

**20. YÜZYIL TÜRK RESMİNDE
MANZARA**

(Yüksek Lisans Tezi)

İrmak Pınar CAN

Kütahya - 2011

T.C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Resim Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

20. YÜZYIL TÜRK RESMİNDE MANZARA

Danışman:

Yrd. Doç. Dr. Selda MANT

Hazırlayan:

Irmak Pınar CAN

Kütahya – 2011

Kabul ve Onay

Irmak Pınar CAN'ın hazırladığı "20. Yüzyıl Türk Resminde Manzara" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.

...../...../2011

Tez Jürisi	İmza	
	Kabul	Red
Yrd. Doç. Dr. Selda MANT (Danışman)		
Doç. Dr. Lale ALTINKURT		
Yrd. Doç. Selma Şahin		

Doç. Dr. Fatih ÇELEBİOĞLU

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Yemin Metni

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “20. Yüzyıl Türk Resminde Manzara” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2011

Irmak Pınar CAN

Özgeçmiş

1986 Aydın doğumlu olan Irmak Pınar CAN, 2004-2008 öğretim yılında Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Lisans eğitimini tamamlamıştır. 2008-2009 öğretim yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim dalında Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır ve halen öğrenimine devam etmektedir.

ÖZET

20. YÜZYIL TÜRK RESMİNDE MANZARA

CAN, Irmak Pınar
Yüksek Lisans Tezi Resim Ana Sanat Dalı
Tez Danışmanı Yrd. Doç. Dr. Selda MANT
Kasım, 2011, 166 sayfa

Manzara resmi, toplumun doğaya karşı oluşan tutkusunun bir yansıması olarak resim sanatı içerisinde yüzyıllar öncesinden bu yana yer almıştır. Türk Resim sanatında manzara teması ilk olarak minyatürlerde anlatımı güçlendirmek amacı ile fon olarak kullanılmıştır.

Bu araştırmada, Türk resminde manzara olgusunun gelişim ve evrelerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Sanatçıların kişisel üsluplarını ve sanatsal tavırlarını belirlemede etken olan manzaranın Türk resminde ve sanatçıların çalışmalarında ne kadar etkili olduğunun anlaşılması, sanatçıların yapmış olduğu örneklerin incelenmesi ve yorumlanması açısından önem taşımaktadır.

Türk resminde manzaranın oluşum ve gelişim sürecini anlamak için hazırlanan bu çalışmada, 20. Yüzyıl Türk resminde manzara konusu tarihsel sürece bakılarak işlenmeye çalışılmıştır. Osmanlıdan başlayarak Türk toplumunun manzaraya bakış açısı dönemsel olarak grup hareketleri ve daha sonra gelişen bireysel eğilimler incelenmiştir. Manzaranın geçirmiş olduğu evrelere ve sanatçıların kullandıkları üslupsal dillere değinilmiştir.

Bu araştırma; minyatürün manzara resminin gelişimi üzerindeki etkileri, Batı'dan gelen ressamaların ve akımların etkileri, Sanayi-i Nefise öncesi asker ressamaların doğaya yönelik biçimi ve sonrası oluşan grup hareketleri ile 1950 sonrası bireysel manzara eğilimleriyle sınırlıdır. Araştırmada tarama modeli desenlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manzara, Türk Resmi, 1914 Kuşağı, Müstakiller, D Gurubu, Yeniler Gurubu, Siyah Kalem Gurubu.

ABSTRACT**THE TURKISH PAINTING LANDSPACE IN THE 20th CENTURY**

CAN, Irmak Pınar
Master's Thesis Painting Art Department
Assistant Supervisor. Assoc. Dr. Selda MANT
November, 2011, 166 pages

Landscape Painting has taken place in pictorial art from hundreds of years ago until now, as a reflection of society's passion for nature. Firstly the theme of landscape used for to strengthen the expression as a background in miniatures.

In this research, I do a research on development and stages of the landscape painting in Turkish pictorial art. Landscape is a factor in artist's paintings that shows their styles and their artistic attitude. This is important in Turkish pictorial art and for artists and it is important also in terms of analysing and commenting the examples of artist's paintings.

I prepared this study to understand the process of formation and development of landscape in Turkish pictorial art. I tried to analyse landscape in 20th century Turkish pictorial art theme, according to historical process. Starting from Ottomans, I examined the point of view of Turkish society, the periodic movements by groups and emerging trends in individual. I mentioned the phases of landscape and the stylistic language used by the artists.

This research is about the miniature's effects on the development of the landscape painting, effects of the artists from west and the currents, the military artist's orientation to the nature before Sanayi-i Nefise and individual landscape movement after 1950. In the research I used screening model.

Keywords: Landscape, the Turkish official, 1914 Generation, Independent, Group D, New Group, Group of Black Pen.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MANZARA RESMİNİN İLK ÖRNEKLERİ

1.1. MANZARA RESMİNİN DOĞUŞU	5
1.1.1. Batı Resminde Manzara Resminin İlk Örnekleri.....	5
1.1.2. Türk Manzara Resminin İlk Örnekleri.....	6
1.1.2.1. Minyatür Resminde Manzara.....	6
1.1.2.1.1. Topografik Manzara.....	7
1.1.2.2. Kitap Ciltlerinde ve Duvar Resimlerinde Manzara.....	9
1.1.2.3. Yabancı ve Gayrimüslim Ressamların Türk Manzara Resmine Etkisi..	15

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK MANZARA RESMİNİN GELİŞİMİ

2.1. TÜRK PRİMITİF RESSAMLARINDA MANZARA RESMİ	19
2.2. ASKER RESSAMLAR KUŞAĞINDA MANZARA RESMİ	22
2.3. GURUP HAREKETLERİ İLE MANZARANIN GELİŞİMİ	36
2.3.1. 1914 Kuşağı Ressamlarında Manzara Resmi.....	36
2.3.2. Müstakil Ressamlar Grubunda Manzara Resmi.....	49
2.3.3. D Gurubunda Manzara Resmi.....	57
2.3.4. Yeniler Grubunda Manzara Resmi.....	66
2.3.5. Onlar Gurubunda Manzara Resmi	71
2.3.6. Siyah Kalem Grubunda Manzara Resmi.....	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BİREYSEL EĞİLİMLERDE MANZARA RESMİ

3.1. BİREYSEL EĞİLİMLERDE MANZARA RESMİ	82
3.1.1. Soyut Eğilimlerde Manzara Resmi	82
3.1.2. Naif Eğilimlerde Manzara Resmi.....	97
3.1.3. Öznel Yorumlarda Manzara Resmi.....	103
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	127
KAYNAKÇA	130
DİZİN	148

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: Matrakçı Nasuh, İznik Kalesi ve Yeni Şehir , Mecmu-ı Manazil, 14b.....	8
Resim 1.2: Matrakçı Nasuh, İstanbul , Mecmu-ı Manazil, 1537.....	9
Resim 1.3: Levni, Surname-i Vehbi Padişahın Okmeydanı'na Geçişi , Detay.....	10
Resim 1.4: Abdullah Buhari, Konaklayan Yolcular	10
Resim 1.5: Abdullah Buhari, Bahçeli Köşk , 1728–1729 Tarihli Yazmanın Lake Cilt Kapağı	11
Resim 1.6: Rakkamehu Mehmet, Irmak Kenarında Köşk	12
Resim 1.7: İki Renkli Şerit Manzarası I. Abdülhamit Odası , Topkapı Sarayı Harem Dairesi 1780.	13
Resim 1.8: Deniz Kıyısında Bahçeli Köşk , Valide Sultan Odası Topkapı Sarayı Harem Dairesi	14
Resim 1.9: Kızkulesi Başmabeynci Konağı , Beşiktaş II. Abdülhamit Dönemi.	14
Resim 1.10: Ivan Konstantinovic Ayvazovski, Boğaz Surları İstanbul , 1859, T.Ü.Y, 107 x 161 cm.....	16
Resim 1.11: Ivan Konstantinovic Ayvazovski, Günbatımında Ortaköy'den İstanbul , 1846, T.Ü.Y, 124 x 192,5 cm.....	17
Resim 2.1: Salih Molla Aşki, Yıldız Sarayı Bahçesine Bakış , T.Ü.Y, 72,5 x 91,5 cm	20
Resim 2.2: Hüseyin Giritli, Yıldız Sarayından , T.Ü.Y, 73 x 92 cm	21
Resim 2.3: Şeker Ahmet Paşa, Orman , T.Ü.Y, 140 x 181 cm.....	26
Resim 2.4: Şeker Ahmet Paşa, Erenköy'den Görünüm , T.Ü.Y, 175 x 137 cm	27
Resim 2.5: Süleyman Seyyid, Fenerbahçe'den Peyzaj , T.Ü.Y, 32 x 55 cm.....	28
Resim 2.6: Süleyman Seyyit, Kayıklar , T.Ü.Y, 27 x 46 cm	28
Resim 2.7: Hüseyin Zeki Paşa, Cami , T.Ü.Y, 87,5 x 116 cm	29
Resim 2.8: Hüseyin Zekai Paşa, Erenköy , T.Ü.Y, 60 x 81cm	30

Resim 2.9: Hoca Ali Rıza, Üsküdar Kıyısı , T.Ü. Y, 33 x 74 cm.....	31
Resim 2.10: Hoca Ali Rıza, Karda Üsküdar , T.Ü.Y, 53,5 x 81 cm.....	32
Resim 2.11: Halil Paşa, Kıyı Görünümü , T.Ü.Y, 110 x 90 cm.....	33
Resim 2.12: Halil Paşa, Çengelköy İskelesi , T.Ü.Y, 80 x 144 cm.....	34
Resim 2.13: Diyarbakırlı Tahsin, İstanbul , T.Ü.Y, 50 x 60 cm.....	34
Resim 2.14: Osman Hamdi, Venedik'ten , T.Ü.Y, 28 x 36 cm.....	35
Resim 2.15: Nazmi Ziya Güran, Sokak , T.Ü.Y, 60 x 70 cm.....	38
Resim 2.16: Nazmi Ziya, Koç Kahvesi , 1931	39
Resim 2.17: İbrahim Çallı, Emirgan , T.Ü.Y, 42 x 55 cm	40
Resim 2.18: İbrahim Çallı, Boğaziçi , T.Ü.Y, 46 x 55 cm.....	40
Resim 2.19: Avni Lifij, Grup Vaktinde Deniz , K.Ü.Y, 17,5 x 25,8 cm	41
Resim 2.20: Avni Lifij, Kar Manzarası , K.Ü.Y, 13 x 19 cm.....	42
Resim 2.21: Hikmet Onat, Sarıyer Yenimahalle'de Tekneler , 1976, T.Ü.Y, 63 x 80 cm.....	43
Resim 2.22: Hikmet Onat, Kabataş'tan Manzara , T.Ü.Y, 79,5 x 90 cm	44
Resim 2.23: Namık İsmail, Sirkeci Rıhtımı , T.Ü.Y, 76,7 x 227,4 cm.....	45
Resim 2.24: Namık İsmail, Harman , 1923, T.Ü.Y, 165 x 200 cm	46
Resim 2.25: Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler , T.Ü.Y, 91 x 131 cm.....	47
Resim 2.26: Sami Yetik, Deniz Peyzajı , TÜYB 19 x 29 cm.....	47
Resim 2.27: Feyhaman Duran, Manzara , D.Ü.Y, 26 x 36 cm.....	48
Resim 2.28: Feyhaman Duran, Limanda Kayıklar , T.Ü.Y, 89 x 74 cm.....	49
Resim 2.29: Ali Çelebi, Balıkçılar , T.Ü.Y, 140.5 x 176 cm	50
Resim 2.30: Ali Çelebi, Ayairini , T.Ü.Y, 38 x 46 cm.....	51
Resim 2.31: Şeref Akdik, Gümüşhane'den , 1941, K.Ü.Y, 26 x 35 cm.....	52
Resim 2.32: Şeref Akdik, Moda Kadınlar Plajı , 1970, T.Ü.Y, 46,5 x 55,5 cm.....	52

Resim 2.33: Mahmut Cuda, Camili Peyzaj , T.Ü.Y.....	53
Resim 2.34: Zeki Kocamemi, Peyzaj , T.Ü.Y, 32 x 39 cm	54
Resim 2.35: Cevat Dereli, Anadolu'dan Peyzaj , 1948, T.Ü.Y, 31.5 x 46 cm.....	55
Resim 2.36: Cevat Dereli, Avşa Adası , T.Ü.Y, 37.5 x 46 cm	55
Resim 2.37: Refik Epikman, Marmara'dan Adalara ve Yalova'ya Bakış , M.Ü. Y, 36.3 x 46.7 cm.....	56
Resim 2.38: Hale Asaf, Bursa'dan , T.Ü.Y, 46.5 x 47.5 cm	57
Resim 2.39: Cemal Tollu, Manzara , T.Ü.Y, 46 x 65 cm.....	59
Resim 2.40: Cemal Tollu, Bursa Çevresinden ,1944, K.Ü.S, 17.8 x 24 cm	59
Resim 2.41: Nurullah Berk, Fırtına , 1957, T.Ü.Y,	60
Resim 2.42: Eşref Üren, Kurtuluş Parkından , D.Ü. Y, 120 x 128 cm.....	61
Resim 2.43: Eşref Üren, Su İşleri Kampı , T.Ü.Y, 127.5 x 114 cm.....	61
Resim 2.44: Elif Naci, Peyzaj , T.Ü.Y, 30 x 40 cm.....	62
Resim 2.45: Turgut Zaim, Erciyes'e Tırmanış , Guvaj, 30 x 40 cm	62
Resim 2.46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İlk Geçen Treni İzleyen Köylüler , 1935, T.Ü.Y, 100 x 120 cm.....	64
Resim 2.47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Beyazıt Meydanı , T.Ü.Y, 50 x 70 cm.....	64
Resim 2.48: Sabri Berkel, Peyzaj , 1939, T.Ü.Y, 23 x 39 cm	65
Resim 2.49: Sabri Berkel, Taksim Meydanı , 70x100 cm, Mukavva Ü.Y.....	65
Resim 2.50: İbrahim Safi, Heybeliada'dan , T.Ü.Y, 36 x 45 cm	66
Resim 2.51: Nejad Devrim, Madrid'de Gece , 1975, T.Ü.Y, 28 x 54 cm.....	67
Resim 2.52: Avni Arbaş, Paris , T.Ü.Y, 80.5 x 99 cm	68
Resim 2.53: Avni Arbaş, Peyzaj , T.Ü.Y, 38 x 46 cm.....	69
Resim 2.54: Ferruh Başağa, Peyzaj , T.Ü.Y, 65.5 x 81 cm.....	70
Resim 2.55: Ferruh Başağa, Peyzaj , T.Ü.Y, 50 x 90 cm	70
Resim 2.56: Nuri İyem, Hoşkidem Camii , 1949	71

Resim 2.57: Orhan Peker, Kayıklar , 1946, 53x80 cm, T.Ü.Y.	72
Resim 2.58: Turan Erol, Kışın Bodrum , T.Ü.Y, 80 x 100 cm.....	73
Resim 2.59: Turan Erol, Güz Sonu , 1970, T.Ü.Y, 138 x 120	73
Resim 2.60: Turan Erol, Altındağ , 1972, T.Ü.Y, 1498 x 104	74
Resim 2.61: Nedim Günsür, Çatılar ve Antenler , 1960, T.Ü.Y, 31 x 40.5.....	75
Resim 2.62: Nedim Günsür, Kıyı , 1980, T.Ü.Y, 50 x 30 cm.....	75
Resim 2.63: İsmail Altınok, Burdur'dan Bir Sokak , 50 x 70 cm, T.Ü.Y.....	76
Resim 2.64: İsmail Altınok, Dikiliden , 1998, T.Ü.Y, 64 x 74 cm,.....	77
Resim 2.65: İhsan Cemal Karaburçak, Mavi Peyzaj , T.Ü.Y, 61 x 66 cm.....	77
Resim 2.66: Lütfü Günay, Ağaçlı Yol , 40x52 cm Kağıt Ü.Y.	78
Resim 2.67: Cemal Bingöl, Ankara Cebeci Caddesi , 50 x 62,5 cm, DÜ.Y	79
Resim 2.68: Cemal Bingöl, İzmir İstasyonu , 100x66,5 cm, Duralit Ü.Y.B.....	79
Resim 3.1: Hamit Görele, Heybeliada T.Ü.Y, 26 x35 cm	83
Resim 3.2: Hamit Görele, Anadoluhisarı , T.Ü.Y, 24 x 19 cm	84
Resim 3.3: Ercüment Kalmık, Köy , 1967, T.Ü.Y, 75.5 x 105.5 cm,.....	85
Resim 3.4: Ercüment Kalmık, Soyutlanmış İstanbul , 180x137,5 cm, T.Ü.Y.B. 1967	85
Resim 3.5: İlhami Demirci, Peyzaj , T.Ü.Y, 54 x 73 cm.....	87
Resim 3.6: İlhami Demirci, Sahilde Balıkçılar , T.Ü.Y, 44 x 88.5 cm.....	87
Resim 3.7: Hasan Kavruk, Manzara , 28x62 cm, Duralit Ü.Y	88
Resim 3.8: Hasan Kavruk, Yaşadığım Anadolu , 25x25 cm, T.Ü.Y.....	88
Resim 3.9: Ünsal Toker, Peyzaj , 50x50 cm T.Ü.Y.	89
Resim 3.10: Ünsal Toker, Düzenleme , 1983, 55x55 cm Duralit Ü.Y.....	90
Resim 3.11: Devrim Erbil, İstanbul , 1980, D.Ü.Y .58 x 68 cm.....	90
Resim 3.12: Devrim Erbil, Ritmik Doğa Soyutlaması , 1975, 180x80 cm, T.Ü.Y.....	91
Resim 3.13: Hasan Akın, Peyzaj , 88x70 cm T.Ü.Y.	92

Resim 3.14: Hasan Akın, İsimsiz , 1993, 35x50 cm T.Ü.Y.....	92
Resim 3.15: Zahit Büyükişleyen, İvriz'de Elma Bahçesi , 1968, 80x193 cm.....	93
Resim 3.16: Zahit Büyükişleyen, Lodos , 1998, 80x80 cm, T.Ü.Y,.....	93
Resim 3.17: Zeki Serbest, Peyzaj , T.Ü.Y.	94
Resim 3.18: Zeki Serbest, Köye Gidiş , 75x80 cm, 1996 T.Ü.Y.....	95
Resim 3.19: Bahattin Odabaşı, Mavi Yöre , 35x50 cm T.Ü.Y.....	95
Resim 3.20: Bahattin Odabaşı, Datça'dan Yorum , 120x60 cm T.Ü.Y.....	96
Resim 3.21: Veysel Günay, Peyzaj , 195x130 cm T.Ü.Y.	97
Resim 3.22: Veysel Günay, Vadi , 130x97 cm T.Ü.Y.....	97
Resim 3.23: Fahir Aksoy, Anadolu'dan , 75x90 T.Ü.Y.....	99
Resim 3.24: Hüseyin Yüce, Köyümden , 50x60 cm, T.Ü.Y.....	99
Resim 3.25: Oya Zaim Katoğlu, Pazar , 80x80 cm.....	100
Resim 3.26: Yalçın Gökçebağ, Halı Yıkayanlar , TÜYB	101
Resim 3. 27: Fahrettin Baykal, Peyzaj , 1985.....	102
Resim 3.28: Bayram Gümüç, Bebek Senti , 1989, 80x120 cm T.Ü.Y.....	102
Resim 3.29: Ahmet Yakupoğlu, Lala Hüseyin Paşa Mahallesiinde Vakıfhane Caddesi , 50x70 cm, Duralit.Ü.Y.....	104
Resim 3.30: Ahmet Yakupoğlu, Ait Hisardan Ulu Camii	104
Resim 3.31: Nihat Akyunak, Aşıyan'dan , 1967, T.Ü.Y 147 x 97,5 cm.	105
Resim 3.32: Naile Akıncı, Anadolu Kavağı , T.Ü.Y, 54 x 65 cm.....	106
Resim 3.33: Naile Akıncı, Kadıköy'den Görünüm , 1988, T.Ü.Y, 70x70 cm.....	107
Resim 3.34: Salih Zeki, Pazaryeri , 25x25 cm, T.Ü.Y.	107
Resim 3.35: Salih Zeki, Yağmur , 1999, T.Ü.Y.....	108
Resim 3.36: Cavit Atmaca, İsimsiz	108
Resim 3.37: Fethi Arda, Bodrum , 38x47 cm T.Ü.Y.	109

Resim 3.38: Altan Gürman, Deniz ve Bulutlar , T.Ü.Y.....	110
Resim 3.39: Muhsin Kut, Dikiz Aynası Manzarası , T.Ü.Y.	111
Resim 3.40: Özer Kabaş, Eşkale'de Gece , 1989, 136x176 cm T.Ü.Y.....	111
Resim 3.41: Özer Kabaş, Ego Kargaları , 136x176 cm.....	112
Resim 3.42: Muammer Durmuş, Kompozisyon , 1988, 30x35 cm T.Ü.Y.....	113
Resim 3.43: Ekrem Kahraman, İsimsiz , 1993, 100x200 cm, T.Ü.Y.	114
Resim 3.44: Ekrem Kahraman, Geri Dönecek misin? , 81x115 cm, T.Ü.Y.....	114
Resim 3.45: Aydın Ayan, Ay Karanlık , 1982, 140x160 cm T.Ü.Y.	115
Resim 3.46: Aydın Ayan, Işıldayan Ağaç ve Mavi Derinlik , 1996, 100x100 cm T.Ü.Y.	116
Resim 3.47: Alp Tamer Ulukılıç, Aile , 1994, 65x80 cm T.Ü.A.	117
Resim 3.48: Alp Tamer Ulukılıç, Necla'ma , 1994, 70x100 cm T.Ü.A.....	117
Resim 3.49: Selahattin Kara, Beykoz'da Çınarlar , 2004, 48x60 cm T.Ü.Y.....	118
Resim 3.50: İrfan Önürmen, Yeni İstanbul Manzarası 1 , 2008 Gazete kağıdı, 76 x 57 x 6 cm.....	118
Resim 3.51: İrfan Okan, İsimsiz , 150x200 cm, T.Ü.Y.	119
Resim 3.52: Yalçın Karayağız, Yangından Sonra , 1995, 70x90 cm, T.Ü.Y.	120
Resim 3.53: Saim Erken, Taksim'den 1 , 2010, 110 x 146 cm.....	121
Resim 3.54: Saim Erken, Taksim'den 2 , 2010, 110 x 146 cm.....	121
Resim 3.55: Hakan Esmer, Soyutlama , 2010, 24x30 cm, T.Ü.Y.....	122
Resim 3.56: Hakan Esmer, Tekneler , 2010, 40x120 cm, T.Ü.Y.....	122
Resim 3.57: Deniz Aygün, Tuzla Manzarası	123
Resim 3.58: Emre Tandırlı, İstanbul Maslak 1 , 2002, 50x60 cm, T.Ü.Y.	124
Resim 3.59: Emre Tandırlı, Sanal Cennet , 2007, 54 x 75 cm, T.Ü.Y.	124
Resim 3.60: Hayri Ağan, Açık Deniz , T.Ü.Y. 95 x 135 cm.....	125
Resim 3.61: Hayri Ağan, Deniz Feneri , T.Ü.Y. 95 x 135 cm.....	126

TEZ METNİ

GİRİŞ

Problem

Manzara konu olarak doğayı gösteren resim anlamında kullanılmıştır (Turani, 1968: 1). Doğal görünümün ana konu olarak ya da figürün bulunması halinde arka planda bulunan resimsel bir betimleme türüdür. İlk ressamların insan ve hayvan betimlemelerinden, fon verme çabalarından kaynaklanmıştır (İnankur, 1997: 1170).

Türk resminde manzaranın hangi amaçlarla kullanıldığına değinilmeden önce kısaca Türk resminde manzaranın nasıl var olduğuna bakmak gerekmektedir. Türk resminde manzara ilk olarak 18.yüzyıl'da minyatür resminde anlatımı kuvvetlendirmek amacıyla fon olarak kullanılmaya başlanmıştır. Daha önceki dönemlerde ise mimari alanında uygulanmış olan minyatür peyzaj örnekleri bulunmaktadır. Geleneksel Türk sanatı, İslam dini ve tasavvufi düşünceler çerçevesinde gelişerek biçimlenmiştir ve insan suretinden kaçınılmıştır. Bu sebepten ötürü manzara resmi gelişim sürecinde resim sanatı içerisinde daha kapsamlı bir şekilde yer bulmuştur.

Sanatçının doğaya yaklaşımında derinlik endişesi manzaranın doğuşuna önemli bir ışık tutmuştur. Kendine ait stilize bir dile sahip olan Matrakçı Nasuh, Kanuni Sultan Süleyman'ın sefer yollarını ve menzillerini belgeleyen topografik harita biçimindeki minyatürleriyle ve zaman zaman minyatürlerinde betimlediği kent görünülerıyla Osmanlıda figürsüz manzaranın ilk örneklerini vermiştir. Matrakçı Nasuh'dan sonra ünlü Türk minyatür sanatçılarından Abdullah Buhari ve Levni'nin minyatürlerinde mekân derinliği verilmiş ve figür mekân ilişkisi kurulmuştur. Abdullah Buhari tarafından, perspektif kuralları çerçevesinde oluşan bilinen ilk figürsüz manzara resmi gerçekleştirilmiştir. Bu değişikliklerde, Osmanlı imparatorluğu içerisinde, görünüleri resimleyen yabancı ressamın etkili olduğu söylenmektedir. Manzara resminin oluşmasına katkıda bulunan minyatürün bu değişme evreleri Sanayi Nefise öncesinde yaşanmıştır.

Sanayi-i Nefise'nin Türk resim sanatının sınıflandırılmasında önemli bir rolü bulunmaktadır. Sanayi-i Nefise dönemi ve sonrası manzara resmi, batılılaşma girişimleri çerçevesinde askeri okullara 1773 yılında teknik amaçlı resim dersleri konulmuştur. İlk defa plastik sanatlar eğitimi için yurtdışına 1829'da öğrenci gönderilmiştir. Bu girişimler zamanla Osmanlı manzara resmine önemli katkılar

sağlamıştır. Daha sonra Sanayi-i Nefise'nin kuruluşuyla birlikte oluşan grup hareketleriyle ve 1950 sonrası bireysel eğilimlerle manzara resmi gelişmiştir.

Özkan, (2007) “ Soyut ve Soyutlamacı Eğilimler Kapsamında Türk Resminde Manzara” adlı Yüksek Lisans Tez’inde; Manzara resmini fotoğraf ötesi bir sorun olarak ele almıştır. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar soyut eğilimlerle gelişen manzara resminin, dönemlerini incelemiştir. Manzara resminin, çağdaşlaşma sürecinde popülaritesini kaybetmeden yorumlandığı sonucuna varmıştır. Şahin, (1991) “19.yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Duvar ve Tuval Resminde Manzara Olgusu Üzerine Bir Örnekleme: Şale Köşkü” adlı Yüksek Lisans Tez’inde; 19. Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Duvar ve Tuval resminde manzara olgusunun karşılaştırılmasını amaçlamıştır. Bu çalışmada, bir örnek ele alınıp diğer örneklerle karşılaştırmıştır. Her iki türde de resimlerin konusunu manzaraların oluşturduğu sonucuna varmıştır. Özel, (1996) “19. Yüzyıl Osmanlı’da Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi” adlı Yüksek Lisans Tez’inde; Osmanlıda manzara resminin batı etkilerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Osmanlının geleneksel sanatı minyatürlere başlayarak, 1914 kuşağına kadar batı etkileri incelemiştir. Manzara resminin batı etkisiyle geliştiği sonucuna varmıştır.

Bu araştırmanın problemi Türk resminde manzaranın hangi aşamalarla biçimlendiği ve geliştiği sorusudur. Bu amaçla, Türk resminin tarihsel gelişimi ele alınarak manzara resminin, zaman içerisindeki değişim süreci ve batıdan gelen akımlar doğrultusunda, manzaranın nasıl ele alındığı gösterilmeye çalışılmıştır. Yağlı boya manzara resminin, erken dönem arayışlarını ortaya koyan asker ressam kuşağının oluşturduğu birikimlerinin ve daha sonra 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar Kuşağı, D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu, Siyah Kalem Grubu ve 1950 sonrası oluşan bireysel eğilimlerle manzara resminin nasıl işlendiği vurgulanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, Türk resminde manzara olgusunun gelişim ve evrelerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Türk resminin tarihsel gelişimi ele alınarak, manzaranın zaman içerisindeki değişim süreci ve sanatçıların üslup ve zaman farkıyla manzarayı nasıl ele aldıkları incelenmiştir. Bu amaçla şu sorulara yanıt aranmıştır:

1-Türk resminde manzara geleneğinin gelişim süreci nasıldır?

2-Batıdan gelen akımlar doğrultusunda manzara resmi nasıl ele alınmıştır?

3-Sanayi-i Nefise öncesi asker ressamilar kuşaağında manzaranın ele alınış biçimi nasıldır?

4-1950 sonrası bireysel eğilimlerde manzaranın ele alınış biçimi nasıldır?

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma; resim tarihinde her zaman var olan manzaranın Türk Resim Sanatına ve sanatçılara farklı bakış açıları kazandığının görülmesi açısından önemlidir. Sanatçılarının kişisel üsluplarını ve sanatsal tavırlarını belirlemede etken olan manzaranın Türk Resminde ve sanatçılarının çalışmalarında ne kadar etkili olduğunun anlaşılması, sanatçılarının yapmış olduğu örneklerin incelenmesi ve yorumlanması açısından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma; minyatürün manzara resminin gelişimi üzerindeki etkileri, Batı'dan gelen ressamiların ve akımların etkileri, Sanayi-i Nefise öncesi asker ressamiların doğaya yönelik biçimi, Sanayi-i Nefise sonrası oluşan grup hareketleri ile 1914 Kuşaağı, Müstakil Ressamilar Kuşaağı, D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu, Siyah Kalem Gurubu ve 1950 sonrası oluşan bireysel eğilimlerden örnekler 2010 yılına kadar sınırlıdır.

Yöntem

Araştırma tarama modelinde desenlenmiştir. Tarama modelleri, geçmişte ya da hala var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 1994: 77).

BİRİNCİ BÖLÜM
MANZARA RESMİNİN İLK ÖRNEKLERİ

1.1. MANZARA RESMİNİN DOĞUŞU

Manzara konu olarak doğayı gösteren resim anlamında kullanılmıştır (Turani, 1968: 1). Doğal görünümün ana konu olarak ya da figürün bulunması halinde arka planda bulunan resimsel bir betimleme türüdür. İlk ressamların insan ve hayvan betimlemelerinden, fon verme çabalarından kaynaklanmıştır (İnankur, 1997: 1170). Sanatçının doğaya yaklaşma arzusu, gerçek bir mekân yaratma duygusu, derinlik sorununu da beraberinde getirmektedir.

1.1.1. Batı Resminde Manzara Resminin İlk Örnekleri

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

İtalya da Rönesans döneminde ise manzara resimleri, yağlıboya resimlerde figürlerin çevresinde kent ya da doğa görünümleri ile mekan yaratma duygusu ile işlenmiştir (Giray, 2000: 21). Leonardo Da Vinci tarafından başlatılan bu düşünce Figürle manzara arasındaki birlikteliği yaratmıştır.

Barok döneminde özellikle burjuva sınıfının manzara resimlerinin satın alınmasını bir yatırım ve saygınlık belirtisi olarak görmeleriyle birlikte manzara resimleri ilgi görmeye başlamıştır (İnankur, 1000). 1600'lü yılların ortalarına doğru Peter Paul Rubens, kırsal kesim insanını konu alan manzaralar yaparken, Philip de Koninck ve Jan Van Goyen de nehir görünümünün üzerinde çalışmıştır (Giray, 2000: 22).

Rokoko döneminde de kendine yer bulan manzara resmi, Yeni-Klasikçi anlayışta kendine pek yer alamamıştır. Romantizm ise manzara resminin en başarılı dönemlerinde olmuştur. Constable ve Gainsbrough gözlem gücünün önem kazandığı manzara resimleriyle manzara resminin gelişmesine önemli katkılar sağlamışlardır.

Alman C. D. Frederich ise manzara resmine mistik bir atmosfer katmıştır. (İnankur, 1997: 1171).

İzlenimci anlayışta ise manzara başlıca resim konusu olmuştur. Batılı ressamlar açık havada resim yaparken, ışığı ve ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini gözlemleyerek resimde yeni bir biçim ve üslup yaratmış ve boyanın tuvale sürülmesinde de yeni bir pentür anlayışı meydana geliştirmişlerdir. (Turanî, 1985: 28). Edouard Manet, Claude Monet, Degas, Vincant Van Gogh gibi ressamlar kırsal ve kent görünümünün bulunduğu izlenimci anlayışta manzara yapmışlardır. (Giray, 2000: 23). Sonraki dönemlerde de Cezanne, Van Gogh, Seurat, Gauguin gibi sanatçılar, yapısalci eğilimler doğrultusunda kullandıkları manzarayı yavaş yavaş soyutlanmaya başlanmıştır. “20. Yüzyıldaysa manzara örneklerine rastlanmakla birlikte, artık doğayla sanatın bağı kopmuş ve doğa yalnızca renk ile biçim yaratmak için kullanılan bir hammaddeye dönüşmüştür” (İnankur, 1997: 1170).

1.1.2. Türk Manzara Resminin İlk Örnekleri

Türk resim sanatında ise batıdan farklı olarak manzara, minyatür resimlerinin, hemen her türünde bir şekilde fonu kuvvetlendirmek amacı ile kullanılmıştır. Bununla beraber Türk resminde, resim ve heykel sanatında bulunan tasvir yasağı olarak bilinen, canlı varlıkların resimlerinin ve heykellerinin yapılmasının İslam dinince yasaklanması, diğer İslam ülkelerinin sanatlarında olduğu gibi Türk sanatının da etkilendiği düşüncesi savunulmuştur. Kuran-ı Kerim’de resmi yasaklayıcı bir buyruk olmamasına rağmen, bazı dönemlerde hadislerin yanlış yorumlanması, İslam ülkelerinde son yüzyıllara kadar Batı anlamında resim türlerinin gelişmesini engelleyen önemli bir unsur olmuştur (Renda ve Erol, 1981: 24). Bir başka varsayımla ise Türk toplumunun doğaya yönelişinde, İslamiyet’ten önceki doğa dinlerinin de bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle, insanların doğaya olan hayranlıkları ile onu tasvir etme dürtüsünün gelişmiş olduğu savunulmaktadır.

