T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

İRFAN OKAN VE MUSTAFA DUYMAZ'IN RESİMLERİNDE MANZARA BETİMLEMELERİNİN TEMSİLİ

SİNEM KORKUT

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. RUKEN ASLAN

EDİRNE 2022

Tezin Adı: İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın Resimlerinde Manzara Betimlemelerinin Temsili

Hazırlayan: Sinem Korkut

ÖZET

Manzara, geçmişten günümüze sanatta birçok akımın temel konularından biri olmuştur. Coğrafyanın, çevrenin ve kültürün, içinde bulunulan dönemin manzara resminde belirleyici faktörler olduğu söylenebilir. Bu nedenle çalışmada öncelikle, sanatta manzara kavramının değişen anlamının izi sürülecek, farklı dönemlerde farklı sanatçılar tarafından ortaya konulan manzara temsillerinin ardındaki ideolojik izlekler irdelenecektir.

Daha sonra, günümüz sanatçılarından İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın resimlerindeki manzara betimlemeleri karşılaştırmalı olarak incelenecektir. İrfan Okan'ın resimleri 'romantik manzara' kavramı içerisinde ele alınırken, Mustafa Duymaz'ın resimleri ise 'kültür manzarası' kavramı içerisinde incelenecektir. Bu inceleme içerisinde bu sanatçıların resimlerindeki manzara temsilleriyle ilintili olarak ''yabancılaşma'', ''nostalji'', ''bellek'', ''fragman'', "yüce''(sublime), ''içerisi-dışarısı'' gibi bazı kavramların izi sürülecektir.

Çalışma eser-metin şeklinde hazırlanmış olup, çalışmanın son bölümü yine bu konu etrafında yapılmış resimlerdeki anlatıların çözümlenmesine ayrılmıştır.

Anahtar kelimeler: Doğa, Kent, Doğa-kültür ikiliği, Romantizm, Manzara resmi

Title of the Thesis: Representation of Landscape Descriptions in the Paintings of İrfan Okan and Mustafa Duymaz

Prepared by: Sinem Korkut

SUMMARY

Landscape has been one of the main subjects of many movements in art from past to present. It can be said that geography, environment and culture are the determining factors in the landscape painting of the period we are in. For this reason, in this study, first of all, the changing meaning of the concept of landscape in art will be traced, and the ideological themes behind the landscape representations put forward by different artists in different periods will be examined.

Later, the landscape descriptions in the paintings of contemporary artists İrfan Okan and Mustafa Duymaz will be examined comparatively. While İrfan Okan's paintings will be discussed within the concept of 'romantic landscape', Mustafa Duymaz's paintings will be examined within the concept of 'cultural landscape'. In this study, some concepts such as "alienation", "nostalgia", "memory", "fragment", "sublime", "inside-outside" in relation to the landscape representations in the paintings of these artists will be examined.

This study was prepared in the form of a art-text, and the last part of the study was devoted to the analysis of the narratives in the pictures made around this subject.

Keywords: Nature, City, Nature-culture duality, Romanticism, Landscape painting.

ÖNSÖZ

Öğrenim sürecim boyunca sabırla bana yardımcı olup, beni her daim teşvik eden, desteğini, bilgisini ve kaynaklarını esirgemeyen değerli hocam Doç. Ruken Aslan'a bu çalışmanın gerçekleştirilmesindeki destek ve katkılarından dolayı çok teşekkür ederim. Ayrıca bu çalışmaya, ürettikleri işlerle ve sanatsal vizyonlarıyla ilham kaynağı olan ve çalışmamda tüm bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan değerli sanatçılar İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'a teşekkürlerimi sunarım. Son olarak, tez süresince yanımda olan ve desteklerini hiç esirgemeyen sevgili aileme sonsuz teşekkür ederim.

SİNEM KORKUT

2022, EDİRNE

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **I**

SUMMARY ..... **II**

ÖNSÖZ ..... **III**

İÇİNDEKİLER ..... **IV**

RESİMLER LİSTESİ ..... **VI**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM: SANAT TARİHİNDE "MANZARA" KAVRAMI **5**

1.1.Rönesans'tan Günümüze Manzaranın Değişen Anlamı **5**

1.2. Kültürel Bir Olgu Olarak "Manzara" **23**

2. BÖLÜM: DOĞA- KÜLTÜR İKİLİĞİ ETRAFINDA MANZARA RESMİ **43**

2.1. Romantik Alman Manzara Resmi **44**

2.2. Kentsel Manzara Resmi **53**

3. BÖLÜM: İRFAN OKAN VE MUSTAFA DUYMAZ'IN RESİMLERİNDE MANZARA BETİMLEMELERİNİN TEMSİLİ **70**

3.1. Sanatçılarla Röportaj **70**

3.1.1. İrfan Okan'la Röportaj **70**

3.1.2. Mustafa Duymaz 'la Röportaj **74**

3.2. Resimlerin karşılaştırılma Yöntemi **78**

3.3. Doğa-Kültür İkiliği Etrafında Resimlerin Karşılaştırılması **79**

3.3.1. Temalar **79**

3.3.2. Biçimsel Özellikler **80**

3.3.3. Doğa-Kültür İkiliği **86**

3.3.4. İçerisi-Dışarısı **104**

4. BÖLÜM: UYGULAMALAR ÜZERİNDEN MANZARA BETİMLEMELE-MELERİNİN TEMSİLİ.....122

SONUÇ.....146

KAYNAKÇA.....151

RESİMLER KAYNAKÇA.....160

EKLER.....164

Ek-1.....164

Ek-2.....166

Ek-3.....168

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Piero della Francesca, ‘’İdeal Şehir’’, 1480’ler.....7

Resim 2. Raffaello Sanzio,’’Madonna in the Meadow’’, 1505/1506. 8

Resim 3. Joachim Patinir, ‘’Charon ile Styx'i Geçerken Manzara’’, 1515–1524 9

Resim 4. Pieter Bruegel the Elder, ‘’Landscape With The Fall Of Icarus’’, 1558.....11

Resim 5. Paul Cézanne, ‘’Estaque Körfezi’’, 1885.....15

Resim 6. C.D.Friedrich, ‘’Denizde Doğan Güneş’’, 1826. 17

Resim 7. Mark Rothko, ‘’No:14’’, 1960. 18

Resim 8. Robert Smithson, ‘’Spiral Jetty’’, 1970. 22

Resim 9. M.Duchamp, ‘’Kartpostal’’, 1900. 27

Resim 10. M.Duchamp, ‘’Şişe Askılığı’’,1914. 28

Resim 11. Marcel Duchamp, ‘’Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak - Soyulmuş Gelin’’, 1915-23. 29

Resim 12. Richard Long, ‘’Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi’’, 1967. 32

Resim 13. Turan Erol, ‘’Altındağ'dan’’, 1976. 34

Resim 14. Ferhat Özgür, Fotoğraf: ‘’Kucaklaşma’’, 2003. 37

Resim 15. Anselm Kiefer, ‘’Nürnberg’’, 1982. 38

Resim 16. Milço Mançevski, ‘’Yağmurdan Önce’’ filmden bir sahne, 1994. ...40

Resim 17. Milço Mançevski, ‘’Yağmurdan Önce’’ filmden bir sahne, 1994. ...41

Resim 18. Carl Gustav Carus, ‘’Stone Age Mound’’, 1820.....49

Resim 19. Caspar David Friedrich, ‘’Meşe Ormanında Manastır’’, 1809-1810.....52

Resim 20. Claude Monet, ‘’İzlenim: Gün Doğumu’’, 1872.....57

Resim 21. Resim 5. J.M.W. Turner, ‘’Kar fırtınası’’, 1842.....58

Resim 22. Edouard Manet, "Tuileries'de Müzik", 1862…….59

Resim 23. Ernst Ludwig Kirchner, ‘’Potsdamer Platz’’, 1914. 60

Resim 24. Umberto Boccioni, ‘’Eve giden yol’’, 1912. 61

Resim 25. Edward Hopper, ‘’Gece Kuşları’’, 1942. 61
Resim 26. Peter Halley, ‘’Yığılmış hapishaneler’’, 2006. 63
Resim 27. Setenay Alpsoy, İETT Blokları I/II, 2015.....63
Resim 28. Hakan Gürsoytrak, ‘’Yollarda’’, 1999. 67
Resim 29. Mustafa Pancar, ''Hafriyat'', 1996. 67
Resim 30. Yıkılmadan önce Berlin Duvarı, 1986. 69
Resim 31. İrfan Okan, ‘’Sazlıklar’’, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2020.....82
Resim 32. Mustafa Duymaz, ‘’Yeniden/Uzak/Yakın’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x130 cm, 2021. 84
Resim 33. İrfan Okan ‘’...çocuk, akıllı uslu dursun diye...’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x130 cm,2002. 88
Resim 34. Caspar David Friedrich, ‘’Kargalı ağaç’’, 1822. 91
Resim 35. İrfan Okan, ''İz Sürücü'', Tuval Üzerine Akrilik Boya, 150x150cm, 2019.....92
Resim 36. İrfan Okan, ‘’Yaz gece’’, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80, 2020. 93
Resim 37. Mustafa Duymaz, ‘’Vinçler’’,95Tuval Üzerine Karışık Teknik,170x220 cm, 2012. 95
Resim 38. Mustafa Duymaz, ‘’Ateş Böceği IV’’,Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x80, 2017.....100
Resim 39. Mustafa Duymaz, ‘’Panokent 1’’,Tuval Üzeri Karışık Teknik, 200x350 cm, 2011.....101
Resim 40. Mustafa Duymaz, ‘’Yeniden/uzak/yakın’’,Tuval Üzerine Yağlı Boya,200x130, 2020. 102
Resim 41. Francisco Goya, ‘’Dev’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x105 cm, 1818-1825. 104
Resim 42. İrfan Okan, ‘’Kavak ağaçları’’, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 190x140, 2020.....106
Resim 43. Mustafa Duymaz, ‘’Kafeskent’’, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150, 2017.....107

Resim 44. Mustafa Duymaz, ‘’İşçiler’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x200 cm, 2012. ..... **111**
Resim 45. İrfan Okan, ‘’Geçer Gider Varsıl Söylencelere’’,Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100 cm, 1960. ..... **112**
Resim 46. C.D.Friedrich, ‘’Deniz Kenarında Keşiş’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1.1 m x1,72 m, 1808-10. ..... **114**
Resim 47. İrfan Okan ‘’...sarınmış kendine, gezinirdi...’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x120 cm, 2002. ..... **115**
Resim 48. Mustafa Duymaz, ‘’Modern Hapishane-II’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm, 2016. ..... **116**
Resim 49. Mustafa Duymaz, ‘’Panokent serisinden’’, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120 cm, 2017. ..... **117**
Resim 50. İrfan Okan, ‘’Ormanda kar var’’,Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x90, 2021. ..... **119**
Resim 51. İrfan Okan, ‘’Sarıysa Çalılar’’, Tuval Üzeri Akrilik Boya, 120x90 cm, 2021. ..... **121**
Resim 52. Sinem Korkut, "Dünyadan Uzak", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x50,2021. ..... **123**
Resim 53. C.D.Friedrich, ‘’Deniz kenarında iki adam’’, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51x66 cm, 1817. ..... **124**
Resim 54. Sinem Korkut, "Yabancı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x80, 2021. ..... **126**
Resim 55. Sinem Korkut, "Yaşam I", Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 22x30 cm, 2021. ..... **127**
Resim 56. Sinem Korkut, "Doğaya Övgü", Kâğıt Üzerine Kuru Boya 22x33 cm, 2021. ..... **128**
Resim 57. Sinem Korkut, "İsimsiz", Kâğıt Üzerine Kuru Boya, 24x17 cm, 2021. ..... **131**
Resim 58. Sinem Korkut, "İsimsiz", Kâğıt Üzerine Kuru Boya, 20x24 cm, 2021. ..... **132**
Resim 59. Sinem Korkut, "Ruhun Uzantıları I", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x70 cm civarı,2020. ..... Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

Resim 60.Sinem Korkut, "Ruhun Uzantıları II", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x70 cm civarı, 2020. 135
Resim 61. Sinem Korkut, "Ruhun Uzantıları III", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x80 cm civarı, 2020. 136
Resim 62. Sinem Korkut, ‘’İsimsiz’’, Kâğıt Üzerine Toz Pastel’’, 22x13 cm, 2021. 138
Resim 63. Sinem Korkut, "Gölge", Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 20x35 cm, 2021. 140
Resim 64. Sinem Korkut, "Yaşam II", Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 24x24 cm, 2021. 141
Resim 65. Sinem Korkut, "Yaşam III", Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 24x34 cm, 2021. 141
Resim 66. Sinem Korkut, "Matruşkalar", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x60 cm, 2020. 142
Resim 67. Sinem Korkut, "Tekinsizlik", ... 142
Resim 68. Sinem Korkut, "Adsız", Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 24x22 cm, 2021. 143
Resim 69. Sinem Korkut, "Adsız" Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 22x18 cm, 2021. 143
Resim 70. Sinem Korkut, "Adsız", Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 22x18 cm, 2021. 144
Resim 71. Sinem Korkut, "Adsız", Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 24x21cm, 2021. 144
Resim 72. Sinem Korkut, "Sonsuz bir oyun...büyülenmek", Kâğıt Üzerine Toz Pastel Tekniği, 20x30 cm, 2021. 145
Resim 73. Sinem Korkut, "İsimsiz", Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği, 50x70, 2020. 145
Resim 74. Vaughn Bell, "Village Green", 2013. 148
Resim 75. Fritz Lang, Metropolis filminden bir kare, 1927. 149

GİRİŞ

İlk çağlardan itibaren doğayla etkileşim sonucu gelişen çevreyi biçimlendirme ve anlamlandırma çabası, insan, doğa ve mekân ilişkileri bağlamında farklı duyarlılıkların, ideolojilerin ve sanatın temel konularından biri olarak sürekli incelenmektedir. Doğanın gücü ve bilinmezliği karşısında etkilenen ve büyük hayranlık duyan insan için doğa önemli bir sanatsal ifade kaynağı olmuştur.

"Her insanın belli bir görmesi olduğu gibi, her dönemin de bir görmesi, belli bir varlık yorumlaması vardır. Görme, insanın dünya ile bağlılığını gösterir. İnsan dünya karşısında nasıl duruyorsa, dünyayı o şekilde görür."[1]

Tunalı'ya göre her dönemin, her felsefe görüşün ve her insanın dünya karşısında belli bir duruşu, yeni bir şekilde görme biçimi vardır. Dolayısıyla her dönemin kültürel, toplumsal ve ideolojik görüşü ile sanat anlayışı arasında yakın ilişkiler kurulabilir. Bu saptama, manzara kavramının yeni görünümlerinin ve anlamının izlenebilmesi adına sanat tarihsel bir incelemeyi zorunlu kılar. Çalışmada öncelikle 18. Yüzyıl'dan itibaren Rönesans'tan günümüze manzara resminin izi sürülecektir. Manzara resminin bağımsız bir türe dönüşmesi Rönesans döneminde görülmeye başlanmıştır. Rönesans ile birlikte estetik bir değer olarak görülmeye başlanan doğa kavramı üzerine 18. ve 19. yüzyıllara kadar birçok teori geliştirilmiştir. 18. yüzyılda Romantik akım ile birlikte, doğanın yüceltildiği manzara resimlerinin öne çıktığı görülür. 19. Yüzyılda hız alan modernleşme sürecinde çevrenin ve toplumun farklı bir yapıya dönüşmesiyle birlikte yeni akımların ve kuramların ortaya çıktığı gözlemlenir. İzlenimcilik ile başlayan bu süreçte manzara resminin çok fazla anlam ve boyut kazandığı görülecektir.

''Bu bağlamda konu ister doğal çevre isterse kır isterse de kent olsun temsil edilenin araçsal durumu önem kazanmaktadır. Araçsal olarak manzara temsili

[1] İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1981, s.14.

iktidar biçimlerinin ürettiği, dönüştürdüğü kültürel bir uzamın sembolik temsiline dönüşmektedir. ‘’[2]

Günümüze kadar yaşanan tüm sanatsal değişimler, içinde bulunduğu toplum ve kültürle yakından ilişkili olmuştur. Mitchell'e göre "insan ve çevre", "özne ve öteki" arasındaki tüm değişime ve dönüşüme tanıklık eden manzara, görsel sanatlarda bir tür değil, araçtır. Bu nedenle "kültürel bir olgu olarak manzara'' kavramını ayrı bir başlık altında incelemek önemlidir. Metropoldeki kültürü ve toplumu deneyimleme biçimleriyle ve sanatsal ve kültürel temsil meseleleriyle ilgilenen Charles Baudelaire, George Simmel ve Walter Benjamin gibi modern dönem düşünürlerinin getirdikleri yeni estetik anlayışı ve modern görme biçimi bu başlık altında daha detaylı irdelenecektir.

Birçok sanat disiplini için ortak bir temaya dönüşen Doğa-Kültür ikiliği yine birçok sanatçının yapıtında "cennet doğa" ve "cehennem kent" olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğal manzara resminin ideolojik bir biçimde öne çıktığı ‘’Romantik Alman manzara resmi'' ve sanayileşme ve modernleşme süreçlerinin ifadesini bulduğu "kentsel manzara resmi", doğa-kültür ikiliğini en iyi biçimde yansıtması nedeniyle "Doğa-kültür ikiliği etrafında Manzara Resmi" başlığı altında iki bölüm olarak ayrıca ele alınacaktır.

Başlığın ilk bölümü kültürel bir hareket olarak görülen Alman Romantizmi etrafında şekillenen "Romantik Alman Manzara Resmi" ne ayrılmıştır. Bu dönemin düşünür ve sanatçıları, kültürel ve sanatsal üretimlerinde "yüce", "bireysellik", "yabancılaşma", "tinsellik" gibi kavramlarla yola çıkmışlar, sanatta ve felsefede, bu kavramlara dayalı yeni estetik ve anlatım biçimleri oluşturmuşlardır. Romantik düşünce bağlamında "manzara" konusu, doğaya atfedilen simgesel ve metaforik

[2] Tolga Hepdinçler, ‘’Kültürel Topoğrafya Temsili Olarak Manzara Fotoğrafı'' 7, (22), 2019, 129-139. DOI: 10.17484/yedi.539987.

anlamlarla ilişkili olarak, ideolojik ve kültürel bir temsile dönüşmesi bakımından özellikle önemlidir.

Başlığın ikinci bölümü ‘’Kentsel Manzara Resmi’’ne ayrılmıştır. Modernliği keşfe çıkarken pusula Baudelaire’in modern kent ve kültür incelemelerini göstermektedir. Baudelaire “Modern Hayatın Ressamı’’nda kent atmosferinin ve modern hayatın arka yüzünde yaşamın gerçek yüzünü yakalamaya çalışmıştır. Kent, içinde bulunan toplulukları, kültürü, ilişkileri taşıyan çok boyutlu bir sistemdir. Bu sistemin bir parçası olan insanların da dönüşmesiyle yaşanan ‘’tek tipleşme’’, ‘’kimliksizleşme’’, ‘’yabancılaşma’’ gibi bireysel ve toplumsal sorunları da beraberinde getiren kent olgusunun sanata yansıması da çok farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır.

İrfan Okan ve Mustafa Duymaz’ın Resimlerinde Manzara Betimlemelerinin Temsili adlı bu çalışmada günümüz sanatçılarından İrfan Okan ve Mustafa Duymaz’ın manzara betimlemeleri doğa ve kent kavramları etrafında karşılaştırılmaya çalışılacaktır. Bu karşılaştırma sanat tarihinde belli dönemlerde öne çıkmış manzara temsillerinin izi sürülerek yapılacaktır. Doğal manzara ve kentsel manzara temsilleri araştırılarak sanatçıların resimlerinde hâkim olan temsiller, temalar, betimlemeler saptanacaktır. Her iki sanatçının manzara betimlemeleri, sanatçılarla yapılan röportajlardan da faydalanılarak plastik ve kavramsal boyutlarıyla karşılaştırılmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın ilk bölümünden de anlaşılabileceği gibi karşılaştırma, tarihsel planda Romantik Alman manzara resmi ve kentsel manzara temsilleri üzerinden yürütülecektir. Sanatsal yaklaşımı Romantik Akım manzara anlayışı ile ilişkilendirilen İrfan Okan, resimlerinde ideal doğa manzaralarına yer vermektedir. Okan’ın doğa ile olan ilişkisi ve oluşturduğu değerler onun iç dünyasına dönük manzara betimlemelerinde karşılık bulmaktadır. Romantik bir yaklaşımın sezildiği

manzara betimlemelerinde doğa tinselliğe sahip bir alandır. Sanatçı doğa betimlemelerinde anlamı ve ifadeyi öne çıkararak manzaraya farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Mustafa Duymaz'ın dış dünya ve toplumsal olanla ilişkisi ve gözlemleri ise karşılığını kentsel manzara resimlerinde bulmaktadır. Sanatçı, manzaralarında içinde bulunduğu kültürün gelişim ve dönüşümünü sosyal, kültürel, politik ve popüler kültür etrafında irdeleyerek eleştirel bir dil takınmaktadır. Zaman, mekân, olay ve insan unsurlarını ele aldığı kentsel manzaralarında, Modernitenin temsillerinin vurgulandığı farklı bir dinamizm yakalamıştır.

Kavramsal planda ise bu karşılaştırmaya doğa-kent ikiliği, cennet-cehennem ikiliği, içerisi-dışarısı ikiliği gibi birtakım karşıtlıklar üzerinden yaklaşılmaktadır. Bu izlekler doğrultusunda her iki sanatçının resimlerindeki manzara betimlemeleri, biçim (renkler, çizgiler, sert-yumuşak, organik-inorganik…), içerik, özne ve temsil ile ilgili kavramlara dayandırılarak karşılaştırılacaktır.

Her ne kadar, bu çalışma etrafında yapılan resimlerin kentsel manzaraya değil, romantik manzara resmine yakınlığı aşikarsa da çok geniş bir konu olan "manzara"nın karşılaştırmalar üzerinden ele alınmasının daha aydınlatıcı olacağı düşünülmüştür.

Çevre, sanatçıların hem iç hem de dış dünyası ile olan ilişkisini biçimlendiren önemli bir faktördür. Tez bağlamında incelenen her iki sanatçı da algı, sezgi ve düşünceleri neticesinde manzarayı farklı biçimlerde kavramakta ve yorumlamaktadırlar. Bu anlamda, bu iki çağdaş sanatçının resimleri, böyle bir karşılaştırma yapmaya oldukça elverişli görünmektedir.

Çalışmanın son bölümü “manzara” konusu üzerine yapılan çalışmaların çözümlemelerine ayrılmıştır. Doğal manzara ile ilişkilendirilen bu resimler gerçeğin çok ötesinde, içsel doğa manzaralarıdır. İçsel çözümlemelerin yapıldığı sembolik manzara resimleri, gizemli, mistik ve gerçeküstü bir dünyanın varlığını görünür kılmaktadır. Buna göre, gerçeklik ve gerçekdışı, öznellik ve nesnellik gibi kavramlar etrafında ifade edilen manzara resimleri temelde romantik bir tavırla ilişkilendirilebilmektedir. Bu doğrultuda, yapılan çalışmalar konu, biçim, özne, temsil üzerinden ele alınarak açıklanmaya çalışılacaktır.

1. BÖLÜM: SANAT TARİHİNDE “MANZARA” KAVRAMI

1.1. Rönesans’tan Günümüze Manzaranın Değişen Anlamı

İnsanın doğa ile ilişkisi dünyaya geldiği ilk andan itibaren başlamaktadır. İnsan her zaman, yaşadığı çevreyi ve ortamı değiştirmeye çabalamıştır; doğadan ilham almış ve doğadaki imgeleri, renkleri, çeşitleri sorgulamıştır. Farklı dönemlerde doğa farklı yorumlamalar altında kavramsallaştırılmış; bu kavramsallaştırma altında çeşitli dönemlerin ya da bölgelerin ideolojileri, hayat görüşleri arasındaki farklar incelenebilmiştir.

Doğa betimlemelerinin sanat terminolojisinde “manzara resmi” terimi altında kendi başına var olması 15 ile 16. Yüzyıllarda Rönesans dönemi ile başlayacaktır. M.S. 4. yy. – 14. yy. arasını kapsayan Orta çağ dönemi sanat yapıtlarında figürler bir nevi dini referans işlevi görmekteydi. Maddi dünya görüşünden uzakta olan bu resimlerde, öteki dünyayı anlatmaya yönelik soyutlamacı renk, biçim ve çizgi estetiğine sahip düzenleme yapmaktaydılar. Ünsal’a göre tamamen işlevsel olan Orta çağ sanatında okuma bilmeyen insanların anlaması için

betimlenen resimler oldukça yalın ve açık bir anlatıma sahiptir. Dolayısıyla arka planda açılar, oranlar ve derinlik gibi detaylara çok fazla önem verilmemiştir. Önemli olan içeriğin anlaşılmasıdır. Aynı birey anlayışı gibi maddi olan ve kutsal inancın yaratısı olan doğa görünümleri ise mekân ve derinlik duygusu verilmeden resimde tamamlayıcı bir unsur olarak yer almaktaydı. [3]

Orta Çağ'ın sonlarında yeni bir dünya görüşüne yol açan büyük dönüşümler ile birlikte hayatın tüm alanlarında değişimler olduğu gibi sanatta da yeni anlayışlar ortaya çıkmıştır. Ressamlar 14. Yüzyılın başlarında görme alışkanlıklarını değiştirecek olan perspektif kurallarını geliştirmişlerdir. O zamana kadar resimlerde, dinsel konuyu öykülemek için betimlenen bitki, çiçek, ağaç gibi doğal nesneler sembolik özellikler taşımaktaydı. Orta çağ resminde sembolik bir öğe olarak işlev gören "manzara", Rönesans döneminde, pozitif bilimlerin etkisi ile birlikte dış dünya gerçekliğinin mekânı olan manzaraya dönüşmeye başlamıştır. Çevrelerindeki alemle daha farklı bir bakışla ilgilenmeye başlayan sanatçılar artık daha farklı kaygılarla eserlerini üretmeyi sürdürmüşlerdir.

Rönesans döneminde, 1400-1580 civarlarında, Filippo Brunelleschi'nin çizgisel perspektifi keşfi ile birlikte birçok sanatçı dünyayı akla dayanan yöntemlerle incelemeye koyulmuştur. Doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin uzaktaki tek bir noktaya doğru uzandıkları keşfedilmiştir. Alberti ise resmin yüzeyini dünyaya açılan bir pencereye benzetmiş ve bu fikre dayalı bir teknik geliştirmiştir. Geliştirdiği bu teknik, nesnelerin gözden uzaklıklarına göre küçüldükleri bir ızgara modeliydi. [4]Bizim üç boyutlu görme biçimimize çok uygun olan bu sistem, sanatçıları dünyanın düzenleyicisi konumuna getirmiştir.

---

[3] Erdal Ünsal, ''Sanat ve Hayat Bağlamında, Sanat/Zanaat Söylemi'', Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 20 (1), 2018, 109-124. https://dergipark.org.tr/en/pub/akusosbil/issue/37951/436207 adresinden erişildi.

[4] Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Literatür Yayınları, 2005, s.9.

Erken Rönesans'ta sanatın amacı doğayı taklit etmekti. Bu perspektif tekniği ile birlikte dünyayı kendi gözlemlerine dayanarak inceliyorlar, matematiksel sistemle biçimlendirebiliyorlardı.[5]Rönesans sanatçıları Tanrının yarattığı her şeyin kusursuz bir geometriye dayandığına inanıyorlardı. Kenti dev bir sanat eseri olarak gören Piero Della'nın ideal insan ve ideal kent fikri ''İdeal Şehir'' adlı resminde görülebilir (Resim 1.).

''İnsan, uğruna gerçekliğin görsel hale getirildiği gözdü: İdeal göz, Rönesans perspektifinin bakış noktası olan göz. Bu gözün insani yüceliği, var olanı ayna gibi yansıtıp içerebilmesiydi.''[6]



Resim 1. Piero della Francesca, ''İdeal Şehir'', 1480'ler.