1.1.2.1. Minyatür Resminde Manzara

Manzara resimleri, Osmanlı’nın geleneksel sanatı olan minyatürde erken dönemlerden itibaren yer almıştır. Minyatür, metni aydınlatmak ve açıklamak amacı ile kitap yapraklarına yapılan resimlerdir. Kendine göre kuralları olan bu resimlerde figürler şematize edilmiştir. Perspektif kuralları geçersizdir. Nesnelere istifleme

biçiminde birbiri üstüne yerleştirilmiştir. Renkler doğaya bağlı kalınmadan beğenin ve uyumun gerektirdiği renklerdir. Düz bir boyama tekniği uygulanmış, ışık-gölge etkisi verilmemiştir (Ersoy, 1998: 12).

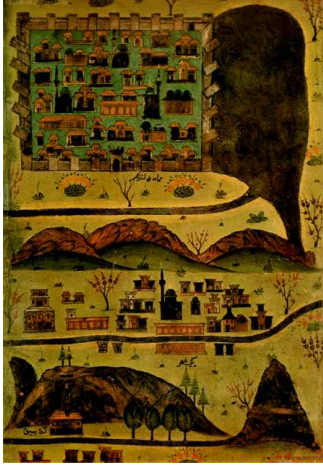
1.1.2.1.1. Topografik Manzara

16. yüzyıl boyunca özellikle önemli kişilere sunulmak üzere hazırlanan kimi harita ve atlaslardaki kent tasvirleri resim sanatı açısından daha önemlidir. Bu harita-resimler Osmanlı resim sanatında bir çığır açmış ve Topografik resim denebilecek bir türü oluşturmuştur. Bu türün en önemli temsilcisi tarihçi, matematikçi, hattat ve nakkaş Matrakçı Nasuh'tur (Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006: 72).

16. yüzyılda İslam dünyası Osmanlılarda önemli bir yeri bulunan figürsüz manzara resimleri (topografik ressamlık) hâkim olmuştur. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman döneminde konusu tarih olan eserleri yazıp bunları bizzat resimleyen Matrakçı Nasuh, Osmanlı minyatüründe "topografik ressamlık" adı verilen yeni bir tasvir türünün yaratıcısı sayılmıştır. Matrakçı bazı tasvirler için partolan adı verilen Avrupa deniz haritalarındaki kent betimlemelerinin biçim dilini örnek almıştır. Aynı zamanda menzilleri, fethedilen kentleri, kale (Resim 1.1) ve limanları kendine özgü bir form diliyle resmetmiş, farklı bakış açılarından elde edilmiş görüntüleri yan yana getirerek şematik ve figürsüz manzaralar yapmıştır (Mahir, 2005: 51).

Matrakçı Nasuh Topografik harita tasvirlerinde, bulunduğu bölgenin bitki örtüsünü, mimari yapılarını ve o bölgede bulunan hayvan figürlerini betimlemiştir. Fakat Topografik haritalarında insan figürlerini betimlememiştir (Bağcı, 2006: 76).

Resim 1.1: Matrakçı Nasuh, **İznik Kalesi ve Yeni Şehir**, Mecmu-ı Manazil, 14b.



Kaynak: <http://lebriz.com>, 03.01.2011, 18:55.

Topografik resimler, minyatürde konu, mekân ve manzara gelişimi açısından büyük önem taşımıştır. Matrakçı Nasuh'un bu minyatürlerindeki üslubu Günsel Renda (1981: 25) tarafından şöyle değerlendirilmiştir: “Matrikçı bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler. Şu noktayı da belirtmek gerekir; Çeşitli yollarla gelmiş gözüken Batı etkileri, Osmanlı nakkaşını bir taklitçiliğe bir kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslam minyatürcülüğünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmıştır. Nitekim Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirleri gibi, 16.yüzyıl boyunca yapılmış birçok minyatürde bu yaklaşım korunmuştur”.

Resim 1.2: Matrakçı Nasuh, İstanbul, Mecmu-ı Manazil, 1537.



Kaynak: Bağcı, 2006: 75.

Matrakçı Nasuh'un ünlü İstanbul (Resim 1.2) haritası en özenli çizimlerinden birisidir. İstanbul'un daha önceki yıllarda yapılmış kuşbakışı Avrupa haritalarından farklılık göstermektedir. Tek bir Görüş açısına sahip olunmayan bu resimde Matrakçı Kenti kuşbakışı görünümü farklı noktalardan bakılmış gibi tasvir etmiştir. Anadolu yarımadası doğuya doğru yönlendirilerek, Galata kulesine karşıdan bakılmış gibi çizilmiştir. Matrakçı Nasuh'un diğer tasvirlerinde olduğu gibi burada da figür yoktur (Bağcı, 2006: 75).

1.1.2.2. Kitap Ciltlerinde ve Duvar Resimlerinde Manzara

Bu dönem minyatür resmi, resim geleneğinin geçmişle bağlantısını koparmakla birlikte, yeniliklere de son derece açık bir görüş sergileyerek değişime uğramıştır. Levni Lale devrinin en tanınmış minyatürcülerindendir (Koç, 1994: 290).

Levni yaptığı minyatürlerde ışık, gölge etkilerini vermeye çalışarak perspektif değerlerine (Resim 1.3) önem verip, iki boyutlu bir resim olan minyatüre üçüncü boyutu getirmiştir. Klasik Osmanlı resim geleneğinin takipçisi olan sanatçı, Batıyla kurulan ilişkiler bağlamında aldığı batılı etkileri geleneksel olanla harmanlayarak yeni bir sanat dilinin oluşmasını ve Osmanlı resminin yeni bir canlılık kazanmasını sağlamıştır (Gezgin, 2009: 16).

Resim 1.3: Levni, *Surname-i Vehbi Padişahın Okmeydanı'na Geçişi*, Detay.



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 31.

Levni'nin minyatürlerinde, perspektif ve renklerde ışık, gölgenin ortaya çıkmasıyla birlikte derinlik duygusunun arttığı manzara betimlemelerinin oluşması Abdullah Buhari'yi de etkilemiştir. Bu doğrultuda minyatür resminde manzara tasvirleri yerini yavaş yavaş manzara resmine bırakmaya başlamıştır (Resim1.4). Türk manzara resminin de temellerinin bu dönemde atılmaya başlandığı görülmüştür (Ersoy, 1982: 52).

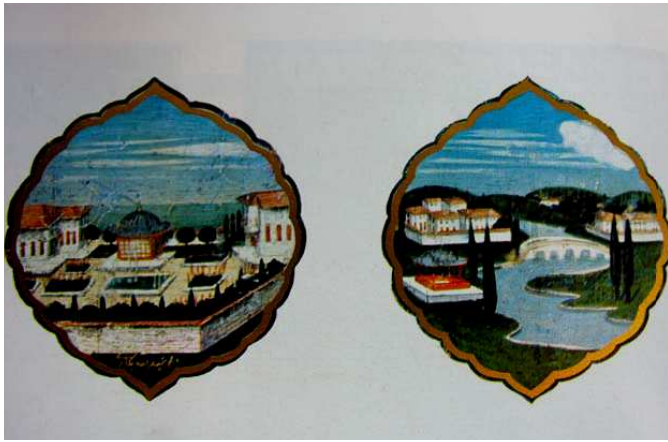
Resim 1.4: Abdullah Buhari, *Konaklayan Yolcular*.



Kaynak: Bağcı, 2006: 233.

Abdullah Buhari'nin 128–29 tarihli kenarları tezhipte düzenlenmiş cilt kapağında (Resim 1.5) köşk ve dere kenarında evler konularını işleyen manzaralar dönemin gelişim çizgisi içinde önemli bir yere sahip olmuştur (Renda, 1977: 22). Bu manzara örnekleriyle Türk resminde minyatür manzara geleneği yerine manzara resmi hâkimiyeti görülmeye başlanmıştır.

Resim 1.5: Abdullah Buhari, **Bahçeli Köşk**, 1728–1729 Tarihli Yazmanın Lake Cilt Kapağı



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 38.

19. yüzyıldan sonra perspektif ve renklerde ışık etkilerinin ortaya çıkmasıyla minyatür sanatı önemini yitirmiş ve yeni Türk resminin temelleri bu dönemde atılmaya başlanmıştır. Bu dönemde İstanbul'a gelen elçilerin beraberinde getirdikleri ressam, o dönem İstanbul'unun yaşam tarzını, doğasını, tarihsel yapılarını resmetmişlerdir. Dolayısıyla Türkiye'de yeni yetişmekte olan sanatçı kuşaklarına örnek alacakları bir ufuk açmışlar ve doğayı örnek alarak resim yapma tekniğinin boyutları hakkında da bir fikir vermişlerdir (Renda, 1993: 55).

Minyatür resminin kontrollü biçimleri, çizgisel perspektif yapısından uzaklaşarak, boyutlama kaygısı ile gözleme dayalı eserler ortaya çıkmıştır. Bu eserlere örnek olarak; Türk resminde bilinen ilk manzara kompozisyonlarından olan ve 1732 tarihli Rakkamehu Mehmet imzalı (Resim 1.6) kitap kapağı (cilt) resminde, ilk dikkati çeken şey yeryüzü ile gök düzlemlerinin birbirinden ayrılması olmuştur. Yeryüzü, önceki minyatürlerdeki gibi kuşbakışı bir etkiyle betimlenmemiştir. Nakkaşların temel

biçimlendirme yöntemi olan ard arda yığılan planlarla oluşturulan derinlik burada görülse de, esas mesafeyi ve derinliği yapıların, ağaçların ve evlerin birbirleriyle olan doğru oran ve orantıları oluşturmuştur. Evlerin ve ağaçların gözden uzaklaştıkça oranlı bir şekilde küçülmeleri de derinlik hissini artıran önemli bir etken olmuştur (Müftüoğlu, 2011).

Resim 1.6: Rakkamehu Mehmet, Irmak Kenarında Köşk



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 39.

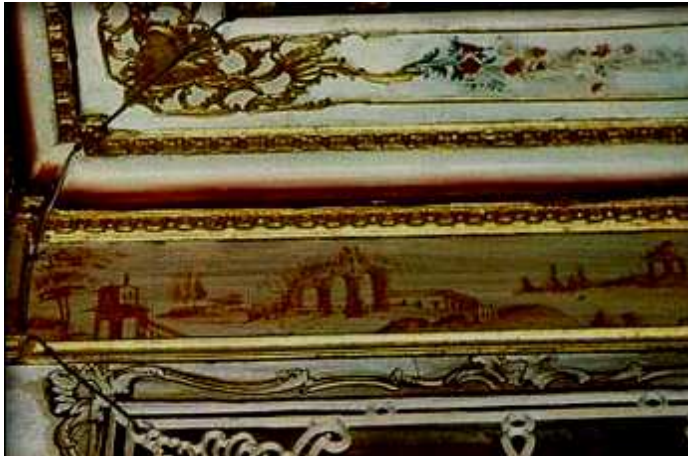
Minyatür resminden sonraki dönemde, manzaralar duvar resimlerine de konu olmuştur. Minyatür manzaralarında görülen bu köklü değişim ve gelişmeler, Türk manzara resminin oluşmasında bir takım, biçim ve teknik değişmelere yol açmıştır. Duvar resminde kendini gösteren bu manzaralar yeni manzara resim geleneğinin de habercisi olmuştur.

Renda'ya (1977: 175) göre “Bütün duvar resmi örnekleri, şunu düşündürmektedir. 18. yüzyılın ikinci yarısında ve ülkemizde yeni bir resim türü yerleşmiştir. Bu yeni resim türü gerek imparatorluğun başkenti İstanbul'da, gerekse taşrada belirli bir biçim ve içeriğe kavuşmuştur. Bu resimlerin çoğunluğu manzara kompozisyonlarıdır”

18. yüzyıl ortalarından sonra konak, köşk, saray gibi görkemli yapıların duvarlarında yer alan ve çoğu manzara (Resim 1.7) temalarından oluşan resimler arasında bazı alegoriler ve az sayıda natürmort ve figürlere rastlanmıştır. Bu resimleri yapan sanatçılardan çoğunun Gayr-i Müslim azınlık, Levanten ve yabancı orijinli

oldukları tahmin edilmektedir. Çünkü sözü edilen süre başlangıcından 19. yüzyıl sonuna kadar özellikle İstanbul'da yapı faaliyetlerini yabancı ya da azınlıktan mimarlar yürütmüştür. Bu ilişkilerle birlikte, sanat alanında batıdan yararlanma düşüncesi benimsenmiştir (Başkan, 1997: 41).

Resim 1.7: İki Renkli Şerit Manzarası I. Abdülhamit Odası, Topkapı Sarayı Harem Dairesi 1780.



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 49.

“Nitekim bu dönemde, devlet büyüklerinin yabancı ülkelerden gelen resamlara portrelerini yaptırmak istemeleri, III. Ahmed’in batıya karşı göstermiş olduğu yakınlığın bir göstergesi olmakla birlikte aynı zamanda da ülkenin sanat adına gelişmesinde de önemli katkılara sahiptir” (Başkan, 1997: 41).

19. yüzyıl saray yapılarında, doğa ve mimariyi konu alan manzara (Resim 1.8) resimleri hâkim olmuştur. Bu yapılardan Dolmabahçe Sarayı kompleksine bağlı olan Velihaht Sarayındaki manzaralarda, iki farklı üslup birlikte yer almıştır. Bazı bölümlerde Avrupa barok tarzı çiçekli süslemeleri ile birlikte tavanlarda aslan ve kaplan figürlü kompozisyonlar yer alırken bazı bölümlerde ise Osmanlı ressamı tarafından gerçekleştirildiği sanılan gemiler, atlar, dere kenarında evler, Kızkulesi (Resim 1.9) gibi diğer saray yapılarında görülen manzaralar yer almıştır. “Saraylarda görülen bazı duvar resimlerinde önemli batılı ressamın çalıştığı bilinmektedir” (Yum, 1993: 32).

Resim 1.8: Deniz Kıyısında Bahçeli Köşk, Valide Sultan Odası Topkapı Sarayı Harem Dairesi



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 50.

Resim 1.9: Kızkulesi Başmabeynci Konağı, Beşiktaş II. Abdülhamit Dönemi.



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 56.

19. yüzyılın ikinci yarısında batı usulü şövale resimlerinin yaygınlaştığı, hatta programlaştırıldığı görülmüştür. Fakat bu dönem yapıları, henüz şövale resminin duvarlarda başlı başına etkinlik sağlayabilecekleri bir yalınlık içinde bulunmamıştır. Bu yüzden mimari yapılarla bağıntısı bakımından, resim örneklerinin duvar yüzeylerini süsleyen ve yeri değiştirilemez olan hala dekoratif bir karakter egemenliği sürdürmeleri, 19. yüzyılın ikinci yarısı içinde geçerli olmuştur. Şövale resimleri, bu dönemde kendi bağımsız değerlerinin arayışı içinde bir dinamizm göstermiş ve başlangıçta duvar resmindeki dekoratif zevki bilgin bir yorum düzeyine yükseltmek ve dramatize etmek savaşını sürdürmüşlerdir. Naif nitelikte bir duvar resmi anlayışının tuval resmine dönüştüğü ilginç bir örneğin savaççısı hakkında bilgi edilemeyen şematik bir manzara

resmi olduğu ve bu resimde perspektif yaklaşımın kesinlik kazandığı söylenmiştir (Tansuğ, 2008: 45).

Aslına bakılırsa 18. yüzyıl'da, batı dünyasının resimleriyle karşılaşarak, bu ülkelerin sanatçılara kendi resimlerini yaptıran dış işleri ve saray mensupları da bulunmuştur. Ancak bu ilgi, hiçbir zaman elde kalem ya da fırça ile doğa karşısında yapılan gözlem notlarının sırtına varma derecesinde olmamıştır. Batının optik görüntülü figür ve mekân resmi kültürü, uzun yılların dinsel ve toplumsal heyecanlarına ve resimsel deneylerine dayanmıştır. Bu yüzden, Batı'da bu doğa sanatçı ilişkisi sonucunda, daha Proto-Rönesans'tan önce ortaya çıkan optik biçimleme, ilk kez 18. yüzyıl içinde, Türk minyatürünü etkilemeye başlamıştır (Turanî, 1984: 7).

Bu bağlamda sanatçıların, yeni teknik, içerik ve üslupları denemek için en uygun ortamı manzarada buldukları söylenebilir. Bu nedenle 18. ve 19. yüzyılda yapılmış manzara resimlerini, Türk Resmi'nin Batılılaşma yolunda ilk denemeleri olarak değerlendirilmiştir.

1.1.2.3. Yabancı ve Gayrimüslim Ressamların Türk Manzara Resmine Etkisi

Türk resminde, yeni manzara geleneğinin doğuşunda yabancı gezgin ressamın yaptığı İstanbul manzaralarının önemli bir etkisi olmuştur. Yabancı ressamlar gayrimüslim Osmanlı ressamlarıyla etkileşimde bulunmuşlardır. 18. yüzyıl duvar resimlerinde, özellikle Topkapı Sarayı harem dairesinde bulunan duvar resimlerinin çoğunda Hilair, Melling ve Cassas havası bulunmuştur (Renda ve Erol, 1999: 103).

19. yüzyılda Pera'da giderek sayısı artan yabancı ressam topluluğu oluşmuştur. Yabancı ressamın İstanbul'da yoğunlaşmasının nedenlerinin arasında, Osmanlı sarayının batı resmine olan ilgisi, Osmanlı topraklarına gezi koşullarının uygun olması, yabancı elçiliklerin ressamlarını himaye ederek garantiler sağlaması ve Avrupa ülkelerinin “doğu” yaşantısına, manzaralarına olan ilgisi sayılabilir. İstanbul'a gelen yabancı ressamın arasında gravürcüler, desinatörler, yağlıboya ressamları ve duvar tezeyinatı ile ilgilenen ressamlar yer almıştır. “Pera'da bir bölüm yabancı ressam özel atölyeler açarak öğrenci yetiştirmeye başlamıştır. Pierre Desire Guillemet “Akademie” adını verdiği atölyesinde suluboya, yağlıboya tekniklerini öğretmiştir. Bu atölyede

çiçek, manzara, portre konularında resim derslerinin verildiği bilinmektedir” (Germaner, 2008:121). Fausto Zonaro da atölyesinde resim dersleri veren yabancı ressamlardan biridir.

Yabancı ressamlar, eserlerini çoğunlukla doğa karşısında yapmışlardır. Bu sanatçılar, elçilik balkonlarından, İstanbul’un çeşitli köşelerinde çalışmışlardır. Genellikle konu olarak İstanbul’un ilgi çeki görünülerini ve günlük yaşantısını resimlerinde yansıtmışlardır. Ağırlıklı olarak manzara konusundaki çalışmalarlarıyla tanınan yabancı ressamlar arasında, oryantalist estetiğe uygun kompozisyonların yanı sıra çok sayıda İstanbul manzaraları da gerçekleştirmişlerdir. Bu ressamlar arsında K.Ayvazovski’nin Osmanlı manzara resmine yaptığı katkılar son derece önemli bir yer oluşturmaktadır (Resim 1.10). Denizi konu alan resimlerinin yanı sıra birçok İstanbul manzaraları da gerçekleştirmiştir (Resim 1.11).

Resim 1.10: Ivan Konstantinovic Ayvazovski, **Boğaz Surları İstanbul**, 1859, T.Ü.Y, 107 x 161 cm



Kaynak : <http://www.istanbulsanatevi.com>, 05.04.2011, 01:18

Resim 1.11: Ivan Konstantinovic Ayvazovski, **Günbatımında Ortaköy`den İstanbul,**
1846, T.Ü.Y, 124 x 192,5 cm.



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com>, 06.04.2011, 15:21.

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRK MANZARA RESMİNİN GELİŞİMİ

2.1. TÜRK PRİMITİF RESSAMLARINDA MANZARA RESMİ

Osmanlı sanatçısının Doğu resim anlayışından Batı resim anlayışına geçişi uzun süren bir aşamada oluşmuştur. Derinlik, gölgeleme, tonlama, hareket gibi Batı resmine özgü nitelikler birbirinden bağımsız olarak uygulanmıştır. Ancak, 19. yüzyılın ikinci yarısında kurallar tamamıyla ele alınmış ve tuval üzerine yağlıboya tekniğinde tabloların üretilmesine başlanmıştır. Geleneksel resim sanatındaki denemeler dışında Batılı anlamda resme geçişin hızlanışını, 19. yüzyılda askeri eğitim sisteminde uygulamaya konulan değişiklikler oluşturmuştur. Islahat hareketlerinin gereği olarak ordunun nitelikli ve donanımlı subay gereksinimini karşılayabilmek adına açılan çeşitli okullar, resim sanatının yaygınlaşmasında da etkin bir role sahip olmuştur. Bu ara dönem, toplumsal ve kültürel koşullar altında sanatta yeni bir anlayışa geçmenin bir gerileme değil, kaçınılmaz bir değişim olduğunu göstermiş ve yeni birleşimlerin bu açıdan değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamıştır (Renda, 1977: 27).

19. yüzyıl başlarında Primitifler olarak nitelendirilen bir sanatçı grubu Abdullah Biraderlerin çektikleri fotoğraflardan yararlanarak resimler yapmışlardır. İlk Türk Ressamları olarak anılan bu grup çeşitli yayınlarda farklı başlıklar altında incelenmiştir. ‘Darüşşafakalı Ressamlar’ (Çoker, 1983: 4) olarak adlandırılanların yanı sıra ‘Asker Ressamlar Kuşağı’ başlığı altında toplamayı tercih eden araştırmacılar da bulunmuştur. Kullanılan bir diğer tanımlama ise ‘Primitiflerdir’ (Edgü, 1978: 18). “Bu ismi ilk olarak Fransız sanat yazarı ve düşünürü René Huygue kullanmış ve doğaya bağlılıklarıyla kitap resmiyle Batı anlamında resim arasında ilk aşamayı oluşturduklarını vurgulanmıştır” (Berk, 1972).

“Üslup birliği içeren ortak eğilimleri ile yağlıboya resme geçiş devrini başlatmaları sebebiyle ‘19. yüzyıl ‘İlk Türk Yağlıboya Ressamları’ olarak adlandırmanın doğru olacağı kanısında olan araştırmacılar da bulunmuştur” (Erbil, 1965: 20). Bu grup doğa resmi açısından farklı bir bakış açısı oluşturmuştur. Doğayı fotoğrafta gördükleri gibi kopya etme kaygısı olan bu sanatçılar içerisinde kopyadan sıyrılarak kendi öznel yorumunu katan sanatçılar da var olmuştur. Diğer bir grup ise pek çok sanatçının fotoğraftan çalışmış olduğunu düşünerek, ‘Türk Foto Yorumcuları’ tanımını uygun görmüştür. Aynı zamanda Asker Ressamların ilk grubu olarak tanımlamayı tercih edenler de bulunmuştur (Arseven, 1981).

Türk resminde “Foto Yorumcular” diye adlandırılan bu grup bir manzara resmi kuşağının oluşmasına da neden olmuştur. Manzara resimleri, duvarlarda bir yandan motif özelliği taşıırken diğer bir yandan da fotoğrafın etkisi ile tuval üzerinde önem kazanmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğraf makinesinin bulunması ile askerî okullara bağlı resim atölyelerinde fotoğraftan çalışarak resim yapma geleneği yaygınlaşmıştır. Fahri Kaptan, Ahmet Bedri, Hüseyin Giritli, Ahmet Münip, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya ve bugün isimleri tam olarak bilinmeyen bir grup ressam, resimlerdeki ayrıntıya inen titiz çalışma teknikleriyle fotoğraftan yararlanmışlardır. Bu ressamlar geniş bir detaycı tutum sergilemenin ötesinde figürden çok manzara resmine yönelmişlerdir. Yıldız Sarayının (Resim 2.1) havuzlu bahçeleri gibi konuların yanı sıra saray salonlarını büyük bir gözlem çabası ile değil ancak fotoğraf modellerinin kullanımıyla gerçekleştirilmiştir.

Resim 2.1: Salih Molla Aşki, **Yıldız Sarayı Bahçesine Bakış**, T.Ü.Y, 72,5 x 91,5 cm



Kaynak: Giray, 2000: 120.

İlk Manzara ressamlarının büyük kısmını oluşturan primitiflerin çoğu renk sorunlarıyla ilgilenmeyerek çizgisel bir üslubu tercih etmişlerdir. Bilimsel perspektifi yeterince bilmeyişleri onları ya fotoğrafları büyütüp kendi resimlerini yaratmaya zorlamış veya mekânsal yapıları yanlış inşa eden düz görüşlü resimler üretmelerine neden olmuştur. Yarattıkları imgeler doğaldır, fakat bu imgeler son derece huzurlu, şiirsel denecek ölçüde manevi ve bütünüyle güzel bir doğada bulunan doğaüstü bir

atmosfer içinde sunmuştur. Minyatürün doğüstü anlayışı tam anlamıyla ortadan kaldırılamamış olduğu için bu eserler geleneksel resimle modern resim arasında bir geçiş durumunda olmuştur. “Işığın, gölgesiz sükûnet hissi veren homojen bir yoğunlukta kullanılması, insan figürünün bulunmayışı veya bütünüyle çekingen biçimde varoluşu, nesnelerin değişmezliği ve vurgusuz kompozisyonlar, tüm bunlar bu Osmanlı sanatçılarının Ortaçağa özgü teknik ve felsefi niteliklerini yansıtmıştır. Bu sanatçılar, onlara hem anatomi bilgisi hem de doğayı yumuşak dokunuşlarla soyutlama becerisi sunacak bir sanatsal ve geleneğine sahip değildirlirler” (Arsal, 2000: 88) (Resim 2.2).

Resim 2.2: Hüseyin Giritli, **Yıldız Sarayından**, T.Ü.Y, 73 x 92 cm



Kaynak: Giray, 2000: 129.

Turan Erol'un ifadesiyle de; “büyük bir sabırla renklendirilmiş hep aynı manzarada buluşan tuvallerdir. Bazıları biraz daha tutuk, donuk bazıları daha kımıltılı, ürpertili bir fırça ile oluşturulmuştur. Bu resimlerde gökyüzü hep mavidir. Hiçbir şey kımıldamaz, her şey sonsuza dek aynı ışık kaynağından aynı derecede payını alır. Burada ne akşam vardır, ne sabah, ne uzaklıklar sislere bürünür, ne güneş pırıldar, ne mevsimler değişir. Bu dünyada ne sonbahar olur ne kış. Her şey orada dolaylı bir ilkbahar ışığı içinde sonsuza giden bir uykuya dalmış görünür” (Arlı, 2000: 173).

Malik Aksel primitiflere bakış açısını şu şekilde anlatmıştır: “Abdülmecit döneminde manzara resmi başladı. Ülkeyi Avrupa'ya özgü anlayışlarla görmeye çalışıyorduk. Tıpkı Türk porselenlerinde olduğu gibi, Türk resmi de mavi ve yeşilin

hâkimiyeti altındaydı. Resimler Türk hayatını basit manzaralar yoluyla görüyorlardı. Kobalt mavisi bir gökyüzü altında, Boğaziçi'nin suları, villaları, malikâneleri, yelkenli gemileri, kayıkhaneleri, etrafları her türlü ağaçla çevrili tekkeler, küçük camiler, sebze bahçeleri ve kuyuları, açık hava kahvehaneleri: ... Tarihsel ve şiirsel veçheler üzerinde çalışıyorlardı. ... Sakin, bulutsuz, mavi bir gökyüzünün altında dalgasız denizler ve her şeyin hat sanatında olduğu kadar açık seçik görülebildiği rüzgârsız bir atmosfer uzanıyordu. Bu manzaralara “tabiat-ı sâkine” deniyordu. Bazen birkaç hayali manzara birleştirilerek “fikirden” diye tabir edilen bir kompozisyon meydana getiriliyordu. Bu resimlerde, duyarlı bir nezaket, asalet ve sükûnet belirgindi. Devrin bütün ressamı yüksek rütbeli bürokratları... Resimlerin çoğu saraya sunuluyordu. Açık havada, kalabalık veya halka açık yerlerde resim yapmak hoş görülüyordu. Sergiler ender, resimler de çoğunlukla satılık değildi. Askeri okullarda resim dersleri verilmesine rağmen, resimler doğanın içinde yapılmıyordu. Şevket Dağ, Ayasofya'da (Resim 2.3) çalışmak için özel izin almak zorunda kalmıştı...” (Arsal, 2000: 62).

Asker ressamların ilk kuşağını oluşturan primitifler figürsüz, sakin, değişmez saf bir dünyayı neredeyse doğaüstü bir atmosfer içinde resmetmişler ve ilk tuval ressamı adını almışlardır. Ayrıca bu ressamı Osmanlı resminin minyatürden gerçekçiliğe geçişini de temsil etmişlerdir.

2.2. ASKER RESSAMLAR KUŞAĞINDA MANZARA RESMİ

Tuval resminin oluşumundaki önemli basamaklardan biride Mühendishane-i Berr-i Hümayun'la başlayan ve daha sonra sivil okullarda resim derslerinin programlara eklenmesiyle olmuştur. Bu dersler her ne kadar batılılaşmaya koşut olarak Avrupa yöntemlerine göre yetiştirilmek istenen genç subaylara askerlikle ilgili teknik çizimleri, arazi krokilerini çizebilme yeteneği kazandırmak amacını taşısa da minyatürden tuvale resmine geçişteki önemli basamaklardan biri olmuştur. Ersoy'a (1998: 13) göre de; “Ülkemizde Batı anlayışında yağlı boya tuval resminin benimsenip yaygınlaşmasında çok önemli bir etken de 1793 yılında açılan Mühendishane-i Berri Hümayun'a resim derslerinin konmasıdır”.

Askeri amaçla açılan okullarda resim derslerinin konması ve resme yetenekli gençlerin yaşamları boyunca subaylık mesleğinin yanı sıra resim yapmaları dünyanın

hiçbir yerinde örneğine rastlanılmayan bir olgu olmuştur. Bir elinde silah, bir elinde fırça olan asker ressamın kuşağı yetişmiştir. Türk resminde manzara anlayışının, yaygınlaşması ve benimsenmesinde de bu kuşağın çok önemli rolü olmuştur (Ersoy, 1998: 14).

Manzara resminin tuval resmine geçişinde önemli bir yere sahip olan, eserlerinde şiirsel ve manevi bir güzellik bulundurma çabasında olan primitiflerin ardından manzarayı renklerin kullanımı ve kompozisyonların değerleri bakımından, yorumlama yoluna giden bir başka grup oluşmuştur. Bu ikinci kuşak asker ressamın manzara resminde saraylar ve köşk bahçelerinden yavaş yavaş çıkararak, resimlerine sokakları, camileri, ormanları, sahilleri ve sınırlı da olsa insan figürlerini, resme katarak özgünleşen fırça vuruşları ile renk, gölge ve ışık oyunları ile birleştirerek yaşayan bir doğa manzarası betimleme yoluna gidilmiştir.

İlk kuşakla arasındaki temel farklar, salt resimleme yerine yoruma geçmesi, batı resminin perspektif ve insan anatomisi konusundaki standart teknik uygulamaları kullanmaya ve renk sorunlarıyla bir ölçüde ilgilenmeye başlaması olan ikinci kuşak da yukarıda bahsedilen özellikleri taşımaktadır. Özellikle konu seçiminde bariz bir biçimde doğanın tercih edilmesi dikkate değerdir (Arsal, 2000: 89).

Bu dönem içinde başta manzara temasının Türk sanatçılarının elinde, Batıdakinden oldukça farklı bir boyut ve duyarlılık kazanmıştır. Türk sanatçılarının en yaygın ilgi alanını manzara resimleri oluşturmakta ve bu resimlerde adeta doğaya yüzyıllar boyunca duyulan dolaysız yaklaşımın özlemini yansıtmıştır.

Tansuğ, (2008: 64) ise bu Asker Ressamları dört kuşağa ayırarak değerlendirmiştir. Tansuğ'un bu değerlendirmesine göre birinci kuşak, doğum tarihleri 1820'li yıllar olan Hüsnü Yusuf Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Teyfik Paşa gibi üç önemli isimden oluşan gruptur. İkinci kuşak, 1840'lı yıllarda doğmuş olan Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid Bey ve Hüseyin Zekai Paşa; üçüncü kuşak ise, doğum tarihleri 1860'lı yıllarda olan Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dır. Sözü edilen bu üç kuşağın sanatçılarının Türkiye'de resim sanatı programların yenilenmesinde büyük etkileri bulunmuştur. Sezer Tansuğ'un yapmış olduğu gruplandırmaya göre dördüncü kuşak ressamın, 1910 Sanayi-i Nefise'de açılan sınavı kazanarak Avrupa'ya sanat eğitimine gönderilen fakat Birinci Dünya savaşının başlaması üzerine yurda geri dönem ve daha

sonra değinilecek olan 1914 kuşağı ressamaları arasında yer alan Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat, Sami Yetik, gibi sanatçılardır.

“1860’larda Avrupa’ya gönderilen bu asker ressamalar (Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa, Osman Hamdi ve arkadaşları) Academie des Beaux Arts’da Fransızların David-İngres klasizminin boyama yöntemlerini benimsedikleri için, yaptıkları natürmort, portre ve peyzaj resimlerinde öğrendikleri bu yöntemi uygulamaya çalıştıkları görülmektedir. Sınırları sonuna kadar zorlanan bu yöntem 1910’lara kadar gelenekselleştirilen bir biçimleme yöntemi olarak Türk Ressamları’nca benimsenmiştir” (Turanî, 1985: 29).

Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyid ve Osman Hamdi’nin öncülük ettiği bu ikinci kuşak ressamalar, doğayı yorumlamaya başlamalarıyla Primitiflerden ayrılmışlardır. Paris’te eğitim alan ve 1870’lerin başında yurda dönen ressamalardan Şeker Ahmet manzara, Süleyman Seyyid natürmort ve Osman Hamdi figür resmi konusuna ağırlıklı olarak çalışmıştır. “Paris’te önce Mekteb-i Osmanî’ye devam eden Şeker Ahmet Paşa, daha sonra girdiği Paris Güzel sanatlar Akademisi’nde Gustave Boulanger ve J.Leon Gerome’nin öğrencisi olmuştur” (Renda ve Erol, 1999: 18).