Mekâna, bedenlere, renge, ışığa ve harekete nasıl biçim vereceğini öğrenen Yüksek Rönesans sanatçıları artık gerçeğin birebir temsilinden ziyade bireysel bakış açılarıyla yaratıcılıklarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Doğa görüntülerine estetik bir bakış açısı katan sanatçılar simetrik bir düzenle oluşturulan kompozisyonlarda biçim ve içeriği kendi kurallarıyla harmanladılar. Yaratıcılığın başat olduğu bu

[5] Anna Carola Krausse, *a.g.e.,* s.9.

[6] John Berger, *Manzaralar,* Metin Yayınları, 2019, s.133.

resimlerde ön planda ağırlıklı olarak figür kullanılmıştır. Doğa arka planın bir parçası olmaktan öteye gidememiştir.[7]



Resim 2. Raffaello Sanzio,''Madonna in the Meadow'', 1505-1506.

Sanat tarihinde bir tür olarak "manzara resmi" Hollanda Flaman resminde büyük bir öneme sahiptir. 1500 yıllarında İtalyan Rönesans'ı Erken Hollanda resminde etkilerini göstermeye başlamıştır. Rönesans unsurlarını içeren resimler yapan Hollanda Flaman ressamlar topluma ve coğrafyaya yönelmişlerdir. Hollandalı sanatçılar için çevredeki görüntünün gerçekliğe sahip olması büyük önem taşıyordu.

[7]Anna Carola Krausse, *a.g.e.*, s.18,19.

Yaşamın farklı kesimlerine hitap eden resimlerinde, manzara resmi ve tür resmi gibi yeni konuların oluşturulmasında etkili olmuşlardır.[8]

Manzara, deniz manzarası, natürmort ve tür resmi gibi sanatta seküler konuların ortaya çıkmasına neden olan faktörlerin o dönemlerde Avrupa toplumunun kentleşmesi ile birlikte değişen coğrafya ve kültür olduğu düşünülebilir.



Resim 3. Joachim Patinir, ‘’Charon ile Styx'i Geçerken Manzara’’, 1515–1524.

Joachim Patinir, manzara resminin bağımsız bir tür olarak gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Kuzey Rönesans’ın panoramik manzaralarından farklı bir stil olarak dünya manzarasını icat etti. Dünya manzaraları, Avrupa coğrafyasının en çekici yerlerinin bir araya getirildiği kompozisyonlardır (Resim 3).

[8] Dutch and Flemish Renaissance painting. (2022, Şubat 12). İçinde *Vikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_and_Flemish_Renaissance_painting.

O dönemde, ticari ve profesyonel sınıflardan gelen kesimler toplumun günlük yaşamlarını ve değerlerini yansıtan sanat eserlerine ilgi duymaya başlamıştır. Resimlerin temaları, toplum ve insan doğası, natürmort, günlük yaşam, yurtdışı seyahatlerinden deniz manzaraları, denizin kendisi, doğanın ihtişamı vb. manzaralar olmuştur. Nadiren sembolik öğeler içeren Hollanda ve Flaman manzara resimleri genellikle Tanrı ve doğadan gözlem ve keşiften beslenir. Tanrının takdiri olarak görülen doğanın fiziksel duyumları; gün ışığı, hava durumları gibi atmosfer olayları evrensel öneme sahipti.[9]

Doğayı ve günlük yaşamı resmeden Pieter Bruegel genellikle köylü kesimini resmettiği manzaralarında insanın doğal durumlarına dikkat çekmiştir (Resim 4.).

''Manzara resmi önceleri temsilin diğer türlerinin arasında daha az varlık gösteren bir uygulamayken, 16. ve 17. yüzyıl Flaman ressamlarının elinde önceleri janra resmine dahil olan kent manzaraları ile bağımsız bir tür olarak temsil türlerinin hiyerarşisinde yukarılara doğru hızlı bir hamle yapmıştır.'' [10]

[9] Walter Liedtke, (2014, Aralık) Landscape Painting in the Netherlands. İçinde *Metmuseum.* https://www.metmuseum.org/toah/hd/lpnd/hd_lpnd.htm.

[10] Tolga Hepdinçler, *a.g.e.*, s.130.



Resim 4. Pieter Bruegel the Elder, ‘’Landscape With The Fall Of Icarus’’, 1558.

18. yüzyıla dek üretilen sanat eserlerinin büyük çoğunluğu özel bir amaca ve mekâna yönelik ögeler olarak üretilmiştir. 17. ve 18. Yüzyıllarda doğa ile bire bir ilişki kuran sanatçılar manzarayı resimde önemli bir unsur olarak ele almaya başlamışlardır.

İnsan, doğa ile ilişkisi içerisinde hayatı deneyimlemekte ve onu anlamlandırmaktadır. Hemen her zaman doğanın insan karşısındaki gücü onu acizlik duygusu içerisinde bırakmıştır. Bununla birlikte, din, bilim, felsefe ve sanat doğayı anlamlandırmaya, bilinmezliğini çözmeye çalışmışlardır.

Francis Bacon’a göre insanın amacı ve mutluluğu, doğaya egemen olmasıyla ilişkilidir. Çünkü doğaya egemen olmak onun yasalarını bilmek demektir. Bu ise insanı doğa karşısında özgür yapar. Bu nedenle yapılması gereken, doğanın

bilgisini edinerek onu kontrol altına almak ve onu insanın daha iyi ve mutlu yaşaması için değiştirmektir.[11]

F. Bacon, bu yaklaşımla, bilgiyi doğayı yönetebilecek ve amacına göre kullanabilecek güç olarak değerlendirmiştir. Francis Bacon'la gelişen doğaya pragmatist yaklaşım, daha sonra René Descartes'ın aklı yüceltmesiyle devam etmiştir. Özellikle Aydınlanma düşüncesinin akılcılığıyla yerleşen ve daha sonra Sanayi Devrimi ile birlikte güçlenen, doğanın daha çok mekanik bir bilgi nesnesi olarak ele alınmasına karşı, Romantizm 'in doğayla ilişkide sezgiyi yüceltmesi devrim niteliğinde olmuştur.

Romantikler, doğayı bilimsel araştırma alanı olarak değil, hakikati arama alanı olarak tanımlamışlardır. Romantik döneme kadar resimde daha çok bir arka plan unsuru olarak görülen manzara betimlemeleri, Romantizm ile birlikte arka plan unsuru olma konumundan çıkarak artık resmin başlıca konularından birine dönüşmüştür. Sanat, Rönesans Aydınlanma döneminde, perspektifin kullanımıyla birlikte daha çok bir çeşit ''mimesis''(yansıma) olarak kabul edilirken, Romantizm ile birlikte ''anlatımcılık'' ve "ifadecilik" kavramlarıyla örtüştürülmeye başlanmıştır.

Romantiklerin yarattıkları kırılma ve getirdikleri doğa duyarlılığı Modernizme geçiş aşamasında önemli bir gelişme olmuştur. Bundan böyle manzara resimlerinde her şey açık seçik bir şekilde ve düz anlamıyla izleyicinin önüne konulmayacaktır. Romantik sanatçılar, doğanın değişen durumlarını insanın duygularının ifadesi olarak görmüşler, bu şekilde manzara konusunu simgesel bir anlatım yolu olarak benimsemişlerdir. "Işık", "renk" gibi resimsel araçlara sembolik bazı anlamlar atfedilerek izleyiciye aktarılmak istenen duygular ifade edilmiştir.

[11] Özgenç Erdoğdu, Neslihan, Ertop, Sümeyye ve Uğur Özdemir, ''Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Caspar David Friedrich'in Manzara Resimleri'', Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 2020 Şubat, 45 s. 172-183. doi: 10.7816/ulakbilge-08-45-05, s.173.

Rengin Romantikler için özel bir anlamı vardır. Çünkü artık renk ile belli duyguların, düşüncelerin, hislerin resim düzlemi üzerindeki ifadesinden söz edilebilmektedir.

Kızıl'a göre sanat, Romantizm ile birlikte sekülerleşmeye başladıkça, biçim-içerik arasındaki ilişki de kopmuştur. Caspar David Friedrich'in eserlerinde sekülerleşmenin izlerine rastlanmaktadır. Hızla gelişen makineleşme, hızlı nüfus artışı gibi ekonomik toplumsal gelişmelerin getirdiği hız kavramı da Romantik sanatta karşılığını bulmuştur.[12]

Empresyonistler, duyulara dayanan, olabildiğince düşünce ve hislerden sıyrılan bir sanat yapmaya çalışmışlardı. Duyuların değer kazanması, resim sanatını, bir bakıma daha tabiata sadık, daha objektif bir sanat haline getiriyordu. Fakat ressamı kendi içinden, insan derinliğinden uzaklaştırarak sadece kuvvetli bir göz haline getiren bu tabiatçılık pek uzun ömürlü olmadı. Empresyonistlerin kendi içinde tepkiler başlamıştı.[13]

''Doğa, sanatçının kendi deneyimi yoluyla gördüğüdür. Bu yüzden Romantiklerin ''doğayı kişileştirme''sinden İzlenimcilerin ''optik''ine kadar bütün on dokuzuncu yüzyıl sanatında sanatçının deneyiminin nerede bittiği, doğanın nerede başladığıyla ilgili epey karışıklık vardır. Sanatçının kişisel anlatımı deneyimini başkalarına ileterek doğa kadar gerçek hale getirme girişimidir, ancak muvaffak olması asla mümkün değildir. ''[14]

[12] Uras Kızıl, *Romantizm 'in 20. Yüzyıl Avangart Sanatına Etkileri*, (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi) İstanbul 2018, s.15 https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=x950JWvAf9Qhyae2xIAVPw&no=Y8B6l_hIEdl4Bgjmd4VvYA.

[13] Mazhar Şevket İpşiroğlu-Sabahattin Eyüboğlu, *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*, Hayalperest Yayınevi, 2013, s.150,152.

[14] John Berger, *a.g.e.*, s.134.

Geçmişte, inceleme alanı olarak görülen doğa artık ezici bir kuvvet haline gelmiştir. Endüstriyel gelişmelerle birlikte estetik algı değişmiş ve sanatçılar doğaya farklı bir gözle bakmışlardır. Sanatçı ile doğa karşılaşmalarında ya sanatçının duruşu ya da doğanın ihtişamı baskın çıkmıştır denilebilir.

Sanatta temsiliyetin kırılması ilk Romantikler tarafından gerçekleşmiştir. Temsiliyetin kırılması ile kopan biçim ve içerik ilişkisi ile birlikte resim geleneksel perspektif kurallarının dışına çıkmaya başlamıştır. Geleneksel perspektif anlayışının kırılmasıyla, sanatçıların doğaya bakma biçiminin de değiştiği görülmektedir. Sanatçılar artık gördüklerini değil, düşündüklerini de resmetmişlerdir. Bununla birlikte biçimde de farklı arayışlara, soyutlamalara ve bozulmaya gidildiği söylenebilir.

Çağın değişen gelişmeleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni ve farklı gerçeklik ve varlık yorumları ortaya çıkmıştır. Bu değişim kendini sanat alanında da göstermiştir.

''Empresyonizm 'de doğa duyular ile kavranmakta ve olan doğa resmedilmekteydi. Nesne duyusal olarak kavranan bir gerçekliktir, şimdi nesnelerin kendisinden, nesnelerin anlamlarına kayılmıştır. Nesnelerin anlamı bilinç varlığı, ben olarak nesnelere yüklenen anlamlardır. Dolayısıyla soyut-düşünsel bir varlıktır.''[15]

Doğa ve nesneler karşısında düşünsel bir tavır almayla birlikte yeni bir resim anlayışına doğru yol alınmıştır. Doğa, soyut-düşünsel bir varlık olarak kavrandığında, gerçekliğini yitirmektedir. Böylesi bir geçiş döneminde Cézanne büyük bir rol üstlenmiştir.

[15] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.136.



Resim 5. Paul Cézanne, ‘’Estaque Körfezi’’, 1885.

‘’Cézanne, doğadaki her nesnenin geometrik özüne iner ve “doğayı, silindir, küre ve koniye göre” ele alır. Ona göre doğa resimle taklit edilmez ancak temsil edilebilir ve bunu da resimsel eşdeğerlerle gerçekleştirir (...)’’[16]

Cézanne’ın bu eserinde (Resim 5) kıyı, körfez ve dağların birbirine paralel dikdörtgen planlar halinde düzenlenmiş yüzeyler halinde yerleştirildiği görülür. Genele yayılan sert fırça darbeleriyle oluşturulmuş renk lekeleri resimdeki geometriyi ortaya koyar. Hava perspektifi bağlamında, uzaklaşırken soluklaşması gereken dağlar, son derece parlak renklerle verilmiştir. Işığın eşit dağılımı, resimdeki herhangi bir öğenin ön plana çıkmasını önler ve bütüncül yapıyı belirgin kılar. Resim yüzeyine paralel, geri çekilen düzlemler uzamı yerinden etmektedir. Burada uzamın yapılandırılmasının perspektifle bir alakası yoktur.

[16] Osman Aksoy, UFND 040 Estetik Dersi Güz Dönemi Ders Notları (II. Bölüm). Yaşar Üniversitesi, 2010-2011, https://docplayer.biz.tr/5648322-Yasar-universitesi-ufnd-040-estetik-dersi-2010-2011-guz-donemi-ders-notlari-ii-bolum.html.

''Resim alanı yaratmak sadece resmin derinliğine nüfus etmek değil, aynı zamanda (dünyayla uyum içindeki) zihinsel koordinat sistemimizin derinliğine nüfus etmektir. Uzamın derinliği varlığın derinliğine tekabül eder, aksi halde görünüşten ve yanılsamadan ibarettir.''[17]

Cézanne *''Sanat, doğaya koşut olan bir harmoni'dir.''* demiştir. Onun resimlerinde bu harmoni, doğanın aktarıldığı renkli biçimler organizmasıdır. Bu yapı, şimdiye kadar doğada nesne dediğimiz şeylerin bir karşılığıdır[18] .

Cézanne'ın bu yeni biçim verme mantığının sonraki dönemin görme ve düşünme mantığını şekillendiren unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Bu şekilde bir görme biçimi, doğayı düşünülen bir doğa haline getirir. Düşüncenin anlamı doğada, soyut kurgusal bir hal alır. Soyut resim kendini salt resme özgü bir biçim verme aracı şeklinde ifade etmiştir.

Kızıl'ın ifadesiyle, William Turner da Monet de ve onlardan sonra gelmiş olan 'modern' ressamlar da çağın birer tanığıdırlar ve dönüşmekte olan dünyayı resme 'avangard' bir yöntemle taşımışlardır. William Turner ve Caspar David Friedrich'in ve Claude Monet'in resimlerinde yer alan duman, hız, bulutlar, makineler ve devinim modern resmin doğal seleksiyonudur. Resmin bir anlamda geçirmek durumunda olduğu zorunlu bir evrimdir[19].

[17] John Berger, *a.g.e.*, s.64,65.

[18] İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.138.

[19] Uras Kızıl, *a.g.e.*, s.101.

''Robert Rosenblum, Friedrich ile Soyut Dışavurumcu ressam Rothko arasındaki benzerliğin, yalnızca formal bir yakınlık mı yoksa benzer hisler ve amaçlarla ('amaçsız amaç') mı ortaya çıktığını sorgulamıştır. Mark Rothko'nun çağdaşları arasında da benzer eğilimlerin olduğuna değinmiştir: Jackson Pollock, Clyfford Still, Barnett Newman vb. gibi. Rothko'nun maddesel olmaktan uzak soyut resim anlayışı, Pollock'ta benzer şekilde tinsel bir enerjinin anaforları ve Clifford Still'de ise kaya ve kabuk gibi ölçüsüz şekillerin aralıksız biçimlerde büyümesi arasında benzerlikler kurmuştur. Rosenblum aynı tür benzerliği Friedrich'in çağdaşları arasında William Turner'da da bulur. Turner'ın puslu gündoğumu ve günbatımı resimleri Rothko'nun resimleri gibi mistik ve durgundur. Aynı zamanda, Turner'ın resimlerindeki 'kar fırtınasının ve fırtınalı denizlerin körleştiren devinimi' Pollock ile benzerlikler taşırken; benzer coğrafi yapılar, dağların ve mağaraların konturları ve antik yüzeyleri arasında yakınlıklar vardır (Rosenblum, 1977, s. 12).''[20]



Resim 6. C. D. Friedrich, ''Denizde Doğan Güneş'', 1826.

[20] Uras Kızıl, *a.g.e.*, s.94.



Resim 7. Mark Rothko, ‘’No:14’’, 1960.

Caspar David Friedrich ’in ‘’Denizde Doğan Güneş’’ adlı çalışması, Rosenblum’un sözünü ettiği büyük boşluk çalışmalarına (Resim 6) benzemektedir. ‘Denizde Doğan Güneş’ resminde nesnelerin noksanlığıyla birlikte resim yüzeyinde büyük boşluklar meydana gelmiştir. Rosenblum, Caspar David Friedrich, William Turner ve Rothko gibi sanatçıların resimlerindeki (Resim 7) büyük boşluklar üzerinde kurduğu romantik ilişkiyi, yüce sanat bağlamında kurmuştur. Friedrich, resmi ikiye bölmüştür. Resim düzleminde sadece dalgalı deniz ve gökyüzü yer almaktadır. İzleyiciye aktarılmak istenen duygular, ışık, renk gibi resimsel araçlarla ifade edilmiştir. Bu özelliğiyle biçimsel olarak soyut resme çok yakınlaştığı söylenebilir.

Kübizm, Rönesans’tan beri baskın olan üç boyutlu mekân yanılsaması fikrini tamamen kırmıştır. Modern çağ ile farklı bir anlam kazanan mekân ve zamanın

çok boyutluluğunu Cézanne'ın öne sürdüğü üzere, biçimleri küp, koni gibi biçimlere indirgeyerek yansıtmışlardır.

Kübist sanatçılar doğaya dair farkındalığın doğanın parçası olduğunu anlamışlardır. Gelenekselden kopuşları sayesinde görünüme bağlı kalmadan manevi özle ilgilenebileceklerine inanıyorlardı.[21] Dolayısıyla Kübizm ve diğer hareketler arasındaki farklılıkları, bu hareketlerin doğa anlayışlarında aramak gerektiği söylenebilir.

Kübistler, doğanın mimetik temsiline hiç önem vermediler ve buna bağlı olarak kenti de sadece estetik bir nesne olarak gördüler. Tabiattaki nesneleri resmetmek için nesnelerin bütünlüğünü bozarak yapılarını keşfetmeye çalıştılar. Böylece nesnelerin yapılarının iç mantığını düzenleyerek yeni bir gerçekliğe ulaşmayı başardılar. Yeni bir kimlik kazandırdıkları gündelik hayattan gazete kâğıdı gibi nesneleri estetik bir obje olarak resim yüzeyinde biçimlendirerek kübist kolajlar ürettiler. Kübizm'de artık temsil edilen yalnızca sanatın kendisi olmuştur.

Krausse 'ye göre Modern çağın getirisi olan makineleşme, hız ve hareket kavramları sanatçıların bütün algılarını değiştirmiş ve resim yüzeyinde kendisini parçalanma ve bölünme olarak göstermiştir. Kübizm'e birçok açıdan benzeyen Fütürizm akımının temelinde geleceğe olan inanç yatmaktadır[22]. Renk ve hareket üzerinde araştırmalar yapan Fütürist sanatçılar, manzara betimlemelerinde biçimden ziyade ''hareket'' kavramını ön planda tutmuşlardır. Sanatçılar çevrede o an gelişen görsel ve işitsel duyuları betimlemeye çalıştılar çünkü her şeyin sürekli değiştiği bir dünyada hareketin yaşamın en önemli gerçeği olduğuna inanmaktaydılar. Sanat ise bu değişimin yansıması olmuştur.

[21] John Berger, *a.g.e.*, s.141.
[22] Anna Carola Krausse, *a.g.e.*, s.95.

''Geçmişin kalıplarından ve toplumun geleceğe dair değişimleri hızlıca sindirebilmesi için var olan düzenin değişmesi gerektiğine inanan fütürizm destekçileri, savaş çığırtkanlığı yapmıştır. Çünkü onlara göre bu değişimi sağlayacak en güçlü araç savaşın ta kendisidir.''[23]

20. yüzyılın önemli sanat hareketlerinden Dışavurumculuk'ta ise kent manzaraları sıklıkla kullanılmıştır. Toplum ve birey arasında yaşanan iç çatışma ile birlikte tarihsel-romantik ve melankolik tepkinin dışavurumu ve içe dönük bir yabancılaşma, dışavurumcu sanatın Almanya'da etkili olmasının nedenlerindendir.

''Modern insanın tüm ruh durumları ve işlenimleri, romantizmin doğurduğu duyarlılıkla beraber, "(...) modern sanatın tüm taşkınlığı, kargaşası ve şiddeti, sarhoş ve kekeleyen lirizmi, ölçüsüz, esirgenmemiş teşhirciliği" de bu duyarlılığın bir sonucudur. Bu anlamda dışavurumcuların yaşadığı olumsuzluklar, onların romantik dönemin kökenindeki evrenin sıkıntısı ve acılarına dayanması, etkisiz kalma korkusu, toplumdaki işlevlerini yitirmiş olma duygusunun bir uzantısıdır. Dışavurumcuların, Romantizmle aynı kaderi paylaşan bir yapısı vardır. Bu iki dönemin sanatı da, hayal kırıklıklarının yaşandığı dönemlerin içsel bir başkaldırısıdır.''[24]

Dışavurumcuların bu duyarlılıkları, modern toplumun tüm dayatmalarına karşı bir başkaldırıyı getirmiştir. Naturalist anlayışın yerine parçalanmış bir mekân anlayışını benimseyen dışavurumcular, dış dünyanın gerçeklerini deformasyona

---

[23] Asuman Aypek Arslan-Turgay Karataş, ''Fütürizm'de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni'', *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 0(22), 2020, 459-472, s.465, http://sosbilder.igdir.edu.tr/Makaleler/2054082210_21_Karatas_(459-472).pdf.

[24] Doğan Yıldırım Erdem, *Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Postmodern Yönelimler*, (Yüksek lisans tezi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi), YÖK Açık Bilim, Tekirdağ 2019, s. 46 https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/245720.

uğratarak aslında insanların ruhsal deformasyonunun görünmeyen gerçekliğini görünür kılmaya çalışmışladır.

''Açıkçası Dışavurumcu resimlerindeki nesnelerin abartılı ve çarpıtılmış hali, yaşadıkları dönemin siyasal, sosyal ve ekonomik çarpıklarının görsel bir deşifrasyonudur. Akıl sayesinde iç dünyanın, dolayısıyla öznenin bu araçsallaşmış ve ikinci plana itilmiş durumuna karşı bir çeşit direnme, tepki ve başkaldırma yollarından biridir.'' [25]

60'lı yıllardan itibaren 'doğa' yeni bir sanatsal yaklaşımla ortaya çıkar. Doğayı gözlemleyen, ona saygı duyan ve farkındalık yaratmayı hedefleyen sanatçılar yapıtlarında çevre kirliliğine, ekolojik sorunlara karşı duyarlı bir bilinç oluşturur.

Roberts Smithson "Sarmal Dalkıran" (Spiral Jetty) adlı yapıtında (Resim 8) endüstriyel bir atık alanında bulunan siyah bazalt taşlar ve toprakları kullanarak spiral şeklinde bir düzenleme yapmıştır. Arazinin çekildiği bir dönemde yapılan çalışma bir süre sonra sularla kaplanmıştır. Daha sonra yaşanan kuraklık sonucu yeniden ortaya çıkan 'Sarmal Dalkıran' geçen süre içinde tuz kristalleriyle kaplanmıştır. Farting'e göre Smithson'un bu yapıtında doğanın hem var eden hem de yok eden olduğu yaklaşımı açıkça görülüyordu[26].

[25] Doğan Yıldırım Erdem, *a.g.*e., s.50.

[26] Stephan Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü,* (F. Candil Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi. İstanbul 2014, s.533.



Resim 8. Robert Smithson, ‘’Spiral Jetty’’, 1970.

‘’Robert Smithson’ın Utah da büyük tuz gölünün kenarında çakıl ve toprakla oluşturduğu ‘Spiral Jetty’ çalışması ekolojik sanat hareketinin pek çok eksiğini dolduran öncü çalışmalardan biridir. Ekolojik ıslah çalışması olarak bahsedilen bu çalışma, insan düşüncesizliği sonucu zarar görmüş bir ekosistem üzerinde basit bir estetik kaygıyla değil anlam odaklı ve neticeye bağlı bir çalışmadır. İnsan ve doğa arasındaki karşılıklı bağlantı konusunda net bir düşünce sergiler.’’[27]

Bu çalışmalarda manzara alışılmış olan tuval yüzeyinden çıkarak gerçek bir mekâna dönüşmüştür. Sanatçı doğanın bir temsilini yapmak yerine, doğrudan doğanın kendi olanaklarını kullanmaktadır. Doğanın kendi sürecine ve olaylarına yönelen sanatçının, insan-doğa ilişkisine, sanatın hayattan kopmasına ve insanın doğadan kopmasına eleştirisel bir yaklaşım getirdiği söylenebilir.

[27] İrfan Aydın-Yeşim Zümrüt, ‘’Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar’’, *Sanat & Tasarım Dergisi,* 4(4), 53-78, Haziran 2013, s.57 https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192458.

Görüyoruz ki, manzara resmi her zaman sanatın temel konularından biri olmuştur. Özellikle 18. Yy. ve 19. Yy. Modern sanatının gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Doğaya öznel şekilde yaklaşan sanatçılar, mekânı bir dışavurum aracı olarak kullanmaktaydılar. Bu yaklaşım şekli, modern estetik anlayışına çok uymaktadır. Manzara resimlerinde, kültürel bağlamlar ve manzara temsilinin belirli bir biçimde politik olan doğası üzerinde sıklıkla durulmuştur.[28]

1.2. Kültürel Bir Olgu Olarak "Manzara"

Sanatta "manzara" konusu, çok eski dönemlerden günümüze çok farklı anlamlarla süregelmiştir. Bu konu, bir anlamda idealize edilmiş, yüceltilmiş ya da tam tersi fikirlerle kurgulanmış zaman ve mekân tasarımlarını imlemekte ve bu şekilde içerisinde ideolojik göstergeleri barındırmaktadır.

Mitchell'e göre manzara temsili, öznel ve toplumsal kimliklerin inşa edildiği bir alandır. Sanatçıların içerisinde bulunduğu dönemin ideolojik ve psikolojik eğilimlerinin manzara resminde alegoriye dönüşmesi üzerinde durmuştur.

''Mitchell bu dönüşümü uzun bir tarihsel dönem içerisinde önce modernizm sonrasında ise post-modernizm deneyimleri ile ilişkilendirmektedir. XVII. Yüzyılda başlayan Hollanda altın ağının yarattığı ekonomik refah ile değişen toplumsal ve kültürel evrenin, diğer temsil biçimleri gibi manzara temsilini de sembolik iletişim aracına dönüştürdüğünü iddia etmektedir. Burada vurgulan Hollanda ya da daha geniş çerçevede Flaman resim sanatının manzara temalarında temsil edilenin iktidarın sembolik bir alanına dönüşmesidir. Manzara böylece sadece doğanın eşsiz

[28] James Housefield, ''Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası'', içinde *Skopbülten. (A. Önuçak Bozdurgut, Çev.),* Aralık 2012 https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986.

güzelliklerine açılan bir pencere değil, iktidarın hakimiyet sınırlarını belirleyen ve hakimiyetin meşruluğunu ortaya koyan bir temsil aracına dönüşmüştür.''[29]

Sanatsal dönüşümler, içerisinde bulunduğu toplumun ve kültürün dönüşümüyle daima yakından ilişkilidir. Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimiyle başlayan, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar bütün Avrupa ülkelerinde etkisini gösteren ekonomik, politik ve kültürel dönüşümler, sanatçının mekân ve zamana karşı duygu, düşünce ve algısını değiştirmiştir. İçinde bulunulan kültürel ortamın düşünceyi ve eylemi sınırlayıcılığı sanatçıyı bir çıkış aramaya, sanatıyla bir "karşı duruş" üzerinden yeni anlatım olanakları araştırmaya yöneltmiştir.

Jonathan Crary'e göre, 19. Yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişmiştir. Dışarıda görülen imgenin temsiline olan bağımlılık, görmenin öznelleşmesiyle birlikte bitmiştir. Belirleyici olan bakan kişinin deneyimidir, onun gördükleri imgeyi oluşturur.[30]

Modernliğin toplumsal ve tarihsel boyutu adına araştırmalar yapan Charles Baudelaire, George Simmel ve Walter Benjamin gibi düşünürler metropoldeki fiziksel, toplumsal çevre ve geçmiş ilişkilerin bütününe dair deneyimleme tarzlarıyla ve bunların sanatsal ve kültürel temsili meselesiyle ilgilenmişlerdir. İlgilendikleri bu yeni kültürel olgu, mekânın ve zamanın rastlantısal, geçici veya gelişigüzel biçimde deneyimlenmesidir. Kültürün görselleşmesi, imgenin kurduğu egemenlik ve fragmanlara bölünmeden doğan yeni estetik anlayışı bu modern görme biçiminin özellikleridir.

---

[29] Tolga Hepdinçler, *a.g.e.*, s.130

[30] Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı, (Ali Berktay çev.),* 7. basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 39.

Charles Baudelaire, umulmadık, apansız olanı, zamanın gelip geçiciliğini mekânda bütünlük oluşturmadan, fragmanlara parçalayarak sunmuştur. Baudelaire'in modernite deneyimlerinde zaman çok hızlı akmaktadır. Şimdi biraz sonra geçmiş olacaktır. Yeni olan eski olacaktır. Zamanın bu tekrar tekrar akışını estetik ve kuramsal açıdan ele almıştır.[31]

Walter Benjamin ise hafızada yer edinen kentsel mekânı alegorik bir biçimde değerlendirerek gerçeküstü bir şekilde ele almıştır. Gerçeküstücü bir şekilde bir araya getirdiği bu deneyim kareleri, gündelik hayatın onda bıraktığı izlerden oluşmaktadır. Benjamin'in diyalektik imgelerinde akan zaman durur ve geçmişteki imgeler bugünde canlanır.

''*Alegoride, modern hayatın bağlamından koparılan bir unsur, yalıtılır ve işlevsiz bırakılır. Bu bakımdan alegorik bakışta, imge bir fragmandır ve organik simgenin karşıtıdır. Alegoristin yaptığı, yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya toplayarak bu yolla bir anlam oluşturmaktır. Burada anlam, fragmanların başlangıçtaki bağlamından çıkarılamaz. Fragmanlar, anlam yükleme amacıyla bir araya getirilir. Bu, organik sanat anlayışından farklı olarak "ortaya atılmış anlamdır": "Organik (simgesel) sanat eserinde, evrensel ile tekilin birliği dolayımsızdır; buna karşılık organik olmayan (alegorik) sanat eserinde söz konusu birlik dolayımlıdır […] Eser artık organik bir bütünlük olarak yaratılmaz, fragmanların bir araya getirilmesiyle oluşturulur."*[32]

[31] Charles Baudelaire, *a.g.e.*, s.45-46.

[32] Fırat Mollaer, ''Estetik Modernizm Postmodernizme Karşı: Benjamin, Baudelaire ve Postmodernizm'', içinde *Skopbülten*, Ocak 2015, https://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-modernizm-postmodernizme-karsi-benjamin-baudelaire-ve-postmodernizm/2291

Simmel ’in modernlik analizinin hareket noktası ise gerçekliğin tesadüfi fragmanlarıdır. Modern hayatın her ayrıntısında, toplumsal gerçeklerin, öncesinin ve sonrasının enstantanelerinde hayatın anlamını ve bütünlüğünü aramıştır.

‘’Belli bir perspektiften, ‘’fragmanlara ayrılmış imgeler’’ toplumsal gerçekliğin bütününe götürecek anahtardır. Söz konusu perspektif de estetiktir. (…) ’Bizler için estetik gözlem ile yorumun esası, şu gerçeklikte yatar: Tipik olan biricik olanda, ilkesel olan rastlantısal olanda, şeylerin özü ile anlamı yüzeysel, geçici olanda bulunur.’’[33]

George Simmel toplumsal etkileşimlerin rastlantısal fragmanlarıyla ilgilenmiştir. Bu Simmel ‘in dünyayı anlama rehberidir. Fragmanların ve toplumsal karelerin her biri bütüncül olarak hayatın anlamını çıkarma olanağı taşımaktadır.

Empresyonist ressamlar Paris topografyasına yönelerek, manzara resminin insanlar üzerindeki önemini sıklıkla vurgulamışlardır. İnsanlar değil de mekanlar üzerine yapılan bu vurgu, 20. Yy. manzara estetiğini yansıtmaktadır.

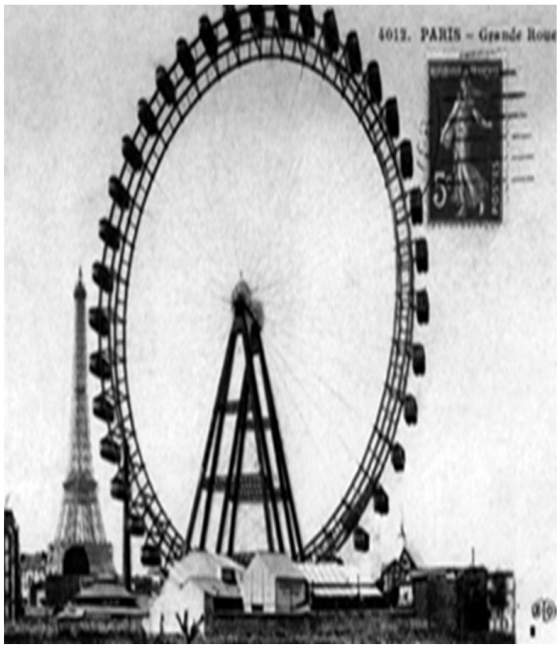
‘’Paul Vidal de la Blanche 1913’teki yazısında, coğrafyayı özetle “mekânların bilimi, insanların bilimi değil” şeklinde tanımlamıştır (Relph 1976, 2’de alıntılanmıştır). Modern Fransız coğrafyasının kurucu babası olan Vidal de la Blanche’a göre, insan coğrafyası bile, kesin olarak kültürün fiziksel izlerine odaklanmalıdır. Böylesi bir mekân eksenli insan coğrafyası, manzaranın ve insan eyleminin kültürel ürünlerinin dönüşümü üzerinde durdu.’’[34]

---

[33] George Simmel*, Modern Kültürde Çatışma, (Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı, Elçin Gen çev.),* İletişim Yayınları, 12. basım, İstanbul 2019, s. 19.

[34] James Housefield, ‘’Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası’’, içinde *Skopbülten. (A. Önuçak Bozdurgut, Çev.),* Aralık 2012. https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986.

Modernizm 19. yüzyıl boyunca coğrafyayı değiştirirken içinde barındırdığı kültürel yapı da değişmiştir. Dolayısıyla doğal olan coğrafyanın, insan eliyle kültürel coğrafik alana dönüşmesi de kaçınılmaz olmuştur.



Resim 9. M.Duchamp, ‘’Kartpostal’’, 1900.



Resim 10. M.Duchamp, ‘’Şişe Askılığı’’,1914.

Duchamp, Paris kent yaşamının fiziksel izlerine odaklanmış ve insan eyleminin sonuçları olan hazır nesneleri gündelik işlevinden çıkarıp başkalaştırmış ve kavramsal düzlemde onu başka bir forma sokmuştur (Resim 9 ve Resim 10). Bu ready-made’ler iktidar karşıtı anti topografik bir varoluşu ifade etmektedir. Ready-made’lerde belirleyici etken sanatçının seçimidir. Bu şekilde Paris şehir topografyasının parodisini hazır nesnelerle yeniden yaratma sürecine girmiştir.

“Manzara resmi geleneği bağlamında Duchamp’ın sanatı” üzerine farklı bir okuma yapan sanat tarihi profesörü ve Duchamp uzmanı James Housefield’e göre Duchamp’ın ready-made’leri, Paris şehir görüntüsünün parodik ve eleştirel bir heykel formunda yeniden dönüştürülmesidir. Çünkü Paris şehri anıtlarla, sütunlarla, demir kulelerle, bazilikalarla vs. bezenmiş ve bu noktadan bakıldığında kent, hem

siyasal bir iktidar simgesi ve hem de kent manzarası bağlamında estetik bir iktidar simgesi haline gelmiştir. "Modern Paris, bir anıtlar şehri olarak düzenlenmiştir."[35]



Resim 11. Marcel Duchamp, ''Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin'', 1915-23.

.

İzlenimci bir manzara temsilini, avangard yıkıcılıkla mekanik bir formda yeniden ele alan Duchamp'ın ''Büyük Cam-Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin'' adlı resmi (Resim 11) hem içerik hem de biçim olarak geleneksel manzara resimlerinden çok farklıdır; O, bu şekilde hem manzara temsil fikrine hem de sanatsal geleneklere meydan okur ve manzarayı yeniden oluşturur.

[35] Bülent Yıldız, ''Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-Made'lerindeki Anti-Topografi (Subversive Effect of Marcel Duchamp's Works and Anti-Topography'in His Ready-Made) '', *Art-Sanat Dergisi* , 0 (6) , (30.07.2016), https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/24947/263342 . s 138-139.

''Empresyonist resim geleneğinin insandan yalıtılmış, salt manzara temsiline yönelik oluşunun, doğanın insandan bağımsız temsil ediliyor oluşunun ya da Duchamp'ın çalışmasına verdiği isimle yorumlanacak olursa; bekarları tarafından (insan, ressam, klasik resim sanatı), çırılçıplak soyulmuş doğanın (tabiat ana, kadın), Dadaist eleştirisi gibidir "Büyük Cam." Salt "gözümüzle" baktığımızda kolayca algılayamayacağımız avangard bir izlenim refleksine sahip olan.''[36]

Dadaist ve Sürrealistler, manzarayı bir deneyim alanı olarak çok farklı bir bakış açısıyla değerlendirdiler. Bir karşı-sanat formu olarak yürüme eylemi 20. Yüzyılda Dadaizm ve Sürrealizmde görülmeye başlanmıştır. Gerçekleştirdikleri doğa ve kent yürüyüşleri, günlük bir yürüyüş aktivitesinden ziyade kentsel çevrenin daha fazla farkına varılmasıyla kenti yeni bir deney alanına dönüştürerek yabancılaşmayı kırmayı ve gündelik hayatta devrim yapmayı amaçlamışlardır. Bu yürüyüşler, mekân ve zamanın bir araç ile temsili yerine sanatçının bedeni ve söylemleriyle deneyimlenmesi açısından önemlidir.

Gerçekleştirdikleri kent yürüyüşleriyle bir obje olmadan üretilen kentsel bir eylemi ortaya koymuşlardır. Bu geziler, sanat eserini sergilemek için tahsis edilmiş kentsel alanlara karşı geliştir. Arapoğlu'na göre Dada' nın bu eylemi mekâna verilen politik ve kültürel değeri göstermektedir. [37]

Dadanın rastlantısallık ve mantıksızlık ilkelerini bilinçaltına yolculuk yapmak için benimseyen sürrealist sanatçılar rüyalarda ve halüsinasyonlarda

---

[36] Bülent Yıldız, *a.g.m.*, s.145.

[37] Fırat Arapoğlu, ''Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi'', *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2 (4), (12.01.2016), https://dergipark.org.tr/tr/pub/aydinsanat/issue/31796/348617 , s. 4.

gerçeküstünün ortaya çıkacağına inanıyorlardı. Sanatçılar dış dünyanın gerçeklerinin yerine ruhsal gerçeklerden saçma, ironik ve sanrılarla dolu şaşırtıcı bir evren yaratmışlardır.

Sürrealistler nesneleri dünyaya yabancılaştırarak, alışmış olduğumuz mekanların veya normların görüntüsünü bilinçaltımızda rastlayabileceğimiz farklı imajlara dönüştürmekte ve gerçekliğin ötesinde bir manzara betimlemesi ortaya çıkarmaktadırlar.[38]

Arapoğlu'na göre Sürrealist sanatçılar boş arazilerde yürüyerek gerçekleştirdikleri eylemlerde zaman-dışı, gerçeküstü bir evrene dair sorgulamalar yapmışlardır. Haritadan rastgele seçtikleri yere günlerce süren düşle yaşam arasındaki yolculuklarında bir tür keşif gerçekleştirmişlerdir. Bu geziler Sürrealistlerin düşüncelerini yazınsal veya sözel kaynak ile gerçekleştirmeleri için ifade aracı olmuştur.[39]

Doğada yeni bir düzen ve ilişki arayan 20. Yy sanatçıları ideolojik sınırları aşarak manzaraya yeni bir bakış açısı getirdiler. Sanat, Land art ile birlikte müze ve galeri gibi mekânlardan ayrılıp coğrafyanın mekân olarak kullanıldığı bir mekân sanatı olmuştur. Galerilerdeki sanat eserlerinin nesneleşmesi, doğanın yok olması, doğaya geri dönme ve birleşme isteği gibi etkenler bu sanatın oluşmasına neden olmuştur. Etkileri gittikçe daha çok hissedilen endüstriyel ve teknolojik gelişmelere karşı doğayı yücelten Land art sanatçıları doğaya karşı bilinç oluşturmayı amaçlamaktadırlar.

[38] Anna Carola Krausse, *a.g.e.*, s.103.
[39] Fırat Arapoğlu, *a.g.m.*, s.5.

Sanatçılar düşüncelerini gerçekleştirmek adına doğrudan doğa ile ilişki kurmakta ve doğada değişiklikler yaparak kendilerinden bir iz bırakmaktalar. Sanatçılar herhangi bir malzeme sınırlaması olmadan araziyi tuval olarak kullanarak performans alanını deneyimlemektedirler. Sanatçıların özgürce doğada ve uçsuz bucaksız alanlarda çalışabildiği bu peyzaj denemeleri (Resim 13) izleyicinin de alışkanlıklarını değiştirmiştir.



Resim 12. Richard Long, ‘’Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi’’, 1967.

İdeal romantik inançla yeniden doğayla uyum ve birleşme düşüncesiyle yola çıkan kimi sanatçılar doğa öğelerini doğrudan galeriye taşırken kimisi de doğada ki sanat deneyimini fotoğraf ve video aracılığıyla sergileme yöntemini tercih etmiştir. Geçici ve maddi olan doğa gibi çevresel sanat da anlık ve geçici olma özelliklerine sahiptir. Mekânın düzenlenerek ya da malzeme ile biçimlendirilmesiyle gerçekleştirilen bu sanat akımı, işlerin alınıp satılamaması ve geçici olması ile mevcut sistemi sorgulayan bir yaklaşım oluşturur.

Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri, Land art, Happening, Fluxus, Performans sanatı gibi sanat hareketleri, izleyiciyi estetikten önce zihinsel algılama sürecine çağırarak kavramsallığı ön plana çıkarmıştır. Paranın iktidarına karşı bir duruş olarak yorumlanabilen bu tavır, sanat nesnesinin maddi bir nesne, bir meta olarak görülmesine karşı bir tepkidir.

Simmel'e göre metropol kent yaşamında para ekonomisi ile zihin egemenliği birbirine derinden bağlıdır. "Para her şeyi dönüştürdüğüne ve değiştirdiğine göre, her şeyin evrensel dönüştürücüsü ve değiştiricisi, dolayısıyla dönüştürülmüş dünya, bütün insani ve doğal niteliklerin dönüştürücüsü ve değiştiricisidir.''[40] Şeylerin alınıp satılabildiği para mübadelesinin merkezi olan büyük kentler, metropollerdir. Simmel, modern metropol gündelik yaşamında paranın her an hayatımızda, zihnimizde aktif bir rol aldığını söyler.[41]

Sürekli dönüşüme uğrayan kent mekanlarının içinde yaşayan kentlileri dönüştürmesi ilgi çekicidir. Yıkılıp yerine yenisinin yapılarak anlamı değişen mekânlar insanın zihninde geçmişin ve bugünün barındığı bir hafıza mekanına dönüşmektedir.

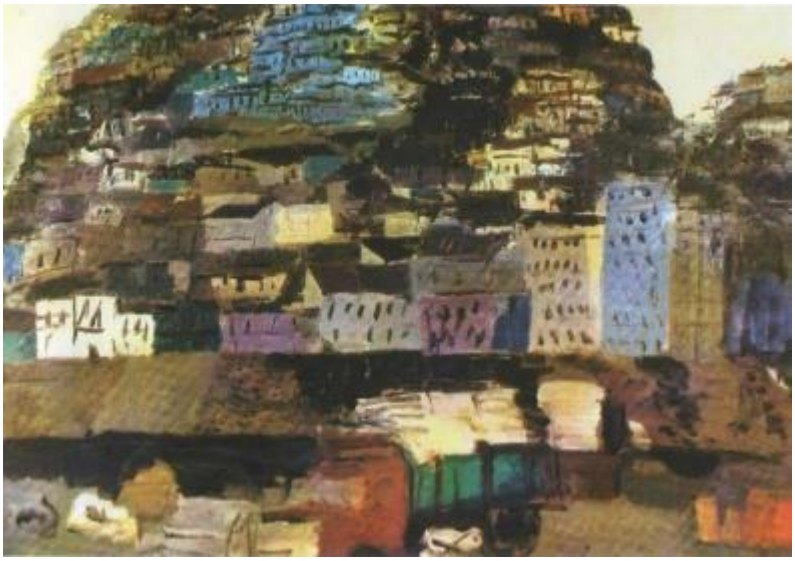
Modernleşme süreci ile kentlerin değişen yapıları ve değişen kültürüyle beraber oluşan bir kent hafızası(belleği) bulunmaktadır. Kentin önceki yapısının sürekli unutturulduğu, yeni bir kent hafızasının oluşturulmaya çalışıldığı bir ortamda da toplumun tüm kesimlerine aynı eşitlikte yaklaşılmamaktadır.[42]

---

[40] Reysi Kahmi, *Değişen Kent Ortamında Hafıza Mekân ve Sanat Yapıtı İlişkisi*, (Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, YÖK Açık Bilim), İstanbul 2012, s. 35.

[41] Reysi Kahmi, *a.g.e.*, s.17.

[42] Reysi Kahmi, *a.g.e.*, s.29.



Resim 13. Turan Erol, ‘’Altındağ'dan’’, 1976.

Kentlerdeki keskin farkları bulunan öğeler birbirine çok yakın ilişkilerde olduğu için aralarındaki zırtlık daha çok ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle her bir öğe kendi karakterini yoğun bir şekilde ortaya koyabilmektedir. Kentlerdeki hızlı dönüşüm ve stratejik bir şekilde estetikleştirilme, kentin içinde fiziksel ve kültürel ayrışmayı keskinleştirirken, apartmanlarda oturan kentli orta sınıflar ile gecekondu sakinleri arasındaki kültürel ikiliği derinleştirmiştir. Kent içinde birbirine zıt yeni dünyalar ayrışmalara ve parçalanmalara neden olmaktadır.

‘’Kültür içeriklerinin, nihayetinde bütün kültürel stillerin durmak bilmez değişimi, iki şeyin göstergesi, daha doğrusu sonucudur: bir yanda hayatın sınırsız verimliliğinin, diğer yanda durmaksızın evrilip dönüşen hayat ile, onu var eden formların ya da tezahürlerin nesnel geçerliliği ve yaşama iddiaları arasındaki derin karşıtlığın. Bu değişim, ölüm ile yeniden doğum arasında durmaksızın mekik dokur[43]*’’*.

[43] George Simmel, *a.g.e.*, s.56-57.

Kent hayatımızda yaşadığımız uç durumlar; yalnızlaşma, telaş, huzursuzluk gibi, otoritenin ve denetimin uzanımlarının sonuçları olabilir. Simmel, bu ruhsal değişimlerin temeline iç ve dış uyarıcılardaki hızlı ve kesintisiz değişimlerin neden olduğunu belirtmiştir. Toplumsal ilişkilerin nesneleşmesi doğrultusunda kişi içsel bir sınır, sığınak ihtiyacı duymaktadır.

''Bilinç eşiğinin altında yatan'' bu nevrozun kökenleri, ''doğadan giderek uzaklaşmada, para ekonomisine dayanan kent hayatının bizlere dayattığı o soyut varoluşta'' yatmaktadır.''[44]

George Simmel modernite çözümlemelerinde toplumsal deneyimlere sıklıkla dikkat çekmiştir. Simmel'e göre dış dünyada yaşadığımız uç durumlar modern zamanlara ait olgulardır.

'' Foucault'nun kavramsallaştırmaları doğrultusunda iktidar, yalnızca devletler ve halkları arasında değil, toplumun tüm katmanları içinde kişilerarası ilişkilerle birlikte bireyin kendi bedeni de dâhil olmak üzere makro ve mikro ölçeklerde ele alınabilecek bir olgudur.''[45]

Foucault iktidar kavramını, denetleme, gözetleme, bilgi ve güç ekseninde ele almaktadır. Bireyler üzerinde etkili olan bu denetim ve gözetim eylemsel ya da düşünsel anlamda gerçekleşebilmektedir. Foucault, "Disiplin ve Ceza" adlı kitabında Panoptikon'u şöyle tanımlamaktadır:

---

[44] George Simmel, *a.g.e.,* s.22.

[45] Pelin Kılınç Özüölmez, ''Michel Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramsallaştırmasına Gözetim Sorunu Üzerinden Bakmak: Black Mirror – Arkangel'', *Selçuk İletişim*, 12 (2), 06.05.2019, DOI: 10.18094/josc.596271 s.632.

''...çevresel olarak dairesel bir binadır; merkezinde bir kule bulunmaktadır, bu kule, halkanın iç tarafına doğru açılan geniş pencerelerle delinmiştir; bu periferik bina, her biri binanın genişliği boyunca uzanan hücrelere ayrılmıştır; hücrelerin iki penceresi vardır, biri iç kısımda, kulenin pencerelerine denk gelir; diğeri ise dışarıdadır ve ışığın hücre içerisinden bir taraftan diğer tarafa geçişini sağlar. İhtiyaç duyulan tek şey, merkezdeki kuleye bir gözetmen yerleştirmek ve her bir hücreye bir deli, bir hasta, bir mahkûm bir işçi veya bir öğrenci yerleştirmektir. Arkadan ışıklandırma sayesinde, kişi, ışığın tam karşısında durarak, çevresel binanın hücrelerindeki tutsakların gölgelerini görecektir. Bunlar, her birinde yalnız bir oyuncunun olduğu, tam anlamıyla bireyselleştirilmiş ve sürekli görülebilir birçok kafes veya tiyatro sahnesi gibidir. (200) [46] *''* .

Foucault, kent yaşamımızda insanları birbirinden ayıran, yalnızlaştıran ve yabancılaştıran yapılar olduğunu öne sürmektedir. Gözetim ve denetimin sistemli ve sürekli olabilmesi Foucault'nun Panoptikon hapishanesi benzetmesinde olduğu gibi bireylerin sistematik olarak kontrol altında tutulmasına bağlıdır. Foucault'nun Panoptikon hapishanesi benzetmesinden yola çıkılarak varılan ve insanın her attığı adımın denetlenebilir ve gözetlenebilir olduğu olgusu, bireyin kendi davranışlarına kendisinin düzenleme getirmesi ile de doğrudan ilişkilendirilmiştir.

[46] Esin Aykanat, *Doğal Dokuların Geometrik Biçimli Seramik Yüzeylerdeki Yorumu*, (Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi), Ankara 2014, s. 74. https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/437154.



Resim 14. Ferhat Özgür, Fotoğraf: ‘’Kucaklaşma’’, 2003.

Ferhat Özgür 2003 yılında yaptığı “kucaklaşma” adlı eserini (Resim 14) sosyo-politik bir durumla ilişkilendirmiştir. Bu eserinde insanın ihtiyacı olan barışı ve kucaklaşmayı yansıtmıştır.

Günümüzde içinde bulunduğumuz pandemi veya kentleşme ile birlikte insanların birbirlerine yabancılaşması gibi sorunlar göz önüne alındığında eser bu anlamda da yorumlanabilir. Sanatçı, insanın böyle bir ortamda ne kadar yabancı durduğunu ve aslında ne kadar insani olmayan bir ortamda yaşadığımızı gözler önüne seriyor. Yapıtta organik ve inorganik yapıların ilişkisi dikkat çekmektedir. Sıcak-soğuk, canlı-cansız, yumuşak-sert gibi birçok kontrast yer almaktadır. Sanatçı, insan ve kent arasındaki zıtlığı çok güçlü bir şekilde ifade etmektedir.



Resim 15. Anselm Kiefer, ‘’Nürnberg’’, 1982.

Anselm Kiefer’in yapmış olduğu manzara resimlerinin düşünsel alt yapısını, Nazi Almanyası ile yıkımlar ve travmalar oluşturmaktadır. Çalışmalarında doğayı salt bir peyzaj resmine indirgememiş, kullandığı imgelerin altında birtakım kaygıların, düşüncelerin bulunduğu bir alan yaratmıştır. Resimlerindeki alegoriler savaş sonrası enkazın, dramın ve sessizliğin imgeleridir. Kiefer peyzaj resimlerindeki (Resim 15) sonsuzluğa doğru uzanan tarlaların üzerine kurşun, kitap, çalı çırpı gibi malzemeler koyarak Alman geçmişinin anılarını ve savaşın yarattığı anıları uyandırmayı amaçlamaktadır.

Doğa-kültür ikiliği birçok sanat disiplini için ortak bir temaya dönüşmüştür. Doğa-kültür ikiliğini simgesel olarak anlatan ‘'Yağmurdan Önce" filmi bunun en iyi sanatsal örneklerinden biridir. Filmde kentsel manzara ve kırsal manzaranın bir arada kullanılması ideolojik bir dışa vurumu öne çıkarmaktadır.

Savaş atmosferinde geçen ‘’Yağmurdan Önce’’ filminin arka planını doğa manzaraları ve kent manzaraları oluşturmaktadır. Film 1994 yılında Milço Mançvski

tarafından yönetilen film ‘’Sözcükler’’, ‘’Yüzler’’ ve ‘’Fotoğraflar’’ olarak üç bölümden oluşmaktadır. Şehir ve kır manzarası Makedonya ve Londra’da geçmektedir. Filmin ana karakteri Londra’da yaşayan Savaş muhabiri Alexander’in uzun zaman sonra kırsaldaki evine geri dönüş hikayesini de görmekteyiz.

‘’Yağmurdan Önce filmi için arka plan ‘’arkadaki düzlem’’ olmaktan çok ötede anlamlara sahiptir, adeta ön plan olarak işlev görür. Topografisiyle olduğu kadar insan ve doğa olayı faktörleriyle de filmde manzaranın tamamı konudur/öznedir(subject)(Christie,2000:166).’’ [47]

Filmde hiçbir sahnede gerçek anlamda savaş sahnesi görülmemektedir. Bu yanıyla birçok savaş temalı tarihsel filmden ayrılır. Filmde kentsel ve kırsal kesimde yaşayan birbirinden ayrı toplulukların yaşadığı çatışma, iç savaş ve kargaşa doğa-kültür ikiliği etrafında çözümlenmektedir. Kent ve kır arasındaki ilişkilerin zamansal ve mekânsal dönüşümü dikkat çekmektedir. Görülen her bir mekânın, her bir öğenin görünenin ötesinde başka birçok anlamı daha vardır.

Filmde, farklı dil, farklı din, farklı etnik kimlikler, insanların birbirlerini ötekileştirmelerine yol açmıştır. Savaşın getirdikleri ve götürdükleri manzaralar aracılığıyla gözler önüne serilmiştir. Arka plan, filmdeki hikâyenin parçası olan insanların ruh hallerini yansıtan, sembolik anlamlarla dolu manzaralardan oluşmaktadır. Dolayısıyla bu filmde manzaranın önemi büyüktür. Konunun daha iyi açıklanabilmesi için filmde yer alan sahnelerden bazı örnekler vermek yerinde olacaktır.

---

[47] Elif Dastarlı, ‘’Yağmurdan Önce Filminde Manzara Resminin İlkelerini Aramak’’, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART---E* , 7 (14), 08.01.2014.

https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduarte/issue/20735/221586 , s.15.



Resim 16. Milço Mançevski, ‘’Yağmurdan Önce’’ filmden bir sahne, 1994.

Kırsal manzara görüntüleri (Resim 16), hikâyenin akışına uygun olarak konuyu belirleyen biçimde sembolik karaktere bürünür. Filmde yer alan bazı sahnelerde kırsal, ferah ancak uçsuz bucaksız, belirsiz manzara görüntüleri görülmektedir. Bu sembolik dil neredeyse filmin her karesinde arka planda kendini gösterir.