Türk sanatçılarının resim alanındaki geleneksel gerçekçiliği bu kez yeni bir gözlem ruhuyla ortaya çıkmıştır. Bir yandan Paris’te resim öğrenimine gönderilen gençler, doğadan çalışmaların ve kompozisyonu sağlam bir desen üzerine inşa etmenin zorunlu olduğunu görmüşlerdir. Paris atölyelerinde modele bakarak figür ya da nesne çalışmaları yaparak, diğer zamanlarını Fontainebleau ormanındaki peyzaj çalışmalarına ayırmışlardır. Türk resim sanatçıları fiilen resim çalışmalarının yanı sıra, müzelerdeki yapıtlardan da çok şey öğrenmişler ve bazı kopya çalışmaları ile yeteneklerini güçlendirmişlerdir.

Bu sistem içinde yetişen genç ressamalar, manzara resimlerine öncelik ve önem veren sanatçılar olarak karsımıza çıkmışlardır. Doğu felsefesinin mistik yapısı içinde yetişen gençler, tanrı yaratısı olan doğaya duydukları “dokunulamaz” hayranlığı tuvallerine aktarmaya özen gösterilmişlerdir. Bu sanatçıların manzara resimlerinde, zaman zaman gittikleri farklı kentler yer alsaydı bile, yaşadıkları kent, İstanbul vazgeçilmez bir konu olmuştur. İstanbul’un Sarayları, saray bahçeleri, tarihi anıtlarını resimlemek, onlar için saygın ve onurlu sanat uğraşısı anlamına gelmiştir.

Bu dönemin sanatçıları arasında herhangi bir üslup ve ortak eğilim kaygısı yoktur. Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa, Hoca Ali Rıza, Halil Paşa, Osman Nuri Paşa gibi sanatçılar döneminin önemli peyzaj ressamlarıdır.

Şeker Ahmet Paşa ilk kuşak manzara ressamı arasında gerçekçi üslûpta özgün resimler yapan bir sanatçı olmuştur. Manzara resimlerinde giderek büyük bir ilgi hedefi olan, Şeker Ahmet önemli bir üslup kişiliği ortaya koyarak, öznel bir duyarlılığa ulaşmıştır. Sanatçı daha çok natürmort ve manzara konuları üzerine çalışmıştır. Natürmortlarında ağırlıklı olarak meyveleri daha az olarak da çiçekleri konu almıştır.

Manzaraları, orman manzaraları (Resim 2.3) ve açık ufuklu manzaralar (Resim 2.4) olarak ikiye ayrılmıştır. Kendi portresi bilinen tek figür resmidir. “Asker ressamının bu doğa takıntısının tipik ama tuhaf bir örneği, bazı eserlerinde manzaraların ortasına natürmort yerleştirmeler, Hamdi Kenan’da da görülmüştür” (Arsal, 2000: 89).

19. yüzyılın sonu Türk resim sanatında çok yönlü etkinlikleri ve ustalığı ile tanınan Şeker Ahmet Paşa’nın resimlerinde, fotoğraf kullanılmış olabileceğini gösteren hiçbir işaret bulunmamıştır. Bu sanatçının 19. yüzyıl batı resmine ilginç bir Türk boyutu kazandıran özgün üslubu, yer ve gök dengesi kurduğu talimgâh, kale gibi yapıtlarında yansıtmıştır. Ünlü orman tablosu ise, doğayı taklitle yetinmenin ötesinde, resimsel bir plastik algılayma hedefi olarak, mekânsal yön ve parça bütün bağıntısının resim yüzeyini kaplayan gizemini ortaya koymuştur (Tansuğ, 2008: 90). Şeker Ahmet Paşa’nın “Orman” (Resim 2.3) resminde renkler, tonlar ve boyanın sürülüş biçiminde Courbet’nin etkileri görülmektedir.

Hocaları yanında, Daubigny gibi sanatçıların yapıtlarını da beğenerek, seçip alarak, resimsel eğiliminin Barbizon Okulu’nun Peyzaj anlayışına yaklaşmıştır. Büyük boyutlardaki sağlam düzenli peyzaj ya da natürmortlarından, Paşa’nın disiplinli bir eğitim gördüğü ve renk bakımından da Barbizon okulu ile yer yer Constable’in doğa gerçekçiliğine yaklaştığı söylenebilir.

Resim 2.3: Şeker Ahmet Paşa, **Orman**, T.Ü.Y, 140 x 181 cm



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 118.

Şeker Ahmet Paşa'nın 'Orman' (Resim 2.3) "Erenköy'den Görünüm", (Resim2.4) adlı tablolarında dokusal renk ilişkilerini yansıtan ayrıntıcı, bir yaklaşımla; o güne kadar görülmemiş ve diğer ressamlardan farklı bir renk anlayışı ve ustalığı görülmektedir. Batı deneyimlerini özümseyen bir istemle, peyzaj temasına dünya çapında katkısı bulunmuştur. Bu katkı sanatçının mekân derinliği ve atmosfer ilişkilerini yorumlayan duyarlılığının ürünü olarak görülmüştür. Şeker Ahmet Paşa'nın özel anlayışına mal olan lirizmi, özgün bir şema geometrisi ile dengelenmiştir. "Doğa görünümlerine doğulu bir felsefe ile yaklaşan Osmanlı ressamlarının ortak duyarlılığını sergilemiştir" (Giray, 2000: 124).

Sanatçı çağının resim anlayışıyla Batıdan aldığı eğitimi bütünleştirmiştir. "Erenköy'den Manzara" (Resim 2.4) adlı resminde geniş bir perspektif kullanmıştır.

Ünlü Orman adlı tablosunda da görülen, gizemli bir mekân derinliğinin perspektif önünden irdelenmesi, özgün atmosferini bütünleyen doku ayrıntılarıyla coşkun bir üslup sergilenmiştir (Tansuğ, 2008: 57). Toprak dokusuyla başlayan resim, çayırılık, deniz ve adalarla son bulmuştur. Panoramik bir görünümü olan bu resim Şeker Ahmet Paşa'nın çağdaşlarından ayrıcalıklı bir sanat anlayışı olduğunu gösterir.

Resim 2.4: Şeker Ahmet Paşa, **Erenköy'den Görünüm**, T.Ü.Y, 175 x 137 cm



Kaynak: Tansuğ, 2008: 57.

Dokusal bir anlayışın egemen olduğu bu resmin sağında ve solundaki mimari yapılar çağının resimsel anlayışına ışık tutmuştur. Mimari yapılar ayrıntılı işlendiği halde resimlerdeki figürler sadece leke olarak yapılmıştır. Ayrıca ışık-gölge tekniği ustaca kullanılmıştır. Şeker Ahmet Paşa'nın çevresine duyduğu ilgi ve yakınlık, çağdaşlarının ihmal ettikleri yerel peyzaj özelliklerinin yalınlığını, içtenliğini kazandırmıştır (Özsezgin, 1998: 12).

Askerî okullarda yetişen ressamlar arasında en çok işlenen konulardan biri de orman resimleri olmuştur. Süleyman Seyyid'inde orman konulu resimleri bulunmaktadır. Süleyman Seyyid'in orman resimleri, büyük ağaçların sık dokulardan oluştuğu orman içlerinden alınan kesitler şeklinde resmedilmiştir. (Giray, 2000: 150). Süleyman Seyyid'in orman konulu resimlerindeki kompozisyonlarında ulaştığı, başarıda Batıda aldığı eğitimin etkisi büyük olmuştur. Bu resimlerde ışığın yumuşak etkisiyle ağaçlar adeta canlanmıştır.

Süleyman Seyyid kayıtsız şartsız bağlı olduğu doğayı titiz bir şekilde ele alarak, renkli bir saydamlıkla tuvalerine geçirmiştir. Çoğunlukla renklendirme ve renk değerleri üzerinde duran Süleyman Seyyid, çok yavaş da olsa doğayı, sadece taklit etmek yerine yorumlamaya başlamıştır. Süleyman Seyyid, manzara ve figür temaları üzerinde çalışmış olmasına rağmen, daha çok güçlü bir natürmort ressamı olarak tanınmaktadır (Tansuğ, 2008: 94).

Süleyman Seyyid'in "Fenerbahçe'den Peyzaj" (Resim 2.5) adlı resmi, manzara resimlerinde ulaşılmış olduğu özgün anlatımın bir göstergesi olmuştur. Resimde Fenerbahçe burnu doğal değerleriyle resmedilmiştir (Giray, 2000: 148. Resimlerini doğa gözlemine dayalı olarak yaptığı için özgün bir anlatıma sahiptir. Resimlerinde perspektife çok özen göstermiştir.

Resim 2.5: Süleyman Seyyid, **Fenerbahçe'den Peyzaj**, T.Ü.Y, 32 x 55 cm



Kaynak: Giray, 2000: 149.

Resim 2.6: Süleyman Seyyit, **Kayıklar**, T.Ü.Y, 27 x 46 cm



Kaynak: Giray, 2000: 148.

Süleyman Seyyid'in 1884- 1885 yıllarında yaptığı "Kayıklar" adlı resmi (Resim 2.6) yurtdışından döndükten sonra ürettiği resimlere bir örnek olmuştur. Resimde Üsküdar iskelesindeki kayıklar, ahşap iskele, balıkçı barakaları yer almıştır.

Boğazın sularında yüzen gemiler arasında Kız Kulesi sadece lekesele olarak gösterilmiştir. Karşı kıyıda Topkapı Sarayı görünmektedir (Giray, 2000:148). Kullandığı perspektif ve resimsel üslup Süleyman Seyyid'in özgün anlatımının bir göstergesi olmuştur. Ayrıca yurtdışında aldığı eğitimle de yurt içindeki ressamları önemli derecede etkilemiştir.

Süleyman Seyyid gibi ince bir ayrıntı ressamı olan, ancak Avrupa'ya öğrenime gitmediği halde, gidenler düzeyinde çalışmalar yapan, ince zevkli Hüseyin Zekai Paşa da bulunmaktadır. Yağlıboya peyzajlarından ve suluboya eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla, onun dikkatli bir doğa gözlemcisi olduğu, hatta kimi peyzajlarında yöresel notları, yer, yer renkli bir duyarlılıkla yakaladığı görülmüştür (Turani, 1984: 9).

Hüseyin Zeki Paşa'nın ilk dönem resimlerinde fotoğraftan yararlandığı gözlenmiştir (Giray, 2000: 86). Hüseyin Zekai Paşa fotoğraftan, primitif sanatçılarımızdan daha farklı bir şekilde yararlanmıştır. Primitif sanatçılarımız fotoğrafı yeniden yaparken, Hüseyin Zekai Paşa ise fotoğraf etkilerini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Camii (Resim 2.7) adlı eseri de erken dönem resimlerine bir örnektir. Bu eserde Fotoğrafın etkileri görülür. Çağdaşları gibi o da izlenimcilikten etkilenmiştir. Sonraki dönemlerde dikkatli bir gözlemci olarak ve doğrudan doğaya bakarak resim yaptığı Erenköy (Resim 2.8) adlı yapıtında açıkça görülmektedir.

Resim 2.7: Hüseyin Zeki Paşa, **Camii**, T.Ü.Y, 87,5 x 116 cm



Kaynak: Giray, 2000: 81.

Resim 2.8: Hüseyin Zekai Paşa, **Erenköy**, T.Ü.Y, 60 x 81cm



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 136.

Süleyman Seyyid, Seker Ahmet Pasa da dâhil olmak üzere, dönemin düşsel kır ve orman resimleriyle uğrasan sanatçıları arasındadır. Süleyman Seyyid İstanbul yaşamını ve doğal dokusunu işleyerek o dönemi tuvallerine yansıtmıştır. Işıklı paleti, parlak duyarlı renkleri ile ve süzgün tekniğiyle yakaladığı biçimi ile İstanbul’u resimlemeye başlayan Süleyman Seyyid, manzara resminde ilk atılımı gerçekleştiren örnekler üretmiştir. Ressam yapmacıktan uzak, doğal ve belgesel değerler taşıyan görünümlere imza atmıştır. “Süleyman Seyyid’i, Hoca Ali Rıza izleyecektir. Onun boya kutusu ve tuvaliyle dolaştığı sokaklarda Hoca Ali Rıza’da dolaşacaktır” (Giray, 2000: 130).

Türk resim sanatının çağdaşlaşması yolunda önemli köşe taşlarından birisi de Hoca Ali Rıza’dır. Hoca Ali Rıza’nın Türk resim sanatına en büyük katkısı resimlerini doğa karşısında yapmanın yanında öğrencilerine de açık havada resim yapmasını öğretmesidir. Günün koşulları Hoca Ali Rıza’yı ve arkadaşlarını toplumdan uzak yerlerde resim yapmaya sevk etmiştir. Çünkü o dönemde bir askerin kalabalık mekânlarda resim yapması hoş karşılanmamıştır. Hoca Ali Rıza toplumda manzara resmine karşı ilginin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü resimleri duygulu, içten, samimi, sevimli İstanbul manzaralarıdır. Sanatçının bu samimi, içten doğa sevgisi manzara resminin gelişiminde etkili olmuştur.

Resim 2.9: Hoca Ali Rıza, **Üsküdar Kıyısı**, T.Ü. Y, 33 x 74 cm



Kaynak: Tansuğ, 2008: 99.

Tam anlamıyla bir açık hava ressamı olan Hoca Ali Rıza'nın genel konularını Üsküdar'ın (Resim 2.9) eski ahşap evleri, Çamlıca, Kız Kulesi, Karacaahmet Mezarlığı, Osmanlı çeşmeleri, sahildeki yalılar ve Beykoz manzaraları oluşturmaktadır. “Engin alçak gönüllülüğü ile kendini resim sanatının sevilmesi ve yaygınlaşmasına adanmış olan Hoca Ali Rıza, bu dönem Türk resminin doğa karşısındaki en büyük kahramanıdır” (Tansuğ, 2008: 90).

Ressam Ali Rıza, bugün Anadolu, Boğaziçi, Üsküdar ve İstanbul'un kaybolan eski semtleri hakkında eser yazacakların malzemesini hazırlamıştır. Ressam, ağacı, suyu, havayı ve tabii örnekleri çok görmüştür ancak günümüzde Anadolu ve İstanbul'un bir asır önceki hatıralarını bulmak güçtür. Ama bunları Ali Rıza Bey toplamıştır (Ünver, 1949: 5).

Hoca Ali Rıza'nın doğayı sahiplenışı, kendinden önceki kuşağın Klasizminden ve çağdaşlarının Natüralizminden farklı bir şekilde, doğanın doğrudan gözlemi ile olmuştur. Mesleğini ‘peyzaj ressamı’ olarak nitelendirirken amacının İstanbul'un doğal ve tarihi güzelliklerini resmetmek olduğu hissettirmiştir. Hoca Ali Rıza geride bıraktığı beşbini aşkın kroki, desen ve renkli çalışma ile İstanbul'un portresini çizmiş gibidir.

1914 Kuşağı ressamlarının hocası olarak da bilinen Hoca Ali Rıza'nın resimlerinde pembeler, yeşiller ve maviler ön plana çıkmıştır. Çizdiği binlerce desenle eriştiği ustalık ve renk bilgisi sayesinde kendi ekolünü oluşturmuştur. Belgeci manzaralarının yanında hayali manzaraları da bulunan Hoca Ali Rıza, bu tür çalışmalarına “fikirden” diye not düşmeyi unutmamıştır. Kendini peyzaj ressamı olarak

tanımlayan Hoca Ali Rıza'nın figür resimleri de bulunmaktadır. Kendisinin Peyzaja daha çok önem vermesine karşın bugün Hoca Ali Rıza'nın figür resimleri, az bulunmaları nedeni ile daha değerlidir. Manzaralarında da figürü kullanmış fakat bu figürler daha çok boyut belirleyici olarak kalmıştır. Resimlerinde ışığın öneminden dolayı figürler küçük lekeler halini almıştır. Günışığına göre zaman zaman izlenimci, zaman zaman da realist bir palete sahip Hoca Ali Rıza, Türk resminin en önemli yapıtlarını üretmiştir (Tansuğ, 1997: 62). (Resim 2.10).

Resim 2.10: Hoca Ali Rıza, **Karda Üsküdar**, T.Ü.Y, 53,5 x 81 cm



Kaynak: Tansuğ, 2008: 62.

Türk sanatının ilk evrelerinde resimleri ve faaliyetleriyle önemli bir yere sahip olan bu sanatçılar, çalışmalarını sürdürürken onların üslup çizgisini devam ettiren ve hatta bunu geliştiren genç ressamlar yetişmişlerdir. Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa bunlar arasında dikkat çeken isimlerdendir.

Halil Paşa'nın önemi Türk resminde Avrupa'da almış olduğu eğitimin getirisiyle birlikte kendince oluşturduğu fotoğrafik etkiyle, gözlemci yeteneğini harmanladığı ve çizdiği ustalıkla eskizlerle koordine bir yöntem uygulamasıdır. Halil Paşa izlenimciliğin esasını oluşturan anlık değişimler süreci içinde, rengin elinden kayıp gitmesini tercih etmemesiyle, yerel bir kavrayışı sergilemiştir. Peyzaj çalışmalarının ön hazırlıklarını oluşturan eskizler ile fırçasının akıcı ritmi, tuvallerinde özdeşlik göstermiştir.

Halil Paşa'nın manzara resimlerinde özellikle iki şehir ön plana çıkmıştır: İstanbul ve Kahire. İstanbul'un sanatçı tarafından resmedildiği 1888 yılından 1939

yılına kadarki görünümüleri, hem onun sanat anlayışındaki gelişimini hem de kimliğini yavaş yavaş kaybeden şehrin 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki doğal güzelliklerini gözler önüne sermiştir (Giray, 2000:153).

Tuvallerinde buğulu ve sıcak renkleri tercih eden sanatçı 1888'den sonra yaptığı resimlerle Türk izlenimciliğine kaynaklık etmiştir. Bu çalışmalarında ışık ve rengin onun için ayrı bir önemi vardır ve onun için Türk resminde ışık sorununu irdeleyen ilk ressamdır (Tansuğ, 1990: 30).

İzlenimci sanatın özelliklerini, kendi üslup çizgisi içerisinde birleştirmeyi başaran Halil Paşa, akademiden desen ustalığını, empresyonizmden de renk coşkusu ve açık hava geleneğini görmüş, bunlardan etkilenmiştir (Gürel, 1992: 2). Sanat yaşamı boyunca üç farklı üslupla çalışmıştır. Önce akademik-gerçekçi tarzda eserler üretirken, sonra Manet'nin etkisi altında kalarak, izlenimciliğin renk anlayışı ve fırça vuruşlarını benimsemiştir (Arsal, 2000: 70). (Resim 2.11).

Resim 2.11: Halil Paşa, **Kıyı Görünümü**, T.Ü.Y, 110 x 90 cm



Kaynak: Tansuğ, 2008: 96.

1913 tarihli “Çengelköy İskelesi” adlı çalışması için Kıymet Giray şu yorumu yapmıştır. (Resim 2.12) “Bir tepe üzerinden Boğaz’ın sularına uzanan Çengelköy’ün doğal güzelliklerini ve mimari dokusunu duyarlı bir izlenimci paletle sunan Çengelköy İskelesi, Halil Paşa’nın özgün manzara duyarlılığını yansıtır. Boğaz sularında bekleyen yelkenliler ve kayıklar, karşı kıyının ışıkta eriyen görünümü, şiirsel bir manzara yansıtır” (Giray, 2000:156).

Resim 2.12: Halil Paşa, **Çengelköy İskelesi**, T.Ü.Y, 80 x 144 cm



Kaynak: Giray, 2000: 158.

Bu dönemde kişisel üslup çabalarında etkinleşerek doğa ile yakın ilişki kuran, aynı zamanda gün ışığının da tadını vermeye çalışan bu ressamlar arasında Ömer Adil ve Ahmet Ziya Akbulut'u da sayılabilir. 19. yüzyıl Türk ressamlarının yöneldiği bir başka alan da deniz temasıdır. Osman Nuri Paşa, Diyarbakırlı Tahsin (Resim 2.13) ve Mülazım İhsan gibi isimler deniz ve gemi konusunda örnekler vermişlerdir.

Resim 2.13: Diyarbakırlı Tahsin, **İstanbul**, T.Ü.Y, 50 x 60 cm



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com> 10.05.2011, 11:22.

“Resim sanatı adına, II. Abdülhamit Dönemi'nin en büyük olayı Sanayi-i Nefise-i Mekteb-i Âlisi'nin açılmasıdır. Osmanlı başkentinde Güzel Sanatlar Okulu'nun açılması, Paris'te hukuk ve resim öğrenimi gören Osman Hamdi Bey tarafından gerçekleştirir” (Edhem, 1970). Osman Hamdi, Paris öğrenimini öncelikle ressam olma tutkusunu gerçekleştirmek amacıyla kullanmıştır.

Osman Hamdi sanatçı olarak kendi üslubunu belirleme aşamasında Paris’te örgenim gördüğü atölyelerin ve dolayısıyla hocalarının etkisiyle oryantalist eğilimlere yönelmiştir. Oryantalist eğilimlere katılan çalışmaları ile Türk Resim Sanatı’na kalıcı yapıtlar bırakmıştır. “Batılı ressamların doğunun egzotik dünyasına açılan tuvallerine karşın Osman Hamdi kendi toplumunun yaşam özelliklerine ilişkin bildiği ve hatta yaşadığı değerleri yorumlayan bir çizgide oryantalist özellikleri yansıtan yapıtlara imza atmıştır. Bu yaklaşımıyla da batının oryantalist eğilimli yapıtlarından ayrılan değerlere ulaşmıştır (Giray, 2000:170).

Osman Hamdi’nin yakaladığı farklı değerler dış ve iç mekânları oryantalist tavrıyla yorumlamasından kaynaklanmıştır. İnsan figürlerini de içine aldığı fotoğraflardan yararlanarak peyzajlar üretmiştir. Osman Hamdi’nin peyzaj özelliğini gösteren resimlerinden bir tanesi de “Venedik” (Resim 2.14) manzarası adlı resmidir. Bu resim onun figür çalışmalarından ayrılır, tamamen mistik bir Venedik görüntüsünü yansıtmıştır.

Resim 2.14: Osman Hamdi, **Venedik’ten**, T.Ü.Y, 28 x 36 cm



Kaynak: Renda ve Erol, 1999: 129.

Limandan kente bakış olarak tuvale aktarılan manzara dar, uzun bir şerit üzerine yerleştirilmiş kent dokusunu yansıtmıştır. Atmosfer ve denizin gri ve mavi değerleri arasında yükselen mimari yapılar Venedik’in 1878 yılındaki genel görünümünü belgelemiştir (Giray, 2000:180).

2.3. GURUP HAREKETLERİ İLE MANZARANIN GELİŞİMİ

2.3.1. 1914 Kuşağı Ressamlarında Manzara Resmi

Sanayi-i Nefise’de açılan Avrupa sınavını kazanan genç kuşak ressam, 1910 yılında Paris’e gönderilmiş ve böylece Türk resim sanatına çağdaş akımlar girmeye başlamıştır. Bu sanatçılar, İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi Arel’dir. Avni Lifij, Feyhaman Duran, Abbas Halim Paşa Abdülmecit tarafından Paris’e gönderilmiştir (Gültekin, 1992: 13).

Bu ressam, 1914 Kuşağı, Çallı kuşağı ya da “Türk izlenimcileri” olarak da bilinmektedir. Belli başlı üyeleri İbrahim Çallı, Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Mehmet Ruhi Arel, Hikmet Onat ve Ali Sami Boyar’dır. Renkli sanatçı kişiliğiyle ve sanat çevresindeki etkinliği sayesinde İbrahim Çallı gruba adını vermiştir.

İlk Cumhuriyet kuşağı ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında, hem, hoca, hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 Kuşağı, Osmanlıktan Cumhuriyet Türkiye’sine geçişin ara dönemini oluşturması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir özelliğe sahiptir (Özsezgin, 1998: 17). Çallı Kuşağı sanatçıları, Osmanlı’nın son dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarını gözlemlemiş bir birliktelik olarak, Türk resminde önemli bir konuma sahip olmuşlardır. Çallı Kuşağı sanatçıları, rastgele düşüncelerle tuvaleri başına geçmemişler, plânlı ve programlı olarak bazı imgeleri resimlerine taşımışlardır. Böylece Cumhuriyet dönemi resminin yapılanmasında önemli rol oynayarak, Türk resminde konu zenginliğine ciddi anlamda katkıda bulunmuşlardır. Özellikle “Asker Ressamlar Kuşağı”ndan sonra, ilgi gösterilen manzara, ölü doğa ve figür, 1914 Kuşağı sanatçıları tarafından olgunlaştırılmıştır.

Manzara teması Çallı kuşağının da vazgeçemediği tema olmuştur. Ancak Çallı kuşağı ile 19. yüzyıl Türk Ressamları’nın manzara resimleri arasında teknik üslup ve boya yetkinliği bakımından büyük farklılıklar vardır. 1914 dönemine dek Türk ressam, doğayı kopya etmekle yetinmiş, herhangi bir yorumsal hamleden kaçınmışlardır.

1914 yıllarının ressam, sanatçı olma bilincini bu aşamalarda yakalamışlardır. Kuşkusuz onların manzara resmine yaklaşımları da, dönemleri, kuralları ve koşulları

göze önüne alındığında, bir devrim olarak ortaya çıkmıştır. Avrupa öğreniminden yurda dönen ressam, doğayı ışık değişimlerinin yarattığı görsel etkilerle yorumlamışlardır. Osmanlı düşüncesinin, tanrı yaratısı olan doğaya karşı dokunulamaz tutumunu göz ardı etmeleri bile büyük bir atılım olarak ortaya çıkmıştır. Batı'nın yayılma hızını kaybetmekte olan empresyonizmin ve sembolizmin öznel yorumları, 1914 kuşağı ressamlarının paletine bu koşullarda yerleşmiştir.

Manzara, Türk resminin demirbaş teması olarak etkinliğini uzun süre korumuştur. Özellikle İstanbul doğasının, bu tür resme büyük kaynak oluşturan renkli ve ışıklı görüntüsü ve izlenimci paleteler sunan zengin alışı, cumhuriyet döneminin resmi içinde de varlığını sürdürmüştür. Resim sanatımızda manzaraya bu derece yakınlık, konunun popülaritesiyle de yakından ilgilidir. Bugün bile, sıradan insan için resim denildiğinde akla gelen, manzara konulu kompozisyonlardır. İstanbul doğasından esinlenmek, özellikle 1914 Kuşağı sanatçıları açısından ihmal edilemez bir eğilim olmuştur (Özsezgin, 1998: 19).

Bir başka atılım, günlük yaşamın içinden alınan konuların ve görünümünün resimlenmesidir. Ev içleri, cami içleri ve en önemlisi figürler, hem de kadın figürleriyle varsıllaşan görünüm tuvalerde görülmeye başlanmıştır. Bu da dönemin gelişmesine öncülük eden bir sanat atılımını oluşturmuştur. Resim Sanatımızda, 1914 Kuşağı, ya da Çallı Kuşağı olarak tanınan bu ressam, bu yıldan başlayarak Türk Resmi'nin küçük sanat ortamının temsilcileri olmuşlardır (Giray, 2000: 198).

Bütün bu gelişmeler Çağdaş Türk Resmi'nin ilk ürünlerinin manzara resmi olarak belirlenmesine neden olmuştur. Bu manzaraları üreten ressamın, geçen zamanla doğru orantılı olarak, yavaş yavaş sanatçı kimliği kazandığına da tanık olunmuştur.

Çallı Kuşağı sanatçıları Paris'te tamamen akademik eğitim veren atölyelerde çalışmalarına rağmen, yurda döndüklerinde bu anlayışın tersine, akademi dışında gelişen izlenimci anlayışta resimler yapmışlardır. Fransız izlenimcilerin en çok çalıştıkları konunun manzara olması 1914 Kuşağı ressamlarının izlenimci resme yönelmesinde bir etken oluşturduğu düşünülmektedir. Manzara Türk sanatçıları baştan beri çok ilgilendiren bir konu olmuştur (Başkan, 1994: 29).

Bu dönem ressamlarımız, Çanakkale savaşı sırasında kahramanlık destanları yaratan Mehmetçiğin anılarını canlandırmak üzere görevlendirildikleri halde, Boğaziçi kıyılarının, eski dar sokakların çalاک fırçalı görüntüleri yanında portreler de yapıp Galatasaray sergilerine katılmışlardır. Çallı kuşağı ressamlarımız, İstanbul'un iki yakasının sınırlarını aşamayan görünöleri, morlar, turuncular, maviler biraz fazlaca harcanan vişneçürüğü renkleri, kahverengi ve yeşillerle resmetmişlerdir. "Peyzaja çıkma" âdeti, bu yılların sonraki kuşağı bıraktığı bir alışkanlık olmuştur (Turanî, 1984: 10).

Çallı Kuşağı içinde izlenimciliğe en yakın olanı Nazmi Ziya olarak görölmüştür. Nazmi Ziya, Hüseyin Zekai Paşa'nın davetlisi olarak 1905 yılında İstanbul'u ziyaret eden Sicnac'dan çok etkilenmiştir (Boyar, 1948: 104). Resimlerinde ayrıntıların ortadan kaybolduğı doğa görüntülerine ağırlık vermiştir.

"Nazmi Ziya Güran İzlenimci bir manzara ressamıdır. "Sabahleyin erken kalkarak, gecenin gündüz olmak için geçirdiğı değışime tanık olmayanlar, yeryüzünde hiçbir şey görememişlerdir" Nazmi Ziya'nın bu sözleri sanatını tümüyle ortaya koymaktadır. Sanata başlamasından ölümine kadar boya kutusu omzunda, gün ağarırken yola koyulur, İstanbul sokaklarının, (Resim 2.15) mahalle aralarının kırların resimlerini yapmıştır. Birkaç portresine figürüne karşılık sanat verimliliğinin ağırlığını özellikle İstanbul'dan yaptığı ve belki de yüzlere yaklaşan görünömlerde toplanmıştır" (Berk, 1979: 45).

Resim 2.15: Nazmi Ziya Güran, **Sokak**, T.Ü.Y, 60 x 70 cm



Kaynak: Giray, 2000: 136.

Nazmi Ziya'nın "Koç Kahvesi" (Resim 2.16) serisi gibi, çalışmalarında ressamın doğanın genel niteliklerine bağlı kaldığı görülmektedir. Nazmi Ziya paletinden koyu renkleri atarak açık tonlara önem vererek tabiat karşısında çalışmıştır. Aynı konuyu günün belirli saatlerinde değişik ışık etkilerini gösterecek şekilde işlemiştir. Tabiattaki ışık ve gölge olayını aynı rengin açık ve koyu tonlarıyla değil, zıt renklerle vermiştir. Renkleri olduğu gibi kullanmak yerine bunları elemanlarına ayırarak gözde birleştirmeyi tercih etmiştir (Güvemli, 1977: 35).

Resim 2.16: Nazmi Ziya, **Koç Kahvesi**, 1931



Kaynak: <http://www.sosyalistarsiv.com>11.05.2011, 22:55.

İbrahim Çallı çarpıcı ve renkli paletiyle genellikle manzaralarında İstanbul'u resmetmiştir. Çallı'nın resimlerinde İstanbul önemli bir yer tutmuştur. Özellikle boğaz kıyılarını, iskeleleri, sahildeki evleri resimlemiştir. "Emirgan" adlı resimde (Resim 2.17) bol ışıklı geniş fırça vuruşları, rahatlığı, samimiyeti, özenli işçiliği dikkati çekmiştir.

Resim 2.17: İbrahim Çallı, **Emirgan**, T.Ü.Y, 42 x 55 cm



Kaynak: Giray, 2000: 132.

İbrahim Çallı izlenimci anlayışın temsilcisi olarak bilinse de, aslında kendine özgü bir izlenimci olarak resimlerinde yaşadığı toplumdan kesitler sunmaya özen göstererek, İstanbul'u manzaralarını resmetmiştir. Adnan Turanî, Çallı'nın "akademikleşmiş bir izlenimciliğin temsilcisi" olarak değerlendirilmesinin daha doğru olacağı düşüncesini belirtmiştir (Turanî, 1992: 669). Canlı parlak renkler ve serbest fırça vuruşları ile Boğaziçi, (Resim 2.18) Ada Manzaraları, Bebek İskelesi, Dolmabahçe Camii, Haliç Anadolu Hisarı, Rumeli Hisarı gibi birçok semtte kişisel duyarlılığını yansıtan eserler üremiştir (Berk, 1977: 30).

Resim 2.18: İbrahim Çallı, **Boğaziçi**, T.Ü.Y, 46 x 55 cm



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com>, 16.05.2011, 16.42.

Bu peyzajlarında ayrıntıdan çok bütün ön plana çıkmıştır. Kısa sürede ve herhangi bir güçlkle karşılaşmaksızın, rahatlık içinde oluşturduğu izlenimi, aynı zamanda konuya olan hâkimiyetini de göstermiştir. Sanatçının bu tarzda yaptığı resimlerde Cezanne etkisi görülmektedir. (Erdemci, 1994: 16).

Nurullah Berk Çallı'nın eserlerini şu sözlerle değerlendirmiştir. “Eline fırça alınca nereye ne rengi sürse o renk güzeldi, tatlıydı, Frenkçe deyimleriyle bir kolorist eseriydi. Bundan dolayıdır ki Çallı'nın en önemsiz etüdü, taslağı, boyalı krokisi renk armonileriyle gözü okşar ” (Berk ve Gezer, 1973: 27).

Avni Lifij için peyzaj çalışmaları, renk ve duyguyu verme açısından büyük önem taşımıştır. Lifij rengi duyguları ifade etmekte bir araç olarak kullanmıştır. Bunlar Avni Lifij'in doğaya dönük bir sanatçı kimliği oluşturmasında belirleyici bir etken olmuştur. Bundan dolayı Avni Lifij'in resimlerinde ışığın etkisiyle değişen bir doğa yoktur. Işık onun resimlerinde belirli bir zamanın göstergesi olarak kullanılmıştır. Sanatçının hüznü akşam peyzajları (Resim 2.19), güneşin batımı, evleri ve sokaklarıyla İstanbul görünümü bize bir yerin tarihsel ve doğal güzelliğini yansıtmaktan ziyade duyguyu yansıtmaktadır (Özsezgin, 1982: 11).

Resim 2.19: Avni Lifij, **Grup Vaktinde Deniz**, K.Ü.Y, 17,5 x 25,8 cm



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org>, 19.05.2011, 17:20

Avni Lifij'in manzara konulu çalışmalarında renkleri seçme anlayışı ve bazı eserlerindeki fırçayı kullanım tarzı izlenimci ressamalara yaklaşımdır. Bunun yanında

öyle resimleri de vardır ki, bunlar açık hava çalışması olmalarına rağmen renk açısından izlenimciliğe hiç benzemeyen bir tarzdadır. Lifij'in peyzaj çalışmaları daha çok küçük ebatlarda olan poşatlar şeklindedir. Bu poşatların en önemli yanı renksel özelliklerin ön planda olmasıdır (Gören, 1991: 47).