Resim 17. Milço Mançevski, ‘’Yağmurdan Önce’’ filmden bir sahne, 1994.

Filmde kırsal manzaranın tam zıttı olarak Londra kent manzaralarına yer verilmiştir. Yer alan metropol görüntüleri, kırsal manzaraların zıttı olarak donuk ve gri tonlarda karşımıza çıkar. Bu sahnelerde (Resim 17) kent, devamlı hareketin ve hızın olduğu sıkışık, dar kadrajlar olarak yer alır. Filmdeki kent yaşamında, kalabalık, trafik, gürültü ve karmaşa hepsi bir aradadır. Şehir yaşantısının hızı ve karmaşası saydam, bulanık bir çekim tekniği ile izleyiciye hissettirilmektedir. Kent sahnelerinde yer alan bu sıkışmışlık, sembolik anlamda ana karakterin hayatına dair mesajlar vermektedir. Önceki bölümde tanık olunan savaş, şimdi uzaktan duyulan ve görülen bir obje haline bürünmektedir.

Filmin sonunda veya başında yer alan yağmur sembolüyle, mekânlar arası geçiş yaparak zamansızlığa vurgu yapılmış olduğu hissedilmektedir. İç içe geçtiğini anladığımız olay akışında “zaman asla ölmez” sözü ancak filmin bitişiyle birlikte anlam kazanmaktadır.

Sanat tarihçisi WJT Mitchell, manzaranın sanatın kültürel alanını tanımlayan bir deneyim olduğunu vurgulamıştır. Ona göre manzara, yalın bir temsil olmaktan ziyade toplumsal ve öznel bir kimlik taşıyan bir alan olmuştur. Dolayısıyla manzara resimlerinde estetik hazdan ziyade, döneminin psikolojik, ideolojik durumlarının alegorik ifadeye dönüşmesi söz konusudur. Böylece manzara temsili, seyirlik bir doğa görünümünün dışında, iktidarın sınırlarını belirleyen ve meşruluğunu ortaya koyan sembolik bir iletişim aracı olmaktadır. W.J.T. Mitchell'in bu estetik yaklaşımı ile doğa temsilinde, uzamın kültür tarafından değiştirildiği sonucuna varılır. Bu nedenle doğa, temsil, ideoloji ve kimlik ekseninde değerlendirilmektedir [48].

'*'Mitchell bu bağlamda, manzaranın kültür tarafından yönlendirilen doğal bir çevre olduğunu söylemektedir. Ona göre manzara temsil edilen ve sunulan, gösteren ve gösterilen, çerçeve ve çerçevenin içinde olan, gerçek ve imge, ambalaj ve ambalaj içindeki metadır. Aynı zamanda manzara her kültürde bulunan bir araçtır; insan ve doğal çevresi, özne ve öteki arasındaki değiş tokuşa aracılık etmektedir. Bu nedenle kaynağı gerçek ya da imgelem, ne şekilde olursa olsun, manzara görsel sanatlarda bir tür olmaktansa bir araçtır. (Mitchell, 2005, s.5). Bu bağlamda konu ister doğal çevre isterse kır isterse de kent olsun temsil edilenin araçsal durumu önem kazanmaktadır. Araçsal olarak manzara temsili iktidar biçimlerinin ürettiği, dönüştürdüğü kültürel bir uzamın sembolik temsiline dönüşmektedir.'*'[49]

Manzara resmi, ressamların dönüşen coğrafyaları anlama ve tanıma süreçlerini temsil ederken, modernite sonrası manzara temsillerinde, sanatçılar, kültürle dönüşen coğrafyayı bilinçli bir şekilde izlemişlerdir. Manzara betimlemeleri her ne kadar nesnel bir yaklaşımın sınırlarında kendini görünür kılmaya çalışsa da Mitchell'in

[48] Tolga Hepdinçler, *a.g.m.*, s.130.

[49] Tolga Hepdinçler, *a.g.m.*, s.132-133.

işaret ettiği bağlam ve örneklerle temsil alanı dışarısında kalan, bu nedenle sembolik olan bir iktidarı işaret etmektedir.

2. BÖLÜM: DOĞA- KÜLTÜR İKİLİĞİ ETRAFINDA MANZARA RESMİ

‘’Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi 'hakiki' değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir.’’ [50]

Doğa-kültür ikiliği ya da karşıtlığını Francis Bacon’ın ‘’doğaya egemen olmak’’ sözü bağlamında ele almak doğru olacaktır. Bu modern bilinç günümüzde de hala kültürel, çevresel birçok tehdit yaratmaktadır. Modern sanat ile birlikte doğa-kent ikiliği, bir cennet-cehennem ikiliği olarak da karşımıza çıkmaktadır. Hızlı nüfus artışından doğan sosyal ve ekonomik adaletsizlik, yabancılaşma, iklim krizi, ekolojik tahribat gibi sanayileşme ve kentleşme sonrasına ait ciddi sorunlarla birlikte sanatçıların yapıtlarında “cennet doğa”, “cehennem kent” kavramı sıklıkla görülmektedir.

Önceleri doğa üzerinde hakimiyet kuran modern birey içinde bulunduğu kültüre yabancılaşmakta ve hatıra mekânı olarak doğayı arzulamaktadır. Bu doğa-kültür ikiliği sanatçıların eserlerinde nostaljik, ütopik mekanlar, kent ve kültür eleştirileri olarak sıklıkla yer almaktadır.

[50] Charles Baudelaire, *a.g.e.*, s.56.

Manzara resmini Doğa-kültür ikiliği etrafında Romantik Alman manzara resmi ve Kentsel manzara resmi olarak iki başlık altında inceleyebiliriz.

2.1. Romantik Alman Manzara Resmi

Sanatsal bir akım olmaktan ziyade kültürel bir hareket olarak görülen Romantik hareket, edebiyat ve felsefede olduğu gibi, resimde de doğal manzara betimlemeleri üzerinden aşkın ve simgesel unsurları imleyen bir retorik oluşturdu. Doğa görünümlerini haz verici ve pitoresk olarak ele alan, dönemin yaygın eğilimine karşı son derece farklı fikirler ve uygulamalarla Romantik hareket, manzarayı, günümüzde de süregiden aşkın ve edebi temsil biçimlerine taşıdı.

''Romantizm, kısmen 18. Yüzyıl Aydınlanma Hareketi'nin rasyonel düşünce anlayışına tepki olarak doğmuştur. Amerikan Devrimi'nin (1775-83) etkisiyle 1789'da ateşlenen Fransız Devrimi, tüm Avrupa'nın savaştan zarar gördüğü uzun bir dönemin başlangıcı olmuştur.''[51]

Aydınlanma dönemi boyunca düşünürler, dünyayı rasyonel olarak açıklamanın ve entelektüel düşünceyle yaratılmış daha düzenli bir dünya kurmak için dini ideallerin hakimiyetinden kurtulmanın yollarını aramışlardır.

Bazı edebi, felsefi, politik, sosyal ve sanatsal hareketlerin ve koşulların birleşmesiyle ortaya çıkan Romantizm, bir düşünce biçimi, hayata karşı bir duruş, bir dünya görüşüdür. Bu bağlamda resme yansıması biçimden ziyade içeriği, anlamı ön plana çıkarmak şeklinde olmuştur. Romantizm, insanlığın kaderinde ve sanat alanında büyük değişimleri işaret eden, kimi zaman birbirine karşıt unsurlarla tanımlanmış çok muğlak bir akımdır.

---

[51] Stephan Farthing, *a.g.e.*, s.267.

Toplumsal alanda yaşanan özgürlük anlayışının değişimi, yeni siyasal düzen ve ekonomik gelişmeler bir yandan bireyi bazı bakımlardan özgürleştirirken, diğer yandan toplumları ve sanatçıları bunalıma sürüklemiştir. Sanatçıların özgürlük arayışı ve sanatta yeni bir anlatım biçimi oluşturma yolundaki bitmez tükenmez istekleri ve toplumsal yapıdaki yenilikler, karşılıklı dinamikleri harekete geçirmiştir.

Avrupa ülkelerinde yaşanan siyasi olaylar, devrimler, ekonomik ve toplumsal bunalımlar farklı ülkelerde farklı zamanlarda Romantizm 'in etkilerini hissettirmiştir. Bazı tarihçiler ve eleştirmenler Romantizmi, bir akımdan ziyade kültürel bir dünya görüşü, bir tavır olarak görmüşlerdir. Romantiklerin, ülkelerin kültürel yapısına ve temsilcilerinin kişisel özelliklerine göre; olaylara karşı, kendi ulusal karakterine, toplumsal, tarihsel koşullarına farklı biçimlerde tavır takındıklarını söyleyebiliriz.[52]

Temsiliyetin ortadan kalkmasıyla, sanat artık kendi hakikatini keşfetmiştir. Özellikle Almanya'da gelişen romantizmle birlikte, manzara resimleri, bilinçaltı dünyasının ifadesi olmuştur. Sanatçılar doğayı, sonlu ile sonsuz olanı birleştirmek için bir yol, bir araç olarak görmüşlerdir. Yani sanatçıların yaptığı manzaralar doğanın doğrudan yansıtılması değil; sanatçının duygusal değerlerinin yansımasıdır. Bu "görünen dış dünya" ile "ruhun ve düşün dünyası olan iç dünyaya" ait olma, tasarlama çabasıdır.[53]

Romantik Akım, Almanya'da, diğer Avrupa ülkelerine göre çok daha farklı özelliklerle kendini göstermiştir. Fransız Devriminden sonra Napolyon'un

[52] Huriye Altuner; Sibel Yıldız Kısacık (2016), ''Romantizmi Oluşturan Düşünsel Yapının Resim Sanatına Yansımaları'', *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, (1) ,2016, s.2.

[53] Huriye Altuner; Sibel Yıldız Kısacık. *a.g.e.,* s.11.

Almanya'yı işgaliyle, siyasi otorite boşluğu oluşmuş ve uzun süre milli devlet olamama travması yaşamışlardır. Bundan hareketle Alman Romantizmi, tüm bu demokratik ve cumhuriyetçi ideolojinin dışında başka bir yönde ilerlemiştir. Alman felsefeci ve sanatçılar kendi estetik ve güzellik algılarının gelişmesini sağlamıştır. Siyasi, toplumsal ve kültürel şartlar bu bağlamda şekillenmiştir.[54]

Aynı zamanda, bu dönemde, artan sanayileşme ile birlikte, şehirler insanlık için artık bir felaket olarak görülmekteydi. Bundan böyle, birey her türlü yardımı kendi içinde arayacaktır. Birey; tinsel etkinliğin, düşünce ve duyguların dış dünya gerçeklerinden çok daha hakiki olduğuna inanacaktır.

''İngiliz filozof Francis Bacon'la gelişen doğaya pragmatist yaklaşım, René Descartes'ın aklı yüceltmesiyle devam etmiştir. Aydınlanma Çağı, Klasisizm ve Endüstri Devrimi ile birlikte doğaya egemen olma ve onu bir sömürü nesnesine indirgeme hali, bireyde tinsel bir açlığı doğurmuştur. Almanya'da Fichte, Schlegel, Schelling, Schleiermacher gibi filozofların düşünceleriyle gelişen Romantizm'de, Aydınlanma ve Klasik dönemin usçuluğuna karşı, sanatın duygunun bir ürünü olduğu savunulmuştur.''[55]

''Romantikliğin Kökleri'' adlı kitabında Isaiah Berlin, yaşanan tüm bu olayların, Almanya'nın hafızasında yer ettiğine ve Alman ruhunda bir tür içe çekilmeye yol açtığına değinmiştir. Alman Romantiklerinde "milli devlet arayışı''

[54] Fergana Kocadoru, *Alman Romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı*, Çizgi Kitabevi, İstanbul 2015, s.2.

[55] Enes Malik Duran, *21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı*, (Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi), Çanakkale 2015, http://acikerisim.lib.comu.edu.tr:8080/xmlui/handle/COMU/1239 , s.13.

resimden, felsefe ve edebiyata sanatın her türünde hissedilmiştir. Dinmek bilmeyen geçmiş özlemi ve yüzü tabiata dönük bir toplum tasavvuruna sıkça rastlayabiliriz.[56]

Romantik resim anlayışı, Almanya'da manzara resmiyle gelişmiştir. Alman Romantik düşünürlerinin teorik yaklaşımlarının o dönemin manzara resim ve estetik anlayışını temellendirdiği söylenebilir.

Beiser, erken Alman Romantik estetiğin amacının tüm dünyayı Romantikleştirme olduğunu; bunun asıl nedeninin de insanoğlunun, toplumun, hatta devletin bir sanat eseri olabilmesi düşüncesinde yattığını söylemiştir.[57]

Duran, peyzajın sanat tarihinde resimde birçok akımın şekillenmesini sağlayan önemli konuların başında geldiğini söylemiştir. Ona göre, Romantiklerin doğa duyarlılığı geleneksel yaklaşımları değiştirmiş ve modernizme geçiş periyodumuzda önemli bir gelişme olmuştur.[58]

Romantizme kadar resimde daha çok arka plan işlevi gören manzara imgesi, Romantizm ile birlikte arka plan elemanı konumundan çıkarak artık resmin başlıca konularından biri olmuştur. Fransız Romantizm resminde klasik peyzaj egemen bir görüş olarak devam ederken, manzara konusunu sıkça işleyen Alman ve İngiliz Romantik resminde ise biçim ve içerik olarak birbirlerinden ayrılırlar.

---

[56] Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri*, (M.Tunçay, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, II. Baskı, İstanbul 2010, s.55-60.

[57] Uras Kızıl, *Romantizm'in 20. Yüzyıl Avangart Sanatına Etkileri* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi) İstanbul 2018, https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=x950JWvAf9Qhyae2xIAVPw&no=Y8B6l_hIEdl4Bgjmd4VvYA , s.46.

[58] Enes Malik Duran, *a.g.e.*, s.6.

Romantizmle birlikte ortaya çıkan yabancılaşma kavramı, aklın dünyaya egemenliği sonucu değişen doğa karşısında yabancılaşan insanın doğaya geri dönme fikriyle başlamıştır.

Hegel tini (ruhu) bilinç olarak adlandırmaktadır. Bilinç (tin) dünya düzenini kavram olarak bulur. Bilinç yani ruh dış dünyadan bir kavramla karşılaştığında bunu sezgiyle algılamakta ve özdeşlik ilişkisi kurmaktadır. Bu ilişkiyle bireyin bilinci evrensel bilinci oluşturmaktadır ve böylece birey tinin kendisini, yaşam olarak algılamaktadır.[59]

Özellikle Almanya'da gelişen romantizmle birlikte, manzara resimleri, bilinçaltı dünyasının ifadesi olmuştur. Sanatçılar doğayı, sonlu ile sonsuz olanı birleştirmek için bir yol, bir araç olarak görmüşlerdir. Yani sanatçıların yaptığı manzaralar doğanın doğrudan yansıtılması değil; sanatçının duygusal değerlerinin yansımasıdır. Bu "görünen dış dünya" ile "ruhun ve düşün dünyası olan iç dünyaya" ait olma, tasarlama çabasıdır.[60]

''Feuerbach da Hegel'e yakın bir düşünceden hareketle bu konunun diyalektik bir süreç olduğunu söyler. "Hegelci öğretide denildiği gibi, eğer insanın tanrıya ait bilinci tanrının öz bilinciyse, o zaman insanın bilinci tanrısal bilinç olur" (Feuerbach, 2008, s. 299). Dindeki yabancılaşmayla bu konuyu inanç üzerinden okur. İnançtaki yabancılaşmayı tersine çevirir ve insanın yarattığı tanrısı aslında kendi tanrısıdır der. "İnsanın tanrıya ilişkin bilgisi kendine, kendi özüne ilişkin bilgidir" (Feuerbach, 2008, s. 300). Dolayısıyla insanın kendine ait bilinciyle tanrıya

[59] Mustafa Kemal Abacı, ''Sanat ve Yabancılaşma Etkinliği'', *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (42), 26.03.2019, DOI: 10.32547/ataunigsed.340621 s.267.

[60] Huriye Altuner; Sibel Yıldız Kısacık, *a.g.e.*, s.11.

ait bilinç arasında birliktelik olduğunu savunur. Bu bilinç ne kadar artarsa tanrı da o kadar değişmektedir.''[61]



Resim 18. Carl Gustav Carus, ''Stone Age Mound'', 1820.

Carus, Alman manzara resmi düşüncesini "Manzara resmi üzerine dokuz mektup" adlı kitabında şu şekilde ifade etmiştir.

''Doğal bir manzaranın görkemli bütünlüğünü seyreden bir kişi kendi küçüklüğünün bilincine varır ve her şeyin Tanrı'nın bir parçası olduğunu hissederek kendini o sonsuzluğun içinde kaybeder, bir bakıma kendi bireyselliğinden vazgeçer.''[62]

[61] Mustafa Kemal Abacı, *a.g.e.*, s.2.

[62] Evren Gül, ''Caspar David Friedrich'in Romantizmi'' içinde *Düşün-ü-yorum*, (69), Temmuz-Ağustos 2016, http://www.dusunuyorumdergisi.com/caspar-david-friedrichin-romantizmi/ .

Gül'e göre, Alman Romantik, doğa bilgisi uzmanı sanatçı ve felsefeci Carl Gustav Carus doğa felsefecilerinin kuramlarından esinlenerek bir estetik biçimlendirmiş ve resimlerinde de (Resim 18) bunu yansıtmaya çalışmıştır. Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi biçim artık yalnızca bir düşünceyi ifade etmek için kullanılan bir araçtır.[63] Carus doğayı tinselleştirmiş ve resimlerinde de bunu vermeye çalışmıştır. Doğayı yalnızca bir hammadde olarak görerek kendi düşüncelerini ifade etmek için vesile durumuna sokmuştur.

Alman düşünür Novalis de bu durumu şöyle ifade etmiştir;

‘*’Yaşamımızda yer alan tüm olaylar, kendi istediğimiz biçimde yorumlayabileceğimiz konuları yaratmak için kullandığımız hammaddelerdir; her olay sonu gelmez zincirin bir halkasıdır. Bu düşünce, deneyler dizisinin başlangıcını ve sonucunu tamamlamış bir sanat yapıtının içerik ve biçimini küçümseyen bir davranıştır. Böylece dünya, tinsel devingenliği sağlayan bir vesile, sanat ise deneylerin içeriğinin bir anlık ifade bulabildiği rastlantıya dayanan bir araç haline gelir.’’*[64]

Romantik dönem düşünürü olan Fichte ise ‘’ben’’ kavramı ve ‘’doğa’’ kavramını karşı karşıya getirmiştir. Yani ‘’ben’’ ve ‘’ben olmayan’’ kavramlarını felsefi açıdan olgunlaştırmıştır. Özgür ve yaratıcı olan ‘’ben’’ ile ‘’ben olmayan’’ yani doğa ile birbirini tamamlayarak bir bütün olmaktadır. Amaç doğa ile insan arasında kaybolmuş olan birliği tekrar sağlamaktı.[65]

---

[63] Evren Gül, *a.g.e.*

[64] Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Y. Gölönü, Çev.), Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s.165.

[65] Fergana Kocadoru, *a.g.e*. s.22.

Fichte'nin, doğayla olan bağlantısı, bireye önem vermesi, bilinçaltının insan karakterini oluşturduğu konusundaki düşüncelerin yansımaları olarak sanatı tanımlaması, romantik tavra yön vermiştir. Bu dönemde, bütün bilgi, eylem, düşünsel çabalar, ahlaksal gelişmeler, ilerde mutlu bir geleceğin inancına bağlı olarak gerçekleştirilmiştir.[66]

Ben ve bireye önem verildiği için sanatsal yaratı ve yaratıcılık da değer kazanmış ve sanatçıyı olağanüstü yeteneklere sahip bireysel yaratıcı deha olarak görmüşlerdir. Bu yaratıcılık kendini bireyin iç dünyasında ulaşılmaza, yüce olana hasret olarak kendini göstermiştir. Değişen hayat karşısında yabancılaşan sanatçılar yüce doğanın uyandırabildiği güçlü duygulara ve kuvvet arayışına yönelmişlerdir.

Kant, 'Yüce' yargısını iki aşamada ele alır. İlki, doğanın büyüklüğü ve görkemi karşısında insan duyarlığının ezikliğidir. İkinci aşamada ise, doğada hissedilen sonsuzluk hissi karşısında doğanın ezici ve ürkütücü büyüklüğü hazza dönüşmektedir. [67]

''Romantik sanat ve edebiyatına konu olan Yüce kavramı ile ilişkilendirilen doğada meydana gelen doğal felaketler, deniz dalgaları ve fırtına, dağların aşılmaz yükseklikleri, yangınlar gibi doğanın yıkıcı etkileri, Friedrich Schlegel'in bahsettiği gibi alegorik bir anlam içermiştir. Kısacası romantikler doğada Tanrının gücünü aramışlardır.''[68]

---

[66] Huriye Altuner, Sibel Yıldız Kısacık, *a.g.e.*, s.5.

[67] Necla Arat "Kant Estetik'inde Güzel ve Yüce Değerleri", *Felsefe Arkivi*, (0) Sayı 21, 2013, s.81

[68] Neslihan Özgenç Erdoğdu, Sümeyye Ertop, Uğur Özdemir, ''Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Caspar David Friedrich'in Manzara Resimleri'' *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 45, 2020 Şubat, doi: 10.7816/ulakbilge-08-45-05, s.175.

Resimlerinde kurmuş oldukları şiirsel atmosferde, doğa bireyin duygularını, manevi eksikliklerini yansıtan bir vesile, sanat ise bir araç haline gelmiştir.

Duran'a göre Alman Romantik sanatçı Caspar David Friedrich, tanrısal olanı ve tinselliği, Hristiyan ikonografisinin geleneksel temalarına başvurmadan manzara resmi ile ifade etmeyi amaçlamıştır. Peyzajları yalnızca manzara resmi olmakla kalmamış, resimlerinde kurmuş olduğu şiirsel atmosferde uçsuz bucaksız doğa içinde, akıp giden zamanı izleyen çaresiz bireyin manevi eksikliğini ve duygularını yansıtmıştır. Bunu yaparken kullandığı dil peyzajı doğaüstüleştirmeye yöneliktir. Friedrich'in peyzaj resimleri (Resim 19) metafizik bir boyut kazanır. Friedrich, doğanın kutsal olduğuna inanmaktadır. Yapmış olduğu peyzaj resimlerinde de doğanın kutsallığını yansıtmak istemiştir.[69]



Resim 19. Caspar David Friedrich, ''Meşe Ormanında Manastır'',1809-1810.

Romantik sanatçılar perspektifi, uzamı anlamlandırma çabasında kullanmışlardır. Sanatçı, doğada kendine ruhsal bir alan açmış ve nesneleri içine alan, onları görünür kılan bir boşluk yaratmıştır. Var olanı resmeden sanatçının ilk gördüğü, nesneye varlık kazandıran uzamın boşluk olduğudur. Dolayısıyla doğa,

[69] Enes Malik Duran, *a.g.e.*, s.23.

görünmeyenin görünür kılınmasında sadece bir araçtır. Bu karşıt doğa; yaşama kendindelik ve biriciklik kazandırmasına, düşlerindeki yaşamı kurgulayabilmesine olanak sağlamıştır.[70]

Dönemin değişen tavrı ve düşünce yapısı içinde şekillenen biçimi, düşünceyi ifade etmek için kullanan sanatçılar, özgürlüğün verdiği heyecan ve cesaretle kendinden önceki akımlara göre daha ifadeci bir renk, boya ve fırça kullanmışlardır. Değişen gün ışığını, rengin dramatik etkisini güçlendirecek şekilde kullanmışlardır. Bu yönüyle İzlenimciliğe de yön verdikleri düşünülmektedir.[71]

2.2. Kentsel Manzara Resmi

Kentler, içinde bulunan toplulukların yaşam biçimine, kültürüne göre gelişirken aynı zamanda toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı olan çok boyutlu bir sistemi oluşturmaktadırlar. Günümüzde çevresel sorunlar, kentleşme, hızlı nüfus artışı, doğal dengenin bozulması, küresel ısınma gibi sorunların varlığı gittikçe karmaşık bir hal almaktadır. Kentleşme, sadece ekolojik ve fiziksel açıdan değil insanları da değiştirip dönüştürmesiyle tek tipleşme, kimliksizleşme, yabancılaşma gibi bireysel ve toplumsal sorunları da beraberinde getirmesi açısından sanatın ve diğer sosyal bilimlerin başlıca konularından biri olmuştur. Sanatçılar da içinde bulundukları kültürün bir parçası olarak manzara resimlerinde kent olgusunu önemli bir tema haline getirmişlerdir.

‘*’Günümüz sanatında konu edinilen, sanatçı bireyin baktığı manzara, salt göze hoş gelen, huzur bulunan ya da pitoreskin biçimleriyle rahatlatan bir olgunun*

[70] Rahman Işık Sarıoğlu, ‘’Caspar Friedrich: Boşluğun Kökeni’’, *Sosyal bilimler dergisi, ISSN: 2149-0821, 6.* (33), 2019 Şubat, https://sobider.com/DergiTamDetay.aspx?ID=4758 , s.170

[71] Huriye Altuner; Sibel Yıldız Kısacık, *a.g.e.,* s.11.

ötesinde; kaygılar barındıran, bir köşesinden veya her noktasından insana dair imgelerin dâhil olduğu ve romantiklerin zamanında da olduğu gibi varoluşumuzu sorguladığımız bir bakma biçimini içinde taşımaktadır. Bireyin yaşadığı sıkışmışlık duygusu, imgelemde de karşılığını metropolün, endüstrinin elemanlarının yansıtıldığı ya da ima edildiği yüzeylerde karşılığını bulmaktadır. ‘’ [72]

Kent insanı, şaşkınlıkla etrafını seyrettiği, yeni bir sokak deneyiminin parçası olduğu modernizm sürecinde kente yeni kimlikler kazandırmıştır. Bu yeni gelip geçici, parçalanmış ortamda tüm çıplaklığıyla sokak gerçeğini keşfeden insan, toplumun farklı kesimleri ile aynı ortamda bulunma deneyimini yaşayabilmiştir.

Baudelaire moderniteyi her zaman yeniliğe mahkum olarak tanımlamıştır. Ona göre modernitede zaman ve mekan parçalanmış ve fragmanlara ayrılmıştır. Bu nedenle zaman ve mekan bir bütünlük sunmaz, her fragman yeni ve anlık olma özelliğine sahiptir[73]. Charles Baudelaire “Modern Hayatın Ressamı”nda kent atmosferini fahişeler, dilenciler, yoksullar ile ifade ederek modernliğin arka yüzündeki çirkinliklerinde yaşamın gerçekliğini yakalamaya çalışmıştır.

Kentsel manzara resimlerinin endüstriyelleşme, hızlı nüfus artışı, yabancılaşma gibi sorunlarla ilişkili olarak aşağı yukarı 19.yy. itibariyle öne çıkması hiç de şaşırtıcı değildir.

Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikalaşma ile üretimin sürekli kılınması, değişen toplum yaşantısı toplumun alışkanlıklarını derinden sarmıştır. Kentleşmenin en hızlı yaşandığı, toplum yaşamını derinden sarsan bu dönemde sanatçıların

[72] Enes Malik Duran, *a.g.e.,* s.50.

[73] Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, (A. Berktay, Çev.), İletişim Yayınları, 7. basım, İstanbul 2013, s. 45.

yapıtlarındaki kent görünümlerinin de belirgin bir şekilde değişim gösterdiği görülmektedir.

Bu süreci ele alma isteği, 19. yüzyıla, kentlerin hızla gelişmeye başladığı döneme kadar gitmeyi gerekli kılmıştır. Kent insanının şaşkınlıkla çevresini seyrettiği bu dönem, festival yerini andıran böyle bir ortama katılmanın hem heyecan verici bir serüven hem de bilinmeyen her şey gibi korkutucu ve tedirgin edici olduğu bir atmosfer sunar. İnsanı yeni bir sokak deneyiminin parçası olmaya götüren süreç, ona yeni kimlikler kazandırmıştır. Çevresindeki bu büyük değişimlerin dışında kalamayan sanatçı, kentin kendisine sunduğu olanaklar çerçevesinde kendisini ve sanatını bu sonsuz çeşitlilik kaynağından beslemeye başlamıştır.

Önceki dönemlerde var olan sanat anlayışları, gerçeğin yeniden sorgulandığı, zaman ve mekân kavramında kırılmalar yaşandığı böyle bir dönemde yüzeysel kalıyor, yeni sorulara tatmin edici cevaplar veremiyordu.

''Baudelaire 1846 Salonu üzerine yazısında "Modern Hayatın Kahramanlığı"na değinirken sorar: Antik zamanların idealleştirilmesinden başka bir şey olmamasına rağmen, koca klasik geleneğin yıkılmasından sonra ne olacak? Endişeye yer yoktur; modern zamanlar da en az öncekiler kadar, "yüce temalara, destansı niteliklere ve kendine özgü güzellik formu"na sahiptir.''[74]

Yaşamın tüm çıplaklığıyla sokak gerçeği neticesinde yüzleşen toplum, dolayısıyla sanatçı, daha önce fark etmediği, toplumun farklı kesimleri ile aynı deneyimin parçası olmuştur artık. Charles Baudelaire'nin[75] ifade ettiği gibi yoksullar,

[74] Ali Artun, ''Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm'', İçinde, *Ali Artun,* http://www.aliartun.com/yazilar/baudelairede-sanatin-ozerklesmesi-ve-modernizm/#3 (4.04.2022).

[75] Charles Baudelaire, *a.g.e.*, s.12-13.

dilenciler, fahişeler, paçavra toplayıcıları görünür olmaya başlamış, kent atmosferi alışılmadık biçimde değişime uğramıştır. Bu kahramanlar Baudelaire'nin estetik manifestolarının sembolleri olmuştur. Onları kendi şiirsel imgeleminin odağına yerleştirmiştir. Sanatçıların da resimlerinde toplumun alt kesimine yer vermesi ile sanat, gerçekler ile bağını sağlamlaştırmaya başlamıştır.

İzlenimcilik, doğalcılıktan farklı olarak hız ve değişim durumlarını içeren kent kökenli bir üslupla kendini göstermektedir. Doğayı duyular aracılığıyla kavrayıp, insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya olarak kavramışlardır. Yani doğayı doğrudan taklite dayalı natüralist bir anlayıştan ziyade onu duyularla kavrayışın ifadesi önem kazanmıştır. İzlenimci resimlerde plastik olgular manzara betimleme kaygısının önüne geçmeye başlamıştır. Dolayısıyla İzlenimcilikle birlikte doğa konu olarak önemini yitirmiştir. Bunun yerine sanatta genel olarak "ifadenin" kendisi önem kazanmaya başlamıştır.

"Konunun, öykü veya fıkra gibi 'yazınsal öğelerinden' vazgeçmek, 'kendi olanakları ve araçlarıyla resmi toparlamak' isteminin ifadesidir. Doğalcı sanatın sanayi kentlerinin yaşamına karşı oluşu, desteksiz kalmasına neden olmuştur. Teknolojinin hızla gelişmesinin sonucu, tüketime yönelik olarak güncel yaşama yansıdığı gibi estetiksel beğeni değerlerinin değişimine ivme kazandırmıştır. Deneyin görsel öğelerini kavramsal olan öğelerden ayırmak ve görmeyle ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece tüm motiflerin manzaraya, ölü doğaya ve portreye indirgenmesi ya da her tür konunun bir 'manzara' ve 'ölü doğa' gibi işlenmesi, 'ressamca resim yapma ilkesinin egemen olmaya başladığını gösterir. '' [76]

[76] Umut Germeç, ''20. Yüzyıl Başlarında Batı Resminde Doğa'', İçinde, *ulak bilge*, 7 (32), 2018, https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1552037971.pdf , (4.04.2022), s. 15.



Resim 20. Claude Monet, ‘’İzlenim: Gün Doğumu’’, 1872.

Empresyonizmin öncüsü olan Monet, resimlerinde nesnelerin gerçek görüntülerini, onların belleklerde bıraktığı anlamları ve uyandırdığı duyguları değil, onların kendisinde bıraktığı salt izlenimi (Resim 20) vermek istiyordu. Doğanın onda bıraktığı izlenimi renk ışıltıları ve lekelerle ifade ediyordu. Dünyayı bu şekilde görmek, izlenimcileri belli bir tarza sürüklemiştir.

‘’Asendorf’a göre Monet, büyük şehirdeki modern hayatin ressamıdır. Aynı zamanda, ülkedeki olayların ve doğanın ressamıdır. Asendorf, bu nedenle Monet’nin motiflerinin kaynağının kendinden geldiğini söylemiştir. Esas önemli olanın, Monet’nin olaylari resmetme tarzı olduğunu ifade etmiştir. (Asendorf, 2015, 207).’’[77]

İngiliz romantik sanatçı William Turner’ın manzara resimlerinde de kendi çağında yaşanan dönüşümlerin izlerine (Resim 21) rastlamak mümkündür. W.

[77] Uras Kızıl, *a.g.e.*, s.100.

Turner yaşadığı Endüstri Devrimi'nin imgelerini, özellikle hız, buhar ve fırtına kavramlarını Romantik bir yaklaşımla ele alarak ilahlaştırmıştır.



Resim 21. J.M.W. Turner, ''Kar fırtınası'', 1842.

''W.Turner buharlı gemilerin, trenlerin düzenli bir yolcusudur ve Britanya'da kendisini üretim atölyelerine götüren çok sayıda tura katılmıştır. Kalabalık şehirlerin kirli havasını solumuş ve mallarla dolu yük gemilerini incelemiştir. (Rodner, 1988, s. 5) William Vaughan ise William Turner'ın tanık olduğu şeyleri kaydettiğini vurgulamıştır (Vaughan, 1978, s. 158). ''[78]

W. Turner'ın tıpkı bir *flaneur* gibi hareket ederek çağın endüstriyel gelişimini romantik bir bakış açısıyla resmettiği söylenebilir. Turner, bir *flaneur*'ün yaptığı gibi kenti keşfetmek, onu deneyimlemek istemiştir. Aynı şekilde Caspar David Friedrich'in gezgininin de hem formal olarak hem de anlam olarak doğayı deneyimlediği, gözlemlediği ve tanık olduğu söylenebilir.

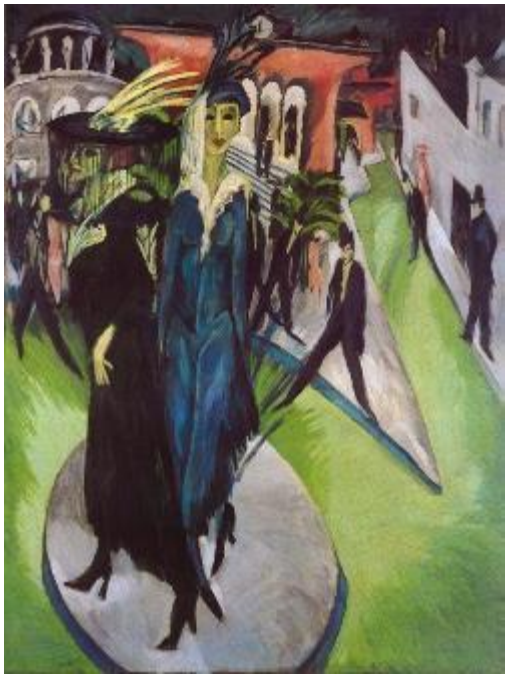
[78] Uras Kızıl, *a.g.e.*, s.87.



Resim 22. Edouard Manet, ‘’Tuileries’de Müzik’’, 1862.

Fransız ressam Edouard Manet de 19. Yüzyıl Paris’inde deneyimlediği modern hayatı konu alan resimler yapmıştır. Manet, bu resminde (Resim 22), kendisinin de içinde bulunduğu burjuva insanlarını ve modern kent hayatını bir *flaneur* titizliğiyle gözlemlemiş ve panoramik bir perspektifle gözler önüne sermiştir. E. Manet, resimlerinde Paris’in görüntülerine yer vererek, manzaranın insanlar üzerindeki etkisi üzerinde durmuştur.

Dışavurumcu sanatçılar ise, içinde bulundukları toplumun içindeki kaosu ve sosyal acizliği, mekanikleşen ve yabancılaşan insanın çirkin, kötü, trajik yönlerini, çağın ıstıraplarını, korkularını ve özlemlerini, düşüncenin kaynağına inerek eleştirel kent betimlemeleri üzerinden ifade etmişlerdir. Dışavurumcu Akım, modern insanın bozuk, absürd ve izole yaşamını, kapitalizmin ve gelişmekte olan teknoloji ile birlikte insan varlığının sıkıntılarını ve topluma, hatta kendine bile yabancılaşmış bireyin varoluşunu yansıtması açısından önemli bir akımdır.



Resim 23. Ernst Ludwig Kirchner, ‘’Potsdamer Platz’’, 1914.

Berlin sokaklarını resmeden Kirchner, ön plandaki iki kadın figürü ile modern dünyanın getirdiği bağımsızlık ruhunu gözler önüne sermektedir. Şehir hayatına özgü hareketliliği dışavurumculuğa özgü biçim bozmalarla, sert ve güçlü kontrastlar ve dinamik çizgilerle betimlemiştir. Sanatçının ruh halinde meydana gelen endişe, karamsarlık, heyecan gibi duyguların gerilimi resimlerindeki yapıların bozuk biçimlerinde, şiddetli renklerinde ve sert çizgilerinde hissedilmektedir.

Boccioni, fütüristik bir anlayışla hızı ve hareketi yücelttiği modern kent manzaraları çalışmıştır. ‘’Eve giden yol ‘’ adlı resminde sanatçı çevredeki tüm unsurları; iş gücü, ışık ve hareketin bir karışımını yaparak sokağın gürültüsünü betimlemeye çalışmıştır. Resmin genelinde insanın algısını bozan bir hareketlilik vardır. Sanatçı hız ve dinamizmi yakalamak için tüm mekân ve mimari alanları parçalara ayırmıştır.



Resim 24. Umberto Boccioni, ‘’Eve giden yol’’, 1912.



Resim 25. Edward Hopper, ‘’Gece Kuşları’’, 1942.

Edward Hopper ise resimlerinde doğrudan kenti ele almamaktadır. Çağının iyi bir gözlemcisi olan ve mekândan beslenen Hopper’ın temsili resimleri yalnızlık,

sessizlik, melankoli gibi kavramlarla ilişkilendirilebilir. 20. Yüzyıl modern hayattaki kentsel yabancılaşmayı anlatan bu temsili resimler birey ve modernite arasındaki ilişkiye kent gerçekliği üzerinden dikkat çekmektedir.

'' İnsanların dondurulmuş bir mimariye hapsolduğu, toplumsallaşmayı imkânsız bir fikre dönüştüren bir kent tasvir eder. Nitekim Hopper'ın bitimsiz bir bekleyişe kapılmış karakterleri, uzamı boşluğa kadar taşıyan aynı kayıtsızlık ve kopukluk hali içinde kısılıp kalmışlardır. Bu anlamda Hopper çölü resmeder – boşluğun/manasızlığın çölünü. '' [79]

Geometriyi direkt olarak şehir yaşantısı ile ilişkilendiren ve onu araç olarak kullanan Peter Halley, eserlerinde modern insanlık durumu hakkında bir şeyler ifade etmektedir. Resmin formal yönünü sembolik içeriği ile birleştirmektedir.[80]

[79] Ali Rıza Taşkale, ''Simmel'in Toplum Kuramında ve Edward Hopper'ın Resimlerinde Kent Tasavvuru'', İçinde *SkopBülten*, Aralık 2017, https://www.e-skop.com/skopbulten/simmelin-toplum-kuraminda-ve-edward-hopperin-resimlerin..de-kent-tasavvuru/3625 .

[80] Peter Halley, ''Published in Arts Magazine, New York'', İçinde *Peter Halley*, (61), Haziran 1987, https://www.peterhalley.com/notes-on-abstraction .



Resim 26. Peter Halley, ‘’Yığılmış hapishaneler’’, 2006.



Resim 27. Setenay Alpsoy, İETT Blokları I/II, 2015.

Foucault'un ''Panoptisizm'' teorisinden ilham alarak eserlerindeki geometrik düzenlemeleri hapishane ve hücrelere benzetmiştir. Şehir hayatında insanların yaşam alanlarında birbirlerinden yabancılaşarak ve kontrol altında tutularak denetim altında olmalarını eleştirmektedir.

''Halley, Foucault"un kendine ilham veren Crisis in Geometry"de eserini şöyle özetler; Disiplin ve Ceza"da endüstriyel toplumun muazzam geometrik düzenlemelerinin bozulduğunu görürüz. Geometrik yapıların, şehirlerin, fabrikaların ve okulların, evlerin, ulaşımın ve hastanelerin hepsinde birden var oluşu, eylem ve hareketi (ve tüm davranışları) yönlendiren, ölçen ve normalleştiren yeni bir mekanizma ve yükselen endüstriyel çağın benzeri görülmemiş nüfusunun kontrol edilebileceği ve üretimin maksimum düzeye ulaştırılabileceği bir araç olarak ortaya konulmuştur.''[81]

Setenay Alpsoy'un kent peyzajları da Foucault'un hapishane yaklaşımına örnek olarak verilebilir. Tuval yüzeyinden taşacak gibi sıkışık bir biçimde yer alan pencereler tüm yüzeyi kaplamakta ve tuval yüzeyine hapsedilmiş etkisi yaratmaktadır. Pencereler kent ortamında sıkışmış, hapsolmuş kent insanını sembol ediyor gibidir. Resim yüzeyinde hiç figüre rastlamasak bile her bir pencerenin içinde yaşam olduğu hissedilmektedir. Donuk ve sert bir kütle halinde yer alan apartman kullanılan canlı renklerle anıtsal bir duruş sergilemektedir. Resim düzleminde hiç boşluk olmayan bu resimde gökyüzü sadece pencerelerde yansıma olarak karşımıza çıkmaktadır.

[81] Esin Aykanat, *Doğal Dokuların Geometrik Biçimli Seramik Yüzeylerdeki Yorumu*, (Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi) Ankara 2014, https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/437154 , s.57.

''Kapitalizmin yaratmış olduğu yalnız ve etrafına yabancılaşmış bireyler içinde değişimi gözlemleyen, hatırlayan ve soran 'flaneur'lere, aylaklara ihtiyaç duymaktayız. Modern akışa mesafe koyarak, dışarıdan bakmayı gerektiren bu varoluş hali yukarıda belirtmiş olduğum gibi tanık olmayı, anlamlandırma yetisini, su yüzüne çıkartma becerisine sahip kişidir. Bu noktada Bergson'un da söylediği gibi, "her zaman, bir sonraki an, önce gelen anı içerdigi" için yaşanılan anlar ve süre nasıl bir bilince dönüşebilir?''[82]

Kent, devamlı eskinin yerine yenisinin geldiği, değişimin ve tüketimin hızına yetişilmediği bir çevredir. Hafriyat grubu da resimlerinde kente dair 'an'ları içeren fragmanları imgelemektedir.

Gürbilek, Sessizin Payı adlı deneme kitabında ''Manzaralar ve Patikalar'' başlığında uzaktan bakılan, seyredilen manzaranın Walter Benjamin'in fragmanlarında olduğu gibi manzaraya girip, yürünerek katedilen manzaradan farklı bir gücü olduğunu dile getirmiştir. Gürbilek'e göre, Benjamin ''Pasajlar'' adlı şehir peyzajında, deneyimin nesneyle yakın temastan geçtiğini vurgulamıştır.[83] Benjamin'in ''Pasajlar'' yapıtında sürekli bir tempo ve hareket halindeki modern kentin derinlerine dalarak gezinen aylağı, şehrin en ücra köşelerinde, kalabalıklar içinde metropol hayatının gizlerini ve harabelerini bir dedektif gibi izler ve hafızasına kaydeder.

Hakan Gürsoytrak, Antonio Cosantino, Murat Akagündüz ve Mustafa Pancar'ın da dahil olduğu Hafriyat sanat grubu Türkiye'deki modernleşmenin izlerini sürmektedirler. Gündelik yaşamımızda olan fakat ötekileştirilmiş,

[82] Reysi Kahmi, *Değişen Kent Ortamında Hafıza Mekan ve Sanat Yapıtı İlişkisi,* (Yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, YÖK Açık Bilim), İstanbul 2012, s. 31.

[83] Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı,* Metis Yayınları, İstanbul 2014, s.13.

önemsizleştirilmiş olana dikkat çekmektedir. Bu imgeler bireysel olarak tecrübe edindikleri anılardan oluşmaktadır. Tıpkı bir flaneur gibi gezerek, sokağa ve alt kültüre bakarak ötekileştirilmiş olanla empati kurmakta ve toplumun belleği ile iletişim kurabilmekteler. Bu yönüyle Hafriyat grubunun kent ve kentli olma kavramlarına sosyolojik bir bakış açısı sunduğu söylenebilir.

''Şimdiki ana bakmak, yaşları binlerle söylenen kentlerde, İstanbul'da, üst üste yığılmış bina ve beton katmanlarının altına saklanmış geçmişi de görmek demektir. Bugün geçmiş zamanın üzerine inşa edilmiş yamuk mimarimiz, bunu inşa eden zihniyetin de okunabildiği göstergedir. Geleneği ile sürekliliğini, kısmen yitirmiş bir Modernist projenin de göstergesidir. Altyapısız asfaltın, her seçim döneminde tekrar tekrar dökülmesi politik zihniyetimizin neden göstergesi olmasın? Bitmeyen bir kazı ve inşa ve hafriyat faaliyeti hayatlarımızın gerçekliğidir ve yeni olan, artık biliyoruz ki, her zaman iyi değildir. '' [84]

Gürsoytrak, kent içinde devamlı eskinin yerini alan 'yeni'nin geçişinin yarattığı rahatsızlığı sorgulamıştır. Geçmiş zamanın üzerine inşa edilmiş yeni yapının çevresi ile algılandığında yamuk ve biçimsiz oluşu ile trajik bir ikilik yarattığı vurgulanmaktadır.

Hafriyat grubunun kent görüntülerinde, yamuk yumuk geometri, değişim, tamamlanmamışlık ve zamanın tükeniş hızının imgeleştirilmesi dikkat çekmektedir. Şık bir uslup yerine dağınık, kirli, yamalı bir tavrı tercih etmektedirler. Kullandıkları ışık ve renk bu coğrafyaya dair bir anlatım biçimi oluşturmalarını desteklemektedir.

[84] Hakan Gürsoytrak, ''Hafriyat'tan Evren Çıkarmak'', içinde *Hakan Gürsoytrak,4* Mayıs 2007, http://www.gursoytrak.com/hakan-gursoytrak-hafriyattan-evren-cikarmak/12/ .



Resim 28. Hakan Gürsoytrak, ‘’Yollarda’’, 1999.

Gürsoytrak’ın kent manzaraları, sokakta gezerken gördüğümüz bir an gibi öylesine doğal bir düzendedir. Sanatçı 21. Yüzyıl kent yaşamını güncel ve dikkat çekici olayları ile ele almaktadır. Karikatür geçmişi nedeniyle resimlerinde de belli bir mizah anlayışına sahiptir. Sanatçı, zamanın hızla akıp gittiği yaşam kesitlerini, kalabalıkları ve sesleri öznel bir dışavurum ile resme dönüştürmektedir.



Resim 29. Mustafa Pancar, ''Hafriyat'', 1996.

İnsan, doğayı bozan, yeniden üreten konuma geldiğinden beri doğanın biricikliği bozulmuştur. Doğa, geçmişte insanoğlu için yüce bir anlam ifade ederken günümüzde çoğunlukla ekolojik kaygılar barındırmaktadır.

Hafriyat Grubu'nun kurucularından biri olan Mustafa Pancar'ın *Hafriyat* adlı manzara resmi, coğrafyanın ve ekolojinin bozulmasına ve manzaranın dönüştürülmesine dikkat çekmektedir. Doğada görülen bu mekanik müdahale ile birlikte doğa insan için yaşamaya uygun hale getirilmektedir.

''(...)Bu seyirde, özne için model olacak olan peyzajın nereye varacağı tam bir muamma. Şu ana kadar doğanın önayak olduğu kültür yapısı artık baştan çıkarıcı bir kültürün yön verdiği bir meçhule sürükleniyor.''[85]

Yüzyıllarca atalarımızın yaşadığı mağara duvarlarına yazılar ve çizimler yaparak iz bıraktığı bilinmektedir. Yaşam alanının duvarlarını iz bırakma ve geçmişi hatırlatma durumu, kişisel alanı benimseme ve kendine ait kılma ihtiyacı duyduklarını göstermektedir.

''Mimarlık kenti 'yapar' ve 'kurar'ken, sokak sanatı onu bozmaya, dönüştürmeye girişir. Kent simgesi, rasyonellik ile insan yaşamlarının iç içe geçmiş yumağı arasındaki gerilimi dile getirmek açısından geniş olanaklar sunar. Sokak sanatçılarının eylemci sanatlarını yansıtmak için kenti seçmeleri, bunun sonucu olarak görülebilir. Çünkü kent, sadece kapladığı alanın ölçülerinden ibaret değildir, geçmişle olup bitenler arasındaki ilişkidir; hatta kentin var olması için belleğin

[85] Beral Madra, *Manzara*, Borusan Sanat Galerisi, Manzara Sergisi kataloğu, İstanbul 1998, s. 14.

sürekli yenilenmesi gerekir. İşte tüm bunlar, bireyin kamusal hafıza mekânı olarak kenti-sokağı seçişini haklı kılar.''[86]



Resim 30. Yıkılmadan önce Berlin Duvarı, 1986.

Kentin sürekli idealize edilmesi, dönüştürülmesi ile devam eden bu süreçte sanatta farklı ihtiyaçlar doğrultusunda farklı teknik uygulamaların da oluştuğuna tanık olmaktayız. Modern kentin simgesi mimari yapıların duvarlarının grafiti sanatçıları tarafından alan olarak benimsendiği görülmektedir örneğin. Galeri ve müzelerden sıyrılarak kentte özgürce müdahalelerde bulunarak kendilerini ifade etme olanağı bulan sanatçılar sürekli kendini yenileyen sanat yapıtları ortaya koymaktadırlar. Sokak sanatı ile birlikte yayılan, kamusal alana bir şeyler çizme ve onu değiştirme ihtiyacı iktidara karşı direnme olarak da yorumlanabilir. Kent sanatı olan grafiti, gündelik yaşamımızda, kamusal alanlarda karşımıza çıkarak aslında sanat ile hayat arasındaki uçurumu da yıkmaktadır.

[86] Hande Tulum, ‘’'Street Art'ın 'Art-çı' Etkisi’’, içinde *Skopbülten*, (14.09.2012), https://www.e-skop.com/skopbulten/street-artin-art-ci-etkisi/887.

3. BÖLÜM: İRFAN OKAN VE MUSTAFA DUYMAZ'IN RESİMLERİNDE MANZARA BETİMLEMELERİNİN TEMSİLİ

3.1. Sanatçılarla Röportaj

3.1.1. İrfan Okan'la Röportaj

Resimlerinizde manzaranın temsili ile ilgili ne söyleyebilirsiniz?

Böylesi bir sorunsalla yola çıkmıyorum. Temsiliyetin kırıldığı noktada benim resmimin başladığını düşünüyorum. Ben anıştırma veya anımsanmış anılarla hareket ediyorum.

Resimlerinizde belli bir anlatı var mıdır?

Belli bir anlatının olması konusunda da net bir yanıt bulabileceğinizi düşünmüyorum; ama buna içselleştirilmiş olan tüm dataların bir manzara yolu ile kendini göstermesine olanak hazırlıyorum. Ben herkesin kendi hikayelerinde yer alan fragmanları anonimleştirme yolu ile alıntılıyorum. Herkeste paramparça edilmiş anlatıların, ışık ve kombinasyonları ile bütünleşmesine aracı oluyorum.

Üretim süreciyle birlikte kentsel ve toplumsal dönüşümün süreci… resimlerinizin böylesi bir sürecin sonuçlarını deneyimleme biçimleri olduğu düşünülebilir mi? (Bir tepki biçiminde de olsa)

Doğal olarak bazı sorunsalların üretimden uzak olmaları veya ihmal edilmelerine bir sanatçı duyarlılığı göstermek benim için de söz konusu olmaktadır. Tüketimin değer bilmez yoksulluğu ve kapitalizmin sınır tanımaz arzu

manipülasyonlarına karşı doğanın kendi çelişkilerini ortaya koyarak onun bir parçası olduğumuzu ve hala "biz" kavramının önemli olduğunu hatırlatmaya çalışıyorum.

Resimlerinizde kente ya da doğaya övgü veya yergi var mıdır?

Bu sorun benim çok umurumda değil. Kentin kendi dinamikleri doğayı yerle bir eder. Çünkü kent kendi dokusunun parçası olan estetik ile bir simülasyondan yararlanır. Doğa kentin içinde ya bir pastiche ile alıntı olarak ya da mimari soyutlamalar ile kendine yer bulur. Benim sorgulamaya çalıştığım, doğa ile bir empati ilişkisi kurmak yoluyla ben ve öteki kavramlarının güzellemesinden kurtarmak. Doğa olmak. Resmin kendi esrikliği içinde doğa olmasıdır.

Resimlerinizde, içerisinde yaşanan şehir yaşantısı nedeniyle ortaya çıkan bir doğa özlemi var mıdır? Ya da dönüşümün kendisinden doğan mekanların ve kentin belleğinin yok edilmesi ile ilgili bir nostalji barındırmakta mıdır resimleriniz?

Yukarıda da belirttiğim gibi özlem veya nostalji kavramlarını dolaylı olarak ele aldığımı söylemek yanlış olmaz. Bunda en önemli göstergelerden biri üslupsal etkileşim içinde olduğum sanatçıların önceki yüzyıllarda yer almış olmalarıdır. Resimsel üslubumda bu izlerin açıkça görünmesine olanak tanırım.

Şehir ve şehir yaşantısı sizin için ne ifade ediyor?

Şehirler toplumsal yaşamın belirli kurallar manzumesi ile düzenlenmiş olması gereken yerlerdir. İhtiyaçlarımız, başkalarının ihtiyaçları ve sosyal yaşamın ortak alanlarının anlam kazandırıldığı açık ve kapalı mekânlar manzumesidir. Örneğin İstanbul, yüzyıllar öncesinde deniz ticaret yollarının kontrolüne uygun olması nedeniyle oluşturulmuş bir şehirdir. Gene benzer pratikler nedeniyle sanayi üretimi bu şehri kendine bir üs olarak seçmiştir. Bu öngörüsüz bakış yöntemi şehrin aşırı büyümesine vesile olarak ölümüne neden olmuştur. Bu konu çok uzun tartışmaları

getiriyor. Kültürün yeniden üretilmesi oldukça önemli olmasına rağmen ülkemiz patriarkal kültürün egemen olmasına boyun eğmiştir. Bu durum sanatın ve kültürel yaşamın derinlik kazanmasını yerle bir ederken, şehri yaşayanlarının gözünde de anlamsız kılmıştır.

Resimlerinizde içinde bulunduğunuz kültüre ait unsurlar var mıdır? Yoksa daha evrensel bir anlatımı mı barındırmaktadır?

Bu sorunu doğrudan bir kaygı olarak ele almasam da yerel bir motivasyona sahip olduğunu varsayıyorum. Evrensel kaygılarımın olması temel bir amaç olmasına daha uygun düşer. Sorunun hazırlanma yönteminde bu iki yaklaşımın birbirlerinden beslendiği diyalektiği göz ardı edilerek iki ayrı çelişki gibi sunulmuş. Biri olmadan diğeri olmaz. Bir yerel anlatının anlam kazanabilmesi için üniversal olan kavramsal olgunluğa ulaşması gerekir.

Sanatınızda ve günlük hayatta tüm bu toplumsal gerçekliğin ve dönüşümün içinde özneyi nerede konumlandırıyorsunuz?

Özneyi "ben" olarak ele almadığımı doğrudan söyleyebilirim. Biz, hepimiz ya da doğanın tümel varlığı benim öznemi oluşturmaktadır. Ama burada birçok resmimde karşınıza çıkan tekil figür unsurlarını özne olarak almak gerekmez mi diye bir soru akla gelebilir. Ben onları izleyicinin kendi içsel yolculuklarına başlatmak için "hashtag" işareti gibi kullanıyorum. Benim için izleyici kendisi özne yapıcısıdır. Bu nedenle tipik bir figüratif sanatçı gibi davranmadığımı söyleyebiliriz. Özne resmin dışına bakıldığı tarafa taşınmıştır, aynaya yansıyan biri gibi.