Kızıl havalar, kuytu mekânlar, sakin tabiat manzaraları, kar görüntüleri, mezarlıklar sıklıkla resimlerine konu olmuştur. Bu peyzajlar uzun bir süre hareketsiz ve figürsüz olarak yapılmıştır. “Kar Manzarası” resminde de (Resim 2.20) evlerin damlarını kaplayan kar, mavi ışıkla aydınlanan, etkileyici bir görünüm ile sunulmuştur. Genelde boylarında kullandığı sarı, kırmızı, turuncu renkler onun duygulu anlatımını pekiştirmiştir. Daha sonraki dönemlerde Lifij renk ve leke değerlerinin ön plana çıktığı manzara resimlerinde soyut doğa yorumlarına ulaşmıştır.

Resim 2.20: Avni Lifij, **Kar Manzarası**, K.Ü.Y, 13 x 19 cm



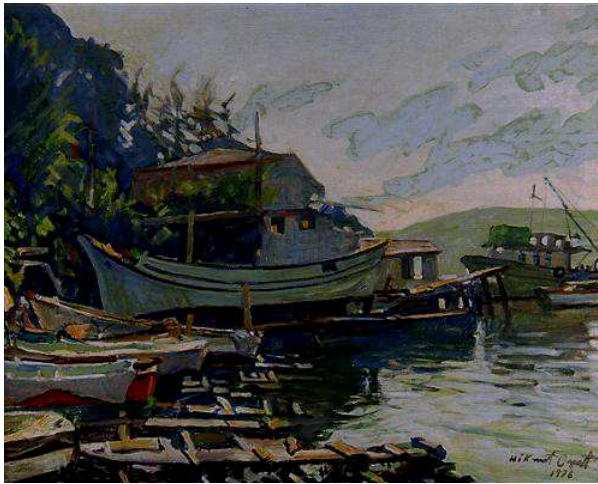
Kaynak: <http://www.sanalmuze.org>, 13.05.2011, 10:30

Dönemin diğer bir ünlü ressamı “İstanbul Portrecisi” olarak nitelendirilen Hikmet Onat'tır (Tansuğ, 2008: 371). İlk önceleri figür ve portre çalışmaları yapmıştır. Daha sonra yaptığı manzara resimleri ile gerçek bir açık hava ressamı olmuştur. Sahillere bağlı gemi ve kayıkların resimlerini, su dalgasındaki yansımaları yapmaktan büyük zevk duymuştur. İzlenimci bir manzara ressamı olarak karşımıza çıkan Hikmet Onat, tabiattaki renk ve ışıkları en ince ayrıntısına kadar inceleyen ve bunları

eserlerinde ifade etmeye çalışan bir ressam olarak nitelendirilmiştir (Arseven, 1981: 194).

Hikmet Onat, büyük çoğunluğu deniz temalı olan manzara resimlerinde doğanın açık-koyu ışık, sıcak-soğuk renk değerlerini kesin sınırlı kontrastlarla ayrıntılı bir şekilde ele almıştır. Resimlerindeki renksel zenginlik, konuyla ilgili belirlediği biçimi boyama üslubu, fırça kullanmadaki ustalığı, ön planda hemen dikkati çeken koyu renk lekeleri ve geriye doğru gittikçe açılan ton değerleriyle resmin bir anlamda ilisyonist derinliği, onun karakteristik üslubunu belirlemiştir. Hikmet Onat özellikle kıyıya çekilmiş ve demirlenmiş sandalların su yüzüne vuran alacalı yansımalarını da çokça işlemiştir (Resim 2.21).

Resim 2.21: Hikmet Onat, **Sarıyer Yenimahalle'de Tekneler**, 1976, T.Ü.Y, 63 x 80 cm



Kaynak:<http://www.istanbulsanatevi.com>, 12.05.2011, 23:50.

Onat'ın tuvallerinde vazgeçemediği en önemli ayrıcalığı güçlü bir perspektif uygulamamasıdır. Renkler bu anlatıma serbest fırça vuruşlarının dinamik lekeseği ile katılmıştır. Lekeler bozulmayan bütünsellik içinde coşkun ve canlı renklerle buluşmuştur (Giray, 1995: 28).

Onat genellikle doğduğu yer olan Fındıklı ve çevresinde dolaşmış, denizi ve karşı kıyıları buradan gözlemleyebilmiştir. Fındıklı'yı, Cihangir'i ve Kabataş Sahillerini (Resim 2.22) resimlemiştir. Sanatçı bu resimlerinde Işık ve renk oyunlarının yarattığı

görsellik arayışını ayrıntılı gözlemleriyle pekiştirmiştir. Fındıklı Sahillerinde tahta iskelelere bağlı yelkenliler sabahın ilk ışıklarıyla büründüğü buğulu bir atmosferle Onat'ın tuvaline renk ve ışık lekeleri olarak yansıtmıştır. (Giray, 2000: 171).

Resim 2.22: Hikmet Onat, **Kabataş'tan Manzara**, T.Ü.Y, 79,5 x 90 cm



Kaynak: Özsezgin, 1998: 98.

Nazmi Ziya'nın ve Avni Lifij'in peyzajlarındaki şiirsel nitelik, duygu ve ifade ediş onun tablolarında görülmemiştir. Bu bakımdan yorum yönü bu iki sanatçıya kıyasla daha geride durmaktadır. Sanatçı şövaesini koyduğu manzara karşısında görüntünün tümünü ve ayrıntılarını tuvale geçiren bir objektif gibi nitelendirdiğimiz bir teknikle çalışmıştır (Berk ve Turanî, 1981: 52).

Namık İsmail, hiçbir zaman bohem bir sanatçı kimliğinde olmamış, fırçanın ucuna dokunmuşçasına bir izlenim veren, tablolarında yoğun bir boya görünümü bırakmayan resimler yapmıştır. 1914 kuşağı sanatçıları içerisinde almış olduğu akademik eğitimle desen çizme gereğini iyi bilen sanatçılardan biri olmuştur (Berk, 1990: 18).

Bu dönemde manzara Türk resim sanatının ilk örneklerinde olduğu gibi birçok sanatçının işlediği bir konu olmuştur. Özellikle Boğaziçi en sık resimlenen yerlerden biridir. Ayrıca tarihsel dokunun da yer aldığı kent görünümleri de sıklıkla resimlenmiştir. Namık İsmail' de bu bağlamda çok sayıda manzara ve renk görünümü gerçekleştirmiştir.

Namık İsmail 1914 Kuşağının izlenimcilik olarak adlandırılan anlatım özelliğini tam anlamıyla benimsenememiştir. Dışavurumcu sayılabilecek bir renk ve tekniğe yönelmiştir. Bu dönemde yaptığı savaş resimlerinin yanı sıra, manzara, portre, natürmort, iç mekân resimleri gibi bu dönemde yoğun olarak yapılan tüm resim türlerini denemiştir. Bu türlerin içinde Namık İsmail'in üslubu en çok manzara, portre ve özellikle de çıplaklarında kendini göstermiştir (Rona,1992: 22). Peyzajlarında daha çok denizi, sandalları, (Resim 2.23) boğazı, tepeleri, Bursa'dan Görünümleri, dere kıyıları gibi konuları işlemiştir (Tansuğ, 2008: 129).

Sağlam bir tekniğe sahip olan Namık İsmail, her tablosuna göre üslubunu ve tekniğini değiştirmiştir. İsmail, 1914 Kuşağı sanatçıları içerisinde en değişken olanıdır. Yapıtlarının tümü incelendiğinde izlenimcilikten gerçekçiliğe, gerçekçilikten dışavurumculuğa uzandığı görülmüştür (Tansuğ, 2008: 129).

Resim 2.23: Namık İsmail, **Sirkeci Rıhtımı**, T.Ü.Y, 76,7 x 227,4 cm



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org>, 14.05.2011, 15:00.

Hareket ve ışık ögesi sanatçının tüm yapıtlarında izlenen önemli iki unsur olmuştur. Peyzajlarında, natürmortlarında ve figürlerinde ana temanın üzerine odaklaşan bir ışık süzmesi bulunmuştur. Bu ışığın altında cansız varlıklar bile hareketlenmiştir. Resimlerinde en çok kullandığı renk sarıdır. Sarının her tonu resimlerinde yer almaktadır. Işık gölge oyunlarını, formları ve kontrastları renk lekeleriyle vermiştir (Gürtuna, 1998: 90). Namık İsmail'in, Harman (Resim 2.24) adlı resminde de sarı renginin tonlarını çokça kullanmıştır.

Resim 2.24: Namık İsmail, **Harman**, 1923, T.Ü.Y, 165 x 200 cm



Kaynak: Giray, 1997a: 129.

Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Namık İsmail manzara resimleriyle tanınmışlardır. Sembolist eğilimler göstermekle birlikte renk ve ışık kullanımını açısından Avni Lifij de bu guruba dâhil edilmektedir. Bu sanatçılar eserlerinde 19. yüzyıl pitoreski yerine gündelik hayatın hareketliliğini resimlemişlerdir. Sanatçılar İstanbul'un değişen görünümünü ve batılılaşan yaşam biçimini resimlemişlerdir.

Askeri okullarda resim dersleri çoğunlukla manzara konusu üzerine yoğunlaşmıştır. Bu dönemde figürün okullara sokulmamış olmasına karşılık Sami Yetik savaş konulu kompozisyonlarında figürü temel alan bir yaklaşım görülmüştür (Özsezgin, 1997: 29).

Sami Yetik'in genellikle resmettiği konuların başında Kurtuluş Savaşı teması gelmiştir. Bu konuyla ilgili büyük boyutlu tuvaleri bulunmaktadır. Konuyla ilgili kompozisyonlarında efeler, geri hizmetteki kadınlar, kağnılar gibi Milli Mücadele'nin ayrılmaz parçaları işlenmiştir (Çoruhlu, 1996: 106) (Resim 2.25).

Resim 2.25: Sami Yetik, **Cephane Taşıyan Köylüler**, T.Ü.Y, 91 x 131 cm

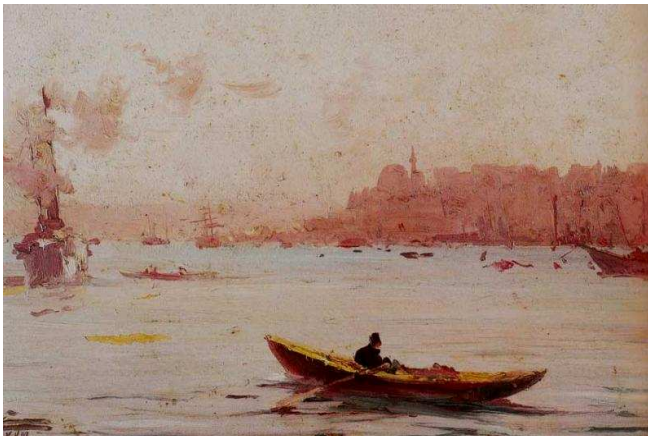


Kaynak: <http://www.sosyalistarsiv.com>, 23.05.2011, 12:10

Sami Yetik'in son yıllarda yöneldiği manzara ve ölü doğa resimlere karşın savaş ressamı olarak ünlenmesinin temelinde Şişli Atölyesi bulunmuştur. Savaşın içinde bulunmuş ve savaşın dramatik yönünü bizzat görmüş olan sanatçının büyük boyutlu yapmış olduğu savaş sahneleri, gerçekçi bir yaklaşım taşımıştır (Özsezgin, 1997: 33).

Sami Yetik'in, diğer manzara resimlerinde ise Monet'in izleri görülmüştür. Sanatçı "Deniz Peyzajı" adlı eserinde (Resim 2.26) durgun ve sıcak bir havada İstanbul'u resimlemiştir. Denizde yüzen kayıklar ve karşı kıyı lekesele olarak resmedilmiştir. Kalın boya dokusu ve ara ara kullandığı spatül, Sami Yetik'in ayrıcalığını yansıtmıştır.

Resim 2.26: Sami Yetik, **Deniz Peyzajı**, TÜYB 19 x 29 cm



Kaynak: Giray, 2000: 216.

Feyhaman Duran ileriki figürü de portreyi de bırakmıştır. Çiçeklere ve tabiat görünümüne dönmüştür. Yazın Rumelihisarı kıyısında ya da Çengelköy sırtlarında oturmuştur. Deniz sevgisi uyanmış, renkleri daha da parlaklaşmıştır. Feyhaman Duran Portre resimlerinde ulaştığı başarılı yorumunu manzaraya da taşıyarak özellikle Boğaziçi manzaralarıyla pekiştirmiştir (Giray, 2007: 6).Portrelerini yaptığı kişilere benzemesi gerektiğinden bu resim türüne kişisel görüş ve duygularını yansıtamamasına karşılık manzaralarında (Resim 2.27) bu açıdan daha rahat hareket edebilmiştir.

Resim 2.27: Feyhaman Duran, **Manzara**, D.Ü.Y, 26 x 36 cm

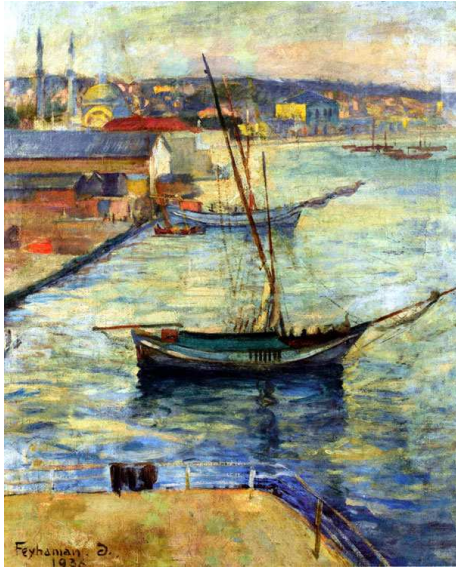


Kaynak: <http://www.turkishpaintings.com>, 24.05.2011, 09:35.

Peyzaj alanındaki sayısız yapıtları O'nun bir başka yönünü ortaya koymuştur. Portrelerinde İstanbul ve doğaya olan ilgisi görülmüştür. Feyhaman Duran resimlerinde yalnızca görüneni aktarma amacıyla değildir. Görünenin ardındaki anlamı, büyüü ve güzelliği de vermeye çalışmıştır (İrepoğlu, 1986: 76).

“Limanda kayıklar” adlı resimde (Resim 2.28) renkler taze ve berraktır. Boya dokusu anlatımın içinde önemli bir yere sahiptir. Kayıkların kahverengi gövdelerine katılan maviler çarpıcı bir etki yaratmıştır. Yelken direkleri de resmi hareketli kılmıştır.

Resim 2.28: Feyhaman Duran, **Limanda Kayıklar**, T.Ü.Y, 89 x 74 cm



Kaynak: Giray, 1997a.

2.3.2. Müstakil Ressamlar Grubunda Manzara Resmi

Doğa, Müstakillerde sorgulanmaya başlanmıştır. Manzara, içinde doğa, insan ve insanların yaşadıkları evler, kasaba, köy ya da mahalleleriyle birlikte karakterize edilmiştir. Zeki Kocamemi, özellikle dış görünüm resimlerinde, ön plandan arka planlara uzaklaşan tarlaların, ağaç ve ev kümelerinin yapısal değişimlerini belirlemiştir. Yakın uzak değerler izlenimcilerde olduğu gibi renklerin sertlik ve yumuşaklıkları, birbirleri içinde erimesiyle değil, çizgisel değişimleriyle değerlendirilmiştir. Renk titreşimlerinden çok, sıcak soğuk renk kontrastları önem kazanmıştır.

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

'Müstakiller' batıdaki 'yeni resim' düşüncesine uyum sağlayan sanatçılar olarak, çalışmalarında konuyu geri plana itmiş, biçimin bağımsızlığı ve doğa

biçimlerinin ‘deforme’ edildiği bir sanat anlayışında direnmişlerdir. Resimlerde nesneyi salt kütle ve doğadan soyutlamış biçim bağlamında ele alarak, iç doğayı öne çıkaran eğilimlere ağırlık vermişlerdir (Özsezgin, 1998: 30).

Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Refik Epikman gibi Müstakil ressamların resim sanatımıza getirdikleri yenilik, doğaya ilişkin görünümleri geometrik sistemlere indirgeyerek çözümlenmek olmuştur. Özne bir deformasyonla nesnelerin biçimsel özelliklerini irdeledikleri görülmüştür. Ali Avni Çelebi’nin deniz ile figür ilişkisini kurduğu seri halinde ya da zaman zaman ele aldığı deniz temalı resimlerinde, uzun bir zaman içinde oluşan izlenimlerin bir anın tazeliğini taşıdığı gözlenmiştir (Resim 2.29).

Resim 2.29: Ali Çelebi, **Balıkçılar**, T.Ü.Y, 140.5 x 176 cm



Kaynak: Giray, 2000: 331.

Diğer resimlerine oranla balıkçı ve deniz konulu resimlerindeki yapısalcı eğilim, daha sade bir dil oluşturmuştur. Dışavurumcu tavırda, deniz düz bir yüzey halinde, figürler ise doğal sayılabilecek duruşlarda resmedilmiştir. Ali Avni Çelebi’nin bu konudaki birçok resminde, devam eden bir zaman diliminde, belirli bir anın resmedilmiş olması dikkat çekmiştir. Aslında balıkçıları ve kıyı yaşantısını bu doğallıkta resmetme nedeni, döneminin getirdiği toplumsal içerikli çalışmalar yapılmasıyla da ilişkisi olduğunu da düşündürmüştür.

Resim 2.30: Ali Çelebi, *Ayairini*, T.Ü.Y, 38 x46 cm



Kaynak: Giray, 2000: 327.

Ali Çelebi manzara resimlerinde, yaşamsal olaylar çevresinde kurulan doğa insan ilişkilerinin bütünlüğü aktarılmıştır (Giray, 2000: 331). Çelebinin *Ayairini* (Resim 2.30) adlı resimde Topkapı sarayı bahçesinden, bir kesit kış gününde kurumuş dallarla yansıtılmıştır.

Bu dönem genç ressamların tüm yapıtlarında olduğu gibi manzara ağırlıklı tablolarında da yöresel duyarlık dikkati çekmiştir. Yurt gezilerine katılmış olan Şeref Akdik'in tablolarında da çevre görünümleri, yerel tipler ve köylüler adeta belgesel nitelikler taşıyan akademik, gerçekçi bir yaklaşımla yansıtılmıştır. Tablolarda verilmek istenen tema manzara anlamına uygundur. Şeref Akdik kendine aşırı güvenen, sanatında arayış aşamasını geçmiş ve eserlerinde mekanik bir kendini yenileme örneği göstermiştir (Tansuğ, 2008: 169).

Tabiata son derece saygılı davranan Şeref Akdik, ilk bakışta tabiatı kopya eder gibi görünse de üstün bir gözlem ve yorum gücüyle eserlerini üretmiştir. Tabiatın kendisine çok şeyler öğretebileceğine inanarak, atölyesine kapanıp resim yapmak yerine Anadolu'nun çeşitli bölgelerini gezerek, samimiyet ve içtenlikle resimlerini yapmıştır. Şeref Akdik'in Erzurum, Erzincan, Mersin, Gümüşhane (Resim 2.31) gibi yörelerden birçok manzaraları bulunmaktadır.

Resim 2.31: Şeref Akdik, **Gümüşhane'den**, 1941, K.Ü.Y, 26 x 35 cm



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com>, 17.05.2011, 17:14.

Ayrıca Şeref Akdik'in ifadeci bir anlayışla resmettiği "Moda Kadınlar Plajı" resmi (Resim 2.32) Cumhuriyet sonrası değişime işaret etmektedir. Plaj kültürünün oluşmaya başladığını, kadınlarında denize girebildiklerini belgelemiştir. Bu resim doğa insan ilişkilerinin bütünlüğünü aktarmıştır.

Resim 2.32: Şeref Akdik, **Moda Kadınlar Plajı**, 1970, T.Ü.Y, 46,5 x 55,5 cm



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com>, 25.05.2011, 10:42.

Mahmut Cuda, manzaralarında ise konu olarak aldığı kentlerin mimari ve doğal enerjilerini aktarmıştır. Sanatçının manzaraları bu özellikleriyle aynı zamanda birer belgesel niteliği oluşturmuştur. Sanatçının doğaya yaklaşımı, izlediği güzellikleri yorumlayarak yapıtlarına yansıtması, doğayla özel bağlar kurduğunu kanıtlamıştır.

Doğaya özgü görünüşleri, özgün değerlerini koruyarak çevrelerin de oluşan anlamlı bir mekân olgusunda usu aşan anlatımları evrelerini, Cüdanın Batı tekniğini Doğu-İslam dünyasının felsefesine, geleneğine bağlı kalarak yorumladığını göstermektedir (Tansuğ, 2008: 177) (Resim 2.33).

Resim 2.33: Mahmut Cuda, **Camili Peyzaj**, T.Ü.Y.



Kaynak: Giray, 1997a: 241.

Gerçekçi sanat anlayışının Türk resim sanatında özgün bir isim olan Mahmud Cuda aynı zamanda Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği'nin de kurucusudur (Giray ve Berk, 1982).

Zeki Kocamemi, doğa kaynaklı kübizm anlayışını dışavurumcu bir yaklaşımla ele alarak resim sanatımıza bir yenilik getirmiştir. Zeki Kocamemi'nin "Peyzaj" adlı resmi (Resim 2.34) Alman dışavurumcu esintileri taşımaktadır. Sanatçı hareketli doğa kesitlerini, geniş renk yüzeylerini, yalın bir anlatım ve dinamik fırça vuruşları halinde sunmuştur. Kocamemi doğaya ilişkin görünüşleri geometrik sistemlere indirgeyerek bunu deformasyonla bütünleşen renk lekeleri ve ışıkla, gölge dağılımının uyumunu, dinamik bir boşlukta çevrelemiştir. 1926 yılından bu yana peyzaj çalışmalarında geometrik yapısallığı, geniş yüzeyli renk lekeleri ve hacimsel biçimler Kocamemi'nin üslubuyla bütünleşmiştir.

Resim 2.34: Zeki Kocamemi, **Peyzaj**, T.Ü.Y, 32 x 39 cm



Kaynak: Giray, 2000: 298.

Cevat Dereli'nin esin kaynağı ise doğrudan doğruya içinde yaşanılan doğanın kendisi olmuştur. Kimi zaman büyük ilgi duyduğu balıkçıların yaşamına eğilmiş, dalyanlar balık ağalarını toplayan balıkçıları ve balıkçı dükkânlarını, kimi zaman Ürgüp peyzajı önünde üzüm toplayan işçi kadınları, kimi zaman da ıssız, تنها kıyı görünümelerini ele almış, gönlünün sesine kulak vermeyi ve bu sesin esnek çağrışımlarıyla resmini örmeyi daha uygun bulmuştur (Özsezgin, 1980).

Cevat Dereli'nin peyzajlarında köy yaşamının, yöresel, ulusal olma duygusunu zorlamalardan ve kaygıdan uzak kişisel, doğal bir içtenlikle resimsel anlatıma taşıdığı hissedilmektedir (Resim 2.35).

1970'lerden sonra ürettiği eserlerinde, sert geometrik plan düzenlemelerinden tamamen uzaklaşarak yeni üsluba bir yönelmiştir. Aynı zamanda derinliği az bir peyzaj resmine yönelmiştir. Daha sonraki manzaraların da doğanın, aynı renk ve leke anlayışıyla soyut geometrik formlara dönüştürüldüğü görülmektedir (Resim 2.36).

Resim 2.35: Cevat Dereli, **Anadolu'dan Peyzaj**, 1948, T.Ü.Y, 31.5 x 46 cm



Kaynak: <http://www.rportakal.com>, 30.05.2011, 15:13.

Resim 2.36: Cevat Dereli, **Avşa Adası**, T.Ü.Y, 37.5 x 46 cm



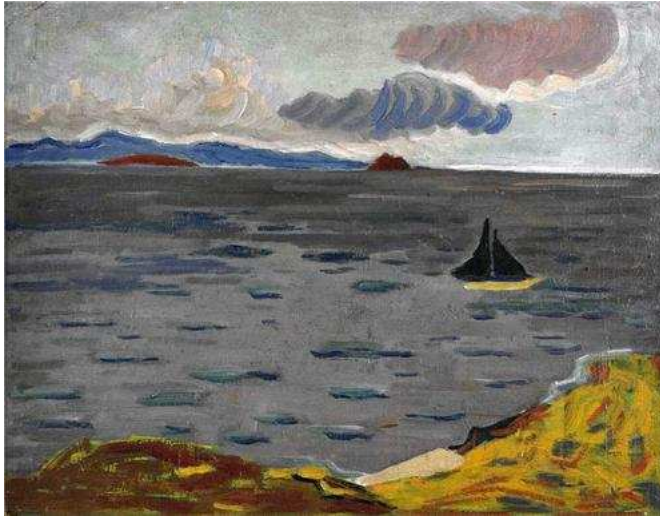
Kaynak: <http://lebriz.com>, 01.06.2011, 16:40.

Çoğu Türk ressamı gibi Refik Epikman da özellikle doğa görünümüne yakın ilgi duymuştur. İstanbul sokaklarında dolaşarak, kent peyzajları yapmıştır. Akademideki öğrencilik yıllarında Üsküdar, Eyüp, Samatya, Adalar, Aksaray görünümünü resimlemiştir. Epikman, Manzaralarında geniş mekân görünümünü, ıssız doğa güzelliklerini, doğanın gizemli yanlarını, görsel değerlerinin algılanmasını sağlamıştır.

Fransa dönüşünde desen, hacim ve mekân kaygısına dayalı inşacı bir anlayışa yönelen Refik Epikman resim sanatımıza yeni değerler kazandırmıştır.1936 Yılında

yapılmış olan ‘‘Marmara’dan Adalara ve Yalova’ya Bakış’’ adlı resminde (Resim 2.37) geniş mekân izlenimleri, sessiz, sakin doğa güzellikleri ve doğanın gizemli değerlerinin algılanması sağlanmıştır.

Resim 2.37: Refik Epikman, **Marmara’dan Adalara ve Yalova’ya Bakış**, M. . Y, 36.3 x 46.7 cm



Kaynak: <http://www.tuncasanat.com>, 04.06.2011, 01:18

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurucu  yeleri arasında bulunan tek kadın sanatçımız Hale Asaf’ın sanatının günümüzde tanınmasında manzara resimleri önemli bir yer oluşturmuştur. Türk Resim Sanatına Almanya, İstanbul ve Paris’te aldığı eğitimle özgün bir sanat anlayışını getirmiştir. Asaf’ın resimlerinde mekân olgusu, renk lekelerinin dengeli ritmi, serbest fırça vuruşları, geometrik bir kompozisyonla başarılı eserlere d n şm ştir. Sanatçının en çarpıcı özelliği resminde doğal, kendiliğinden, bir anda oluvermiş bir havanın olmasıdır.

Hale Asaf Türkiye’ye döndükten sonra 1928 yılında Bursa Kız  ğretmen Okulu’na atanmıştır. Toplumda yalnız bir kadının sokakta resim yapması anlaşılamadığı için çevreden soyutlanmış ve sıkıntılı günler geçirmiştir. Buna karşılık en güzel Bursa görünümlerini Hale Asaf resimlemiştir. Bu resimlerinde Bursa kent görünümleri, (Resim 2.38) mimari değerler ve  evre özellikleri lirik bir anlatıma ulaşmıştır. Resimlerimde beyaz boyalı evler, dar sokaklar ve arka planda tüm görünümü çevreleyen

sıra dağlar, sanatçının duyarlılığını göstermiştir. Bu manzaralar o yılların Bursa'sını belgelemesi açısından da önemlidir (Pehlivanoğlu, 2007: 126).

Resim 2.38: Hale Asaf, **Bursa'dan**, T.Ü.Y, 46.5 x 47.5 cm



Kaynak: Giray, 2000: 336.

Müstakiller manzara resmine Çallı kuşağı sanatçıları kadar önem vermemiş olsalar da bu müstakillerin manzarayı reddettikleri anlamına gelmemelidir. Sadece manzaraları farklı bir bakış açısıyla ele almışlardır.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği'nin çabaları birkaç yıl sürdükten sonra durmuştur. Bununla beraber, 1928 döneminin bu önemli topluluğu, sanatçıların dağılması ve D Gurubunun kurulmasına karşın Türk sanatında modern resmin temelini oluşturmuştur. Müstakiller sadece birlik olarak dağılmışlardır, sanatçılar daha sonraki yıllarda asıl kimliklerini ve kişiliklerini bulmuşlardır.

2.3.3. D Gurubunda Manzara Resmi

D Gurubu, doğanın renkli bir yansımasından ibaret olan bundan önceki kuşağın anlayışını aşarak, sanat sorunlarına kişisel yorumlar getirerek yeni bir hava katmışlardır. Bu nedenle D Grubu sanatçıları, Türkiye'de Cumhuriyet döneminin ilk önemli yenilikçi ressamı olarak görülmüştür. Gurubun kurucuları Nurullah Berk, Abidin Dino, Zeki

Faik İzer, Elif Naci ve Cemal Tollu'dur (Berk ve Özsezgin, 1983: 54). Daha sonra müstakillerden birçok sanatçı da D Gurubuna katılmıştır.

Bu Gurubu, Müstakillerden ayıran en belirgin özellik ise belli bir estetik anlayışın çevresinde toplanmaları, eylem bakımından dayanışmalı hareket etmeleri ve getirmek istedikleri yenilikleri savunmada daha aktif olmalarıdır (Buğra, 2007: 177). Avrupa sanatına olan eğilimleri beraberinde eleştirileri de getirmiş ve ister istemez yerel sanata yönelip, Batı sanatı ile Türk sanatı arasında bir sentez oluşturmuşlardır. Cemal Tollu Anadolu kültüründen etkilenirken, Bedri Rahmi folklordan yararlanmış, Nurullah Berk'in kaynağı ise minyatür olmuştur (Pehlivanoğlu, 2004: 32).

Gerek Müstakil ressamlar gerekse D Gurubu sanatçıları sanatlarında açıkladıkları ilkeler doğrultusunda, belli anlayışları ve sanatsal çabaları dâhilinde manzara temasını izlenimciler gibi değil kendi görüşleri doğrultusunda geliştirmeyi hedeflemişlerdir.

Türk resminde modern dönemin başlangıcını temsil eden D Grubunun öne çıkan isimlerinden biri Cemal Tollu'dur. H. Hoffman, A. Lhote, M. Gromaire, F. Leger ve heykel ustası Charles Despiau gibi ustalarla çalışma fırsatı bulan Tollu, Avrupa çalışmalarının ilk yıllarında Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi gibi yapısalcı bir üsluba yönelmiştir (Berk ve Gezer, 1973: 54).

Cemal Tollu, 1950'li yılların sonlarına doğru birçok ressam gibi resimlerinde yöresel anlatımlara yer vermiştir. 1960'dan sonra, önceleri lekesele çalışmalar üreten sanatçı daha sonra sert geometrik konturların çevrelediği figürlerin oluşturduğu kompozisyonlarla tanınmıştır (Giray, 2000: 374).

İlk yıllarında daha çok figür çalışırken, Sanayi-i Nefise'ye, yeni adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'ne, Leopold Levy'nin asistanı olarak atandığı yıllarda manzaraya (Resim 2.39) yoğunlaşmıştır. Bu yoğunlaşmada Yurt Gezileri kapsamında Antalya ve Burdur'da çalışmış olmasının etkisi vardır. (Giray, 2000: 374).

Resim 2.39: Cemal Tollu, **Manzara**, T.Ü.Y, 46 x 65 cm



Kaynak: Giray, 2000: 368.

Cemal Tollu'nun Bursa konulu peyzajında (Resim 2.40) ön plandaki lekeler halindeki figürler resme zenginlik kazandırarak, ressamın figüre olan tutkusunu göstermiştir. Geniş renk lekelerinin göze çarptığı bu peyzajda ışık gölgenin etkisine girmeden daha düzlemsel ve geometrik bir yaklaşımla konuyu ele alışı, sağlam bir inşacılığın göstergesi olmuştur.

Resim 2.40: Cemal Tollu, **Bursa Çevresinden**,1944, K.Ü.S, 17.8 x 24 cm



Kaynak: <http://www.tualim.net>, 10.06.2011, 18:42

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinin kurucularından olan Nurullah Berk grubun dağılmasıyla 1932 yılında Paris'e gitmiştir. 1933 yılında yurda dönen Nurullah Berk D Grubunun kurucu üyeleri arasında yer almıştır.1932'de Chote ve

Leger atölyesine devam eden Nurullah Berk, bu sanatçıların resimde savundukları desen, kütle ve hacim yaratma anlayışını benimsemiştir. Türkiye’de izlenimci kuşağın yok ettiğini düşündüğü bu anlayışları Türk resmine yeniden getirmeyi planlamıştır. Bu amaçla kurulmasına öncülük ettiği D Grubu dönemindeki resimlerindeki bilimsel kübizme yakınlığı sezilmiştir. Berk, resimlerinde geleneksel öğelerden yararlanmış, çağdaş anlayışların tanınmasına çalışmıştır.

Nurullah Berk’in 1936 yılında yaptığı “Fırtına” (Resim 2.41) adlı resmi desenin ön plana çıktığı, doğa görünümlerinin bağımlı olduğu bir döneme aittir. Sanatçı bu manzara resmini bileşimsel kübizme yöneldiği bir döneme de yapılmıştır. Geometrik parçalanmalar ve soyut eğilimler dikkat çekmektedir. Berk Türkiye’de geometrik, figüratif bir yapının ilk temsilcilerindendir.

Resim 2.41: Nurullah Berk, **Fırtına**, 1957, T.Ü.Y,



Kaynak: <http://galeribaraz.com>, 01.06.2011, 14:25

Önceleri İstanbul’da çalışan Eşref Üren sürekli olarak Ankara’ya yerleştikten sonra, başkentin duyarlılık simgelerinden biri olmuştur. Eşref Üren’in Ankara yaşantısına uyarladığı peyzaj üslubunun lirik özellikleri, Batı uygarlıklarının kent merkezlerinin sahip olduğu bir kültür merkezinden aldığı etkileri göstermektedir. Sanatçı bozkırın ortasında, adeta yoktan var edilen Ankara’nın parkları (Resim 2.42) ve yeşil alanlarını hem yazılarına hem de resimlerine konu etmiştir (Tansuğ, 2008: 175).

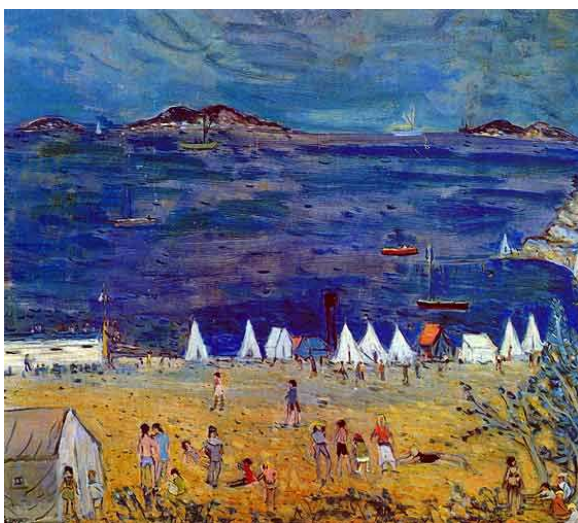
Resim 2.42: Eşref Üren, **Kurtuluş Parkından**, D.Ü. Y, 120 x 128 cm



Kaynak: Giray, 2000: 415

Eşref Üren, kentin doğasıyla ve iç yaşamıyla bütünleşen, Ankara'nın doğal çevresiyle kaynaşan gün ışığına dair tüm sorumlulukları üstlenmişçesine sanatını etkin kılmayı başarmıştır (Tansuğ, 2008: 176). D Grubunun kübist, yapısalcı ilkelerinin aksine izlenimci bir eğilim gösteren Eşref Üren, hocaları Hikmet Onat ve İbrahim Çallı'nın etkisiyle daha çok manzaraya yönelmiştir. Julian Akademisi ve A. Lhote atölyesinde öğrendikleriyle de kendini geliştirmiştir. Üren, "Su İşleri Kampı" (Resim 2.43) adlı resminde de izlenimlerini saf bir içtenlikle resimlerine aktarmıştır.

Resim 2.43: Eşref Üren, **Su İşleri Kampı**, T.Ü.Y, 127.5 x 114 cm



Kaynak: Özsezgin, 1998: 117

Elif Naci D Grubunun kurucularındandır ve gurup dağılıncaya kadar tüm sergilerine katılmıştır. Sanatçı D Gurubuna katılmadan önce figüratif ve izlenimci değerlere bağlı kalmış gruba katıldıktan sonra ise soyut resme yönelmiştir. Grubunun en güzel sergilerininin açılmasına ön ayak olmuştur. Elif Naci'nin yapıtları arasında manzara resimleri önemli bir yer tutmuştur. Manzaralarında Cezanne ve Derain etkileri görülmektedir. “Peyzaj” (Resim 2.44) adlı resmi bu anlayışı yansıtmaktadır.

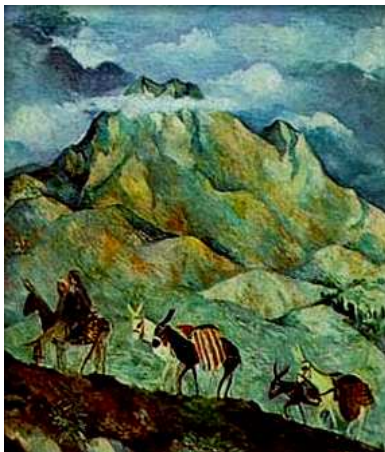
Resim 2.44: Elif Naci, **Peyzaj**, T.Ü.Y, 30 x 40 cm



Kaynak: <http://www.rportakal.com>, 11.06.2011, 21:01.

Turgut Zaim resimlerinde Anadolu'yu şiirsel bir dille resmetmiştir. Çağdaş sanat bilincinden de kopmadan resimlerinde bireysel bir dille, gözlem ve yorum yapmış ve konu olarak Anadolu insanı işlemiştir (Berk ve Turanî, 1981: 29) (Resim 3.45).

Resim 2.45: Turgut Zaim, **Erciyes'e Tırmanış**, Guvaj, 30 x 40 cm



Kaynak: <http://www.turkishpaintings.com>, 12.06.2011, 11:05.

Genellikle Anadolu görünümünden oluşan mekânlar içerisinde köy insanların yaşamlarını betimleyen Turgut Zaim, izlenimciliğe yakın bir renk duyarlılığı ile öne çıkmıştır. Seçilmiş bir manzaradan çok önüne çıkan sıradan bir olayı resmine konu almıştır. 1914 kuşağı ressamı gibi ışığın türlü oyunlarını tercih etmeyerek, daha çok halk resimlerini anımsatan gerçekçi sayılabilecek bir üslubu tercih etmiştir.

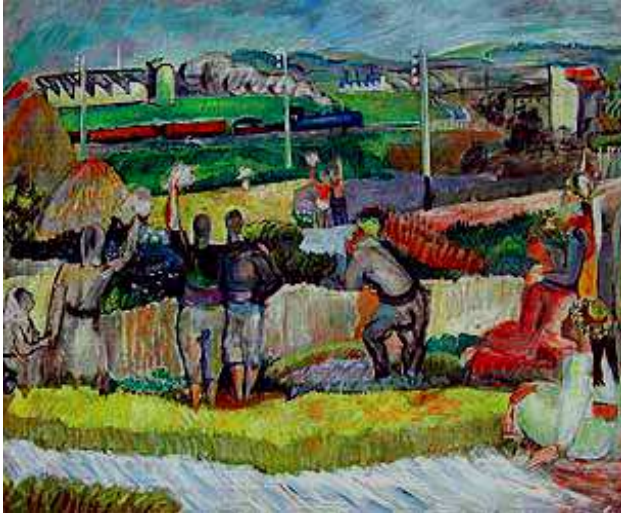
Turgut Zaim'den sonra Anadolu folkloruna eğilen Bedri Rahmi Eyüboğlu, geleneksel sanatlardan seçtiği motifleri, o güne kadar denenmemiş başarılı bir sentezle yağlıboya, tabloya, gravüre, seramik ve mozaığe aktarmıştır. Renk ustası olarak nitelendirilen sanatçı, kuşkusuz modern sanata farklı bir kapı açmıştır. 1934 yılında D Grubuna katılan ve grubun son sergisine kadar eserlerini veren Bedri Rahmi Eyüboğlu, üzerinde durulması gereken isimlerden biridir (Erol, 1984: 55).

İlk Geçen Treni Seyreden Köylüler (Resim 2.46) tablosu, derinliğe uzanan çok renkli ve Van Gogh'un ayrıntılı işlediği manzaralarını anımsatan bir örnektir. Sanatçının resimlerinde Van Gogh'tan etkilendiği boya dokusuyla, yeşiller, maviler, kırmızılar resmin hâkim olmuştur. Renklerin, resmin her noktasına, manzaranın bütün uzaklıklarına aynı parlaklıkla dağıtmış olması nedeniyle, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun, Van Gogh'un, Gauguin'in, Matisse'nin ve Duffy'nin aracılığıyla Doğu resminin renksel ilkelerini oldukça iyi bildiği söylenebilmektedir (Erol, 1984: 55).

Sanatçının "Beyazıt Meydanı" (Resim 2.47) adlı resmi de bağımsız lekeler halinde oluşan, görsel renk anlayışını yansıyan manzaralarına örnek oluşturmuştur.

Deformasyon Bedri Rahmi'nin resminin belli başlı ilkesi olmuştur. Bu sebeple peyzajlarında, büyük ölçüde kullandığı figürlü resimlerinde, sanki iki ayrı görüntü seyredilmektedir (Tansuğ, 2008: 182).

Resim 2.46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **İlk Geçen Treni İzleyen Köylüler**, 1935, T.Ü.Y,
100 x 120 cm



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org>, 09.06.2011, 13:36.

Resim 2.47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, **Beyazıt Meydanı**, T.Ü.Y, 50 x 70 cm



Kaynak: Tansuğ, 2008: 379.

Sabri Berkel 1941 yılına kadar Müstakil Resimler ve Heykeltıraşlar Birliği sergilerine katılmıştır, daha sonraki yıllarda da 1941 yılında D Grubu sergilerine katılmaya başlamıştır (Resim 2.48). Bu dönemden itibaren sanat anlayışında değişimler görülmüştür. En büyük değişimi 1947 yılında Paris gezisi sonrası olmuştur. Bu dönemde çiğ renk lekelerinin plan ayrımlarını belirlediği manzara resimleri yapmaya başlamıştır. Peyzaj adlı resmi (Resim 2.49) bu dönem resimlerine örnek olmuştur.

Resim 2.48: Sabri Berkel, **Peyzaj**, 1939, T.Ü.Y, 23 x 39 cm



Kaynak: <http://www.lebriz.com>, 12.06.2011, 18:46

Resim 2.49: Sabri Berkel, **Taksim Meydanı**, 70x100 cm, Mukavva Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 2004: 108.

Türkiye`de soyut resmin ilk örneklerini veren sanatçılardan biri olan Sabri Berkel`in geometrik soyuttan kaligrafiye uzanan çizgisinde, aynı titizliği tekrar tekrar yaptığı resimlerde görmek mümkündür. Bu olgunluk dönemi resimlerinde stilizasyon, geometrik soyutlama ve kaligrafiyi tuval resminde kullanmanın altındaki nedenler sergilerine katıldığı D Grubu ve dönemin sanat ortamıyla da ilişkilendirilmiştir (Aktansoy, 2011).

Nazmi Ziya`dan özel ders alan 1930`da ressamlığa başlayan Arif Bedii Kaptan kendi kendini yetiştiren sanatçılardandır. Sanatçı soyut anlatımlardan sonra tekrar

manzara resmine dönmüştür. İbrahim safi ise, acı ve dokunaklı renk tuşlarıyla gerçekleşen peyzajlarında, (Resim 2.50) her zaman aynı düzeyi tutmamıştır (Tansuğ, 2008: 225).

Resim 2.50: İbrahim Safi, **Heybeliada'dan**, T.Ü.Y, 36 x 45 cm



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com>, 13.06.2011, 15:14.

D Grubu'nun bu başarısına ve üyeler arasındaki yakın ilişkilerine rağmen, ortak bir üslup geliştiremeyen grup, 1947'lerden sonra dağılmış ve her sanatçı kendine özgü bir dışa vurumculuk içinde ürünler vermeye başlamıştır.

2.3.4. Yeniler Grubunda Manzara Resmi

D Gurubu ressamlarının Batı üsluplarının arkasından giden anlayışlarına karşı bir tepki olarak 1940'lı yıllarda bazı sanatçılar tarafından yöresel ve yerel bir sanat yaratma çalışmaları gerçekleştirilmiştir. İlk sergilerini 1941'de açan grup ilk kez belirli bir görüş açısı çevresinde bir araya gelmiş sanatçılar olarak dikkati çekmiştir (Ersoy, 1998: 28).Yeniler Grubu, D Grubu'nun geliştirdiği söylemlere karşı çıkarak biçimci yaklaşımına karşın toplumsal gerçekçi bir anlayışı savunmuştur (Gören, 1998: 35).

Yeniler Gurubu bir yandan kendilerinden önceki D Grubunun aşırı Batı yanlısı biçimciliklerine karşı çıkarken öte yandan da toplumsal sorunları irdeleyen, gerçek yaşamı yansıtan, sevinç ve üzüntüleri dile getiren bir sanat anlayışını savunmuştur. D

Grubunun temel aldığı modernist yaklaşımların etkisinden tamamen kurtulamadıkları ve ilerleyen yıllarda başlangıçtaki amaçlarını ortaya çıkarmalarını sağlayacak arayışlar içine giremedikleri için, halka dönük bir anlayış sergileyen grubun çalışmaları yeni bir sanat dili yaratmaya yetmemiştir. D Grubunun sadece biçimle ilgilendiklerini, toplumun sorunlarına yabancı kaldıklarını ve Avrupa sanat eğilim ve tekniklerini ülkeye aktarmakla yetindiklerini iddia ederek eyleme geçmişlerdir (Berk ve Gezer, 1973: 70).

Yeniler gurubunu oluşturan sanatçılar, Nuri İyem, D Gurubundan ayrılan Abidin Dino, Ferruh Başağa Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Salim Turan, Nejat Melih Devrim'dir (Tansuğ, 2008: 226).

Nejat Devrim'in çalışmalarında resim yüzeyini farklı renklerle belirli bloklara ayırması, öncelikle iki boyutlu bir yaklaşım getirmiştir. Bilinen anlamıyla perspektifin, derinliğin ortadan kalkmasıyla oluşan görsel yapı, sadece renklerin kütleli değerleri, birbirleriyle olan ilişkileriyle aniden hareketlenen aniden duran bir karaktere bürünmekte ve anlatımcı öğelere başvurmaksızın yakaladığı bu ritim olgusu Bizans mozaiklerinde sıkça gözlemlenen özelliği göstermiştir (Tut, 2000: 39).

Resim 2.51: Nejat Devrim, **Madrid'de Gece**, 1975, T.Ü.Y, 28 x 54 cm



Kaynak: <http://www.belgeler.com/16.06.2011, 01.05>.

Nejat Devrim'in 1975'te yaptığı "Madrid'de Gece" (Resim 2.51) adlı resmi sanatçının doğanın esininden nasıl kaynaklandığını göstermiştir. Tablo'da gecenin etkisini sadece renk ve geniş fırça darbeleriyle vermiştir. Sanatçıya göre doğadaki renklerle her şey mümkündür. Nejat Devrim her dönemde tüm dünyayı dolaşarak kendine manzara ve doğa balgamında yeni mekânsal olanaklar yaratmıştır. Ve dönem

dönem lirik bir soyutlama anlayışını yakaladığı kaligrafik öğeler kullandığı bir çıkış noktası geliştirmiştir. Böylece Paris'te özgün manzara içerikli soyutlamalar yapan en önemli sanatçılardan biri olmuştur.

Resimlerinde rastlantısal fırça darbeleri coşkusal bir güdüyle gösterilmiştir. Nejat Devrim resimlerinde doğadaki imgeleri oldukça soyutlayarak fırça darbeleriyle yüzeysel bir anlayışa dönüştürmüştür. Bu anlayışla fırça darbelerinin farklı yönlere giderek diyagonal bir biçimde kullanılması, tarzına mistik bir hava katmış ve tamamen soyutlaşan bir plastik yapıya dönüşmüştür. Dönem dönem resimlerine konturların girdiği de görülmüştür.

Paris'teki soyut sanat akımından etkilenen bir diğer sanatçı da Avni Abraş'tır. 1946 yılında Fransız hükümetinin verdiği örgenci bursuyla Paris'e giden Avni Abraş hocası Leopold Levy'nin etkisinde geliştirmiş olduğu soyutlamaya açık, gri paletli, lekesele resim tarzını benimsemiştir. Sanatçı doğayı bir çıkış noktası anlamında ele almış fakat sanat hayatının ilerleyen sürecinde dekoratif soyutlamalara yönelmiştir. Sanatçı Paris'te 1977'ye kadar peyzaj (Resim 2.52) soyutlamalarına devam etmiştir.

Resim 2.52: Avni Arbaş, **Paris**, T.Ü.Y, 80.5 x 99 cm



Kaynak: Giray, 2000: 473.

Sanat anlayışını düşünce üzerine kuran ve yasadığı ortamları ve bu ortamların düşünce yapısına kattığı değerleri resimlemeye yönelen Avni Abraş, insanları ve çevreyi, baksa bir söylemle figür ve doğa görünümelerini sanatının vazgeçilmezleri

arasına koymuştur. Yaşamın kendisini, görsel değerler yerine düşünsel katmanlarıyla resimlemeye yönelmiştir. Resimlerinde bir kentin resmini, o bölgede yaşamını sürdüren insanların hayatından bir kesitini sunmuştur.

Sanatçı 1946 yılında ürettiği “Peyzajı” adlı resminde (Resim 2.53) bu yıllarda yapılan Avni Arbaş resimlerinin özelliklerini yansıtmıştır. Sanatçı bu resimlerinde renk lekeleriyle dışavurumcu bir anlayışla çalışmıştır. Koyu renk lekelerinin egemen olduğu resimde ışık dağılımını, ağırlaşan yaşam kesitini vurgulamak için kullanmıştır (Giray, Derman ve Eruz, 1995: 360).

Resim 2.53: Avni Arbaş, **Peyzaj**, T.Ü.Y, 38 x 46 cm



Kaynak: Giray, 2000: 470.

Bu dönem soyut resim çıkışlı sanatçıların basında Ferruh Başağa gelmiştir. Soyut resme geçmeden önce de peyzajlar yapan sanatçı bunu daha sonra soyut resme dönüştürmüştür. 1940’lı yıllarda manzara resimleri üzerine yoğunlaşan sanatçı yeniler gurubunda da etkin rol oynamıştır. “Ferruh Başağa’da, sağlam bir kompozisyon kuruluşu resim başlıca elemanı olarak etkisini erken dönemde hissettirmiştir. Doğa görünülerinden soyutlanmış eğriler ve yataylar çizgiler, kompozisyonun uyumsal yapısını oluşturmuştur” (Özsezgin, 1998: 70).

Ferruh Başağa tek rengin, özellikle de kırmızı ya da yeşilin egemen olduğu tuval yüzeylerinde kabartma hissi uyandıran noktasal lekelerin dokuduğu soyutlamalar üretmiştir. Bu resimler, Ferruh Başağa’nın geometrik soyut resimlerin kararlı öncüsü olarak görülmüştür. Sanatçı soyut resminin başlangıç yıllarında lekese soyutlamalar

üzerinde çalışmıştır. Sanatçının “Peyzaj” (Resim 2.54) ve “Yol” (Resim 2.55) adlı resimleri akademiden mezun olduğu yıllarda yaptığı resimlerinden olması açısından önemlidir.

Resim 2.54: Ferruh Başağa, **Peyzaj**, T.Ü.Y, 65.5 x 81 cm



Kaynak: Giray, 2000: 513.

Resim 2.55: Ferruh Başağa, **Peyzaj**, T.Ü.Y, 50 x 90 cm



Kaynak: Giray, 2000: 514.

Nuri İyem'in manzaraları, geleneksel manzara anlayışından farklıdır. Doğanın ya da kentin güzelliklerini resimlerinde kendi tekniğiyle anlatmıştır. 1940'lı yıllardan itibaren İstanbul resimleri yapan Nuri İyem, görkemli yapıların yerine mütevazı sokak aralarını resimlemiştir. “Hoş kıdem Camii” adlı resmi (Resim 2.56) Nuri İyem'in sanat yaşamının ilk yıllarında yaptığı resimlerinden biri olması açısından önemlidir (Giray, 2000: 467).

Resim 2.56: Nuri İyem, **Hoşkidem Camii**, 1949



Kaynak:<http://www.turkcebilgi.com>, 19.06.2011, 14:42.

Sanatsal kaygıları aşan bir toplumsallık iddiasıyla ortaya çıkmış olan Yeniler Grubu, ilk sergilerinde diğer sergilerden farklı olarak ortak bir tema seçmiştir. 1940'da açılan ilk serginin konusu Liman, ikinci sergilerinin konusu ise Abidin Dino'nun önerisiyle Kadın olmuştur. İstanbul limanı ile ilgili görünümlere yer verilen ilk sergideki resimler modern resim estetiğinden uzak, gerçekçi bir anlayışın izlerini taşımıştır (Tansuğ, 2008: 70). Türk resim sanatı tarihinde "Liman Ressamları" olarak da anılmışlardır (Gören, 1998: 35). Grup üyelerinden bazılarının Paris'e gitmesi ve geri kalanlarının da 1950'de kurulan Türk Ressamlar Birliği'ne katılmasıyla grup 1951 yılında dağılmıştır.

2.3.5. Onlar Gurubunda Manzara Resmi

1947 yılında akademide Bedri Rahmi atölyesinde öğrenci olan on genç ressam, Onlar adıyla yeni bir topluluk oluşturmuştur. Kurucu üyeleri arasında Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Fikret Elpe, Saynur Kıyıcı, Hulusi Sarptürk, Mehmet Pesen'in yer aldığı topluluğa Adnan Varınca, Turan Erol, Fikret Otyam, Osman Oral' da katılmıştır (Gültekin, 1992: 16).

Onlar Grubu, hareket olarak Yeniler Grubunun başarısına ulaşamamasına rağmen, bazı üyeleri daha sonraki gelişmelerinde kendilerinden önceki sanatçılara nazaran daha tutarlı bir yol izlemişlerdir. Bu grup hem batı sanatının hem de doğu

sanatının değerlerinden yaralanmayı ve yeni bir senteze ulaşmayı hedeflemiştir (Gören, 1998: 35). Onlar Gurubu, konu olarak yöresel peyzaja ve ülke insanlarına bakarak, yorum düzenlerinin çağdaş yorum biçimleri içinde kalmasına özen göstermişlerdir (Özsezgin, 1982: 59).

Resim 2.57: Orhan Peker, **Kayıklar**, 1946, 53x80 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: Sitebank, 1998:136.

Bu kuşağın önde gelen ressamlarından olan Orhan Peker gözlem ustası olarak tanımlanmıştır. Resimlerinde doğanın ve insanların resme malzeme olacak yönlerini gösterişsiz, yapmacıksız, sıradan bir anlayıştan farklı olarak yansıtmıştır. “Kayıklar” (Resim 2.57) adlı resmi Peker'in lekesel yorumların ağırlık kazandığı manzara resimlerine örnek olmuştur. Bu resimde nesnel bir anlatımın lekesel ve rengin ön plana çıktığı bir soyutlama anlayışıyla karşılaşılmıştır.

Soyutlamaya oldukça özgün bir yorum getiren Turan Erol, peyzaj yorumlamalarında Türkiye’de akla gelen ilk isimlerden biri olmuştur. Doğa görüntüsü açık koyu kontrastlığını indirgeyerek rengin anlatımcı yönünü ön plana çıkarmıştır. Fakat renkler çok canlı kullanılmayarak nesnel doğa görüntüsünün renklerine bağlı kalınmıştır. Böylece soyutlama ve peyzaj ilişkisi bütünleşmiştir. Turan Erol’da Orhan Peker gibi iyi bir gözlemci olmuştur. Ancak Turan Erol’daki doğa tutkusu daha belirgin olmuştur. Manzara ağırlıklı çalışmaları, sanatçıya manzara ressamı gözüyle bakılmasını sağlamıştır. Özellikle Bodrum resimlerinde şiirsel bir anlayış hâkim olmuştur (Resim 2.58).

Resim 2.58: Turan Erol, **Kışın Bodrum**, T.Ü.Y, 80 x 100 cm



Kaynak: <http://www.sanalmuze.org>, 18.06.2011, 16:04.

Sanatçı, doğa görünümünün konu alındığı manzara resimlerine, genellikle ağırlık vermiştir. “Güz Sonu” resminde de, orta Anadolu doğasının kıraç topraklarını boyanın lekesele etkileriyle zenginleştirmiştir (Resim 2.59).

Resim 2.59: Turan Erol, **Güz Sonu**, 1970, T.Ü.Y, 138 x 120



Kaynak: Özsezgin, 1998: 137.

Altındağ (Resim 2.60) resminde ise Erol Somut görünebilir imgenin doğalcı özentisinden bilinçli bir şekilde uzaklaşmıştır. Birer temsil aracı olarak verilen ev yığınlarını abartılı fakat inandırıcı bir dille resmedilmiştir. Resimde kullandığı,

kullandığı planları ve tonları birbiri üzerine bindirerek, gittikçe genişleyen bir kütle elde etmiştir (Özgür 1999: 53).

Resim 2.60: Turan Erol, **Altındağ**, 1972, T.Ü.Y, 1498 x 104

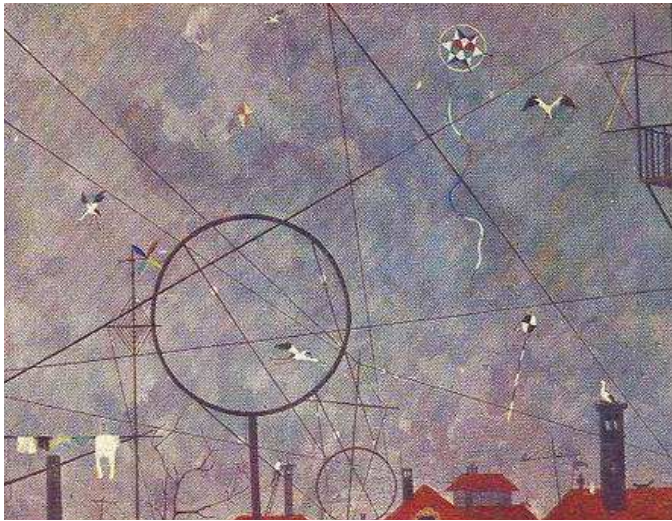


Kaynak: Özgür 1999: 142.

Mustafa Esirkuş, resimlerinde ele aldığı konularla bir İstanbul ressamı olarak görülmüştür. Çoğunlukla balıkçıları ve onların yaşamlarını bezemeci bir anlayışla ele almıştır. Yer yer naif özellikler taşıyan resim anlayışıyla tanınan Nedim Günsür yaşadığı çevreye duyarlı bir gözle eğilmiş, bu çevrenin yaşamını ve peyzajını özgün bir anlayışla resimlemiştir.

Nadim Günsür'ün manzara resimlerine getirdiği farklı bakış açıların, ayrımlı konusal yaklaşımını sunmaklar kalmayarak, toplumsal sorunların doğa üzerinde yarattığı olumsuz bozulmanın aynı zamanda görsel kirliliklere de değinmiştir (Resim 2.61). Günsür'ün resimlerine balıkçı kahveleri, kıyı (Resim 2.62) görünümleri köyden kente göç edenler sık sık konu olmuştur. (Ayan, 2006: 23).

Resim 2.61: Nedim Günsür, **Çatılar ve Antenler**, 1960, T.Ü.Y, 31 x 40.5



Kaynak: Ayan, 2006: 24.

Resim 2.62: Nedim Günsür, **Kıyı**, 1980, T.Ü.Y, 50 x 30 cm



Kaynak: Tansuğ, 2008: 286.

Onlar Grubu, hareket olarak Yeniler Grubunun başarısına ulaşamamasına karşın, bazı üyeleri daha sonraki gelişmelerinde kendilerinden önceki sanatçılara nazaran daha tutarlı bir yol izlemişlerdir. Onlar Grubu, Türkiye’de 1970’li yıllara doğru azalan son gruplaşma hareketleri arasında sayılmıştır (Özsezgin, 1998: 48).

2.3.6. Siyah Kalem Grubunda Manzara Resmi

Siyah Kalem Grubu 1961'de Ankara'da kurulmuştur (Giray 2000: 516). Grubun kurucu üyeleri arasında, İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kırış, Ayşe Sılay ve Solmaz Tuğaç bulunmaktadır. Siyah Kalem Grubunda, Yöresel ve bir anlamda ulusal nitelik gösteren iki sanatçı öne çıkmıştır. Bu isimler İsmail Altınok ve İhsan Cemal Karaburçaktır (Özsezgin, 1998: 80).

İsmail Altınok Burdur konulu manzaraları ile yöresel nitelikte bir resimsel anlatıma girmiştir (Özsezgin, 1998: 81). Altınok'un görsel yanılsamaları uyaran op-art arayışları, doğayı kendine özgü bir anlatımla soyutlamasına neden olmuştur (Giray, 1997: 542). Paralel çizgiler eşit aralıklarla dik olarak kesilerek ritmik parçalanma ile, katı bir görünüm sağlanmıştır. Kesişen çizgilerin oluşturduğu alanlar ise 2 veya 3 renkle boyanarak soyut geometrik konstrüktif bir yapıya sahip yapıtlar üretilmiştir.

Yüzey parçalanmaları şeklindeki bu çalışmaları katı, kuralcı, disiplinli ve duygudan yoksun bir anlayış yansıtmıştır (Ersoy, 1998,39) (Resim 2.63) (Resim 2.64).

Resim 2.63: İsmail Altınok, **Burdur'dan Bir Sokak**, 50 x 70 cm, T.Ü.Y



Kaynak: Özsezgin 1999: 81.

Resim 2.64: İsmail Altınok, **Dikiliden**, 1998, T.Ü.Y, 64 x 74 cm,

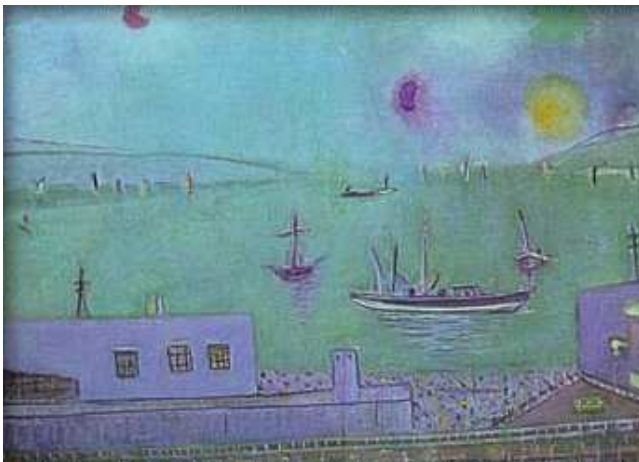


Kaynak: <http://tr.wikipedia.org>, .11.06.2011, 21:01.

Bir renk ve leke ressamı olarak ilinen İhsan Cemal Karaburçak Ankara sokaklarını, gecelerini ve Kızılcahamam resimlerini renk renk ve leke leke işlemiştir. Gauguin'in doğa soyutlamalarını inceleyerek, gerekli plastik değerleri anlatmaktansa doğa karşısında lekese soyut anlatımlara yönelmiştir (Giray, 2000: 547).

Karaburçağın "Üsküdar", "Liman", "Köy Arabası" "Mavi Peyzaj" (Resim 2.65) isimli resimleri de Doğu kökenli ir duyarlılıkla işlenmiştir (Özsezgin, 1998: 81).

Resim 2.65: İhsan Cemal Karaburçak, **Mavi Peyzaj**, T.Ü.Y, 61 x 66 cm



Kaynak: Tansuğ, 2008: 286.

Lütfü Günay'inse lekesele lirik anlatımlara açılan duyarlı manzaraları, 1950'li yıllarda manzara resminin arayışlarını sergilemiştir (Giray, 1997: 542). 1970'li yıllarda başlayarakta çıkış noktasında doğa imgelerinin yer aldığı peyzaj soyutlamaları yapmıştır (Özsezgin, 2001a: 22) (Resim 2.66).

“Soyut çalışmalarını 1980'lere kadar devam ettiren ve bu yıldan sonra oluşturduğu pastel resimlerinde ise, genellikle Batı Anadolu ve Çanakkale manzaralarını, dingin ve yumuşak renk lekeleri eşliğinde ele alan Günay, 1951'de yerleştiği Ankara'da tüm karşı görüşlere karşın, soyut resmin savunuculuğunu, tanıtıcılığını yapmış bir sanatçı olarak da saygın bir konuma sahiptir... Sanatçı daha sonra figür ve manzara temasını öne alan çalışmalara yönelmiştir” (Gönen: 1998: 149).

Resim 2.66: Lütfü Günay, **Ağaçlı Yol**, 40x52 cm Kağıt Ü.Y.



Kaynak: Gönen: 1998: 149.

Cemal Bingöl ilk çalışmalarında izlenimci anlayışın egemen olduğu manzara resimleri yapmıştır. 1948 yılında “Ağaç” ve “Ankara Cebeci Caddesi” (Resim 2.67) adlı resimleri Bingöl'ün bu yıllardaki resim anlayışını açıkça ortaya koymuştur. (Giray, 2000: 516). Daha sonra, 1961 yılında Siyah Kalem Grubuna katılan sanatçı manzara soyutlamalarına yönelmiştir. Statik görüntü veren çalışmalarında ise akılcı bir biçimlendirme ile öğeleri azaltarak, yüzey parçalarına kullandığı renklerde sınırlamaya giderek boyaların dokusal özelliklerine de yer vermiştir (Ersoy, 1998: 36).

Resim 2.67: Cemal Bingöl, **Ankara Cebeci Caddesi**, 50 x 62,5 cm, DÜ.Y



Kaynak: Giray, 2000: 516.

Resim 2.68: Cemal Bingöl, **İzmir İstasyonu**, 100x66,5 cm, Duralit Ü.Y.B.



Kaynak: Tansuğ, 2008: 280.

Manzara soyutlamalarına yönelen Bingöl'ün, resimlerinde ortaya çıkan geometrik renk lekelerinin, görsel etkisini araştırdığı bu dönem çalışmalarından biri olan "İzmit İstasyonu" (Resim 2.68) isimli çalışmasında, açıkça görülmüştür (Giray, 2000: 516). Resimde genel olarak, geometrik formlar ve sınırlı renkler lekesele olarak kullanılmıştır. Oldukça sade bir şekilde, izleyiciye dönük olarak işlenen trende perspektif kurallarına önem verilmemiştir.

Resmin büyük bir kısmını kaplayan siyah duman istasyonda bekleyen insanların hareketleriyle ve kullanılan renklerle dengelenmiştir. Bingöl'ün resimleri disiplinli, matematiksel denebilecek bir kesinlik ve sınırlılık içinde geometrik biçimlerden oluşmuştur. Resimlerinde, doğal anımsatmalar yapan biçime ve duygusal imajlar uyandıran boya izlerine rastlanmamıştır. Hacim ve perspektif sıfıra indirgenmiştir (Akdeniz, 2004: 41).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
BİREYSEL EĞİLİMLERDE MANZARA RESMİ

3.1. BİREYSEL EĞİLİMLERDE MANZARA RESMİ

Sanatçıların bir araya gelerek grup oluşturma eylemlerinin, 1970’li yıllarda ve daha sonraki dönemlerde giderek azalarak, ortak anlayışları paylaşan sanatçılardan çok, meslek dayanışmasını öngören, farklı eğilimlerdeki sanatçılar bir araya toplanmıştır (Özsezgin, 1998: 84). “Bireysellik kavramı 1950’li yıllardan itibaren ülkemizde de çok vurgulanmıştır. 1950-60 yılları arasında kültür hayatı, çeşitli düşünce akımlarının sağlı sollu irdelenmeyle alındığı kaotik bir sürecin izlerini taşır” (Tansuğ, 1988: 34).