Sanat üretim sürecinde hangi tekniklerden faydalanıyorsunuz? (Astar, malzeme, teknik, eskiz, fotoğraf, kurgu vb.)

Benim resimlerimde, teknik bağlamda akla gelebileceklerin tümünün çeşitli oranlarda kendini hissettirdiği aşikardır. Kurgu aşamasında internet ortamında yer alan anonim görsellerden veya film karelerinden, düşündüğüm sergi temasına uygun düşenleri toplamakla başlarım. Sonra bir nevi kolaj gibi yeniden dijital düzenlemeler yaparım. Boyama sürecinde önceliği atmosfer etkisini verecek boyanın kendi olanaklarına yer veririm. Sonra eskizlerle buluşmalarını sağlarım.

Kurgu varsa, kurgu neye göre yapılıyor? Var olan görüntüler mi?

Sanırım bu soruyu yukarıda yanıtladım. Kurgular bir film gibi izleyicinin nereden sergiye dahil olacağı bir içerik yapımcısı gibi tarafımca düzenlenir. Bir trafik düzenlemeye çalışarak, izleyicinin yükselip alçaldığı duygusal dalgalanmalarını varsayarak kurgularım. Bence sanat veya resim, hedef ve amaç buluşmasını en iyi biçimde gerçekleştirmek zorundadır. Sanat metaforik yanı ile izleyicisini götürmek istediği yere taşır. Bu taşımanın bir hedefi olduğu gibi bakışın tamamladığı süreçte de kavramsal dönüşümün gerçekleşerek amaçla buluşması sağlanır. Bir sanat eseri bu özelliği ile yeniden üretilir. Anlamlandırılır.

Etkilendiğiniz ve etkilenmiş olduğunuz sanatçılar var mı?

Genellikle romantik veya anlatımcı sanatçılarla doğrudan bir yakınlığım var. Işığı iyi kullanan sanatçıların üslupsal özellikleri ile beni etkiledikleri de söylenebilir. Önemli olan bu etkileşimleri otantik bir biçimde soğurmaktır. Benim resimlerimde birçok sanatçının izlerine rastlamanıza rağmen size farklı bir sentez olduğunu işaret eden birçok gösterge devreye girer.

Resimlerinizde romantik öğeler var mıdır?

Evet vardır. Bunları izleyicinin keşfine bırakırım.

3.1.2. Mustafa Duymaz 'la Röportaj

Kentsel hafızanın resimleriniz üzerindeki etkisi nedir, bu anlatının temsili ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?

Kentleri sürekli kendisini yenileyen bir organizma olarak düşünebiliriz. Kent imajları üzerinden çalışmalarımı; sosyal, politik, kültürel, sosyo ekonomik, ekoloji ve coğrafi meseleler çerçevesinde üretmeye devam etmekteyim. Yaşantım, yaşanmışlıklar ve gözlemlerim, belleğimde yer alan imgeler dahilinde eserlerime yansımaktadır. Genellikle geçmiş ve şimdiki zamanı kıyas ederek, yaşadığım kentlerde iz bırakan mekânları da kayıt altına almaya çalışıyorum. Bir nevi flanörlük de diyebiliriz. Doğduğum (bir köyde kerpiçten küçük bir ev) coğrafya itibariyle; çocukluğumun bir kısmını yaşadığım ortamdan büyük şehirlerle tanışmamın akabinde süregelen mega kentlerin havasını solumam; göç, kimlik, kentsel dönüşüm, soylulaştırma, kent kültürü, doğa sömürüsü, teknoloji ve yalnızlık kavramları ile ister istemez yoğunlaşarak eserlerimle mesajlar vermek ihtiyacını kaçınılmaz kılmıştır. Dolayısıyla Lefebvre'nin "Modern Dünyada Gündelik Hayat" isimli kitabında savunduğu "Kent yaşamı ve özellikle kent için (kentin korunması ve yenilenmesi için, kent hakkı için) mücadele birden fazla devrimci eyleme bir hedef ve çerçeve sunabilir." Cümlesinde de savunduğu "kent hakkı" benim için de geçerli olmaktadır. Köy-kent şeridinde geçen bir yaşam, bende bıraktığı etki ve sindirilmiş yaşanmışlıklar; kentin sanatımdaki hafızasına ışık tuttuğunu düşünüyorum.

Resimlerinizde manzaranın temsili ile ilgili ne söyleyebilirsiniz?

Eserlerimde manzaradan faydalansam da ele aldığım kavramlar açısından manzara resmi olarak nitelendirilemez. Genellikle insansız mekânlar ele almama rağmen figüratif resim olarak değerlendirebiliriz. Çünkü resimlerimin merkezinde her zaman insan vardır; gizli özne insandır. Konular sosyolojik açıdan ele alınmaktadır.

Resimlerinizde belli bir anlatı var mıdır?

Zaman, mekân, olay ve insan unsurlarının etkileşiminde oluşan bağlamlar çerçevesinde ele aldığım kavramlar çalışmalarıma yön vermektedir.

Üretim süreciyle birlikte kentsel ve toplumsal dönüşümün süreci… resimlerinizin böylesi bir sürecin sonuçlarını deneyimleme biçimleri olduğu düşünülebilir mi? (Bir tepki biçiminde de olsa)

Fikirlerim doğrultusunda kentsel ve toplumsal dönüşümün kayıtları kapsam ve niteliksel olarak eleştirel bir dil ile mesaj verilmektedir.

Resimlerinizde kente ya da doğaya övgü veya yergi var mıdır?

Son yıllarda obezleşen kentlerde doğa, beton tarlalarının hakimiyetine mahkûm edilmiştir. HES'lerin kurulması, siyanür ile altın aranması, suyun azalması ve küresel ısınma gerçeği ile yapboz oyunlarına dönmüştür. Günümüzde bu kadar unsur varken, doğanın hâkim olduğu gerçeklikten bahsetmek mümkün değildir. İnsanoğlu doğa ile inatlaşma içerisinde bir yarış durumundadır. Ancak doğanın gücü her zaman galip gelecektir; doğayla inatlaşmak, müdahale etmek, doğanın doğası ile oynamak, bireyin avantajı gibi görünse de her açıdan dezavantaj olarak geri dönecektir. Bu durumun olumsuz sonuçlarını uzun vadede gelecek nesiller yaşayacak; onları bir cehennem bekliyor demektir. Charles Baudelaire, "Kent doğa gibi hakiki değil sahtedir sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir.", diyerek doğa ve kentin gerçeğini vurgulamaktadır.

Resimlerinizde, içerisinde yaşanan şehir yaşantısı nedeniyle ortaya çıkan bir doğa özlemi var mıdır? Ya da dönüşümün kendisinden doğan mekânların ve kentin belleğinin yok edilmesi ile ilgili bir nostalji barındırmakta mıdır resimleriniz?

Doğaya özlem her zaman vardır. Ayrıca doğa yok edilerek oluşan kentler, pek çok anı ve yaşanmışlıkların üzerini örtmektedir. Kent belleği yok edilerek; birey, belleğinde kalan hatıraları yaşatmak için geçmişin izini aradığı gibi kimlik arayışı ve yalnızlıkla da baş başa kalmaktadır.

Şehir ve şehir yaşantısı sizin için ne ifade ediyor?

Şehir ve şehir yaşantısı, bireyin vazgeçilmez bir dayanağıdır. Rahat yaşam koşulları, ekonomik özgürlük, kültürel gelişim, sosyalleşme ve daha pek çok unsuru içerisinde barındıran nedenler doğrultusunda şehir yaşamı her zaman cazip görülmektedir. Birey, küçük yerleşim yerlerinden merkeze göç ederek karşılaştıkları pek çok zorluklara rağmen her türlü engellere göğüs germe mücadelesini sürdürmektedir. Dolayısıyla ‘‘ne kentle ne de kentsiz’’ bir yaşam gerçeği ile karşı karşıya kalmaktadır. Elbette ki, kültürel uyum, kimlik arayışı, sosyal yaşam, eğitim ve ekonomi açısından zorlukların yanı sıra alışkanlıklarından da vazgeçmek gibi bir gerçekle yüzleşmektedirler. Dolayısıyla önceden edinilen alışkanlıklar, örf adetler, inançlar ve yaşam tarzı da buna göre şekil almaktadır. Zaman içerisinde harmanlanan kuşaklar arası yaşantı zinciri yeni nesillerin geleceklerine yön vermektedir. Bu bağlamda, nesiller arası şehir yaşantısı olumlu ya da olumsuz sebep-sonuç açısından önemli rol oynamaktadır.

Resimlerinizde içinde bulunduğunuz kültüre ait unsurlar var mıdır? Yoksa daha evrensel bir anlatım mı barındırmaktadır?

Geçmiş, her zaman bugüne ve geleceğe ışık tutmaktadır.

Sanatınızda ve günlük hayatta tüm bu toplumsal gerçekliğin ve dönüşümün içinde özneyi nerede konumlandırıyorsunuz?

Kendi yaşantımdan hareketle, fikirlerimin savunucusu olarak özneyi 'ben-kendim' olarak tarif edebilirim. Her mekânda veya nesnede empati yoluyla farklı bireyler üzerinden ele aldığım mevzularda 'ben' varım. Çünkü kişi her zaman kendisinden hareketle yaşantısından elde edeceği verileri başka bireyler üzerinden ifade ederek sözüne veya eserine yansıtabilmektedir. Bu bağlamda insansız mekânlarda özne ve gizli özne kavrama göre her zaman yerini almaktadır.

Sanat üretim sürecinde hangi tekniklerden faydalanıyorsunuz? (Astar, malzeme, teknik, eskiz, fotoğraf, kurgu vb.)

Fikirlerimi destekleyen ve kendimi rahat ifade edebileceğim farklı teknikleri tercih etmekteyim. Kendimi daha çok yüzey üzerinde uygulanan tekniklerle (eskiz, desen, lavi, kolaj, yağlıboya, akrilik, vs.) ifade etme yolunu seçiyorum. Bunun yanı sıra, fotoğraf, video ve yerleştirme disiplinlerinden de faydalanıyorum. Malzeme sadece bir araçtır, sanatçı her türlü teknik ve malzemeyi kullanarak fikirlerini destekleyen eserlerin vereceği mesajın peşinden koşmaktadır diye düşünüyorum. Ki günümüz teknoloji çağında, çağın gerekliliği açısından bu durumun önemli bir dönemsel kanıt ve belge olarak arşivlenmesi de önem arz etmektedir.

Kurgu varsa, kurgu neye göre yapılıyor? Var olan görüntüler mi?

Var olan görüntülerin yanı sıra, elbette kavram ve fikrimi destekleyen kurgular da yapılmaktadır.

Etkilendiğiniz ve etkilenmiş olduğunuz sanatçılar var mı?

Net bir akım veya sanatçı belirtmem doğru olmayabilir. Doğal olarak her akım veya sanatçıdan mutlaka öğrendiklerim ve yoluma ışık tutan unsurlar vardır. Önemli olan benim 'kendim olma' durumudur. Araştırmalar ve çalışmalar sonucunda daima kendi fikirlerimi aktarma amacı içerisinde çaba sarf etmekteyim. Dolayısıyla illaki akım ve sanatçı belirtmek gerekirse; Kübizm, Konstrüktivizm, Minimal Sanat, Kavramsal Sanat ve Pop Art ilgimi çekmektedir. Gustave Courbet, Robert Rauschenberg, Piet Mondrian, Picasso, Andy Warhol, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Feininger gibi sanatçıları söyleyebilirim.

Resimlerinizde romantik öğeler var mıdır?

Eserlerimdeki romantikliği izleyiciye havale ediyorum. :)

3.2. Resimlerin karşılaştırılma Yöntemi

Resimlerin karşılaştırılması, çalışmanın daha önceki bölümlerinde incelenen, sanat tarihinin belli dönemlerinde öne çıkmış manzara temsilleri üzerinden yapılacaktır. Bu temsil biçimleri en başta doğal manzara- kentsel manzara ikiliği üzerinden ele alınmaktadır. Buna göre sanatçıların resimlerinde hâkim temel konular, tasvirler, betimlemeler saptanmakta; bu izlekler doğrultusunda iki sanatçının resimlerindeki manzara betimlemeleri, sanatçılarla yapılan röportajlardan da faydalanarak, sanat tarihinde bu konuyla ilgili olgulara dayandırılarak karşılaştırılmaktadır. Çalışmanın ilk bölümlerinden de anlaşılacağı gibi İrfan

Okan'ın resimleriyle ilişkilendirilmiş doğa manzarası temsili Romantik Alman Manzara resmi etrafında açıklanmaktadır. Mustafa Duymaz'ın resimleri ise yine sanat tarihinde çok çeşitli türevleri olan Kentsel Manzara kategorisi altında incelenmektedir.

3.3. Doğa-Kültür İkiliği Etrafında Resimlerin Karşılaştırılması

3.3.1. Temalar

İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın manzara resimlerinde yer alan doğaya dair ve kente dair izleklere bakıldığında, sanatçıların niyetlerine göre çok farklı temaları kullandıkları görülmektedir.

İrfan Okan'ın resimlerinde doğal manzara betimlemeleriyle karşılaşırız. Sanatçı, ağaçlar, gökyüzü, toprak gibi bakir doğa imgeleri kullanarak ifadenin öne çıktığı, hayal edilebilir ideal manzaralar oluşturmaktadır. Mustafa Duymaz'ın kentsel manzara betimlemelerinde ise kente dair karmaşık yapılar, tüketim kültürüne dair imgeler izlenmektedir. Bu nedenle doğa-kültür ikiliği etrafında resimlerin karşılaştırılması; romantik alman manzara resmi ve kent-kültür eleştirileri, yabancılaşma, bellek, nostalji, ütopik mekanlar, içerisi-dışarısı, aşkınlık gibi kavramlar etrafında yürütülmektedir.

Mustafa Duymaz'ın gerçekleştirdiği sergilerin ve eserlerin isimlerinde ''Seyir Deneyimleri'' (2008), "Ufka Veda'' (2014), ''Doğa Cennetse Kent Cehennem'' (2011), ''Panokent''(2011), "Onaylanmış Tahribat"(2016) gibi kent okumaları yer almaktadır.

Anıtsal büyüklükte kente hükmedici bir bedensellikte betimlediği modern kenti ve kültürü modern hapishanelere benzetmektedir. ''Komşunu tanıyor

musun?'', ''Kafeskent'' veya ''Modern Hapishane'', ''Sanal Kent'' gibi isimler verdiği eserlerinde mega kentte varolan kimlik, göç, yalnızlaşma, kent kültürü, teknoloji gibi sorunlar üzerinde yoğunlaşmaktadır.

İrfan Okan ise, resimlerinde ideal doğa manzarası betimlemelerine yer vermektedir. Düşünsel olarak doğu felsefesinden etkilendiği resimlerinde, çok güçlü bir şiirsellik ve mistisizm hakimdir. Destansı bir işleyişle anlamlandırdığı ilk dönem resimlerinin temaları ise yaşamla ilişkilidir. Açmış olduğu sergilerin isimlerinde de bu temanın izlerine rastlamaktayız. Sergilerinin bir kısmı; ''Zamansız Resimler'' (1998), ''Görüntünün Ötesinde'' (2002), ''Mahalli Görüngüler (2003)'', ''Arza Yolculuklar'' (2005), ''Karelenmiş Yaşamlar'' (2006), "Bellek Manzaraları'' (2008).

3.3.2. Biçimsel Özellikler

İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın resimlerinde teknik ve biçimsel özellikler bakımından büyük farklılıklar görülmektedir.

İrfan Okan doğa betimlemelerinde belli bir an'ı değil, doğadaki oluş ve süreci aktarmaktadır. Çalışmalarının oluşumundaki ışık, renk, çizgi gibi öğelerle doğanın sürekliliğini ve devingenliğini sezdirmektedir. Tuval yüzeyinde birçok katman oluşturan Okan'ın resimlerinde, biçimler bütün katmanları katederek ortaya çıkmaktadır. Rengin, ışığın biçime dönüşü belli bir süreci vurgulamaktadır. İzleyici resme yaklaştığında daha da güçlü algılanan renk tuşları, imgeyi yok etmekte ve ifadeyi öne çıkarmaktadır. Sanatçı bütün bu süreci eserde hissettirmekte ve izleyiciyi de bu sürece dahil etmektedir. Sanatçının doğadan yola çıkarak ulaştığı bu ifade biçimi, var olanı soyutlayarak daha dışavurumcu bir biçimselliğe sahip bir doğa görünümü elde etmesine olanak sağlamıştır.

Resimlerinde üst üste bindirdiği fırça vuruşları ve çeşitli değerlerdeki renk ve ışık değerleri ile zengin bir pentür etkisine ulaşmaktadır. Hiçbir an'a ait olmayan gizemli ışığın resimsel alana yayılması ve hissedilen boyasallık tinsel yoğunlaşmayı arttırmaktadır. Sanatçının doğa resimlerinde hissedilen boyasallık tuvale bedensellik katmakta ve ışık ve tuş zenginliğinin bağımsızlığı biçimsel kırılmalara neden olmaktadır. Hissedilen biçimsel kırılmalar, kullanılan renk ve ışığın resme kattığı bütünlük duygusu ile dengelenmektedir. Her zamanki gibi hiçbir an'a ait olmayan, ruhun resimsel alana yayılması olan ışık önde gelen belirleyici olmaktadır.[87]

Sanatçının resimlerinde, doğa resmin kendi esrikliği içinde doğa olmaktadır. Orman ve doğa ile olan ilişkiyi yeniden sorguladığı resimlerinde doğaya övgü, kente yergi gibi kaygılardan uzaklaşan sanatçı resimsel unsurlar üzerinden canlı bir bütün olan doğanın kendi içindeki anlamı ortaya çıkarmaktadır. Resimlerinde, gerçekte bir panorama ya da bir görünümün doğrudan gözlemi değil, duygusal değerlerine göre yeğlenmiş, melankolinin ya da düşlerin uzantısını dile getirecek parçaların seçimi söz konusudur. Geleneksel anıtsal bir yaklaşımla, doğanın sonsuz görünümünde yüce ve coşkun duygusunu harekete geçiren bir görüntü yaratmıştır. Dolayısıyla, sanatçının, doğanın natüralist bir betimlemesinin değil, onu anlamlandıracak bir ifadenin peşinde olduğu söylenebilir.

İrfan Okan'ın resimlerindeki fırça vuruşları ve hissedilen doku yüzeyleri onun kişisel tavrını ortaya koymaktadır. Biçimi, düşünceyi ifade etmek için kullanan sanatçı, ışığı, rengin dramatik etkisini güçlendirecek şekilde kullanmaktadır. Bu, aktarılmak istenen duygunun veya durumun etkisini arttırmaktadır.

[87] Ahmet Soysal, *İrfan Okan, Görüntünün Ötesinde,* Evin Sanat Galerisi, Sergi kataloğu, İstanbul 2002, s.2.



Resim 31. İrfan Okan, ‘’Sazlıklar’’, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2020.

Okan, doğa ile olan ilişkiyi yeniden sorguladığı ‘’Doğa Yeniden’’ (2021) sergisinde izleyiciyi hayatla yeniden yüz yüze getirmektedir. Doğanın içindeki anlamı ortaya koyduğu manzara betimlemeleri, temelde figüratif bir doğa temsili olmasına karşın soyut resim izlekleri taşımaktadır. Sanatçının büyük ebatlarda olan bu manzaraları izleyici ile bir tür oyun oynamaktadır. Anıtsal bir duruş sergileyen devasa büyüklükteki doğa betimlemeleri izleyiciye doğa ile olan ilişkiyi farklı bir biçimde sorgulatmakta ve güçlü bir empati kurdurmaktadır.

Dolaylı bir anlatımı seçen sanatçı, zamana ve zamanın ruhuna karşı olan duyarlılığını resimsel etkiler üzerinden göstermeye çalışmaktadır. Sanatçının duygularıyla kavradığı doğanın ifadesinde, tıpkı empresyonistlerde olduğu gibi ışık ve renkler sürekli bir devamlılık ve süreklilik halindedir. Sanatçı, ışığın dönüştürücü yanına dikkat çekmektedir. İfadeci renk ve ışık kullanımı ile görünenin ötesine götüren bu devinim geçmişi ve şu anı iç içe geçirmektedir.

''Yukarıda da belirtiğim gibi özlem veya nostalji kavramlarını dolaylı olarak ele aldığımı söylemek yanlış olmaz. Bunda en önemli göstergelerden biri üslupsal etkileşim içinde olduğum sanatçıların önceki yüzyıllarda yer almış olmalarıdır. Resimsel üslubumda bu izlerin açıkça görünmesine olanak tanırım.''[88]

Özlem ve nostalji kavramlarını dolaylı yoldan ele aldığını ifade eden Okan'ın resimlerinde güçlü ışık ve renk kullanımı üslupsal olarak empresyonistlerin ışık uygulamalarını çağrıştırırken aynı zamanda ifadenin ön planda olduğu ekspresyonist ve yeni ekspresyonist eğilimlerin izlerine de rastlanır. Romantik ve anlatımcı sanatçılarla yakınlığı bilinen Okan geçmişten birçok farklı izlere rastlanan bu manzaralarda bambaşka bir sentez oluşturur. Öznelliği ve ifade gücü ile birlikte görünenden çok daha ötesi olduğunu hissettiren sanatçı, çok boyutlu bir atmosfer ile izleyiciyi kuşatmıştır.

[88] İrfan Okan, Röportaj, (16.02.2021).



Resim 32. Mustafa Duymaz, ‘’Yeniden/Uzak/Yakın’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x130 cm,2021.

Mustafa Duymaz’ın resimlerinde ise daha çizgisel ve anlatısal bir ifade görülmektedir.

Mustafa Duymaz resimlerinde modern kentlerin kentleşme sürecindeki gelişim ve dönüşümünü kültürel, sosyal, politik ve popüler kültür etrafında irdelemektedir. Zaman, mekân, olay ve insan unsurlarını ele alarak kent kavramını sorgulamaktadır. Sanatçı, 19. Yüzyılın romantik, sembolist ve natüralist temsillerinden uzaklaşarak, insanın coğrafi alana hâkim olma sürecinin arkeolojisini, birbirine benzer/benzemez endüstriyel yapıların benzer biçimde yinelenen Modernitenin temsilleri ile ortaya koyarak bir dinamizme ulaşmıştır.

Kent teması üzerinden gerçekleştirdiği resimlerinde, işgale uğramış, tek tipleşmiş kentleri, mahalleleri sadece plastik değerler üzerinden değil de değişim ve dönüşüme tanık olan bir özne olarak kayıt altına almaktadır. Bir flaneur gibi gözlem

yaparak var olan kent görüntülerinden beslendiği gibi bazı kavram ve kurgularla da kentin belleğini tuvaline taşımaktadır. Mustafa Duymaz'ın eserleri fütürist bir imgelemle birçok katmandan oluşmaktadır. Devasa reklam panolarının, metalaşan insan bedeninin, popüler kültürün ürünlerinin yaşamın merkezinde olduğu toplumsal yaşamda, arka planda iş makineleri, gecekondular gibi tezatlıkların varlığı gibi katmanlara rastlamaktayız.

Wölfflin, çizgisel-gölgesel, yüzey-derinlik, birlik-çokluk, kapalı form-açık form, belirlilik-belirsizlik gibi kavramlar etrafında Barok dönemi ve Rönesans dönemi resminin temel biçimsel özelliklerini karşılaştırır. İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın manzara resimlerinin biçimsel özellikleri Wölfflin 'in çizgisel-gölgesel ikiliği karşılaştırmasına uygun görünmektedir. Wölfflin 'in kuramına göre gölgesel üslupta ışık ve gölge hakimken çizgisel üslupta konturlar hakimdir. İki sanatçının resimlerinde görülen en önemli farklardan biri, Okan'ın resimlerindeki yoğun pentürel dile dayalı lekesel ifade ile Duymaz'ın resimlerindeki daha çok çizgisel dile yakın ifade arasındaki karşıtlıktır.

Okan'ın nesneleri lekesel ve kütlesel bir ifadeyle ortaya koyduğu resimlerinde ışık ve gölge resmin temel yapısını oluşturmaktadır. Işık ve rengin birbiri ile kaynaşmasıyla üç boyutlu görünüme ulaşmaktadır. Sanatçının resimlerinde nesnenin belirlenebilir sınırları yoktur. Atmosfer içerisinde nesneler her şeyden önce, kütlesel ve lekesel algılanan resimsel elemanlara dönüşürler. Nesneler anlatısal özelliklerini kaybetmeseler de soyut, otonom bir resim elemanı olarak da algılanmaya açık bir durumdadırlar. Bu anlamda, Okan'ın resimlerinde anlatısallık ile ilgili heyecanlı bir gerilim oluşmaktadır. Doğrudan bir mesaj verme kaygısı yoktur. Resimlerinde kavramsal bir mesaj vermekten çok genel sezgisel bir ifade yakalamaktadır. Kendisinin de ifade ettiği gibi "resim boyanın kendi olanaklarıyla oluşmaktadır".

Daha çok çizgisel bir üslupta değerlendirilebilecek Mustafa Duymaz resimlerinde ise, nesneler daha belirli konturlara sahiptir. Resimlerde var olan nesne imgeleri birbirinden bağımsız olarak algılanırlar. Işık gölge kullanılmasına karşın

resimlerde çizginin belirleyici gücü hakimdir. Resimlerinde temsil kaygısı taşıyan Duymaz'ın kentsel manzara resimlerinde nesneler üç boyutlu bir belirliliğe sahiptir. Okan'a göre daha anlatımcı bir dil taşımaktadır. Bu anlamda, lekesel üslupta değerlendirilebilecek Okan daha sezgisel bir ifadeyi temsil ederken, çizgisel üslupta değerlendirilebilecek Duymaz'ın, resimlerinde daha kavramsal bir ifade ortaya koyduğu söylenebilir.

3.3.3. Doğa-Kültür İkiliği

Modernizm ile birlikte insan doğayı egemenliği altına almış ve doğayı nesneleştirmiştir. Doğa, insanın faydalandığı ve ona zarar verdiği bir nesne haline gelmiştir. Löwy'den aktaran Kiraz ;

''[...] toplumsal, dinsel vs. tüm niteliksel değerlerin çöküşü; tüm niteliksel insani bağların çözülmesi, imgelemin ve romaneskin ölümü, hayatın sıkıcı biçimde tektipleşmesi, insanların kendi aralarındaki ve doğayla ilişkilerinin tamamen "yararcı"laşması şeklindeki modern toplumun tüm olumsuz özelliklerinin bu çürüme kaynağından -yani ticari nicelikselleşmesinden- kaynaklandığını sezgisel olarak hissedenlerin çoğu romantiktir (Löwy 45).''[89]

Sanayi Devrimi ile başlayan süreç doğrultusunda hala günümüzde küresel, toplumsal birçok sorunla karşı karşıyayız. Romantizm özünde kapitalist yaşam tarzına karşı bir tepki olduğundan Romantik bakış açısı hala bize hitap etmektedir. Günümüzdeki romantiklik, toplumsal gerçeklik ile ekonomik gerçeklik arasındaki ilişkiden doğmaktadır. Bu da bizi romantikliğin, bir dünya görüşü olduğu seçeneği ile yüzleştirir. Dolayısıyla doğa kavramının ele alınmasında romantik dönemde

[89] Sibel Kiraz, ''Frankfurt Okulu ve Romantizmin Modernizm Eleştirisi Temelinde Bir Gelecek Projeksiyonu: Modernizm ve Toplumsal Değişme'', *Journal of Modernism and Postmodernism Studies (JOMOPS)* 1 (1), Temmuz 2020, s.4.

olduğu gibi ‘doğaya dönüş’ idealini içinde bulunduğumuz ‘doğa’ düşünülünce ‘doğal olanı isteme’ ideali olarak benimsememiz yanlış olmaz. Romantizmin bir yüzü tabiata dönük ve sadelikten yanayken öbür yüzü gerçeğe, mevcut olana dönüktür.