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

“1960’lı, 1970’li ve 1980’li yıllarda ve sonrasında Türk sanatındaki ilgilerle çağdaş dünya sanatı arasındaki ilgiler, artık hem zaman hem de sanatsal yaklaşımlar yönünden belli paralellikler ve eşzamanlılık göstermeye baslar. Özellikle de 1980 sonrası dönemde figüratif ve yeni figürasyon, soyut ve yeni dışavurumcu, kavramsal ve postmodernist gibi geniş perspektifli yaklaşımlar, Türk resim sanatında, sanatsal üretimin, kavramların ve sanatsal düşüncenin çağdaş noktada yakalanmış yönelimleri olarak görülebilir” (Akdeniz, 2004: 19). Türk resminde soyut sanata yönelen sanatçılar geleneksel sanatlardan yararlanarak, özgün bir üslup yaratma çabasına girmişlerdir.

3.1.1. Soyut Eğilimlerde Manzara Resmi

Hamit Görele (1900–1980)

Hamit Görele, doğa görüntülerini ve biçimlerini soyutlayarak değiştirmeyi amaçlamış ve bu görüşle manzaralar yapmıştır. “Onun için renk hayat ve sağlık işareti, renksizlik ise ölüm demektir” (Ersoy, 1998: 58).

Görele manzaralarında doğayı renk ve leke duyarlılığıyla görmüş, doğadaki nesnelere lekese olarak özümsemiş ve yansıtmıştır (Giray, 1997: 308). Giray’a (2000: 342) göre Görele’nin sanatını açıklayan iki temel unsur bulunmaktadır. Bunları renk ve

leke duyarlılığı oluşturmaktadır. “Doğa güzelliği bile, renklerin oyunu ve düzeni oranında güzeldir. Mavi, gök ve deniz olduğu için değil, deniz ve gök mavi olduğu için güzeldir” (Ataöv, 1980: 32) (Resim 3.1).

Resim 3.1: Hamit Görele, **Heybeliada** T.Ü.Y, 26 x35 cm



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com>, 2.10.2011, 20:01.

Geometrik olarak soyutlanmış biçimleri düz yüzeyler haline getirdiği manzaralarında nesnelere sembolik olarak işlemiş ve kesin sınırlar belirlemiştir. Rengi hacimsel ve derinlik etkisi vermek için bir araç olarak kullanmıştır. Renge hayatta ne kadar önem verdiğini gösteren bu düşüncesi doğrultusunda doğadan soyutlamalar üzerine çalışmalar yapmıştır (Ersoy, 1998: 58).

Işık-gölge, açık-koyu ve sıcak-soğuk dengesine özen göstererek u ayrımla oluşturduğu nesnelere renklerden ağsız kılmıştır. Bir anlamda biçimleri ve renkleri, en ilkel ifade ile ve en yalın haliyle yorumlamıştır (Özsezgin, 2001b: 56) (Resim 3.2).

Resim 3.2: Hamit Görele, **Anadoluhisarı**, T.Ü.Y, 24 x 19 cm



Kaynak: <http://www.istanbulsanatevi.com>, 2.10.2011, 21:02.

Ercüment Kalmık (1908–1971)

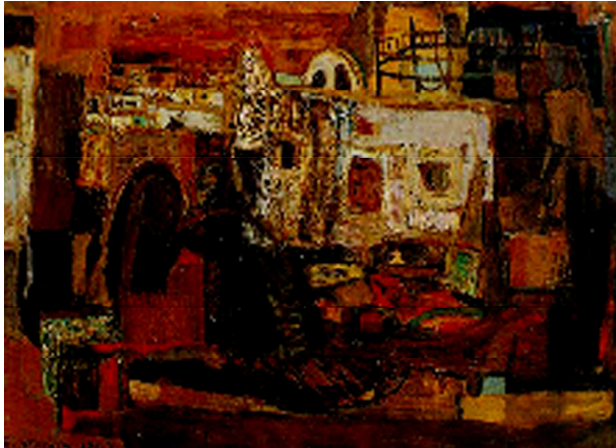
Ercüment Kalmık'ın manzara temasına karşı oluşan ilgisi, Paris'te öğrenim gördüğü sırada başlamıştır. Paris'te daha çok izlenimci anlayışla manzara resimlerine yönelmiştir. Paris sokakları, parkları ve kırları onun manzaraları için ideal mekânlar olmuştur (Erinç, 1991: 30).

1940 yılında İstanbul'a döndükten sonra bir süre daha manzara resimlerine devam etmiştir. Büyükkada ve Moda sanatçının doğa karşısındaki izlenimlerini sürdürdüğü resimlerine konu olmuştur (Giray, 2000: 393). Sanatçı çeşitli denemelerden sonra lirik bir soyutlamaya yönelmiştir. Kendine özgü bir anlatım dili ile manzara resimleri yapmıştır. Bu manzaralar, geniş fırça vuruşları ile oluşan renkli soyut çalışmalardan oluşmuştur (Ersoy, 1998: 59).

1960'lı yıllardan sonra soyut anlatım tamamen egemen olduğu Kalmık'ın çalışmalarında, dönemin yöresel yaşama oluşan ilgisiyle birlikte köy manzaralarının ve köylülerin bulunduğu kompozisyonlara da resimlerinde yer vermiştir (Kalmık, 1975:4).

Sanatçı 1960 tarihli "Köy" (Resim 3.3) adlı resminde bir köy manzarasını ve mimari dokusunu renk ve biçimsel anlamda soyutlanmış görünümüyle resmetmiştir (Giray, 2000: 393).

Resim 3.3: Ercüment Kalmık, **Köy**, 1967, T.Ü.Y, 75.5 x 105.5 cm,



Kaynak: Giray, 2000: 394.

Ercüment Kalmık'ın 1960'dan sonraki soyut anlatımın egemen olduğu resimlerinde, Martılar, Yelkenliler, Ağaçlar, İstanbul Limanları, , Gemiler, Tekneler, Balıklar ve Kotralar, renkli lekeler ve geometrik katmanların egemen olduğu kalın boyasal çizgiler resimler yer almıştır (Giray, 1998: 394).

Resim 3.4: Ercüment Kalmık, **Soyutlanmış İstanbul**, 180x137,5 cm, T.Ü.Y.B. 1967



Kaynak: Tansuğ, 2008: 280.

Sanatçının, bu dönem içinde ürettiği resimlerden biri olan 1969 tarihli “Soyutlanmış İstanbul” (Resim 3.4) adlı resmi doğa soyutlaması, örneklerinden biri olmuştur (Tansuğ, 2008: 281). Sanatçı gökyüzü ve denizi kendi hayal dünyasındaki renklerden oluşturmuştur. Gökyüzü ve deniz korom sarısının ve kırmızının hakim olduğu renk lekelerinden oluşmaktadır. Cami, evler ve kayıklar resmin tam ortasında bulunan güneşin bir yansıması şeklinde vurgulanmıştır. Kompozisyon yalın bir sekide işlenmiştir.

Ercüment Kalmık Çoğu zaman dairesel ya da kare formlu lekelerin kendi içlerinde çoğalan katmanlar oluşturmuştur. Kimi zaman da koyu konturların dikey hareketleri ile farklı katmanlara ayrılan yumuşak armonileri, doğadan aldığı esinlerle özgün soyut yorumlar sunmuştur (Giray, 2000: 394).

İlhami Demirci (1908–1976)

İlhami Demirci'nin resimlerinin özünü renk, desen ve leke arayışları oluşturmuştur. Manzaralarında da 1950'den sonra izlenimci anlayıştan hacimsel ve inşacı ir anlayışa yönelmiştir. Doğa gözlemlerine dayalı resimlerinde formları yumuşatarak soyutlamış ve hacimsel etkileri renk ve leke değerlerinin kullanımı ile vermiştir (Ersoy, 1998: 59).

Demirci Geometri ye dayalı doğa stilizasyonlarında doğayı yalın, ayrıntıdan uzak ve saf biçimlerle özümseyerek işlemiştir. Resimlerindeki belirgin çizgilerin yerini kimi zaman yumuşamış ve dozunda kullanmış lekeler almıştır. “Kullandığı renkler saydam ve temizdir. Form ve hacimsel değerleri korumaya özen göstererek bölgesel leke alanları oluşturmuş, bunları ritmik ve coşkulu parçalar olarak bir renk bütünlüğüne dönüştürmüştür. Figürler ise hacimsel kaygılarla şekillendirilmiştir” (Ersoy, 1998: 59).1951 tarihli “Peyzaj” (Resim 3.5) ve 1966 tarihli “Sahilde Balıkçılar” (Resim 3.6) adlı resimleri İlhami Demirci'nin manzara duyarlılığını yansıtan örneklerindedir.

Resim 3.5: İlhami Demirci, **Peyzaj**, T.Ü.Y, 54 x 73 cm



Kaynak: Giray, 2000: 432.

Resim 3.6: İlhami Demirci, **Sahilde Balıkçılar**, T.Ü.Y, 44 x 88.5 cm



Kaynak: Giray, 2000: 432.

Hasan Kavruk (1918-2007)

Hasan Kavruk doğa izlenimlerini soyutlayarak lirik bir soyutlam üzlubunu benimsemiştir. Küçük tuvalle üzerine doğaçlama yöntemiyle anlamlı ve müzikalitesi yüksek resimler üretmiştir. Kavruk 'un resimleri teknik beceri, biçimsel kurgu ve sanatsal birikim birleşmesiyle ortaya çıkmıştır (Ersoy, 2004: 313). Sanatçı soyutlamalarını, kurgu, biçimsel kaygı ve disiplinle ortaya koymuştur. Resimlerinde tesadüflerle ortaya çıkan fırça vuruşlarına ve arayışlara yer vermemiştir. Kandine özgü yorumu içinde doğadan aldığı ayrıntı noktalarını soyut çıkışlarla göstererek, doğaçlama

ve teknik becerisini birleştirerek, kırmızı, mavi, yeşil gibi renkleri kirletmeden, duyarlı bir yaklaşımla yapıtlar üretmiştir (Ersoy, 1998: 49) (Resim 3.7).

“Coşkulu, kıvrak paletinde renk zenginliği santçının izlenim duyarlılığını tuvale aktarma sürecinde çeşitlenerek olgun renk zenginliği sanatçının izlenim duyarlılığını tuvale aktarma sürecinde çeşitlenerek olgun renk değerleri, kıvamında ve kirletilmeden doğal olarak tuvale yansıyor” (Ersoy, 2004: 313) (Resim 3.8).

Resim 3.7: Hasan Kavruk, **Manzara**, 28x62 cm, Duralit Ü.Y



Kaynak: Gönen, 1998: 143.

Resim 3.8: Hasan Kavruk, **Yaşadığım Anadolu**, 25x25 cm, T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 2004: 313.

Ünsal Toker (1933-)

Ünsal Toker ilk dönem çalışmalarında yapısalcı ve estetiğe uygun resimler üretmiştir. Daha sonra kendine özgü bir üslup içine girerek, işlek bir paletle ve geniş renk lekelerinin olduğu resimler yapmıştır. Konu olarak deniz, motorlu sandal çatana görüntüleriyle Boğaz'ı ve İstanbul'u gösteren resimler yapmıştır. Sanatçı bu resimlerinde plastik öge olarak rengi egemen kılarak kalın bir boya katmanıyla tuval yüzeyinde bir doku oluşturmuştur (Ersoy, 2004: 460).

Toker deniz tutkunu bir ressam olarak, geniş fırça darbelerinin rahat ve spontane üslubu içinde denizi, vapurları, devingen bir coşkuyla romantik duyarlılığın olduğu çarpıcı renklerle, soyutlanmış deniz manzaralarını (Resim 3.9) tuvallerine aktarmıştır (Ersoy, 1998: 60). “Kendi ifadesiyle taklitten, özentiden uzak, resimsel özgünlük içinde çalışmalarını sürdürmektedir. Yapıtlarında tema olarak Boğazçı’ndeki motorları sandalları seçen sanatçı, çalışmalarında geniş renk tuşlarıyla dikkat çekmektedir” (Gönen, 1998: 177) (Resim 3.10).

Resim 3.9: Ünsal Toker, **Peyzaj**, 50x50 cm T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 2004: 460.

Resim 3.10: Ünsal Toker, **Düzenleme**, 1983, 55x55 cm Duralit Ü.Y.



Kaynak: Gönen, 1998: 177.

Devrim Erbil (1937-)

Devrim Erbil sitilize, kuşbakışı manzara çözümlenmeleri yapmıştır. Bu manzaralarda Topografik haritalardan yararlanmıştır. Topografik kompozisyonlara ritmik hareketler katarak kendine özgü yorumlar oluşturmuştur (Tansuğ, 2008: 276). Erbil'in bu manzaraları Matrakçı Nasuh'un Topografik manzaralarının (Resim 3.11) çağdaş yorumlara açılması olarak değerlendirilmiştir. Sanatçı resimlerinde çizgilerin ağırlığını, ritim ve titreşimlerle özgünleştirmiştir (Giray, 2000: 524).

Resim 3.11: Devrim Erbil, **İstanbul**, 1980, D.Ü.Y .58 x 68 cm.



Kaynak:<http://galeribaraz.com>. 12.10.2011, 16:04.

“Devrim Erbil’in resimlerinde, devinimsel öge olarak kendini içten içe duyumsatan biçimsel arınmışlık, aslında devinimselliğin soyutlanmış mantığına daha yakın düşmektedir. Devinen şey, nesne görüntülerinin doğa içindeki konumlarından kaynaklanan bir olgu değil, bu olgunun doğrudan doğruya ışık elemanı ile ifade edilmiş yorum biçimleridir. İster doğa kaynaklı bir imajın renksel-ışık gösterimi olsun, ister bir imajı anımsatma amacı gütsün bütün resimleri kavrayan plastisite arayışının temelinde renge yedirilmiş bir ışık etkisi, başat bir işlev üstlenmektedir” (Özsezgin, 2000: 55).

Geleneksel resim sanatımıza ilginç göndermelerde bulunan Erbil, grafiksel öğelerin bağdaştığı, çizgisel elemanların baskın bulunduğu özgün bir anlayış benimsemiştir (Resim 3.12). Gelenek bağlantısını, çağdaşlıkla bağdaştırdığı yeni bir yöntemde incelemiştir (Özsezgin, 1998:152).

Resim 3.12: Devrim Erbil, **Ritmik Doğa Soyutlaması**, 1975, 180x80 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: Özsezgin, 2004: 60.

Hasan Akın (1942)

Hasan Akın, resimlerinde doğadan yararlanarak çevresinde gördüğü, gözlemlediği, içinde yaşadığı, yöreden seçtiği görünümleri soyutlayarak tuvaline

aktarmıştır. Sanatçı doğadan aktardığı görünümünü, tuval yüzeyini kaplayan geniş renk lekeleri biçiminde, doğadan uzaklaşıp hayal gücüyle gerçekte var olmayan biçimsel olgulara dönüştürmüştür. Serbest fırça vuruşlarıyla mavi, yeşil sarı ve beyaz gibi kontrast renklerle ve geniş renk lekelerine şekillendirdiği resimlerine şiirsellikte kazandırmıştır (Ersoy, 2004: 21) (Resim 3.13).

Hasan Akın'ın resimlerinin kaynağı ve konusu olmuştur. Sanatçı duyarlılığı ve gözlem yapma yeteneği ile doğayı süzgeçten geçirip irdelleyerek, çevresel izlenimlerini, azla çok şey ifade ederek, tuvaline aktarmıştır (Ersoy, 1998: 63). (Resim 3.14).

Resim 3.13: Hasan Akın, **Peyzaj**, 88x70 cm T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 2004: 21.

Resim 3.14: Hasan Akın, **İsimsiz**, 1993, 35x50 cm T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 1998: 63.

Zahit Büyükişleyen (1946-)

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

Zahir Büyükişleyen'in ilk renkli çalışmaları izlenimci etkilerle resmedilmiştir. 1969 tarihli “İvriz’de Elma Bahçesi” (Resim 3.15) adlı resmi boyanın spatüla izleriyle yüzeydeki parçalanma işaretlerini verdiği peyzajlarında biridir. “Bozkır renkleri içinde inatla direnen ir kış bahçesi. Burada ağaçların yerleştiriliş biçimi, resmin bütününde yoğun bir hareket ve dirim sağlar ve tuval o yıllar için oldukça dikkat çeker” (Aral, 2000: 44).

Resim 3.15: Zahit Büyükişleyen, **İvriz’de Elma Bahçesi**, 1968, 80x193 cm



Kaynak: Aral, 2000: 45.

Resim 3.16: Zahit Büyükişleyen, **Lodos**, 1998, 80x80 cm, T.Ü.Y,



Kaynak: Aral, 2000: 217.

Zahir Büyükişleyen'in resimlerinde doğa bir çıkış, bir çözümleme, resim yüzeyinde iz sürme ögesi olarak yer almıştır. Hiçbir renk ve biçimi birebir değerlendirmemiştir. Doğanın gizemini çözmek yerine o gizemi yeniden yaratmış gibi işlemiştir. Büyükişleyen resimlerinde doğa kaynaklı görünümünün açıkça sezilen imleriyle, güçlü fırçasının renk ve aksiyonunu tuvalinde ustalıkla dengelemiştir. Sanatçının son çalışmalarında Büyükada ve Ada'lar öne çıkmıştır. Doğa parçalarını hem düşsel, hem gerçek, hem de kişisel hale getirmiştir. Aynı zamanda hem tanıdık, hem de yabancı bir izlenim uyandırmıştır (Aral, 2000: 182) (Resim 3.16).

Zeki Serbest (1946-)

Zeki Serbest, gözlemlediği doğa görüntülerini, imgelem dünyasında soyutlaştırılıp tuval üzerinde yüzeysel bir mekana dönüştürmüştür. Sanatçı resimlerinde bildik bir doğa parçalarını resimsel biçimlere dönüştürülerek, geçerliliğinin ötesinde ışık, renk ve leke oyunları ile şiirsellik kazandırmıştır. Yatay renk çizgilerinin oluşturulduğu düzenlemelerinde yer yer figürleri, ağaçları, tepeleri de içinde eriterek her şeyi birbirine bağlayıp bütünleştirerek, hareket kazandırıp, sonsuzluk duygusu vermiştir (Ersoy, 2004: 423) (Resim 3.17).

“Serbest hızlı uçuşan, yer yer fırça vuruşları üst üste gelen boya katmanları ile lekeci bir tavır sergileyen Zeki Serbest yarı soyut bir pentür tadı veren yapıtlar üretmekte, lekeci ve ifadeci üslubu bireysel farklılıkları içinde yatay kurgulu kompozisyonlarla engin ovalar, ağaçlar figürle anlam zenginliğine ulaşmaktadır” (Ersoy, 1998: 122) (Resim 3.18).

Resim 3.17: Zeki Serbest, Peyzaj, T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 2004: 423.

Resim 3.18: Zeki Serbest, **Köye Gidiş**, 75x80 cm, 1996 T.Ü.Y.



Kaynak: <http://www.cakinberk.com>, 28.10.2011, 21:09.

Bahattin Odabaşı (1947-)

Bahattin Odabaşı, resimlerinde yöre manzaraları, soyuta yakın bir anlayışla çalışarak, lekeci bir tutum sergilemiştir (Gönen, 1998: 232). Odabaşı'nın renge dayalı lekeci anlayışıyla yaptığı soyut resimleri, algılanabilir gerçeklikle resmedilmiştir. Sanatçı manzaralarının her nokta ve her renkte ayrı bir anlamla zenginleşerek yapıtlarına daha duygusal bir şiirsellik kazandırmaktadır. Nesnelere çok renkli kontrast geniş fırça vuruşlarıyla çok net olmasa bile sezgi ile tanımlanabilecek şekilde resmedilmiştir (Ersoy, 1998: 59) (Resim 3.19).

Resim 3.19: Bahattin Odabaşı, **Mavi Yöre**, 35x50 cm T.Ü.Y.



Kaynak: <http://www.bahattinodabasi.com>, 28.10.2011, 01:09.

Doğadan (Resim 3.20) soyutlamalarla şekillendirilmiş manzaralar üreten sanatçı, Datça'nın doğa görüntülerinden izlenimlerini renge dayalı lekeci bir anlayışla tuvaline yansıtmıştır. Sanatçının resimlerinde her renge ayrı bir anlam katarak, şiirsel olarak kavranabilen duyarlı bir kompozisyon oluşturularak, resmin bütününe lirik bir tat katmıştır. (Ersoy, 2004: 361).

Resim 3.20: Bahattin Odabaşı, **Datça'dan Yorum**, 120x60 cm T.Ü.Y.

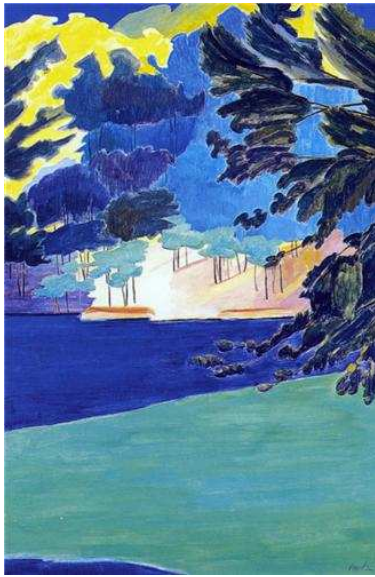


Kaynak: Ersoy, 2004: 361.

Veysel Günay (1948-)

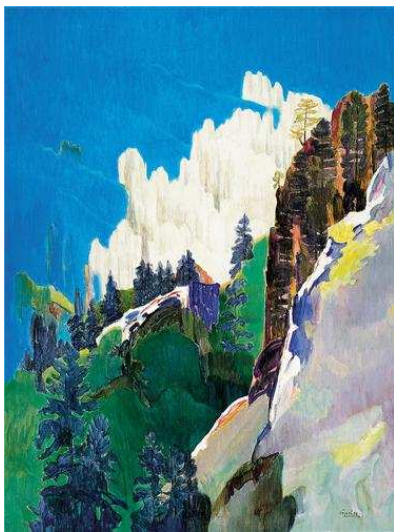
Veysel Günay doğadan soyutlamalarla oluşturduğu manzaralarında derinlik etkisini azaltarak düzlem etkisini indirgeyen bir anlatım biçimini benimsemiştir. Sanatçı doğayı abartılmış yanları atarak yalın, sade, huzur veren bir atmosfere dönüştürmüştür. Resimlerinde renkler İnce dokusuyla resmin görsel etkisini güçlendirmiştir. Günay'ın manzaraları bildik, yörelere ait olmakla birlikte resmin iç öğelerini öne çıkarmasıyla yeni, özgün, farklı biçimlere ulaşarak, yüzeysel, geniş renk lekeleriyle şiirsellik kazanmıştır. Ovalar, vadiler tuval yüzeyinde yüzeysel bir mekâna dönüşerek soğuk renklerle resmin dengesi sağlanmıştır (Ersoy, 2004: 251) (Resim 3.21) (Resim 3.22).

Resim 3.21: Veysel Günay, **Peyzaj**, 195x130 cm T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy: 2004: 251.

Resim 3.22: Veysel Günay, **Vadi**, 130x97 cm T.Ü.Y.



Kaynak: <http://lebriz.com>, 08.11.2011, 15:09.

3.1.2. Naif Eğilimlerde Manzara Resmi

Naif resim, saf bir içtenlikle yapmacıksız ve doğal süsleyici öğelerin bir araya gelmesiyle oluşan resimdir (Tansuğ, 2008: 311). “Bu tür resimlerde, sanatta tarih boyunca gelişmiş olan betimleme ve biçim kurallarının ya da çağdaş sanat kuramlarının

izine pek rastlanmaz; resmi uygulayan kimse nesnelere en tanıtıcı özelliklerini vurgulayarak anlatır. Bu bakımdan halk resimleri, çocuk resimleri ve amatör sanatçıların resimleri kalaylıkla anlaşılabilir evrensel niteliklere sahiptir; eğitim görmüş sanatçıların yapıtlarına kıyasla, bu tür resimlerde çarpıcı renklerin ve kolaylıkla fark edilebilen biçim niteliklerinin abartıldığı ve ince renk geçişlerine çizgi ve biçim ilişkilerine betimlemenin gerektirdiğinin ötesinde girilmediği görülür. Ağaç yapraklarının tek tek boyanması gibi nesnelere kişiliklerinin belirleyen özellikler vurgulanır” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1332).

“Özellikle 1960’lardan bu yana Türk resminde kendini özellikle resim piyasasında hissettiren bir naif ekol vardır. Oya Zaim Katoğlu, Cihat Burak, Faik Aksoy, Yalçın Gökçebağ, Nadide Akdeniz gibi halk yaşantısına ve folklor öğelerini zengin renklerle ve ayrıntı sevgisiyle işleyen sanatçıların yanı sıra naif ekolü oluşturan sanatçıların bir bölümü de Bedri Rahmi Eyüpoğlunun öğrencileridir. Bu resimlerde derinlik yok edilmiş öğeler yüzeyde de koratif bir uyumla yerleştirilmiş manzaralara bir minyatür esprisi katılmıştır.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1333).

Fahir Aksoy (1916-2008)

Fahir Aksoy, geleneksel sanattaki dinamik bilinçaltı öğelerini, birikimlerini plastik değerlerle birleştirerek çocuksu ve samimi resimler yapmıştır (Ersoy, 1998: 164). Genellikle geleneksel kültürümüzün sanatçının bilinçaltında bilinçaltında biriktirdiği öğeleri hareketli form ve lekelerle resme taşımıştır. (Gören, 1998: 202).

Sanatçı “Anadolu’dan” (Resim 3.23). adlı resmini hiçbir resimsel kurala uymadan, kendi üslubuyla yansıtmıştır. Anadolu’nun herhangi bir yöresinden seçilmiş görünüm, çocuksu bir içtenlikle ve ayrıntıya önem vererek işlenmiştir (Ersoy, 2004: 27).

Resim 3.23: Fahir Aksoy, **Anadolu'dan**, 75x90 T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 2004: 27.

Hüseyin Yüce (1928-)

Naif bir ressam olan Hüseyin Yüce, resimlerini herhangi bir eğitim almadan saf bir yürekle içinden geldiği gibi resmetmiştir. Sanatçı doğaya olan sevgisini, doğaya uygun resimler yaparak göstermiştir (Ersoy, 2004: 501). Bu nedenle naif olarak adlandırılan ressamlar grubunun Türkiye'deki önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Titiz bir resim işçiliği, doğa sevgisi ve yöre yaşamı tutkusuyla biçimlenen resimlerinde, ince dallı ağaçları, büyüsel bir sessizliğe bürünmüş köy evlerini, konu olarak sıklıkla işlemiştir (hacettepe.edu.tr, 2011) (Resim 3.24).

Resim 3.24: Hüseyin Yüce, **Köyümden**, 50x60 cm, T.Ü.Y.

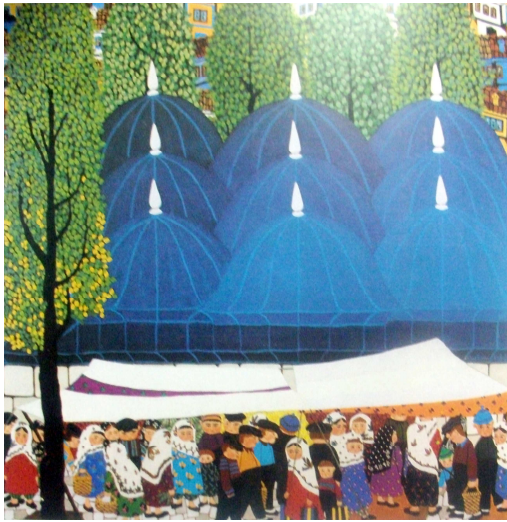


Kaynak: Sitebank, 1998:139.

Oya Zaim Katoğlu (1940-)

Oya Zaim Katoğlu, gördüğü ve görmek istediği, düşlediği bir dünyayı renk renk motif motif resmetmiştir. Bilindik nesnelere tüm açıklığı ile temiz, içten bir duygu ile şematize edilerek, ışıksız bir boyama tekniği ile üst üste istiflenerek biçimlendirilmiştir (Ersoy, 1998: 165). Sanatçı moda olan akımlardan, güncel sanat eğilimlerinden uzak durarak, saf ve yapmacıksız olan özgün bir sanat anlayışını seçmiştir. Resimlerinde, Anadolu insanını ve onun içinde yaşadığı çevresel motifleri titiz bir sanat işçiliği ile resmetmiştir. Konu olarak da Anadolu kasalarını, eski sokakları ve Pazar yerlerini işlemiştir (Gören, 1998: 202) (Resim 3.25).

Resim 3.25: Oya Zaim Katoğlu, **Pazar**, 80x80 cm



Kaynak: Ersoy, 2004: 312.

Yalçın Gökçebağ (1944-)

Yalçın Gökçebağ, çocuksu duyarlılıkla doğayı ve yaşamı kucaklayarak, renk, renk armonileri, sıcak ışıkları ve içten anlatımıyla resmetmiştir (Giray, 1997: 557). Yalçın Gökçebağ doğa görüntülerini yöresel etkilerle değiştirmeden biçimlendirmiş ve resmetmiştir. zentisiz saf yürekle biçimlendirdiği resimlerinde, sıcak ve mutluluk, Anadolu köylerini, bahçelerini, köylüleri, harman yerlerini, köy evlerini konu olarak işlemiştir. Doğa görüntüleri, paralel çizgiler üzerine yerleştirmiş ve renk armonileri tüm ayrıntıları ile kavranarak, masalsı bir gzellihte işlemiştir (Ersoy, 1998: 166).

Sanatçının “Halı yıkayanlar” (Resim 3.26) adlı resminde “Doğanın büyüklüğü, güzelliği içinde insanın ne denli küçük bir varlık olduğunu, insanı doğa içinde mekânı tamlayıcı bir öge olarak ele alışıyla vurguluyor. Anadolu’nun sıradan yaşamı burada düşsel bir fanteziye dönüşüyor” (Ersoy, 2004: 237).

Resim 3.26: Yalçın Gökçebağ, **Halı Yıkayanlar**, TÜYB

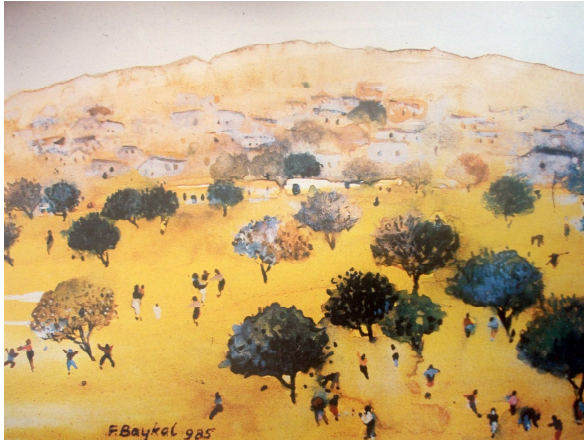


Kaynak: Ersoy, 2004: 237.

Fahrettin Baykal (1948-2005)

Fahrettin Baykal manzara duyarlılığını saklı tutan resimlerine bu yaklaşımla öznel bir yorum kazandırmıştır (Giray, 1997: 557). Fahrettin Baykal toprak duyarlılığı taşıyan, yaptığı resimlerde çocuksu ve temiz duygularını doğayla birleştirmiştir. Sanatçı yöresel izlenimleriyle, Ege yöresine ait peyzajlarını (Resim 3.27) doğa sevgisinden çıkış yaparak naif bir anlatım dili ile resmetmiştir (Baykal, 1987: 60).

Resim 3. 27: Fahrettin Baykal, **Peyzaj**, 1985.



Kaynak: Baykal, 1987: 70.

Bayram Gümüş (1960-)

Bayram Gümüş, doğaya hoşgörüyle bakan iyimser ve sevecen resimlerinde, insan ve nesne arasındaki ilişkiyi çok yönlü olarak ele almıştır. Resimlerinde saf bir çocuksu duyarlılığı içinde, özlemlerini, düşlerini, farklı desen ve mekân anlayışı içerisinde, zengin renk çeşitliliği ile biçimlendirmiştir (Ersoy, 1998: 168).

Sanatçı resimlerinde, “kılı kırk yaran bir kuyumcu sabrı ile tüm ayrıntıları belirlerken öykülerde aktarmakta.” (Ersoy, 1998: 168). Yapıtlarında özellikle, İstanbul’un karmaşık trafiğini ve kentin telaşlı yaşamını, çay bahçelerini, istasyonları sıklıklar işlemiştir (Gönen, 1998: 266) (Resim 3.28).

Resim 3.28: Bayram Gümüş, **Bebek Senti**, 1989, 80x120 cm T.Ü.Y



Kaynak: Gönen, 1998: 266.

3.1.3. Öznel Yorumlarda Manzara Resmi

Türk sanatçıların büyük bir çoğunluğu manzara resimlerini öznel bir yaklaşımla ele almıştır. Bu bağlamda, doğa karşısında edinilen izlenimler ayrımlı sanat görüşleriyle yansıtılan yorumlar resmetmişlerdir. Ayrımlı görüşleri vurgulayan çok sayıda sanatçı, manzara resimlerine de öznel anlatımlar kazandırmıştır.

Ahmet Yakupoğlu (1920-)

Ahmet Yakupoğlu Kütahya'nın kültürel değerlerini gözlemci bir tavırla, İzlenimci bir yaklaşım peyzajlarında sergilemiştir. Kullandığı kompozisyon düzeni Hoca Ali Rıza'nın peyzajlarını andırmıştır. Sanatçı, doğaya olan tutkusunu, izlenimlerini ışıklı ve saydam renkleriyle yansıtmıştır (<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr>, 2011).

Ahmet Yakupoğlu “Kütahya'yı Kütahya yapan güzellikler de büyük bir hızla yok oluyor, sarılmış boyaya ve fırçaya, bu güzellikleri yok olmadan önce tuvaline aktarabilmek için zamanla amansız bir yarışa girmiş. Bu yüzden sanatta yeni eğilimleri, yeni arayışları bir çeşit lüks sayarak, modem resim akımlarından hiç birine iltifat etinmiş, Kütahya'yı bıkıp usanmadan resimlemiş; bir fotoğraf makinesi sadakatiyle, fakat bütün sevgisini, heyecanını ve samimiyetini renkçi paletinde yoğurarak elde ettiği eşsiz lirizmi tuvallerine aktararak, Kütahya'nın şimdi büyük bir kısmı tarihe karışmış olan sokaklarını, camilerini, evlerini, çeşmelerini, hanlarını, hamamlarını, ağaçlarını, dağlarını, derelerini ve tabii insanlarını yağlıboya tablolar halinde süre ırmağından çekip alarak ebedileştirmiştir” (Ayvazoğlu 1995).

Resim 3.29: Ahmet Yakupoğlu, Lala Hüseyn Paşa Mahallesinde Vakıfhane Caddesi, 50x70 cm, Duralit.Ü.Y.