‘’Yer yer tepkisel, çoğu zaman hüzünle türlü özlemler duyan, ancak diğer yandan geleceği arzulayan romantik düşünce, sadece melankolik duyguları değil; fethedici bir dinamizmi de ortaya çıkarabilen güçlü bir etkiye sahiptir.’’[90] ‘’*Michael Löwy’nin deyimiyle; “Doğayı sömürme yönündeki kapitalist ilke, doğanın bağrında uyum içinde yaşama yönündeki romantik özlemle çelişir (Löwy 34).’’*[91]

Güncel anlamda peyzaj resmi ve doğa görünümlerini ele alırken romantizm ile özdeşleşen sonsuzluk, nostalji gibi kavramlar doğrultusunda bir bakış önem taşır. Nostalji duygusunu, kaybedilen zamanın ya da ütopik gerçekliğin izinde bir arayış olarak ifade edebiliriz. Oto’ya göre kaybedilen ‘şey’in aranışı sanat eserlerinde doğaüstünün, fantastiğin, düşçül olanın ortaya çıkışıyla ya da yücenin egemen üslubuyla kendini gösterir. Günümüzdeki toplumsal koşullar, olaylar düşünüldüğünde nostalji duygusu ve bu kavramların hala gündemde olduğunu görebiliriz.[92]

Kentin sadece görsel yapısından kaynaklanan seyirlik nesne durumu ile ilgilenmeyen sanatçılar, sosyo-ekonomik, psikolojik, ekolojik açılardan kente ve doğaya bakmışlar ve kentin bir bireyi olarak bu durumu eserlerinde anlam katmanları olarak işlemişlerdir. Her iki sanatçının da doğa-kent manzara betimlemelerinde anlamı öne çıkarttığı söylenebilir. Her iki sanatçının da çıkış noktasına baktığımızda,

---

[90] Hasan Aksakal, *"Aydınlanma" Çağından "Karanlık" Yüzyıla Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri,* (Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi), İstanbul 2020, s.21.

[91] Sibel Kiraz, *a.g.m.,* s.24.

[92] Arzu Oto, *Günümüz Sanatında Ruhsal Bir Bütünlüğün Temsilcisi Olarak Doğa*, (Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi) İzmir 2011, s.19.

içinde bulundukları kültürün, yaşamın şartlarına karşı bir tepki içinde olduğunu görebiliriz. Bu şartlara karşı manevi bir farkındalık ve duygusal bir direnç göstermekteler.

Sürekli gelişen ve değişen kentlerin toplum ve doğa üzerinde oluşturduğu olumsuz etkileri, kentlerde yaşayan bireyler olarak sanatçıların sürekli olarak incelediği çok yönlü bir konu haline gelmiştir. Kaotik olan kent ve kent yaşamı ve getirdiği ruhsal sorunlar, sanatçıların resimlerinde kullandıkları malzeme, imge ya da sembollere göre farklı anlamlar oluşturmaktadır.



Resim 33. İrfan Okan ‘’...çocuk, akıllı uslu dursun diye...’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x130 cm,2002.

İrfan Okan’ın resimlerinde görülenin ötesinde bir manzara betimlemesi görürüz. Var olan bir görüntüye bağlı kalmadan betimlediği doğa görünümleri, sanatçının ruhsal çözümlemelerinin yer aldığı, yeniden kurgulayıp, anlamlar

yüklediği bir modele dönüşmektedir. Onun resimlerinde biçim, bir düşüncenin, bir duygunun simgesel bir göstergesi niteliğindedir. Değişen dünya karşısında yabancılaşan birey, ideal olan, ütopik olan yeni bir doğa yaratmıştır. Sanatçı izleyiciye sunduğu doğanın mekânsal ve kavramsal sınırsızlığı ile insanın doğa karşısındaki konumunu sorgulatmaktadır.

Birçok romantik sanatçı gibi İrfan Okan da içinde bulunduğu ruhsal evrenin ifadesini doğa görünümlerinde bulmuştur. İçinde bulunduğu modern kent yaşamına karşı çıkışını, altyapıda geleneksel üslubunu korurken, resimlerindeki düşünsel açılımlarla da sembolik anlatımı desteklemiştir. Gözün algıladığı doğayı, ruhunun simgesel bir peyzajına dönüştüren sanatçının bu nedenle 19. yüzyıl romantizminin duygu hali ve felsefesinden etkilendiği düşünülebilir.

Romantiklere göre doğa insan tininde doruğuna ulaşır, romantik doğa düşüncesi aynı zamanda insan tininin de kendini açımlamasıdır. İrfan Okan'ın romantik manzara resimlerinde de doğa gizeme bürünmüş, tinselliğe sahip canlı bir bütündür. Sanatçının doğa manzaralarında değiştirme kaygısı ve kaçma arzusu sıklıkla hissedilmektedir. Zamanın belirsiz olduğu bu eserlerde doğaüstü, fantastik doğa görüntüleri ile karşılaşırız. Bu mekânlar var olan dünyanın çok ötesinde ideal mekânlar olması ile önem kazanmaktadır.

''Schelling'e göre, estetik yaratmada 'sonsuz' olan şey kendini sonlu olarak ortaya koyar. Sonsuz olanın sonlu olarak ortaya konulması da güzelliktir, bu yüzden bilinçli ve bilinçsiz etkinliği kendi içinde barındıran her sanat eserinin temel karakteri güzelliktir ve güzellik olmaksızın hiçbir sanat eseri de olmaz. Schelling'e

göre, bilinçli ve bilinçsiz etkinliğin özdeşliğini yansıtan sanat eserinin temel karakteri, bilinçsiz bir sonsuzluktur.'' [93]

Schelling'in bilinçsizlik öğretisi romantiklerin simgecilik öğretisinin gelişiminde etkenlerden biridir. Simgesel ifade romantik öğretide önemli bir yere sahiptir.

Schelling'in düşüncesine ve Romantik felsefeye uygun bir biçimde, doğanın insan tininde karşılık bulduğu aşkın ve yüce biçimlerini Okan'ın resimlerinde de hissetmekteyiz. Kendisiyle yapılan röportajda "içselleştirilmiş olan tüm dataların bir manzara yolu ile kendini göstermesine olanak hazırladığını" söyler ve şöyle devam eder: "Ben herkesin kendi hikayelerinde yer alan fragmanları anonimleştirme yolu ile alıntılıyorum. Herkeste paramparça edilmiş anlatıları ben ışık ve kombinasyonları ile bütünlenmesine aracı oluyorum".

Bu fragmanlar Okan'ın manzaralarında ağaç, orman gibi doğa elemanları olarak çeşitli sembolik anlatımlarda karşılık bulmaktadır.

Romantik sanatçı Caspar David Friedrich ağaç temasını resimlerinde çok farklı anlamlarda kullanmış bir sanatçıdır. Birçok resminde gökyüzüne kadar uzanan canlılıkta olan çam ağaçları onun geleceğe dair inancını ve umudunu göstermekteydi. Sanatçının son yıllarında yapmış olduğu Kargalı Ağaç resmi, kurumuş dallarıyla tüm canlılığını yitirmiş ağaç ve etrafında uçuşan kargalar kaybolan vatanı Almanya'yı ve yitirilen hayatları sembolize etmektedir.

[93] Banu Alan Sümer, ''Schelling Felsefesinde Romantizm ve Doğa-Sanat İlişkisi'', *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (27), 23 Mayıs 2019, s.276. https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/45340/557008 .

Caspar David Friedrich gibi İrfan Okan da manzara resimlerinde doğa elemanlarına kattığı düşselliği, hayatı, umudu, melankoliyi, yalnızlığı, öznelliği ve içselliği sembolize etmektedir. Romantik düşüncede sonsuzluğun ve aşkınlığın kaynağı olan doğa, Okan'ın manzaralarında da coşkun ve yüce duyguları ortaya çıkarmaktadır.



Resim 34. Caspar David Friedrich, ''Kargalı ağaç'', 1822.

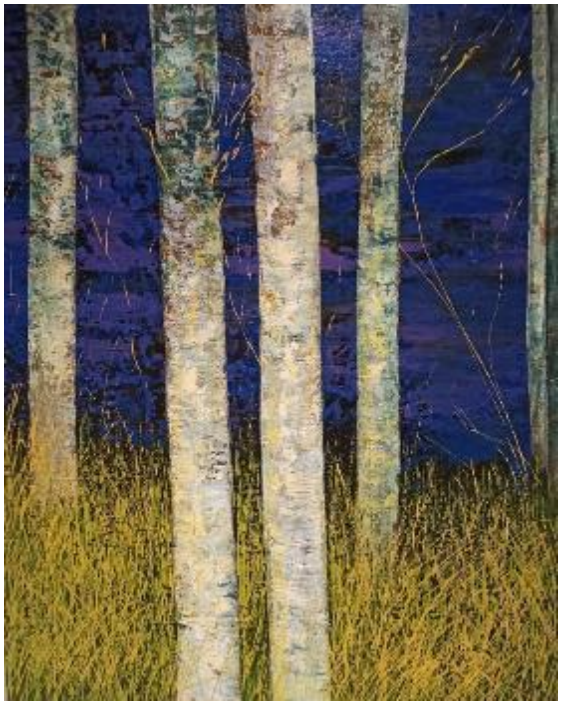


Resim 35. İrfan Okan, "İz Sürücü", Tuval Üzerine Akrilik Boya 150x150cm, 2019.

Sembolik ve şiirsel dile hâkim olan bu resimde (Resim 35), Romantizmin ve sembolizmin izleri güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Resimde, zamansız ve sınırsız doğa içinde belli belirsiz bir figürün varlığı dikkat çekmektedir. Friedrich'in insanları gibi Okan'ın kimliksiz insanları da doğanın yüce görüntüsü içinde yok olmaktadır. Doğanın bir parçası olan insanın ağaçların kalabalığı içindeki yalnızlığı güçlü bir karşıtlık yaratmaktadır. Burada imgenin görünenden çok daha ötesine sahip olduğu hissedilmektedir. Bu karşıtlık doğayla ilişkimizdeki ikileme gönderme yapar gibidir.

Okan, resimlerinde kullandığı baskın renkler ve güçlü pentür kullanımı ile belli duygu durumları uyandırmayı istiyor gibidir. Gökyüzü ve yeryüzünün resmi ortadan ikiye böldüğü görülmektedir. Arka planda derin, tanrısal bir mavilikte gökyüzü yer alırken, ön planda kurumuş, çıplak ağaçlar bir tezatlık yaratmaktadır. Kullandığı koyu ve açık renk karşıtlığı geçmiş ve geleceği, ölümü ve yaşamı

simgelerken zamansız bir an oluşturmaktadır. Kullandığı renklerle olağanüstü, mistik bir enerjiye sahip bir atmosfer yaratmıştır. Sanatçı bu soyutlaştırılmış doğa görüntüsü ve boya kullanımı ile tuval yüzeyinde de simgesel bir dil oluşturur. Tuvalde belli bir süreç ile oluşan kalın boya katmanları ile doğanın ritmini, döngüsünü çağrıştırmaktadır. Manzara resminde kullandığı soyut ve mistik kavramları, doğa imgeleri ile somutlaştırmayı başarmıştır.



Resim 36. İrfan Okan, ‘’Yaz gece’’,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80, 2020.

Mustafa Duymaz ise eserlerinde doğadan kopmayla gerçekleşen kentleşmeyi ya da kentleşmeyle gerçekleşen doğadan kopmayı, manipülasyonu kolaylaştırması nedeniyle eleştirir. Okan’ın resimlerindeki Romantik düşüncede karşılığını bulan bir estetik yapıya karşıt olarak Duymaz ’da Modernizm ’de karşılık bulan bir fragman estetiği görmekteyiz.

''Baudelaire, dikkatini herkesin gözüne kaskatı kural ve dayatmalarıyla görünen modernizmin, canlı tarafına; estetiğine ve ruhuna yöneltir. Modernitenin can damarı olan şehri, modern Paris'i resmederek düşüncelerini dile getirir. Düşüncenin organizasyonundan değil, bizzat toplumun modern organizasyonundan hareketle modernliği çözümler. O modernliğin resmini çıkararak zamanı durdurur; bir sanatçı bakışıyla modernliği kavramaya girişir.'' [94]

Baudelaire, Modernitenin metalaşan yüzünü gözle görünür yönleriyle bize resmeder. Baudelaire gibi Mustafa Duymaz da resimlerinde modernliğin resmini çıkartır. Duymaz'ın, sanatında 'ideal'in dışında farklı noktalardan hareket ederek metropolün karmaşık ve çarpık kurgusundan referans aldığı söylenebilir. Bitmek bilmeyen inşaatlar ve bununla birlikte var olanın yok edilmesi kente dair yaşantılarımızı da silip götürmektedir. Resimlerinde bu tip konuları irdeleyen sanatçı kenti dinamik ve coşkun bir şekilde ifade etmiştir. Duymaz'ın resimlerinde dış etkenler belirleyicidir; onun özneleri, dışsal formların aracılığı üzerinden biçimlenir. Oysa onun "temsilî" resminin altında yatan kentleşme, yalnızlık, can sıkıntısı ve umutsuzluk duygularını uyandıran durumlar içsel etkenlerle ilgilidir – yani, "hoş karşılanmayan modernliğin" yabancılaştırıcı maddi sonuçlarıyla. Böylece "toplumun sefaletini" gözler önüne serer. Devasa büyüklükte reklam panolarını, bitmek bilmeyen inşaatları estetik biçimde sunarak modernizmin kirli yüzünü eleştirmektedir. Kente dair bu tavrı resimlerinde "rahatsızlık imgeleri" oluşturmuştur. Sanatçı, insan eliyle çirkinleştirilmiş kentin aracılığıyla, sosyal, kültürel mesajları ana bütünlüğüne dahil etmektedir. Sanatçının resimleri coğrafi, tarihsel ve toplumsal hafızamızın ontolojisine ilişkin belgeler olarak resim tarihimize geçmektedirler.

Vermek istediği mesajı dışsal formların aracılığıyla biçimlendiren sanatçı ''Dönüşüm'' adlı resim serisinde, doğanın ve gecekonduların iş makineleriyle yok

[94] Metin Gültekin, ''Charles Baudelaire ve Modernizm'', *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi* , 6 (19) , 1 Şubat 2007, https://dergipark.org.tr/tr/pub/esosder/issue/6133/82257 , s.83.

edilmesini, zamanın, yaşanmışlıkların ve belleğin silinmesi açısından eleştirir. Dönüşen kent betimlemelerinde vinçler, iskeleler, beton gibi formları kullanarak konstrüktivist yapılar oluşturarak kentin dönüşümünü savaş alanına benzeterek kurgulamaktadır. Kente baktığımızda artık doğal alanların çok azaldığını görmekteyiz. Günümüzde doğa sadece bir dekor olarak karşımıza çıkmaktadır. Duymaz'ın resimlerinde yer alan iş makinaları, doğayı ve gecekonduda yaşayan insanların bütün anılarını, geçmişini yıkan birer canavar metaforu işlevi görmektedirler. Sanatçı ironik bir şekilde, rant uğruna işgale uğramış kentin her yerinin inşaatlarla sınırlandırılmasına, yapboz oyunu oynanır gibi kentin oyun alanına dönmesine dikkat çekmektedir.



Resim 37. Mustafa Duymaz, ''Vinçler'',

Tuval Üzerine Karışık Teknik, 170x220 cm, 2012.

Konstrüktivistler, sanatın modern sanayi dünyasının bir yansıması olması gerektiğine inanıyorlardı. Sanatçının resimlerinde de estetik niteliklerin yerine nesne ve malzeme ön plandadır. Kent yaşantısındaki değişimi, yeniden kurgulanma süreci

ve hareketi yakalama çabasında olan sanatçı kentte sürekli devam eden inşaatları, iş makinelerini ustalıkla düzenleyerek kentlerdeki gergin ve dinamik atmosferi ön plana çıkarmıştır. Resimlerinde kullandığı renkler genelde soğuk, donuk, gri ve tonları olup; bu renklerin özellikle atmosfer rengi olarak tercih edilmesinin sebebi kentlerin büründüğü dramatik ve depresif etkiyi güçlendirme niyetinde aranabilir.

Resimlerinin temelinde yer alan dinamik çizgiler, geometrik yapılar mekânı parçalamakta ve karmaşık bir görüntü yaratmaktadır. Temelde ortaya çıkan beton kent görünümü resim düzlemini büyük oranda kaplamaktadır. Modernleşme yolunda kentte ortaya çıkan kirli, yapay ve monoton görüntü, içeriği de temsil etmektedir.

Yaşadığınız yer; zaman, mekân, olay ve insan bağlamında üretim sürecinde etken faktörlerdir. Metropoldeki sürekli ve hızlı değişimin yarattığı görüntüler, kentin dününe ve bugününe dair bir hafıza oluşturmayı hedefler gibidir. Modern kentte bireyin çevresini kuşatan devasa binaların, devamlı yinelenen mimari yapıların yarattığı çağrışımlar, anılar, algılar bireyi geçmişle ilişki kurmaya ve zaman ve mekân ilişkisini yeniden sorgulamaya zorlamaktadır.

'' (...) Sanatçı kalabalıkta ve gün boyunca eleştirel bir mesafe olmaksızın duyumların deneyimine dalacak, daha sonra bu sahnelerin bir araya getirilmiş imgelerinden çalışmayı üretecektir. Modern hayat direk bir şekilde değil, izlenimler, hatıralar, sanatçının zihninde oluşan imgelerle oluşacaktır... Bu imgeler diğer geçici, eşit ölçüde kısa süren imgelerin devam eden akışı içerisinde anlamlıdır."[95]

[95] Dilek Türkmenoğlu, ''Eleştirel Süreçte Modernizmin İki Öncü Kuramcısı: Baudelaire ve Benjamin'', *Sanat Dergisi*, 0 (10), 23 Ağustos 2010, https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/2598/33412 , s.30.

Mustafa Duymaz da modern hayatın fragmanlaştığı kentin içindeki gündelik anlara bir bakış sunar. Tıpkı bir ‘’flaneur’’ gibi kentin yeni gerçekliğini izlediği ve yorumladığı düşünülebilir.

‘’Benjamin’in Fotoğrafçı Eugéne Atget için dedikleri bugün Mustafa Duymaz için de geçerlidir. Atget, insansız halleriyle çevresini, sokakları, evleri, gökyüzünü, çeşmeleri çekerek Paris’e ilişkin imgelemimizi biçimlerken, Mustafa Duymaz da Ankara’nın hızla değişen, günden güne izlemekten yorulduğumuz ve bir süre sonra vaz geçerek görsel körlükle malül olduğumuz şeylerine fotoğrafları ve resimsel kayıtlarıyla tanıklık eder. O, fotoğraflarla -peşpeşe çektiği estantaneleriyle-, an be an tuttuğu kayıtlarla belleğin nisyanına karşı duran biridir. Fotoğraflarında bu mutenalaştırma meşruiyetini, kentin geçmişini temsil eden karşıtlıklarıyla bir arada sunarak, geçip giden ile gelenin çatışmalarını belleğinin, imgeleminin süzgecinden geçirerek keskin saptamalarla sunar. Yapıtları, görsel notları, aşinaymışız gibi olduğumuz keskin karşıtlıklar içerir. Hüzün ve öfke bu izleklerin bakiyesidir.’’[96]

Sanatçının Benjamin’in “Durağan Diyalektik” kavramından hareketle geçmişi bugünde değerlendirme çabasında olduğu söylenebilir. Çünkü manzara resimlerinde bir sonraki an her zaman önce gelen anı da içermektedir. Devamlı tekrarlayan bu işleyiş yoğun bir sirkülasyonun kısa fragmanlarıdır. Dolayısıyla, sanatçının manzaralarındaki bu parçalı görüntüler üzerinden insan aklını eleştirdiği düşünülebilir.

Duymaz’ın geniş gökyüzünü, mahalleleri, sokak aralarını, geniş manzaraları nostaljik bir sahne olarak ele alırken bir yandan da rant alanına dönen kenti, inşaat sektörünün devasa büyüklükteki mekanik araçlarını, büyük reklam panolarının

[96] Şinasi Tek, ‘’Mustafa Duymaz ‘Ufka Veda’, Çatışmalı İçeriklerden Manzaralar ve Kent Hakkı’na İlişkin Görsel/Düşünsel Notlar’’, içinde *Galeri/miz,* Ankara 2014, https://www.galerimiz.com/mustafa-duymaz-ufka-veda/ .

görsel imajlarını pek çok bakımdan fütürist bir dünya tasavvuru haline getirdiği söylenebilir. Endüstri, hız ve devinim kavramlarını ele alarak kentsel manzara resimlerinde fütürist bir yaklaşım elde etmektedir. Resimleri birçok katmandan oluşmaktadır. Bir yandan yitip giden doğayı, kenti hafızasına kaydederken diğer yandan da yerine inşa edilen devasa binaları, dönüşüm sürecini ve reklam dünyasını izler.

''Çağdaş sanatçı, mekânın sürekli yeniden üretilen anlamı ve değeri, tarihsel esini dolayısı ile hafızaya ve hatırlamaya dayanan çok yönlü deneyimi, buna bağlı olarak yurtsuzlaşma ve yeniden yurt edinme süreçleri ile olan ilişkisi, kamusal ve özel olanın birbiri içerisine geçmesi gibi tartışma alanlarının içerisinde konumlanma olanağı bulmuştur ''.[97]

Mustafa Duymaz kentsel manzaralarında Modernizm'in bir başka unsuru olan tüketim kültürünü de işlemektedir. Günümüzde yaygınlaşan tüketim alışkanlıklarımızla birlikte oluşturulan devasa büyüklükte merkezler kent içinde belirleyici bir görsel etkiye sahip olmaktadır. Kapitalizm şehirleri sömürdüğü kadar kültürü de etkilemektedir. Geliştiğini sandığımız kent devamlı büyümekte ve obezleşen, tektipleşen bir kent ortaya çıkmaktadır.

Yaşadığımız kentlerde her gün karşımıza çok fazla sayıda reklam imgesi çıkmaktadır. Bu imgeler bir şekilde belleğimizi uyaran ve hafızamızda yer eden imgelerdir. Reklam imgelerini görmeme gibi bir seçeneğimiz yoktur. İnsan bir şekilde buna maruz bırakılarak yaratılan bu tüketim toplumunun bir parçası haline gelmektedir.

[97] Tolga Hepdinçler, *a.g.m.,* s.137.

‘’Reklamlar gerçeği geriletip panoptik bir tahakkümle yaşantımızın merkezine yerleşir. Reklam panoları ve eşliğindeki metinler toplumsal yaşamımızın belirleyici unsurlarından biridir. Onlar, Mustafa Duymaz’ın resimleri üzerinden bize simüle edilen öteki dünyayı işaret ederler. Bu durumun kendisi simulakrum ve hakikat çatışmasını doğurur.’’ [98]

Her şeyin gerçekliğini yitirdiği, yapaylığın hâkim olduğu bir dünyada yaşamaktayız. Reklamlar gerçeğe değil, düşlere dayanır. Dolayısıyla gerçek dünya ile kitle iletişim araçları arasında büyük bir çelişki vardır. Neonların, ışıklı plazaların ve reklam ışıklarının parlattığı kentler, insanı hiper-gerçekliğin içine sokan bir simülakr işlevi görmektedir. Bireyin yaşadığı bu simülasyon evreninde her şey cansız ve görüntülerden ibarettir.

[98] Şinasi Tek, Mustafa Duymaz ‘Ufka Veda’, Çatışmalı İçeriklerden Manzaralar ve Kent Hakkı’na İlişkin Görsel/Düşünsel Notlar, içinde *Galeri/miz,* Ankara, 2014 https://www.galerimiz.com/mustafa-duymaz-ufka-veda/ .



Resim 38. Mustafa Duymaz, ‘’Ateş Böceği IV’’,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 80x80, 2017.

Duymaz’ın resimlerinde kent dokusunda görülen renkli ve ışıklı tabelalar, devasa reklam panoları, sinevizyon ekranlar gibi manzaraların oluşturduğu görsel cümbüş tüketicileri cezbetmektedir.

Baudrillard’a göre ayartma, modern bireyin yaşamının devamı için gerekli cazibe ve hazzı getirir. Diğer yandan, ayartma biçimlere, imajlara ve göstergelere kusursuzluk katarak, hiper-gerçeği pazarlamaktadır. [99]

[99] Hümeyra Okuyan, Caner Taslaman, ‘’Jean Baudrillard’ın’ Simülasyon Kuramında Ayartma Kavramı’’, *Uluslararası Din ve Felsefe Araştırmaları Dergisi* Sayı:1, 1 Haziran 2018, https://dergipark.org.tr/tr/pub/udfad/issue/40011/475674, s. 44.

‘’Medya aracılığı ile ayartılan imgeler, kitlelerin yönlendirilmesinde rol oynamakta, moda ve makyaj ile insan görünümü ve ontolojisi simülakr’a dönüşmektedir. Burada mutasyon yaşayan yalnızca dönüşen nesne değil, onunla ilişki kuran insandır. Zira nesne, “sistemli bir gösterge statüsüne sahip olduğunda insanın kendisiyle ilişki kurma biçimi de değişmektedir.”55 Bu anlamda tüketim nesnesi eşyanın kendisi değil, iletişim biçimidir.’’ [100]



Resim 39. Mustafa Duymaz, ‘’Panokent 1’’,
Tuval Üzeri Karışık Teknik, 200x350 cm, 2011.

John Berger’e göre, reklamlardaki cinsellik, her şeyi satın alabilmekle güzel bir yaşama ulaşabileceğimizin simgesidir. Her şeyi satın alabiliyor olmak ile çekici olmak eşitlenmektedir.[101] Duymaz’ın Panokent eserlerinde, cinsellik olgusu devasa boyutlarda tasarlanan imajlarla ortaya çıkmıştır. Vurgulanan cinsellik içerikli bu

[100] Okuyan, Taslaman, *a.g.e.*, s. 44.

[101] John Berger, Görme *Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul 2014, s. 144.

imajlar ile metalaşan kadın bedeni arasındaki ilişkiye dikkat çekerek bunları kent ile yeniden ilişkilendirmektedir.



Resim 40. Mustafa Duymaz, ‘’Yeniden/uzak/yakın’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya,200x130, 2020.

Duymaz, resimlerinde yakaladığı plastik yalınlığı kaotik bir yapıyı aktarmada ustalıkla kullanmış bir ressamdır. Manzara resimlerinde, eskinin üzerine yenisini bindirdiği modern mimarinin dev gibi beton yapılarının geometrik keskinliği göze çarpmaktadır. Sanatçının ‘’Yeniden/uzak/yakın’’ adlı resminde gökyüzünü inşaat demirlerinin oluşturduğu konstrüksiyonlardan oluşan soyut parçalar

kaplamaktadır. Kent manzaralarındaki ’tekrar’’ unsuru, şehir yaşantısındaki aynılığa, sıkışıklığa ve kalabalığa gönderme niteliğindedir.

Sanatçının ’Yeniden/uzak/yakın adlı bu kentsel manzara resminde aslında iki farklı sınıf görmekteyiz. Modern bir mimarinin içerisinden parmaklıklar arasından gecekondular görülmektedir. Bu parmaklıklar esaret, sıkışmışlık gibi duygular uyandırmaktadır. Resimde birçok kontrast öğe görülmektedir. Resimde organik ve inorganik iki üslubun zıtlığı dikkat çekmektedir. Arka planda geleneksel üslupta ve natürel gecekondular, ön planda ise sert ve soyut çizgilerde betimlenmiş konstrüktivist yaklaşımla modern bir yapı görmekteyiz. Arka planda yer alan gecekondular, ötekileştirilmiş az gelirli insanları, ön planda yer alan modern mimari ise kentli ve elit kesimi temsil eder gibidir. Sanatçının bu resimde arka planda görülen gecekondularda yaşayan insanların bu modern yapıya ne kadar yakın olsalar bile ulaşmalarının uzaklığını ve kentteki toplumsal kopukluğu vurguladığı düşünülebilir.

Sanatçı, farklı sınıflardan insanları toplumun yansıması olarak ele almaktadır. Kent içinde yaşayan insan için doğa yabancı bir nesne haline gelirken, kent dışında bir yer tekinsiz, korku dolu bir yer haline gelmektedir. Gecekonduların yıkılıp yerine modern mimarilerin yapılışı kentte yarattığı fiziksel değişimin yanında, kentin hafızasını da yok etmektedir. O gecekondularda yaşayan insanların kültürü, anıları da yok edilerek artık geride sadece nostaljik bir duygu kalmaktadır.