Kaynak: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr>, 12.11.2011, 18:01.

Resim 3.30: Ahmet Yakupoğlu, Ait Hisardan Ulu Camii.



Kaynak: Kehribar, 2010: 23.

Nihat Akyunak (1922-1981)

Nihat Akyunak İzlenimci eğilimlere dayanan bir manzara ressamıdır. Manzara çalışmalarında renk ve çizgi soyutlamalarına dayanarak, plastik değerlere önem vermiştir (Tansuğ, 2008: 285). 1950 ve 1960'lı yıllarında da soyut eğilimlerin sanat anlayışına katıldığı bu dönemde doğa kesitlerini resmetmiştir. Daha sonrada izlenimlere dayalı leke ve planlara bağlı soyutlamalar yapmıştır. Akyunak manzaralarında yaşamı

boyunca bulunduğu kentlerin görünümünü kendine özgü bir yorumla gerçekleştirmiştir (Giray, 2000: 561) (Resim 3.31).

Resim 3.31: Nihat Akyunak, **Aşiyen'dan**, 1967, T.Ü.Y 147 x 97,5 cm.



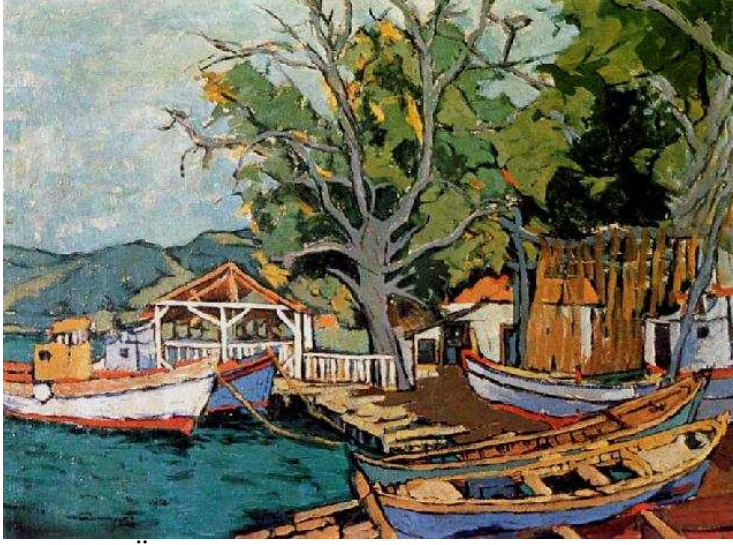
Kaynak:<http://sanalmuze.tcmb.gov.tr>. 18.10.2011, 18.24.

Naile Akıncı (1923-)

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

Sanatçı 1950'li yıllardan başlayarak uzun bir süreç içinde hiçbir etkiye kapılmadan, inandığı düşünceden ödün vermeden çalışmalarını sürdürmüştür. Resimlerindeki çizgisel kurgu, renkler arasındaki denge ve uyum sanatçının üslubunun değişmez birer kuralı olmuştur (Ersoy, 1997: 96) (Resim 3.32).

Resim 3.32: Naile Akıncı, **Anadolu Kavağı**, T.Ü.Y, 54 x 65 cm



Kaynak: Özsezgin 1998: 161.

Akıncı 1950’li yıllarda resimlerinde, yumuşak renk lekelerinin yarattığı armoninin uyumunu yakalamıştır. 1960’lı yıllarda lekenin yerini çizgi dokusunun sardığı, konturlarla çevrili dinamik bir yapılaşma almıştır. 1970’li yıllarda da aynı etkileşimler sürmüştür. 1980’li yıllarda sonra ise bu çizgisel doku daha döngüsel eğilimlere dönüşmüştür (Giray, 2000: 557).

1990’lı yıllarda da çağdaş bir açık hava ressamı ve doğa tutkunu diye adlandırılan sanatçı, ayrıntıyı bütünsellik içinde eritme ustalığına sahip olmuştur. 1953’ten başlayarak günümüze kadar yaptığı, hiç birinin birbirine benzemediği manzaraları ile hem kendisindeki hem de doğadaki değişimi etüt etmiştir (Ersoy, 1997: 96). “Akıncının Eyyüp (Resim 3.33) ve Marmara görünümünü konu alan resimler dizisi, yöresel peyzaj ard örnekleri arasındadır” (Özsezgin, 1998: 82).

Resim 3.33: Naile Akıncı, **Kadıköy'den Görünüm**, 1988, T.Ü.Y, 70x70 cm



Kaynak: Ersoy, 1998: 96.

Salih Zeki (1931-2001)

Salih Zeki bir sanatçı duyarlılığı ile resimlerinde zor olan yaşamı daha da zorlaştırmak yerine, kendine özgü bir üslup ile izlenimci bir anlayışta saf, canlı parlak renklerle neşeli bir dünyayı yansıtmıştır (Ersoy,2004:505). Sanatçı nesnel dünyadan edindiği duyumları spatüla kullanarak ayrıntıya girmeden resimlerine aktarmıştır. Konu olarak pazar yerlerini, (Resim 3.34) sokakları, köprüleri, plajları, sarı, kırmızı, yeşil renkleri küçük titrek tuşlarla resmetmiştir. Salih Zeki iç dünyasının lirizmini, ışık renk ve devinimle birlikte sıcak yapıtlarına aktarmıştır (Ersoy, 1998:86) (Resim 3.35).

Resim 3. 34: Salih Zeki, **Pazaryeri**, 25x25 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 2004: 505.

Resim 3. 35: Salih Zeki, **Yağmur**, 1999, T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 1998: 86.

Cavit Atmaca (1931-)

Cavit Atmaca resimlerinde, manzarayı insan varlığıyla yoğunlaştırıp zenginleştirerek, ışığın pastel renklerle yansıdığı, şiirsel salt güzellik duygusu veren, insanı rahatlatan bir resim anlayışı göstermiştir (Ersoy,2004:72). “Sanatçı, katıksız ve duru bir tekniği benimseyerek gerçekleştirdiği yapıtlarında, hafif ve geçirimli renk tonları kullanarak, tema olarak seçtiği figür ve manzara öğelerini şiirsel bir etkiyle tuvaline yerleştirmektedir” (Gönen, 1998: 168).

Atmaca doğa ve insan ilişkilerini soyutlamacı bir yöntemle, serbest bir anlatımla irdeleyerek Ege kıyıları, İzmir Körfezi, balıkçılar, Antik kent görünümünü rahat ve heyecanlı fırça vuruşları ile resimlerine aktarmıştır. Doğanın nesnel dünyası sanatçının algılama gücüne bağlı olarak yeni anlatımlara dönüşmüştür (Ersoy, 1998: 112) (Resim 3.36).

Resim 3.36: Cavit Atmaca, **İsimsiz**



Kaynak: Ersoy, 1998: 112.

Fethi Arda (1934-1996)

Fethi Arda, Alman Dışavurumcuların etkisinde kaldığı resimlerinden sonra manzara resimlerine yönelmişti. Arda'nın manzaralarında şiirsel bir anlatım ve izlenimci bir yaklaşım görülmüştür (Gönen, 1998: 176). Sanatçının sıklıkla konu edindiği Bodrum manzaralarında (Resim 3.37) izlenimci üslupla, lirik bir anlatım özelliği yansıtmıştır. “Akdeniz’in lacivertiyle Bodrumun beyaz evlerini, kırmızı, pembeli begovillerini ustalıkla tuvaline arttırırken sanaçtı duyarlılığı, fırça kullanımındaki rahatlık ve yetkinlik resme yansımakta, gri renk nüanslarının tuval yüzeyindeki dağılımı resmin bütününde armonik bir uyum yaratırken Akdeniz rüzgarının esintisi duyumsanmaktadır” (Ersoy, 2004: 48).

Resim 3. 37: Fethi Arda, **Bodrum**, 38x47 cm T.Ü.Y.



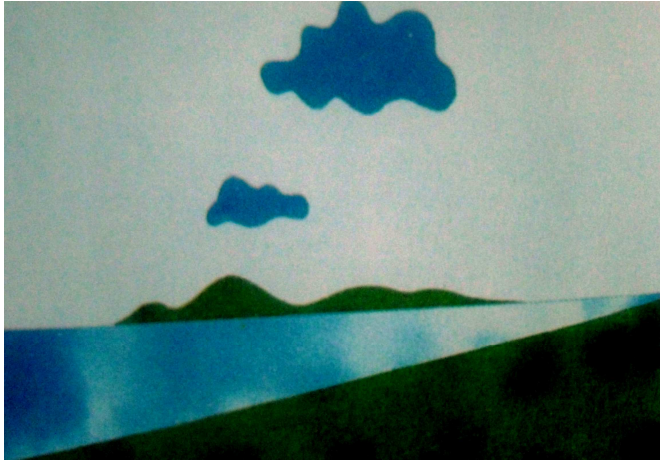
Kaynak: Ersoy, 2004: 48.

Altan Gürman (1935-1976)

Altan Gürman çağının ileri görüşlerini ve sanatsal tavırlarını yansıttığı resimlerin de soyut sanatı katışıksız, keskin, tüm sadeliği ve duruluğu içinde nesnel öğelerle vurgulamıştır (Ersoy: 1998: 42). Sanatçı Deniz ve Bulutlar adlı manzarasında, (Resim 3.38) yalın ve grafiksel bir anlatım göstermiştir. Bilinen herhangi bir deniz görüntüsünü imgesel bir şekilde geniş parçalara bölerek, yalın renklerle resmetmiştir. Belirli alanlar üzerine uyguladığı renklere nesnel doğa çağrışımı yaptırmakla birlikte

simgesel anlamlarda yüklemiştir. Sakin, derin ve ıssızlık izlenimi verilen resimde izleyiciye, doğanın sonsuzluğunu ve insanın yalnızlığını yansıtmıştır (Ersoy, 2004: 260).

Resim 3.38: Altan Gürman, **Deniz ve Bulutlar**, T.Ü.Y.



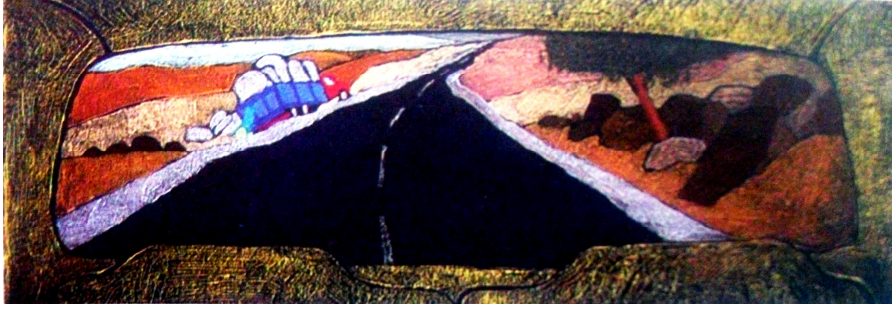
Kaynak: Ersoy, 2004: 260.

Muhsin Kut (1938-)

Muhsin Kut, doğallığı, yalınlığı ve özgün çizgici üslubu ile oluşturduğu manzaralarında, gözlemlerine dayanarak ürettiği, biçimlerinden yansıttığı görüntüleri, resimsel değerlere özen göstererek ortaya koymuştur (Ersoy, 19998: 99) Sanatçı, resimlerinde manzarayı imge olarak kullanmıştır. Bu imgeden yola çıkarak, kendine özgü göz alıcı etkiler yaratmış ve çevre gözleminden yarı soyut biçimler üretmeye çalışmıştır. Boyayı özel kullanım yöntemlerine göre biçimlendirdiği renkçi anlayışla yansıtan sanatçı, temayı resimsel değerleri ortaya çıkarmak için araç olarak kullanmıştır (Gönen, 1998: 189).

Muhsin Kut çevreye ait gözlemlerini soyutlayarak kendine özgü bir anlatım diliyle resmettiği “Dikiz Aynası Manzarası” (Resim 3.39) adlı resminde özgün ve yaratıcı bir kompozisyon oluşturmuştur. Sanatçı gözlemleriyle imgesel bir biçime dönüştürdüğü yolu, geniş renk lekeleri şeklinde soyutlanarak dikiz aynası formundaki dikdörtgen içine yatay bir kompozisyon olarak yerleştirerek yorumlamıştır (Ersoy, 2004: 340).

Resim 3.39: Muhsin Kut, **Dikiz Aynası Manzarası**, T.Ü.Y.



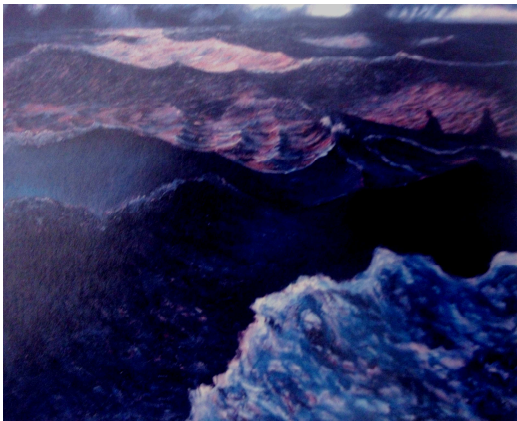
Kaynak: Ersoy, 2004: 340.

Özer Kabaş (1938-1998)

Özer Kabaş deniz temasının resim sanatının en büyük ifade biçimlerinden biri olmasından aldığı güçle çalışmalarını bu türe yöneltmiştir. Sanatçı, 1976’lardan itibaren unutulmuş insanları, kıyıları, tarihi, deniz temalı yapıtlarına yansıtmaya başlamıştır (Gören, 1998: 191) (Resim 3.40).

Özer Kabaş özellikle denizi konu aldığı resimleri ile ilgi çekmiştir. Denizin sonsuzluğunu, gücünü, insana verdiği korku ve sevgiyi, kıyıları ve imgelem gücünü zorlayan değişkenliğini konu almıştır. Deniz insanlarını plastik öğelerle ve zengin ifade gücü ile resmetmiştir (Ersoy, 1998: 66). Resimlerinde genellikle denizi ve denizcileri konu alan sanatçı, figürlerin yüzlerindeki durgunluğa karşılık denizin çalkantısı ile bir karşıtlık sağlamıştır (Sercan Özer: 25.02.2008) (Resim 3.41).

Resim 3.40: Özer Kabaş, **Eş kale’de Gece**, 1989, 136x176 cm T.Ü.Y.



Kaynak: Gönen, 1998: 191.

Resim 3.41: Özer Kabaş, **Ego Kargaları**, 136x176 cm



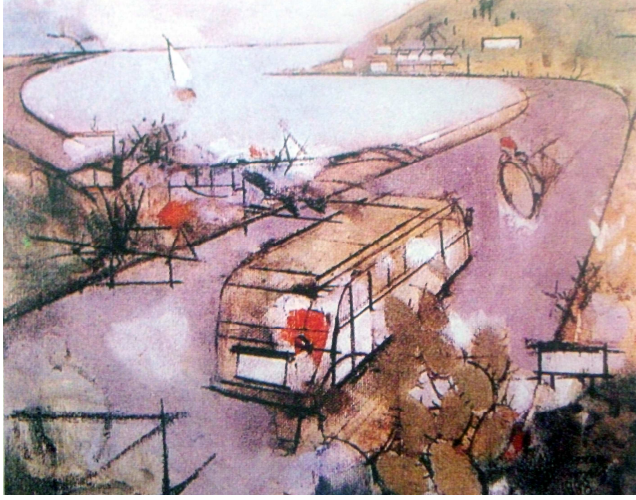
Kaynak: Ersoy, 1998: 87.

Muammer Durmuş (1944-)

Muammer Durmuş resimlerinde gerçek ve düş ikilemini doğüstü ve gerçeküstü olarak ele almıştır. Durmuş'un resimlerin de hareket noktası olarak doğa her zaman ön planda, doğanın nesnelere verilen dağlar, denizler, mavi ve yeşil tonlarla arka planda bulunmuştur (Ersoy, 1998: 139). Sanatçı resimlerinin birçoğunda doğa biçimlerinden hareket ederek, doğayı özgün bir yorum düzeyinde değerlendirmiş ve müzikalite katmıştır (Ersoy, 2004: 192).

Sanatçı "Kompozisyon" (Resim 3.42) adlı resminde hafif ve uçucu bir havanı hakim olduğu, nesnel bir gerçeklik içinde verilmiştir. Nesnelere kesen hareketli ve çapraz çizgiler resim içinde hareket ve devinimi sağlamıştır. Bu resim sanatçının, çağın teknolojik dinamizmi içinde yaşama bakışını yansıtmıştır. Adeta bir anın analitik çözümlemesi yapılmıştır (Ersoy, 1998: 139).

Resim 3.42: Muammer Durmuş, **Kompozisyon**, 1988, 30x35 cm T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 1998: 139.

Ekrem Kahraman (1948)

Ekrem Kahraman ilk dönem resimlerinde, Çukurova doğasını konu alarak kendine özgü bir Çukurova imgesi yaratmıştır. Resimlerinde, gerçeğin ayrıntıları üzerine kurulu fantastik manzaralar üretmiştir. Işık ve espas sorunu çerçevesinde gelişerek birbirine bağlanan ikinci dönem resimleri de sanatçının, doğa kökenli fantezinin giderek bir kozmogoni arayışına dönüşmüştür (Özsezgin, 2002: 19).

Ekrem Kahraman Çukurova peyzajlarını konu aldığı ilk dönem çalışmalarından itibaren resimlerinde insan figürüne yer vermemiştir (Özsezgin, 2002: 29). “İnsansız doğa, Ekrem Kahraman’da tarih öncesi- ya da insan öncesinin- sessizlik ve bırakılmışlık imajına da uygun düşmektedir. Sanatçı, bu ortamda doğanın gizemli sesiyle yetinir; sessizliğin sesidir bu” (Özsezgin, 2002: 30) (Resim 3.43).

Resim 3.43: Ekrem Kahraman, **İsimsiz**, 1993, 100x200 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: Kahraman I, 2002: 25.

“Ekrem Kahraman’ın resimlerindeki boşluk ve boşluğun tanzimi, geleneksel manzara resmi ile örtüşen ve ayrılan yönleri, resmin içeriğine ilişkin soyutlama eğiliminin kaynakları, gizli anlamlar üreten görsel lirizmin doğa gerçeğinin ötesine işaret etmesi” (Kahraman II, Çalıköğlü, 2002: 21). Ekrem Kahraman’ın resmi, modern sanatın temel çelişkileri üzerine kurulmuştur. Kahraman Manzaralarında, resimsel imgenin cazibesıyla, izleyici ile arasında ir mesafe ve uzaklık duygusu oluşturmuştur (Kahraman II, Çalıköğlü, 2002: 21).

“Resimlerinde gökyüzünün gökyüzü, yeryüzünün yeryüzü olmadığını söyleyen Kahraman da dolaylı yoldan bu gerçeğe, görünenin yalnızca yorum-nesnesi işaret etmektedir hiç şüphesiz” (Kahraman II, Ergüven, 2007: 104). (Resim 3.44).

Resim 3.44: Ekrem Kahraman, **Geri Dönecek misin?**, 81x115 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: Kahraman II, 2002: 299.

Aydın Ayan (1953-)

Aydın Ayan resimlerinde 1980’li yılların başlarında itibaren doğa görünümüne yer verilmeye başlamıştır. Aydın Ayan, manzaralarında içinde yaşadığı, korku duygusunu, ürkütücü olayları, soğuk gerilimli doğa kesitlerini konu olarak işlemiştir. İssızlığın egemen olduğu manzaralarında, genellikle gece, kimi zamansa sabaha karşı vakitlerini, soğuk rüzgârlarla sarsılan ayaz günlerin soğuk görünümünü yansıtmıştır. Sanatçının “Ay Karanlık” (Resim 3.45) adlı resmi bu dönem çalışmalarının çarpıcı örneklerinden birisi olmuştur (Giray, 1999: 114). Ayan’ın çalışmalarında dış dünya ile kurulan organik ilişkiler, toplumsal gerçekler, rahat ve titiz bir işçilikle ve dramatik bir anlatım şekli ile aktatılmıştır. Resimlerinde tedirginlik, korku, çelişki yalnızlık gibi olumsuz duygulara karşın, varlığını daima koruyan umut duygusunu, insanın iç dünyasına özgü duyguları taşımıştır (Ersoy, 1998:94) (Resim 3.46).

Resim 3.45: Aydın Ayan, **Ay Karanlık**, 1982, 140x160 cm T.Ü.Y.



Kaynak: Giray, 1999: 114.

Resim 3.46: Aydın Ayan, **Işıldayan Ağaç ve Mavi Derinlik**, 1996, 100x100 cm
T.Ü.Y.



Kaynak: Giray, 1999: 30.

Alp Tamer Ulukılıç (1956-)

Alp Tamer Ulukılıç, resimlerinde genellikle insan figürünü konu almıştır. Manzara teması ise figürü destekleme ve aktarılmak istenen duygunun aktarılmasında destekleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Sanatçı, çalışmalarında kendinden yola çıkarak, kendini ifade ederek, hüznün, yalnızlık, korku, sevinç ve coşku gibi konuları ifade etmiştir (Ersoy, 2004: 477). Ulukılıç toplumsal yaşamın ayırıcı özelliklerini, geleneksel ve çağdaş kültürün çatışması sonucunda oluşan sorunları, renkçi ve figüratif bir anlayışla tuvaline yansıtmıştır (Gönen, 1998: 260) (Resim 3.47) (Resim 3.48).

Sanatçının resimlerinde “ilk bakışta doğanın ön plana çıkmasıyla dikkat çeken bu çalışmalar, gerçekte organik bir gelişim sürecinin yeni halkasıdır yalnızca. Nitekim, fotoğraftan başlayıp, bitimsiz ürpertinin eşiğindeki ‘dünya sancısı’na kadar Ulukılıç’ın varoluşunu yönlendiren hemen her şey gündemdedir burada” (Ergüven, 1996: 107).

Resim 3.47: Alp Tamer Ulukılıç, **Aile**, 1994, 65x80 cm T.Ü.A.



Kaynak: Ergüven, 1996: 109.

Resim 3.48: Alp Tamer Ulukılıç, **Necla'ma**, 1994, 70x100 cm T.Ü.A



Kaynak: Ergüven, 1996: 175.

Selahattin Kara (1958-)

Empresyonizm'in genç kuşak uygulayıcılarından biri olan Selahattin Kara çoğunluğunu manzara resimlerinin oluşturduğu çalışmalarında doğa gözlemlerini çabuk fırça vuruşları ile tuvaline aktarmıştır. Kalın fırça darbelerinin biçimlendirdiği bu manzaralarda, beyaz renk deniz, gökyüzü ve bina olarak tasarılan kısımlarda yoğun olarak kullanılmıştır. Dikkati çeken en belirgin özellik ışık yerine saf bir beyazın kullanılması, resmin konusu neşeli olması olmuştur (Ersoy, 2004: 297) (Resim 3.49).

Resim 3.49: Selahattin Kara, **Beykoz'da Çınarlar**, 2004, 48x60 cm T.Ü.Y.



Kaynak: <http://www.selahattinkara.com>, 15.11.2011, 02:51.

İrfan Önrmen (1958-)

İrfan Önrmen, kolâj tekniğini kullanarak gerçekleştirdiği manzaralarında çarpık kentleşmeyle başkalaşıp değişen İstanbul'da tespit farklılıklarını yansıtmıştır. Önrmen, "Yeni İstanbul Manzarası 1" başlıklı kolajında, gazetelerde bulunan konut, uydukent, rezidans, villa gibi yapıların reklam kupürlerinden yararlanmıştır. Sanatçı, bu gazete parçalarından oluşturduğu çalışmasında kontrolsüzce büyüyen, sağlıksızca dikey olarak gelişen İstanbul'un yeni manzaralarına işaret etmiştir (<http://www.tursab.org>, 2011).

Resim 3.50: İrfan Önrmen, **Yeni İstanbul Manzarası 1**, 2008 Gazete kağıdı, 76 x 57 x 6 cm



Kaynak: <http://www.tursab.org.tr>, 15.11.2011, 02:43.

İrfan Okan (1960-)

İrfan Okan tuvallerinde, soyutlanmış belirsiz doğa ve mekânlar içerisinde simgelerle bir görsel dil oluşturmuştur. Belirsiz mekânlar içinde yer alan nesnelere net olarak verilmemiştir ve birbirleriyle de ilişkileri bulunmamaktadır (Ersoy, 1998:66). Sanatçı simgesel bir görsel dil ile soyutlaştırılmış doğa ve mekân içinde, kalın bir boya dokusu oluşturacak şekilde serbest fırça kullanımıyla yapıtlarını oluşturmuştur (Ersoy, 2004: 362).

İrfan Okan, Mekân derinliğini psikolojik algıya izin verecek biçimde yorumlamış ve içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsiz, kaygıları olan ancak değiştirme arzusu ve umudu taşıyan bireyin ruh halini irdelemiştir. Tekdüze akan yaşam içinde yaratılan yanılsama ve yüzeyselliğe karşı duran, özgürlük arayışı içindeki birey, sanatçının çıkış noktasını oluşturmuştur. Okan'ın resimlerinde, belleği oluşturan gerçeklik, düşünsel açılımlar eşliğinde bir karşı çıkışın simgesi olma özelliği kazanıyor. Ressamın, bireyin susturulmasına ve bunun sonucunda zamanın kişiyi yutan tekdüzeliğine tepkisi gözlemleniyor. Gizli bir isyanın, güçlü bir irade ile birleşmesi, hüznün ve coşku beraberliğinde ölçülü bir meydan okumaya dönüşmüştür. Yoğun bir içsellikle eklemlenen bu hikâyeler, bir anlamda sanatçının kendi iç manzaralarına dönüşmüştür (v3.arkitera.com, 2011) (Resim 3.51).

Resim 3.51: İrfan Okan, **İsimsiz**, 150x200 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: Ersoy, 1998: 57.

Yalçın Karayağız (1960-)

Yalçın Karayağız, figüratif resimde kendine özgü bir üslubu olmasıyla birlikte, resimlerinde manzarayı arka planda destekleyici bir unsur olarak ele almasıyla da farklı bir bakış açısı yansıtmıştır. Sanatçı, ironik bir kurgu içinde dış dünyanın nesnel görüntülerini mimesis olarak tuvale resimsel bir dille aktarmıştır (Ersoy, 2004: 306).

Karayağız “yangından sonra” (Resim 3.52) adlı resminde “bisiklet, ağaçlar, çizmemin, genç sevgililer, deniz (göl?), karşı kıyıdaki tebe, gökyüzü, vb. bunların hemen hemen hepsi malzeme estetiği açısından belli bir biçimsel bütünlüğe göre tasarlanmış” (Ergüven, 2007:144).

Resim 3.52: Yalçın Karayağız, **Yangından Sonra**, 1995, 70x90 cm, T.Ü.Y



Kaynak: Ersoy, 2004: 306.

Saim Erken (1965-)

Saim Erken, çağdaş yaşamın içinden seçtiği anları ve bu anlar içerisindeki insanların en sıradan hallerini tuvaline yansıtmıştır. Erken'in bu resimlerde her daim figür yer alsa da onun pek çok resminde figürü, resmin yapısal bir unsuru olarak kullandığı görülmektedir. Geniş bir manzara içerisinde çağdaş yaşamdan alışık olduğumuz insan görüntüleri ve onların günlük yaşam içerisindeki pratikleri, Saim Erken'in son derece yalın ve minimalist tavrıyla karşımıza çıkmıştır (Genç Sanat, 2009: 13) (Resim 3.53) (Resim 3.54).

Sanatçılar farklı vurgularla kent olgusunu sorgulamışlardır. Kimi kente tepeden bakarak, kimi kent hayatından kaçmaya çalışarak, kimi de kent insanının kendini farklı rollere adapte etmesini konu edinmiştir (Genç Sanat, 2011: 20). “Resimlerimde rengin gücünü sorgulamak, leke düzenimde çözümlmekten yanayım. Kompozisyonlarımda, doğadan kopan insanların kendilerini yok etmesiyle oluşan ‘durum’u saptamak amacındayım. Çağın yargılanmasını, oluşumunu takip edip, insanın doğaya ve topluma yancılaşması, zaman zaman duygusal açılımlar yaratmasını takip edip kompozisyonlarımın temel elemanı haline getirmek istiyorum” (Erken, 1998: 440).

Resim 3.53: Saim Erken, **Taksim’den 1**, 2010, 110 x 146 cm



Kaynak: Genç Sanat, 2009: 19.

Resim 3.54: Saim Erken, **Taksim’den 2**, 2010, 110 x 146 cm



Kaynak: <http://www.artgalerimnisantasi.com> 29.11.2011, 14:13.

Hakan Esmer (1973-)

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

Hakan Esmer doğa kökenli yada doğadan bağımsız olarak, belirli bir konu çerçevesinde resimlerini kendine özgü yorumu doğrultusunda kurgulanmıştır. Hakan Esmer'in resimlerinde amaçladığı, alışılmış bir manzara konsepti üzerine uygulanmış doğa görünümümüleri, olmamasına rağmen başarılı birer soyut manzaralarıdır (Özsezgin 2011) (Resim 3.55) (Resim 3.56).

Resim 3.55: Hakan Esmer, **Soyutlama**, 2010, 24x30 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: <http://lebriz.com>, 09.11.2011, 18:23

Resim 3.56: Hakan Esmer, **Tekneler**, 2010, 40x120 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: <http://www.hakanesmer.com>, 09.11.2011, 18:30.

Deniz Aygün (1974-)

İstanbul 2010 Avrupa kültür Başkenti projelerinden “Taşınabilir Sanat’ın” 5. Rotası olan Ümraniye’deki “Hakkımda Ne biliyorsun” sergisi olmuştur. Deniz Aygün’ün “Tuzla manzarası” (Resim 3.57) sergide dikkat çekici çalışmalardan birisi, konusu ise yine sıklıkla ele alınan bir konu, “hissettiğinizi çizebilirsiniz”. “Eğer duygularınızı en iyi hangi araç ile iletiyorsanız, onu kullanmalısınız” (Arapoğlu, 2009: 34)

Resim 3.57: Deniz Aygün, Tuzla Manzarası



Kaynak: Genç Sanat, 2009: 39.

Emre Tandırılı (1977-)

Emre Tandırılı, görüntülerin özgün yorumuyla daha derin anlamlar taşıyan neo-romantik bir üslupla yorumladığı manzaralar üretmiştir. Sanatçı, monoton kent görüntülerini yeniden yorumlamayarak hissettiği sonsuzluk duygusunu yansıtmıştır (Resim 3.58). Tandırılı sanatını şöyle ifade etmiştir; “İçinde bulunduğumuz zaman bize hep aynı şekilde devam edecekmiş gibi gelir; sonsuzluğun içinde kaybolduğumuzu hissederiz. Oysa geçen zaman içinde çok şey değişir. Manzara imgelerinden yola çıkarak, bu sonsuzluk duygusunu irdelemeye çalıştım” (Tandırılı, 2011). Sanatçı, Sanal

cennet (Resim 3.59) adlı resmini de söyle ifade etmiştir. “pencereden görünenler, batı bilincinin rutin yolculukları sırasında hafızasında kalan silik imgeler, bir bilgisayar ekranı- aslında sadece günümüzün sıkça rastlanan imgelerinden ibaret olsalar da gerçekte, insan ruhunun sorunsallarını açılımlamaya yönelik bir çabanın detaylandırılması” (Tandırılı, 2007).

Resim 3.58: Emre Tandırılı, **İstanbul Maslak 1**, 2002, 50x60 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: <http://lebriz.com>, 11.11.2011, 01:33.

Resim 3.59: Emre Tandırılı, **Sanal Cennet**, 2007, 54 x 75 cm, T.Ü.Y.



Kaynak: <http://www.artxist.com>, 21.11.2011, 11:02

Hayri Ağan (1983-)

Hayri Ağan'ın resimlerinde pentürde kaybolmaya yüz tutmuş bir şeylerin peşinde olduğu söylenmektedir. Süleyman Seyyit, Hikmet Onat, Ali Avni Çelebi, Turan Erol ve Hayri Ağan'ın resimleri karşılaştığında boyasal anlamda benzerlik oluşmuştur. “Görünün doğasında aradıkları, hesaplaştıkları, atölyeleri içinde boğuştuıkları “boya”dır. Boyayla olan mücadeleleri onlar için resmin belirleyici unsurlarının başında gelir. Hoca Ali Rıza'nın peyzajlarında da hissedilen olgu boyanın içinde gizli olan dünyayı açığa çıkarma çabasıdır” (Acar, 2010: 28).

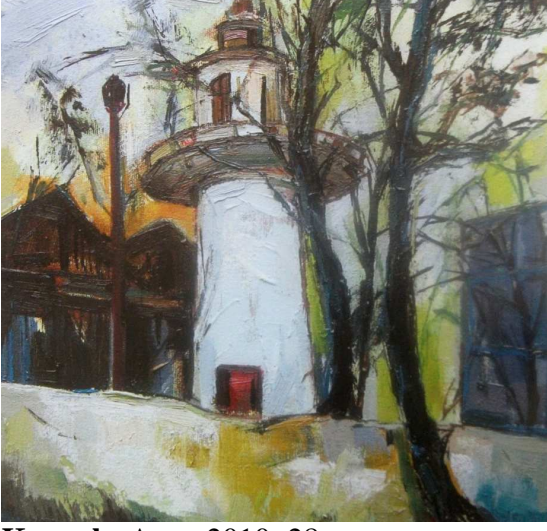
Hayri Ağan'ın “Açık Deniz” (Resim 3.60) ve “Deniz Feneri” (Resim 3.61) resimlerinde boya katmanlarının oluşturduğu kalın zeminin üzerinde renkler biçim kazanmıştır. “ Gemiler de ağaçlar da donmuş görüntülerine rağmen bir devinim içindedir. Ancak bu devinim tümüyle renk ve doku aracılığıyla hayat kazanmıştır. Boya, kendi sesi ve ağırlığından bir dünya kurmuştur” (Acar, 2010: 30).

Resim 3.60: Hayri Ağan, **Açık Deniz**, T.Ü.Y. 95 x 135 cm



Kaynak: Acar, 2010: 29.

Resim 3.61: Hayri Ağan, **Deniz Feneri**, T.Ü.Y. 95 x 135 cm



Kaynak: Acar, 2010: 28.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Doğa imgesi tüm sanat akımları kapsamında kendine bir yer bularak, genellikle bir kompozisyonun alt yapısında ya da destekleyici bir unsur olarak Türk Resminde manzara kimliği ile karşımıza çıkmıştır. Türk resminin doğayı görme biçiminde, doğa sahne olmaktan başlayarak, insanın ruhsal dünyasını yansıtan bir simge olmaya kadar uzanan geniş bir yelpazede manzara resmini oluşturmuştur.

Bu geniş yelpaze içerisinde Türk ressamlarının büyük bir kısmı manzara resmine yakınlık göstermiştir. Türk ressamının manzara resmini daha uzun süre yapmış olması ve manzarada konunun insanı içermemesi bu alanda tutarlı ve bütünlüğü olan daha güçlü yapıtların ortaya çıkmasına olanak vermiştir. Toplumun dini ve kültürel yapısı gereğince ve İstanbul'un coğrafi güzelliklerinin de etkisiyle ressamlar doğaya karşı oluşan tutkuyu resimlerinde çokça işlemişlerdir.

Manzara ilk olarak erken dönem minyatürlerinde doğanın soyutlaştırılması şeklinde karşımıza çıkmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısından sonra yapılan batılılaşma çabaları içerisinde batı resmine girişi sağlayan en önemli girişim, askeri okullara ve daha sonra kurulan sivil okullara resim derslerinin konması olmuştur. Ağırlıklı olarak manzaralara yer verilen bu dönem, yağlıboya resimlerinde basılı çizimlerden, fotoğraflardan yararlanmalar olduğu gibi hayalden çalışmalar ve doğa karşısında yapılan manzaralar da görülmüştür.

Türk resminin önemli bir kolu olan manzara, Çallı kuşağı ile birlikte tekrar gündeme gelerek izlenimci akımın etkisi ile Çağdaş Türk Resmi içerisinde, önemli bir yere sahip olmuştur. Çallı kuşağı ressamlarının çabaları sonucunda, manzara plastik bir dille yeniden yorumlanmıştır. Bu anlayışla manzara resmi Sanayi-i Nefise'de etkin bir konuma gelmiş ve yaygınlık kazanmıştır.

Çallı kuşağının manzara gelişimlerinden sonra Müstakiller de manzaranın gelişmesine katkı sağlamıştır. Müstakil ressamların Türk resmine getirdiği yeniliklerle birlikte manzara, anlatım dili konu çeşitliliği bakımından farklı yönlerde gelişmiştir. Bu yıllarda da önemini kaybetmeyen manzara resmi zaman zaman ressamların tuvallerine yansımıştır.

Daha sonra Manzara resmi D Gurubu sanatçılarının yenileşme ve farklı yorumlama düşünceleri içerisinde ilk dönemlerde yer bulamamıştır. Fakat daha sonraki dönemlerde “Yurt Gezileri” adı altında yapılan sanat faaliyetleri çerçevesinde Anadolu’nun çeşitli görünümünün resmedilmesiyle manzara resmi önemli bir yer kazanmıştır. Yeniler, Onlar ve Siyah Kalem Grubu sanatçılarının çalışmaları içerisinde de yer alan manzara resimleri gerek toplumsallık anlayışı gerekse soyut eğilimlerle işlenmiştir.

Son kısımda da 1950 sonrası bireysel eğilimlerle soyut, öznel ve naif eğilimler şeklinde kendine yer bulmuştur. Soyut eğilimlere yönelen Sanatçılar ,doğa imgelerinin yer aldığı peyzaj soyutlamalarının yanısıra, geleneksel sanatlardan da yararlanarak, özgün bir üslup yaratma çabasına girmişlerdir. Hamit Görele, İlhami Demirci gibi sanatçılar geometrik formlarla oluşturdukları soyut manzaralar üretirken, Hasan Akın, Zahit Büyükişleyen, Zeki Serbest gibi ressamalarda kalın boya dokusuyla, serbet fırça vuruşları ve renk lekeleriyle soyutlamalar yapmışlardır. Devrim Erbil ise sivilize, kuşbakışı manzara çözümlenmeleri yapmıştır. Naif eğilimlerde sanatçılar doğayı, çocuksu bir içtenlikle ve ayrıntıya önem vererek titiz bir resim işçiliği, içten bir duygu ile şematize edilerek, ışısız bir boyama tekniği ile üst üste istiflenerek biçimlendirilmiştir. Sanatçıların büyük bir çoğunluğu da manzara resimlerini öznel bir yaklaşımla ele alarak ve ayrımlı sanat görüşlerini vurgulayarak, manzara yorumlarına öznel anlatımlar kazandırmıştır. Örnek olarak konularını, Ahmet Yakupoğlu, Nihat akyunak, Naile akıncı gibi isimler, izlenimci bir anlayışta, Altan Çelem, Muhsin Kut, gibi isimler, doğayı yalınlaştırarak, Aydın Ayan, İrfan Okan gibi isimler, simgesel ve ifadeci bir anlamda işlemişlerdir. Son olarak Deniz Aygün ise kavramsal olarak manzaranın farklı bir bakış açısı ile işlenebildiğini göstermiştir. Doğanın dokunulmaz güzelliği karşısında duyulan hayranlığı belirleyen ilk örneklerden itibaren tüm üslup arayışlarının içerisinde manzara duyarlılığı her zaman karşımıza çıkmıştır.

Bu araştırmanın sonucuna göre geliştirilebilecek olan öneriler şunlardır:

1-1950 sonrası Türk resminde manzara konusu daha geniş kapsamlı olarak incelenebilir.

2-20. Yüzyıl manzara resminde doğa resminin kent manzaralarına dönüşümü incelenebilir.

3- 21. Yüzyılda manzara resmini işleyen ressamıar bireysel olarak ele alınabilir.

KAYNAKÇA

- ACAR, Barış, (2010), **Pentürü Aramak Boyanın Dokusunda**, Artst Modern, Ocak.
- AKDENİZ, Halil, (2004), **Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası Sanat Koleksiyonu2**, Kasım, Ankara,
- AKSÜĞÜR, DUBEN, İpek, (1990), “İstanbul Pera Ressamları: 1873-1908 Sergisi Üzerine Sibel Asna ve İpek Aksüğür Duben Söyleşi”, **Sanat Çevresi Dergisi**, S. 135, Ocak.
- AND, Metin, (2008), **Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ARAL, İnci, (2000), **Zahit Büyükişleyen**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- ARAPOĞLU, Fırat, (2009), “Daha Önce Ne Yaptığımı Biliyorum”, **Genç Sanat, Aylık Güzel Sanatlar Dergisi**, Ağustos Temmuz, s.174.
- ARLI, Belgin, (2000), **Oryantalizmden Çağdaş Türk Resmine**, Toprak Bank Yayınları, İstanbul.
- ARSAL, Oğuz, (2000), **Modern Osmanlı Resminin Sosyolojisi**, Yapı Kredi Yayınları, 1839-1924, İstanbul.
- ARSEVER, Celal, Esad, (1981), **Türk Sanatı Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- AYAN, Aydın, (2006), **Nedim Günsür Retrospektif Sergisi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, Beşir, (1995), http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/columnist/Detail_getNewsById.action?newsId=679, (05.08.2011).
- BAĞCI, Serpil, Filiz ÇAĞMAN, Günsel, RENDA ve Zeren, TANINDI, (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- BAŞKAN, Seyfi, (1994), “Türk Resim Sanatında İlk Sanatçı Birliği Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”, **Kültür ve Sanat Dergisi**, S.23.
- BAŞKAN, Seyfi, (1997), **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye’de Resim**, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAYKAL, Fahrettin, (1987), **Galeri Selvin**, Ankara.

- BERK, Nurullah ve Adnan, TURANİ, (1981), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tiğlat Basımevi, C.2, İstanbul.
- BERK, Nurullah ve Hüseyin, GEZER, (1973), **50 Yılın Türk Resim ve Heykeli**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- BERK, Nurullah ve Kaya, ÖZSEZGİN, (1983), **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- BERK, Nurullah, (1972), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi**, Akbank Yayınları, İstanbul.
- BERK, Nurullah, (1977), **Türk ve Yabancı Resminde İstanbul**, İstanbul.
- BERK, Nurullah, (1979), “Nazmi Ziya Güran”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, S.15, İstanbul.
- BERK, Nurullah, (1990), “Namık İsmail”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, S.18.
- BOYAR, S. Pertev, (1948), **Türk Ressamları**, Jandarma Matbaa, Ankara.
- BUĞRA, Hatice Bilen, (2007), **1914’lerden 1940’lara Türk Resim ve Romanında Gerçekçilik**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- CEMAL, Tollu, (1967), **Şeker Ahmet Paşa**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- CEZAR, Mustafa, (1995), **Sanatta Batıya Yöneliş ve Osman Hamdi**, C II, İstanbul.
- ÇALIKOĞLU, Levent, (2002), **Kahraman II**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- ÇOKER, Adnan, (1983), “Fotoğraftan Resim ve Darüşşafakalı Ressamlar”, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, S:2/9, Ocak.
- ÇORUHLU, Tülin, (1996), “Asker Ressam Sami Yetik”, **Antik ve Dekor Dergisi**, S.36.
- DUBEN, İpek, (2007), **Türk Resmi ve Eleştirisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, (1997), Yem Yayın, 2. Cilt, İstanbul.
- EDGÜ, Ferit, (1978), “19. Yüzyıl Türk Primitifleri Sergisi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, S.303.

- EDGÜ, Ferit, (2003), **Görsel Yolculuklar**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- EDHEM, Halil, (1970), **Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu**, Çev: G. Elibal, İstanbul.
- ELİBAL, Gültekin, (1973), **Atatürk ve Resim Heykel**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- ERBİL, Devrim, (1965), “İlk Yağlıboya Ressamlarımız”, **Akademi Dergisi**, S.3.
- ERDEMÇİ, Fulya, (1994), “İbrahim Çallı’nın Sanatında Batı Etkileri”, **Anons**, S.36.
- ERGÜVEN, Mehmet, (1996), **Alp Tamer Ulukılıç**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- ERGÜVEN, Mehmet, (2007), **Davetsiz İzleyici Resim Üzerine Denemeler**, İdil Matbaacılık İstanbul.
- EROL, Turan, (1984), **Günümüz Türk Resminin Oluşum Sürecinde Bedri Rahmi Eyüboğlu Yetiştirme Koşulları Sanatçı Kişiliği**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (1982), “Karşılıklı Etkileşim İçinde Türk ve Batı Sanatı”, **Türkiye’de Sanat Dergisi**, S.27 Ocak-Şubat.
- ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.
- GENÇ Sanat, (2009), **Aylık Güzel Sanatlar Dergisi**, Ocak, No:168.
- GENÇ Sanat, (2011), **Aylık Güzel Sanatlar Dergisi**, Şubat, No:191.
- GERMANER, Semra ve Zeynep, İNANKURT, (2008), **Oryantalistlerin İstanbul’u**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- GEZGİN, Tuncay, (2009), “Levni’nin Sanatı Üzerine”, **Bahariye Sanat**, Ocak, S.16.
- GİRAY, Kıymet, (1995), **Türk Ressamlar Dizisi**, Yapı Kredi Yayınları, Ağustos, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (1997a), **Çallı ve Atölyesi**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

- GİRAY, Kıymet, (1997a), **Türkiye İş Bankası Koleksiyonu**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (1997b), **Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (1999), **Aydın Ayan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2002), **Mahmut Cuda**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, (2007), **Türk Resim Tarihinin Bir Asırlık Öyküsü**, Seçil Ofset, İstanbul.
- GİRAY, Kıymet, http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=940, (08.10.2011).
- GİRAY, Kıymet, Uğur, DERMAN ve Fulya, BODUR ERUZ, (1995), **Hat, Resim, Heykel, ve Porselen, Sabancı Koleksiyonu**, Akbank Yayınları, İstanbul.
- GÖREN, Ahmet Kamil, (1991), “Türk Sanatına Yön Verenler Avni Lifij”, **Türkiye’imiz Dergisi**, S.63.
- GÖREN, Ahmet Kamil, (1992), “Hüseyin Avni Lifij” **Türkiye’de Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi**, Sayı.2.
- GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.
- GÖREN, Ahmet, Kamil, (2003), “Bir Zamanlar Sanayi-i Nefise Mektep-i Âlisi’nde Çıplak Model Sorunu”, **Sanat Çevresi**, Özel Sayı 4.
- GÜLER, Haşim Nur, (1992), “Salyangoz Sanatçısının Seyir Defteri”, **Sanat Çevresi Dergisi**, S.68, İstanbul.
- GÜLTEKİN, Gönül, (1992), **Batı Anlayışında Türk Resim Sanatı Tarihi**, T.C. Ziraat Bankası Yayınları, Ankara.

- GÜRTUNA, Sevgi, (1998), “1914 Kuşağı Ressamlarından Namık İsmail”, **Antik Dekor Dergisi**, S.44, İstanbul.
- GÜVEMLİ, Zahir, (1977), “Nazmi Ziya Güran”, **Türkiye’imiz Dergisi**, S.23.
- Hacettepe Üniversitesi, (1985), **Türkiye’de Sanatın Dünyü Bugünü ve Yarını+Panel Kitapeği 3 Sanat Üzerine**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, S.1-2, Ankara.
- <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr/sanalmuze/tr/sanat-koleksiyonu/s/196/AHMET+YAKUPOGLU>, (12.11.2011).
- <http://v3.arkitera.com/sa26173-irfan-okan-sergisi-bellek-manzaralari.html>, (16.11.2011).
- <http://www.sanatumzesi.hacettepe.edu.tr/58yuce-oz.htm>, (12.11.2011).
- http://www.tursab.org.tr/dosya/581/tasinabilir-sanat-1-yil-katalogu_581_1542234.pdf, (15.11.2011).
- İNAL, Güner, (1995), **Türk Minyatür Sanatı**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- İNANKUR, Zeynep, (1997b), **19.Yüzyıl Avrupa’sında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul,
- İNANKURT, Zeynep, (1997a), **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2,
- İREPOĞLU, Gül, (1986), **Feyhaman Duran**, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- İSLİMYELİ, Nüzhet, (1967), **Türk Plastik Sanatçıları Ansiklopedisi Cilt: 1**, Ankara Sanat Yayınları, Ankara.
- KARASAR, Niyazi, (2008), **Bilimsel Araştırma Yöntemi**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.
- KOÇ, Ömür, (1994), **Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Minyatür Sanatı**, Ankara Yayınları, Ankara.
- MAHİR, Banu, (2004), **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- MÜFTÜOĞLU, Mustafa Orkun, (2011), “Batı Resim Sanatının 19. Yüzyıl Öncesi Türk Sanatına Biçimsel Etkileri”, **Sanat Dergisi**, S.107.

- ÖDEKAN, Ayla, (1997), **Türkiye Tarihi ‘Çağdaş Türkiye 1908-1980’**, Cem Yayınevi, Cilt: 4, İstanbul.
- ÖNDER, Mehmet, (1993), **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- ÖZGÜR, Ferhat, (1999), **Turan Erol Günümüz Türk Ressamları 1**, Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1980), **Cevat Dereli**, Cumalı Sanat Galerisi, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1982a), “Simgeci Bir Ressam”, **Sanat Çevresi Dergisi**, S.45, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1982b), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Sanat Galerisi, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1997), **Sami Yetik 1878-1945**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (2000), “Devril Erbil’de İncelikli Bir Değişim Arayışı”, **Milliyet Sanat**, Ekim, S.490.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (2001a), **Lütfü Günay**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (2001b), “Boya ve Renk Bağlamında”, **Milliyet Sanat**, Ocak, S.496.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (2002), **Kahraman I**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, (2004), “Devrim Erbil ve Sanatı”, **Artdepo**, İstanbul.
- ÖZSEZGİN, Kaya, “Kurgu Düzenekleri”, **Yorum**, <http://www.hakanesmer.com>, (04.10.2011).
- PEHLİVANOĞLU, Burcu, (2004), “D Grubu’nun ABC’si”, **Milliyet Sanat**, Şubat, S. 32, İstanbul.
- PEHLİVANOĞLU, Burcu, (2007), **Hale Asaf-Türk Resim Sanatında Bir Dönüm Noktası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul.
- RENDA, Günsel, (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayını, Ankara.
- RENDA, Günsel, (1993), **Türk Plastik Sanatlar Tarihi**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- RENDA, Günsel, (1999b), “Türk Resmi’nde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler” **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi C:1, İstanbul.
- RONA, Zeynep, (1992), **Namık İsmail**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- SİTEBANK, (1998), **Resim Sergisi**, Sitebank Yayınları, İstanbul.
- TANDIRLI, Emre, (2007), <http://www.artxist.com/lang-TR/exhibitions-33/>, (05.09.2011).
- TANDIRLI, Emre, <http://sanatkop.com/index.php/emre-tandirli-resim-sergisi/>, (06.09.2011).
- TANSUĞ, Sezer, (1988), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul,
- TANSUĞ, Sezer, (1990), **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TANSUĞ, Sezer, (1994), **Halil Paşa**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (1997), “Ali Rıza (Hoca)”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C: 1, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (2004), **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- TURANİ, Adnan, (1992), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- TURANİ, Adnan, (1968), **Güzel Sanatlar Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TURANİ, Adnan, (1984), **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

- TURANİ, Adnan, (1985), “Türk Resminde Pentüral Prosedürler”, **Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayınları 1-2, Ankara.
- TUT, Barış, (2000), **Paris Okulu ve Türk Ressamları**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- ÜNVER Süheyl, (1949), **Ressam Ali Rıza Hayatı ve Eserleri**, İstanbul,
- YAMAN, Zeynep Yasa, (2002), **D Grubu 1933-1951**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- YUM, Şule, (1993), Duvar ve Tavan Resimleri, **Antik Dekor Dergisi**, S.19.
- YURDAYDIN, Hüseyin Gazi, (1976), **Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-î Sultân Süleymân Hân / Nasuhü-s-Silâhî (Matrâkçi)**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

RESİMLERİN KAYNAKÇASI

- Resim 1.1:** [http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&actionID=5&articleID=880 &bhcp=1](http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&actionID=5&articleID=880&bhcp=1) (03.01.2011).
- Resim 1.2:** BAĞCI, Serpil, Filiz ÇAĞMAN, Günsel, RENDA ve Zeren, TANINDI, (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Resim 1.3:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul.
- Resim 1.4:** BAĞCI, Serpil, Filiz ÇAĞMAN, Günsel, RENDA ve Zeren, TANINDI, (2006), **Osmanlı Resim Sanatı**, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Resim 1.5:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul.
- Resim 1.6:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul.
- Resim 1.7:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul
- Resim 1.8:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul
- Resim 1.9:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul
- Resim1.10:** <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=3164> (05.04.2011).
- Resim 1.11:**<http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=226> (06.04.2011).
- Resim 2.1:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

- Resim 2.2:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.3:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul.
- Resim 2.4:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Resim 2.5:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.6:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.7:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.8:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul.
- Resim 2.9:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Resim 2.10:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Resim 2.11:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Resim 2.12:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim2.13:** <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=652>
6 (10.05.2011).
- Resim 2.14:** RENDA, Günsel ve Turan, EROL, (1999a), **Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi**, Tıglat Basımevi, 1. Cilt. İstanbul.

- Resim 2.15:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.16:** <http://www.sosyalistarsiv.com/nazmi-ziya-guran-1881-1937/1962-a.html>, (11.05.2011).
- Resim 2.17:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.18:** <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=62381> (6.05.2011).
- Resim 2.19:** <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/contentz.php?imgid=1141&ic=75sergi=29&pg=3&order=49>, (19.05.2011).
- Resim2.20:** <http://www.sanalmuze.org/retrospektif/zoom.php?bw=700&bh=473&orjimage=/images/zal44.jpg>, (13.05.2011).
- Resim 2.21:** <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=6403>, (12.05.2011).
- Resim 2.22:** ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Resim 2.23:** <http://www.sanalmuze.org/koleksiyon/zoom.php?bw=700&bh=238&orjimage=/images/znis53.jpg>, (14.05.2011).
- Resim 2.24:** GİRAY, Kıymet, (1997a), **Türkiye İş Bankası Koleksiyonu**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.25:** <http://www.sosyalistarsiv.com/sami-yetik-1878-1945/1941-sami-yetik-1878-1945-a.html>, (23.05.2011).
- Resim 2.26:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.27:** http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=24, (24.05.2011).

Resim 2.28: GİRAY, Kıymet, (1997a), **Türkiye İş Bankası Koleksiyonu**, İş Bankası Yayınları, İstanbul

Resim 2.29: GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Resim 2.31: <http://www.resimkalemi.com/turk-sanatcilari-biyografisi/10262-seref-ak-diK-biyografisi-ve-eserleri-1899-1972-a.html?langid=7>, (17.05.2011).

Resim 2.32:: <http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=7484>, (25.05.2011).

Resim 2.33: GİRAY, Kıymet, (1997a), **Türkiye İş Bankası Koleksiyonu**, İş Bankası Yayınları, İstanbul

Resim 2.34: GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Resim 2.35: <http://www.rportakal.com/tr/urun-detayTR.asp?id=620> (30.05.2011).

Resim 2.36: <http://gulerresim.blogcu.com/cevat-dereli/1610566> , (01.06.2011).

Resim 2.37: <http://www.tuncasanat.com/a/index.php?Page=Auction&ID=145&dislaysid=7>, (04.06.2011).

Resim 2.38: GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Resim 2.39: GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Resim 2.40: <http://www.tualim.net/turk-ressamlarin-eserleri/1285-cemal-tollu-eserleri.html>, (10.06.2011).

Resim 2.41: : <http://galeribaraz.com/2010/wp-content/uploads/2010/09/Türk-Resminde-Natürmort1021.jpg>, (01.06.2011).

- Resim 2.42:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.43:** ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Resim 2.44:** <http://www.rportakal.com/tr/urun-detayTR.asp?id=114611>, (06.09.2011).
- Resim 2.45:** <http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=2&modPaintersArtistDetailID=3512>.(06.09.2011).
- Resim 2.46:** <http://www.sanalmuze.org/sergiler/contentz.php?imgid=5129&ic=90&sergi=671&pg=1&order=23> (09.06.2011).
- Resim 2.47:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Resim 2.48:** [http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=34§ionID=1&lang=TR &bhcp=1](http://www.lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=34§ionID=1&lang=TR&bhcp=1), (12.06.2011).
- Resim 2.49:** ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.
- Resim 2.50:** [http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur & id=8972](http://www.istanbulsanatevi.com/sanat/ressam/resim.php?lang=tur&id=8972), (13.06.2011).
- Resim 2.51:** <http://www.belgeler.com/blg/1beo/soyut-ve-soyutlamaci-egilimler-kapsaminda-turk-resminde-manzara-landscape-in-turkish-art-in-the-context-of-abstract-and-abstracting-tendencies>, (16.06.2011).
- Resim 2.52:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.53:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.54:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

- Resim 2.55:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Resim 2.56:** http://www.turkcebilgi.com/nuri_iyem/resimleri/nuri-iyem-sokak-1949, (19.06.2011).
- Resim 2.57:** SİTEBANK, (1998), **Resim Sergisi**, Sitebank Yayınları, İstanbul.
- Resim 2.58:** <http://www.sanalmuze.org>, (18.06.2011).
- Resim 2.59:** ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Resim 2.60:** ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları**, Ankara.
- Resim 2.61:** AYAN, Aydın, (2006), **Nedim Günsür Retrospektif Sergisi**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Resim 2.62:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul
- Resim 2.63:** ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Resim2.64:** http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ismail_Altinok_Dikili'den, (08.09.2011).
- Resim 2.65:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Resim 2.66:** GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.
- Resim 2.67:** GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Resim 2.68:** TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul
- Resim 3.1:** <http://www.istanbulsanatevi.com>, (02.10.2011).
- Resim 3.2:** <http://www.istanbulsanatevi.com>, (02.10.2011).

Resim 3.3: GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

Resim 3.4: TANSUĞ, Sezer, (2008), **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitapevi, İstanbul

Resim 3.5: GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

Resim 3.6: GİRAY, Kıymet, (2000), **İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonundan Örneklerle Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul

Resim 3.7: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul

Resim 3.8: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul

Resim 3.9: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul

Resim 3.10: GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

Resim 3.11: <http://galeribaraz.com/2010/3549/>, (12.10.2011).

Resim 3.12: ÖZSEZGİN, Kaya, (2000), “Devril Erbil’de İncelikli Bir Değişim Arayışı”, **Milliyet Sanat**, Ekim, S.490.

Resim 3.13: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul

Resim 3.14: ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Resim 3.15: ARAL, İnci, (2000), **Zahit Büyükişleyen**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Resim 3.16: ARAL, İnci, (2000), **Zahit Büyükişleyen**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Resim 3.17: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Resim 3.18: <http://www.cakinberk.com/viewpicture.aspx?pid=187>, (28.10.2011).

Resim 3.19: <http://www.bahattinodabasi.com/?q=eserler>, (28.10.2011).

Resim 3.20: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Resim 3.21: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Resim 3.22: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=518§ion=130&lang=TR&bhpc=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0>, (08.11.2011).

Resim 3.23: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Resim 3.24: SİTEBANK, (1998), **Resim Sergisi**, Sitebank Yayınları, İstanbul.

Resim 3.25: ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Resim 3.26: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı “Plastik Sanatlar”**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Resim 3.27: BAYKAL, Fahrettin, (1987), **Galeri Selvin**, Ankara.

Resim 3.28: GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.

Resim 3.29: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr>, (12.11.2011).

Resim 3.30: KEHRİBAR, Sercan, (2010), “Ahmet Yakupoğlu Belgeseli (Hayatı, Sanat Anlayışı v Eseleri)”, Yüksek Lisans Tezi, **Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Kütahya.

Resim 3.31: <http://sanalmuze.tcmb.gov.tr>, (18.10.2011).

Resim 3.32: ÖZSEZGİN, Kaya, (1998), **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

- Resim 3.33:** ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.34:** ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.
- Resim 3.35:** ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.36:** ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.37:** ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.
- Resim 3.38:** ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.
- Resim 3.39:** ERSOY, Ayla, (2004), **500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.
- Resim 3.40:** GÖREN, Ahmet Kamil, (1998), **50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, İstanbul.
- Resim 3.41:** ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.42:** ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.43:** **Kahraman I**, (2002), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.44:** **Kahraman II**, (2002), Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.45:** GİRAY, Kıymet, (1999), **Aydın Ayan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 3.46:** GİRAY, Kıymet, (1999), **Aydın Ayan**, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Resim 3.47:** ERGÜVEN, Mehmet, (1996), **Alp Tamer Ulukılıç**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.
- Resim 3.48:** ERGÜVEN, Mehmet, (1996), **Alp Tamer Ulukılıç**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Resim 3.49: <http://www.selahattinkara.com/album2/galeri.html>, (15.11.2011).

Resim 3.50: http://www.tursab.org.tr/dosya/581/tasinabilir-sanat-1-yil-katalogu_581_1542234.pdf, (15.11.2011).

Resim 3.51: ERSOY, Ayla, (1998), **Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul.

Resim 3.52: ERSOY, Ayla (2004), **500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"**, Akdeniz Yayıncılık, İstanbul.

Resim 3.53: Genç Sanat, (2009), **Aylık Güzel Sanatlar Dergisi**, Ocak, No:168.

Resim 3.54: <http://www.artgalerimnisantasi.com/sergi.php?id=1295370981>, (29.11.2011).

Resim 3.55: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?lang=TR&exhID=2287>, (09.11.2011).

Resim 3.56: <http://www.hakanesmer.com>, (09.11.2011).

Resim 3.57: Genç Sanat, (2009), **Aylık Güzel Sanatlar Dergisi**, Ocak, No:168.

Resim 3.58: <http://lebriz.com/pages/exhibition.aspx?exhID=342&lang=TR>, (11.11.2011).

Resim 3.59: TANDIRLI, Emre, (2007), <http://www.artxist.com/lang-TR/exhibitions-33/> (21.11.2011).

Resim 3.60: ACAR Barış, (2010), "Pentürü Aramak Boyanın Dokusunda", **Artst Modern**, Ocak.

Resim 3.61: ACAR Barış, (2010), "Pentürü Aramak Boyanın Dokusunda", **Artst Modern**, Ocak.

DİZİN

1

1914 Kuşacağı, v, vii, 2, 3, 34, 39, 40, 41,
49, 50, 158

A

Ahmet Yakupoğlu, xvi, 123, 125, 152,
169
Ali Çelebi, xi, 56, 58
Alp Tamer Ulukılıç, xvii, 139, 140, 156,
170
Altan Gürman, xvii, 131
Asker Ressamlar, 20, 24, 40
Avni Arbaş, xiii, 79, 81
Avni Lifij, xi, 39, 45, 46, 49, 51, 157
Aydın Ayan, xvii, 137, 139, 152, 157,
170

B

Bahattin Odabaşı, xv, 114, 115
Bayram Gümüüş, xvi, 122
Bedri Rahmi Eyüboğlu, xii, xiii, 73, 74,
75, 156

C

Cavit Atmaca, xvii, 129, 130
Cemal Bingöl, xiv, 90, 94, 95
Cemal Tollu, xii, 66, 68
Cevat Dereli, xii, 62, 63, 159

D

D Grubu, 2, 3, 66, 69, 71, 72, 73, 75,
77, 78, 79, 159, 161
Deniz Aygün, xviii, 146, 147, 152
Devrim Erbil, xv, 108, 109, 152, 159

E

Ekrem Kahraman, xvii, 135, 136
Elif Naci, xii, 66, 72
Emre Tandırlı, xviii, 147, 148
Ercüment Kalmık, xiv, 100, 101, 102
Eşref Üren, xii, 69, 71

F

Fahir Aksoy, xvi, 117, 118
Fahrettin Baykal, xvi, 121, 122
Ferruh Başağa, xiii, 79, 82, 83
Fethi Arda, xvii, 130
Feyhaman Duran,, xi, 39, 53, 55, 158

H

Hakan Esmer, xviii, 145, 146
Hale Asaf, xii, 55, 64, 65, 159
Halil Paşa, x, 25, 26, 35, 36, 37, 160
Hamit Görele, xiv, 98, 99, 100, 152
Hasan Akın, xv, 110, 111, 152
Hasan Kavruk, xv, 104, 105
Hayri Ağan, xviii, 149, 150
Hikmet Onat, xi, 25, 39, 47, 48, 51, 71,
149
Hoca Ali Rıza, x, 25, 26, 33, 34, 35,
123, 149
Hüseyin Yüce, xvi, 118
Hüseyin Zekai Paşa, x, 24, 26, 31, 33,
42

İ

İbrahim Çallı, x, 39, 43, 44, 71, 156
İbrahim Safi, xiii, 78
İhsan Cemal Karaburçak, xiv, 90, 92
İlhami Demirci, xiv, 102, 103, 104, 152
İrfan Önürmen, xviii, 141
İsmail Altınok, xiv, 90, 92
İstanbul, ix, x, xiv, xv, xviii, 9, 12, 13,
15, 16, 18, 26, 33, 34, 36, 37, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 47, 51, 52, 54, 63, 64,
69, 83, 84, 87, 100, 101, 102, 106,
108, 122, 141, 146, 147, 151, 154,
155, 156, 157, 158, 159, 160, 161,
162, 163, 164, 165, 166, 167, 168,
169, 170, 171

L

Levni, ix, 1, 9, 10, 156
Lütfü Günay, xiv, 90, 93, 159

M

Mahmut Cuda, xii, 59, 60, 157
 Manzara, 3, 4, v, vii, viii, xi, xii, xv, 1,
 2, 5, 6, 7, 9, 15, 21, 24, 26, 28, 39,
 40, 41, 48, 53, 55, 65, 68, 78, 84, 85,
 90, 95, 98, 105, 116, 123, 125, 139,
 147, 151, 152, 157, 162, 163, 164,
 165, 166, 167, 168
 Matrakçı Nasuh, ix, 1, 7, 8, 9, 108
 Minyatür, vii, 6, 12, 158
 Muammer Durmuş, xvii, 134, 135
 Muhsin Kut, xvii, 132, 152
 Müstakiller, v, 55, 56, 65, 151

N

Naif, viii, 15, 116, 117, 118, 152
 Naile Akıncı, xvi, 126, 127, 128
 Namık İsmail, xi, 39, 49, 50, 51, 155,
 158, 160
 Nazmi Ziya Güran, x, 39, 42, 155, 158
 Nedim Günsür, xiv, 84, 88, 154, 167
 Nejad Devrim, xiii, 79
 Nihat Akyunak, xvi, 125, 126
 Nuri İyem, xiii, 79, 83
 Nurullah Berk, xii, 45, 66, 69

O

Onlar Grubu, 2, 3, 84, 88
 Orhan Peker, xiii, 85
 Osman Hamdi, x, 25, 38, 39, 155
 Oya Zaim Katoğlu, xvi, 117, 119

Ö

Özer Kabaş, xvii, 133, 134

P

Peyzaj, x, xii, xiii, xiv, xv, xvi, 27, 30,
 36, 54, 60, 62, 63, 72, 76, 77, 81, 82,
 83, 92, 103, 104, 106, 110, 113, 116,
 122
 Primitifler, 20

R

Refik Epikman, xii, 55, 56, 63, 64
 Resim, 2, 5, v, ix, x, xi, xii, xiii, xiv, xv,
 xvi, xvii, xviii, 3, 7, 8, 9, 10, 11, 12,

13, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 26, 28, 29,
 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41,
 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52,
 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64,
 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75,
 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87,
 88, 90, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 101,
 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109,
 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 125,
 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132,
 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140,
 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 154, 155, 156, 157,
 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 170, 171

S

Sabri Berkel, xiii, 75, 77
 Saim Erken, xviii, 144, 145
 Salih Zeki, xvi, xvii, 128, 129
 Sami Yetik, xi, 25, 39, 51, 52, 155, 159
 Sanat, 2
 Selahattin Kara, xvii, 140, 141
 Soyut, viii, 2, 82, 85, 93, 98, 152
 Süleyman Seyyid, x, 24, 25, 29, 30, 31,
 33

Ş

Şeker Ahmet Paşa, ix, x, 24, 25, 26, 28,
 29, 155
 Şeref Akdik, xi, 58, 59

T

Turan Erol, xiii, 22, 84, 85, 86, 87, 149,
 159
 Turgut Zaim, xii, 72, 73

Ü

Ünsal Toker, xv, 106, 108

V

Veysel Günay, xvi, 115, 116

Y

Yalçın Gökçebağ, xvi, 117, 120

Yalçın Karayağız, xviii, 143
Yeniler, v, vii, 2, 3, 78, 79, 84, 88, 152

Zeki Kocamemi, xii, 55, 56, 60, 62, 66
Zeki Serbest, xv, 113, 152

Z

Zahit Büyükişleyen, xv, 111, 112, 152,
154, 168