Francisco Goya’nın “Dev” adlı eserinde gökyüzüne doğru uzanan devasa büyüklükteki dev ve mekânda yer alan unsurlar arasındaki karşıtlık gerilim yaratmaktadır. Mustafa Duymaz’ın resimlerinde yer alan devasa yapıların gecekonduları yutması da Goya’nın devine benzer bir etki yaratmaktadır.



Resim 41. Francisco Goya, ‘’Dev’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 116x105 cm, 1818-1825.

3.3.4. İçerisi-Dışarısı

Mustafa Duymaz ve İrfan Okan’ın resimleri kullanılan figür-mekân ve özne-nesne ilişkileri bağlamında “içerisi-dışarısı” ikiliği etrafında da karşılaştırılabilir.

Gaston Bachelard *La poétique de l'espace* (Mekânın Poetikası) adlı yapıtında imgelemin yaşadığı içeri ve dışarı karşıtlıklarını somut, fenomenolojik açıdan çıkış noktaları seçerek, içerinin ve dışarının diyalektiğinin sonsuz ince ayrımlarla çoğaldığını ve farklılaştığını ortaya koymuştur.

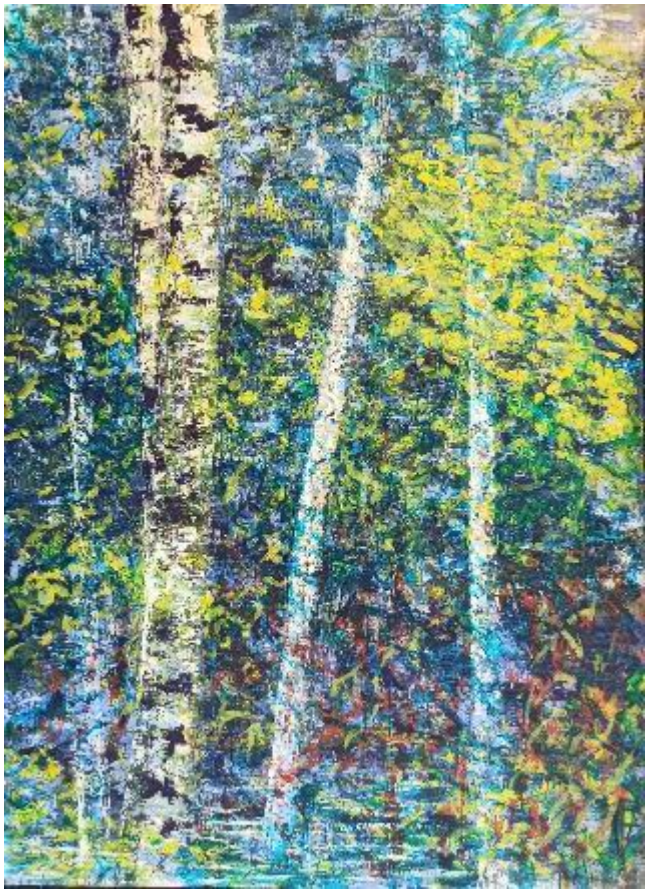
‘’Supervielle ayrıca "dışarının verdiği baş dönmesini" de tanır (a.g.e., s.21). Bir başka yerde, "içerinin sonsuz büyüklüğünden" söz eder. Böylelikle içerinin mekânı ile dışarının mekânı, kendi baş dönmelerini birbirine aktarmış olur. Supervielle'in bir başka metninde, hapishanenin dışarda olduğunu okuruz. Bu cümlenin altını, Supervielle hakkında güzel bir kitap yazmış olan Christian Senechal çizer. Güney Amerika'nın uçsuz bucaksız pampalarında dolaştıktan sonra Jules Supervielle şunları yazar: "Gereğinden fazla ata ve özgürlüğe sahip olduğumuzdan, dört bir yana dörtnala umutsuzca koşturmamıza karşın, ufkun hep aynı yerde durması yüzünden pampa benim gözümde, ötekilerden daha büyük bir hapishaneye dönüşüyordu."[102]

Supervielle’ de olduğu gibi her iki sanatçının resimlerinde de İçerisi ve dışarısının diyalektiğinin farklılığı dikkat çekicidir. İrfan Okan’ın resimlerinde yer alan sonsuz doğa görünümü içerisini temsil ediyor gibidir.

‘’Baudelaire'e göre, insanın şiirsel yazgısı, sonsuz büyüklüğün aynası olmaktır, ya da daha doğru bir deyişle, sonsuz büyüklük kendi varlığının bilincine insanın içinde varır. Baudelaire'e göre insan sonsuz büyüklükte bir varlıktır.’’ [103]

[102] Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, Kesit Yayıncılık, İstanbul 1996, s.234.

[103] Gaston Bachelard, *a.g.e.*, s.210.



Resim 42. İrfan Okan, ‘’Kavak ağaçları’’,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 190x140, 2020.

İrfan Okan’ın resimlerinde yer verdiği sınırsız doğa görünümünün gerçekte var olan bir coğrafyanın ötesinde kendi içtenlik mekânı olduğu söylenebilir. Ona bu ruhsal aşkınlık niteliğini veren nostaljik unsur orman, doğa imgeleridir. Zamansal boyutu olan doğa imgesi anılara, geçmişe dayanmaktadır. Renklerin resme kattığı canlılık ve yüzeyde iç içe geçen ışığın yarattığı dinamizm izleyiciyle arasındaki etkileşimi arttırmaktadır. Dolayısıyla insana içerisi gibi tanıdık, güvenli bir mekânda olduğunu hissettirmektedir. Sanatçının betimlediği doğa imgesiyle birlikte ortaya çıkan içerinin sonsuz büyüklüğü karşısında izleyiciye içtenlikli derinliği verebilmiştir.



Resim 43. Mustafa Duymaz, ‘’Kafeskent’’,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 150x150, 2017.

Mustafa Duymaz’ın resimlerinde ise betimlemiş olduğu kent mekânının sonsuz büyüklüğü ve modern kent insanının sonsuz yalnızlığı iç içe geçmiştir. Duymaz’ın resimlerinde evlerin temsil ettiği yapılar içeriye ulaşılamayan katı bedenler gibidir. Mimari yapıların sertliği katı bir bedensellik oluşturmaktadır. Girilebilecek, sığınılabilecek bir içerisi yoktur mekânda. Resimde yer alan yapıların dikey ve sert çizgileri içeri girilemez olmanın göstergesi gibidir. Dolayısıyla hücreye benzeyen dışarısı izleyicide klostrofobik (kapalı alan korkusu) bir etki yaratmaktadır.

Duymaz’ın kapalı olan, girilemez kentlerini anımsatan Foucault’nun Panoptikon hapishanesi benzetmesinden de yola çıkılarak kent manzaralarında otoritenin varlığının hissedildiği söylenebilir. Şehir birbirine eklenerek ve orantısız bir şekilde büyümektedir. İnsanlar bunu kontrol edemez, ancak iktidar güçleri kontrol

edebilir. İnsanlar bundan mutsuzluk duysa bile yine de şehir içinde kendilerine ait, kendileriyle özdeşleştirebilecekleri alanlar yaratırlar.

''Günümüzde doğanın tahrip edilmesi, ormanların, define olarak görülen yeşil alanların yok edilerek gökdelenlerle kuşatılması yadırganmadan olağan bir vaziyettedir. Kimliğini bulamayan, modern hapishanelere dönüşen kentler, içerisinde barındırdığı bireyi kimliksizleştirmektedir. Nitekim kent ve birey birbirilerine benzemektedir. Doğada tüketim arttıkça, gücünü ve önemini bir kez daha hatırlatarak yaşantılarımızda önceliklerimize ayna tutmuştur.[104]*''*

''Boşluk'' Mustafa Duymaz ve İrfan Okan'ın manzara resimlerinde çok farklı anlamlara gelmektedir.

Kentsel boşluk hissini güçlü bir şekilde yansıtan Duymaz'ın resimlerinde, insanı ezen, ürküten devasa büyüklükteki mimarinin oluşturduğu kentsel boşluk, öze ait bitmemişlik hissiyle bedeni mekânda yönlendirmektedir. Kentin bedeni yönlendirmesiyle akıl-beden-mekân ilişkisini dinamik kılmaktadır.

Günümüzde kentlerin, boşluk ve mimarinin mücadele alanına dönüştüğü söylenebilir. İçinde bulunduğumuz şehir yaşantısı doğayı böler ve içerisinde anlamsız ve kimliksiz boşluklar yaratır. Küçük alanlarda büyük binalar oluşturulmakta ve aslında insanın yaşamına uygun olmayan bu alan içerisinde birey hapsedilmektedir. Sanatçının, böyle bir ortamda oluşturduğu özgün eserlerinde kendisine bir boşluk yaratmış olduğu düşünülebilir. Şehir yaşamındaki gökyüzünü yırtan devasa gökdelenler, bitmek bilmeyen inşaatlar bürokratik kurumların otoritelerini yansıtan bir anıtsallık sergiler.

[104] ''Yeniden/Uzak/Yakın Mustafa Duymaz'', Ocak 2019, İstanbul

Modern dünyaya ait sıradan, sıkışık, düzensiz bir kent görüntüsüyle nefes almayı bile güçleştiren klostrofobik bir durum yaratır. Kentler, boşluk ve mimarinin mücadele alanına dönüşmüştür. Resimlerinde iç içe, üst üste olan devasa büyüklükte binaların, inşaatların ve reklam panolarının arasında kalan boşluk, doğaya ait bir parça olan gökyüzü, bu klostrofobik etkinin azaltılmasında güçlü bir imge olarak yer almıştır. Doğanın tek parçası olarak kalan boşluğu, o boğucu kent görünümü içinde sıkışıp kalmış insanın direnişi olarak da ifade edebiliriz.

İrfan Okan'ın boşluğu ise Caspar David Friedrich 'in boşluğuna benzer şekilde nostalji ile ilgilidir.

Yaşadığımız çağın rasyonel kavrayışının, beraberinde büyük bir ruhsal boşluğu getirdiği düşünülür. Bu durum sanatta manevi arayışlar ve doğayla yakınlaşma olarak tezahür etmiştir. Büyüsünü kaybetmiş, katı gerçekliğin algısıyla örülmüş dünya düzeniyle baş etme, yüce duyguların peşine düşme böylesi bir manevi arayışla ilişkilendirilebilir. İnsan olmanın ne anlama geldiği üzerine kendi kavrayışlarını geliştirme çabaları, sanatçılara bahsedilen tematik doğrultusunda iş üretmeye sevk etmiştir.[105]

Geçmişe özlem romantik tavrın bakış açısını belirleyen temel özelliklerden biridir. Romantik düşünceye göre yaşamın köklerini ifade etmenin yolu doğanın gizli güçlerinin izini sürmek ve maneviyatı orada bulmaktır. İrfan Okan'ın resimlerinde geçmiş, ruhun kendini evinde hissedeceği ütopik bir yitik zamandır. Onun peyzajlarında sıkça zamanın belirsiz olduğu duygusuna, nostaljik çağrışımlara rastlarız. Modern hayatın içinde kaybedilen güven eksikliği, topluma

[105] Arzu Oto, *a.g.e.*, s.66.

yabancılaşmanın sonucunda doğaya ruhsal bir kaçış, modern yaşam stiline karşı bir eleştiri olarak da düşünülebilir aynı zamanda.

‘’Caspar David Friedrich’in resimlerinde boşluk; nostaljik arzuların hatırlandığı, doğayı eleştirel aklın sınırlarından kurtaran zaman-dışı bir uzama dönüşür. Bu zaman-dışı nostaljik uzam, modern aklın mekanikleştiren doğasına karşı gizemlere ve düşlere yer açan kadim evdir.’’[106]

Doğada kendine ruhsal bir alan açan Okan, nesneleri içine alan, onları görünür kılan bir boşluk yaratmıştır. Dolayısıyla onun resimlerinde uzam manevi olanın görünür kılınmasına olanak sağlamaktadır.

Perspektif her iki sanatçının resimlerinde de önemli bir unsurdur.

Mustafa Duymaz, eserlerinde kentin tüm gerçekliğini izleyiciye panoramik bir perspektifle sunar. Sanatçı, kent manzaralarında kullandığı bu panoramik bakış açısı ile kentin gözetim ve denetim altında olduğunu düşündürtmektedir Sanki, sinematografik bir algılama biçimine benzer şekilde bir bakış açısı sunmuştur. Bu geniş bakış açısı ile kentleşme uğruna doğanın tükenişine, kentin kaosuna, insana ait olan tek boşluğun kirletilişine tanık olmaktayız. Tüm bu saydamlık, bu dünyada olma durumumuzu belirginleştiriyor.

[106] Rahman Işık Sarıoğlu, ‘’Caspar Friedrich: Boşluğun Kökeni’’, İçinde *skopbülten, 8* Şubat *2019.*



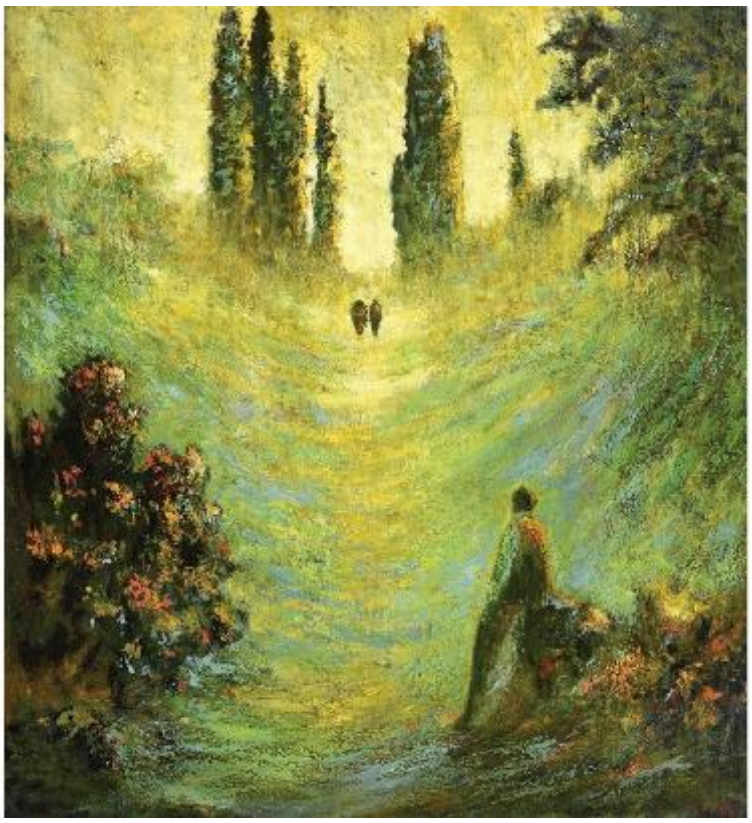
Resim 44. Mustafa Duymaz, ‘’İşçiler’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x200 cm, 2012.

Duymaz gibi İrfan Okan’ın resimlerinde de perspektif önemli bir unsurdur. Sanatçı genelde ufuk çizgisini tuvalin üst sınırına yakın tutarak doğanın sonsuzluğuna ve aşkınlığına dikkat çeker.

‘’*Altyapıdaki ölçülülük yardımıyla, perspektifi içeriye doğru kaydırarak hareket ettiriyor. Mekânı izleyiciye açarak rol almasına olanak sağlayan Okan, anıtsal fikirden kopmaya çalışıyor. Mekânı tersine inşa ederek figürün değil, dünyanın, hayatın anıtsallığını egemen kılıyor.’’*[107]

[107] *Ressam İrfan Okan, Galeri Evin’de,* NTV-MSNBC, Kültür Sanat, İstanbul, 5 Ekim, 2003. http://arsiv.ntv.com.tr/news/237560.asp.

Hava perspektifinden yararlanarak mekân derinliğini psikolojik algıya izin verecek biçimde yorumlayan İrfan Okan, içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsiz, kaygıları olan ancak değiştirme arzusu ve umudu taşıyan bireyin ruh halini irdeliyor. Kullandığı atmosfer perspektifi ile ruhun bazı temel duruşları ortaya çıkıyor.



Resim 45. İrfan Okan, ‘’Geçer Gider Varsıl Söylencelere’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 120x100 cm, 1960.

Duymaz ve Okan’ın resimlerinde öznenin kimlik anlamındaki belirsizliği ve yalnızlığı modern bireyi tarif eder gibidir. Birey, her iki sanatçının da çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Dünyanın büyüsünün bozulması en çok da bireyi yalnız ve anlamsız kılmıştır. Modern toplumda insani değerlerin önemini yitirmesi, insanı birey olarak değersizleştirirken, aynı zamanda toplulukları ortak bir ruhtan mahrum bırakan tavrı ile de anlamsızlaştırmaktadır. Sosyal anlamda bu değişikliğin sonucu yalnızlık ve yabancılaşmadır. Her iki sanatçıda da sıkça rastladığımız, yabancılaşmadan kaynaklanan yalnızlık, resimlerin duygusal olarak ruhsal atmosferine yansımaktadır.

İrfan Okan'ın geçmiş dönemlerde yapmış olduğu doğa manzaralarında yer alan bireyin doğa karşısındaki duruşu dikkat çekmektedir. Yaşamdaki tüm bu toplumsal gerçekliğin ve dönüşümün içinde özneyi ‘’ben’’ olarak ele almayan Okan, resimlerinde, doğanın tümel varlığının onun öznesini oluşturduğunu söyler.

‘’Ben onları izleyicinin kendi içsel yolculuklarına başlatmak için "hashtag" işareti gibi kullanıyorum. Benim için izleyici kendisi özne yapıcısıdır. Bu nedenle tipik bir figüratif sanatçı gibi davranmadığımı söyleyebiliriz. Özne resmin dışına bakıldığı tarafa taşınmıştır, aynaya yansıyan biri gibi.’’[108]

Alman Romantik sanatçı Caspar David Friedrich, dönemin etkisiyle doğanın yüceliğine, ideallerinin yansıması olarak sanatında yer vermiştir. Resimde yer alan figür, resmin nerdeyse tamamını kaplayan ulvi bir doğa görünümü içerisinde soyutlanarak mekân içinde eritilmiş, doğayla bir olmuştur adeta. Doğanın karşısındaki aciz insan, doğada kendini arayan, doğanın tanrısallığıyla "bir" olandır. Resimlerindeki sonsuz doğa görüntüsü; yüce doğada tanrıyı bulmak ve hissetmekle ilişkilendirilebilir.

[108] İrfan Okan, Röportaj, (16.02.2021).

C.D. Friedrich gibi İrfan Okan'ın insanları da doğa ile aynı varlıksal birlik içindedir. Okan'ın resimlerinde doğada, sessiz ve kimliksiz, toplumsal konumundan vazgeçmiş figürlere sıkça rastlarız. Ressamın figürü, doğa ile aynı varlıksal birliği yaşayan, yaşatan, sürekli yeniden arayan özneyi ifade etmektedir. İrfan Okan'ın resimlerinde romantizmin belirgin özellikleri olan yalnızlık, sürgün olma durumu, melankoli, nostalji ve doğa unsuruna ait ruhsal öğelere sıkça rastlarız.



Resim 46. C.D.Friedrich, ''Deniz Kenarında Keşiş'',
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1.1 mx1,72 m, 1808-10.



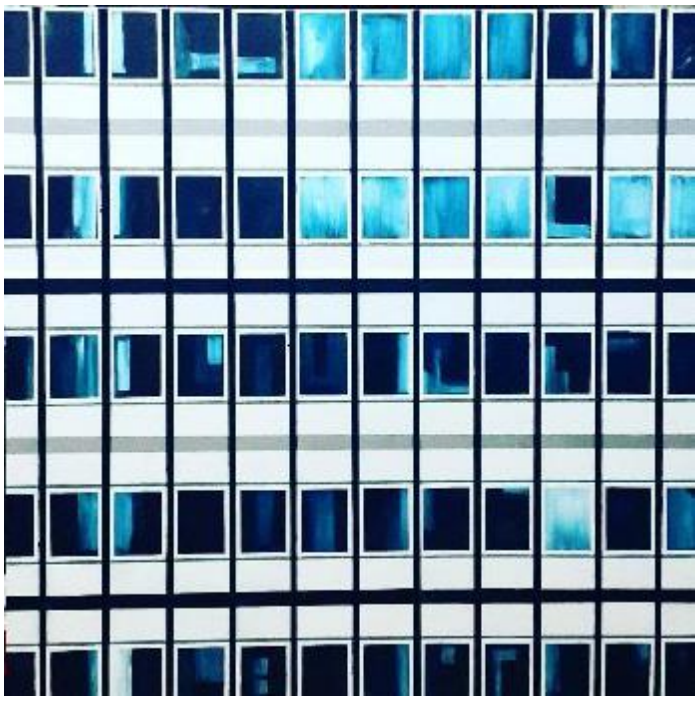
Resim 5. İrfan Okan ‘’...sarınmış kendine, gezinirdi...’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x120 cm, 2002.

Sanatçının “… sarınmış kendine, gezinirdi…” adlı manzara resminde (Resim 47) yüce doğa görüntüsü içinde gökyüzündeki ilahi ışığa doğru uzanan yalnız bir figür yer almaktadır. Resmin geneline hâkim yoğun sarı renk kullanımı güçlü bir psikolojik etki bırakmaktadır. Işığın kullanımı resmin plastiğine ve anlatım diline katkı sağlamaktadır.

İrfan Okan’ın resimlerinde kaçma arzusunu ve değiştirme kaygısını taşıyan duyarlı insanla tanışıyoruz. Sanatçının geçmişte yaşadığı mekânların ve doğanın yok edilmesinden dolayı dönüşen yaşamında geçmişe dair özlem duymakta ve bir kaçış yolu aramakta olduğu hissedilir. Günümüzde birtakım mecburiyetler nedeniyle kendine ayıracak zamanın kalmaması gibi toplumsal gerçekliklerden rahatsızlık

duyan İrfan Okan hala hayatın anlamlı kılınabileceğine dair mesajlar oluşturmaktadır.[109]

Mustafa Duymaz'ın resimlerinde mekânlarda kente dair nesneler, inşaatlar, reklam panoları gibi göstergeler vardır ama kentin gerçek öznesi insan yoktur. Kentin gerçekliğini, insanı göstermeyerek kıstırılmış, sıkışmış ve umutsuz kent insanının durumlarını, nesneleri sembolik anlamda kullanarak ortaya koymaktadır. Duymaz'ın resimlerinde, kentin kalabalığı içinde varlığı hissedilen ama görülmeyen kimliğini kaybetmiş insanlara rastlarız.



Resim 48. Mustafa Duymaz, ''Modern Hapishane-II'',

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x100 cm, 2016.

[109] Piece of art NEWS / ART Channel, *Beyaz Tuval 111.Bölüm İrfan Okan*, (28 Şubat 2020), [Video dosyası], https://www.youtube.com/watch?v=H75IGSq4fr4&ab_channel=pieceofartNEWS%2FARTChannel

Mustafa Duymaz'ın çalışmalarında kullandığı yapının genel konseptini oluşturan öğelerden bir başkası da şeffaflık olarak ön plana çıkmaktadır. Duymaz'ın resimlerinde, kent ortamının kalabalıkları arasında dolaşan insanlar, şeffaf hücrelere hapsedilmiş gibi yalnızdırlar. Sanatçının resimlerinde, insan fiziksel olarak görülmese bile varlığı hissedilmektedir. Sanatçı, aynı bina içerisinde yaşayan insanların bir duvar mesafesi uzaklıktaki diğer insanlara olan kapalı ve gizemli olma durumu, genel anlamda kent silüetinde fark edilemeyen bir geçirgenlik algısı oluşturduğunu resmetmiştir. Kentler; günümüzde insanların mesafe olarak yakın ama ruh olarak birbirine yabancı olduğu mekânlar haline gelmiştir. Bu resimlerde insan figürü yoktur ama toplumun nesneleri olan binaları, aletleri, makineleri, reklamları görebilmekteyiz. İnsanın yokluğunda her zaman insanın varlığı hissedilmektedir.



Resim 49. Mustafa Duymaz, ''Panokent serisinden'',
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x120 cm, 2017.

Richard Sennett, *Ten ve Taş*'ı yazma sebebi için şöyle der: *''Modern binaların çoğunu lanetlemiş gibi görünen duyusal yoksunluk; kent ortamını sakatlayan sıkıcılık, monotonluk ve elle tutulur kısırlık. Modern zamanlarda bedensel duyumlara ve fiziksel hayat özgürlüğüne ne denli ayrıcalık tanındığı düşünüldüğünde bu duyusal yoksunluk çok daha kayda değer bir hal alır. Mekândaki duyusal yoksunluğu araştırmaya ilk başladığımda, sorun mesleki bir başarısızlık gibi görünüyordu – modern mimarlar ve şehirciler yaptıkları tasarımlarda insan bedeniyle kurulan aktif bağı bir şekilde kaybetmişlerdi. Zamanla, mekândaki duyusal yoksunluğun bundan daha geniş nedenleri ve daha derin tarihsel kökenleri olduğunu görmeye başladım."* [110]

Richard Sennett yapıtına bu sözlerle başlamıştır. Ten ve Taş; şehrin tarihini, bedenlerin şehirlerdeki deneyimleri yoluyla anlatması açısından önemli bir kaynaktır.

Alberto Eiguer "Evin Bilinçdışı" adlı yapıtında kentleri kent sakinlerinin temsiline benzetmektedir. Eiguer, kentçilik alanındaki araştırmalara göre kentlerin kendiliğinden bedenimiz ve bedensel işlevler bakımından örnek alınarak kurulduğunu ifade eder. Kentin en işlevsel yeri sayılan merkezi bölgelerin, kalp veya sinirsel merkez temsiliyle bağlantısını dile getirmiştir.[111] İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın manzara betimlemelerinde de buna benzer şekilde biçimler ve beden arasında bazı benzerlikler saptanabilir.

Mustafa Duymaz'ın manzara betimlerinde yer alan yüksek binalardaki pencereler gözler, kapılar ise ağız gibidirler. Aynı şekilde, kenti dönüştüren makinaların parçaları kol ve bacaklara benzetilebilir. Bu parçaların kendi aralarındaki ilişkiler içinde bir anlam taşıdığı söylenebilir. Duymaz'ın dış etkenlerin

[110] Richard Sennett, *Ten ve Taş*, (T. Birkan,Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2002, s.11.

[111] Alberto Eiguer, *Evin Bilinçdışı,* (P. Akgün, Çev.), Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2004, s.17-18.

belirleyici olduğu temsili resimlerinin altında yatan kentleşme, umutsuzluk, can sıkıntısı, yabancılaşma, tek tipleşme gibi içsel etkenler, dışsal formlar aracılığıyla biçimlenmektedir.



Resim 50. İrfan Okan, ‘’Ormanda kar var’’,
Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x90, 2021.

İrfan Okan’ın resimlerinde bir beden, gövde oluşturma çabasında olduğu sezilir. Resmin oluşumundan sonuca varana kadar yaşadığı deneyimler sonucu tuval yüzeyinde dokular oluşmaktadır. Sanatçının ‘’Ormanda kar var’’ adlı resminde (Resim 50) malzemenin organik bir yapı şeklinde oluşturduğu ağır boya katmanları güçlü bir etki sergilemektedir. Bu doku katmanlarının mekâna bedensellik kattığı

söylenebilir. Bütün bu katmanların ağırlığı içinde uçuşan, dans eden ışıklar insanın içsel kısmıyla ilişkilidir. Doğanın formlarını, sürekli değişen izlenimleri ve bütünselliğini bu şekilde vurgulamıştır.

"VALERY, ressam ''vücudunu katmaktadır,'' der. Gerçekten de bir Tin'in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür."[112]

Göz ve Tin'de, Merleau-Ponty, Paul Valery'nin düşüncesini destekler şekilde bir iddia ortaya koymaktadır. Valery'den hareketle Merleau-Ponty estetiği algıya ve duyumsamaya dayanan belirli bir ifade ve yaratım şekli içerir. Merleau-Ponty düşüncesinde "insan" demek dünyayı kendi gözleriyle gören bir varlık demektir. İnsan; yaşayan, kendi gözleriyle gören ve anlayan bir varlıktır.

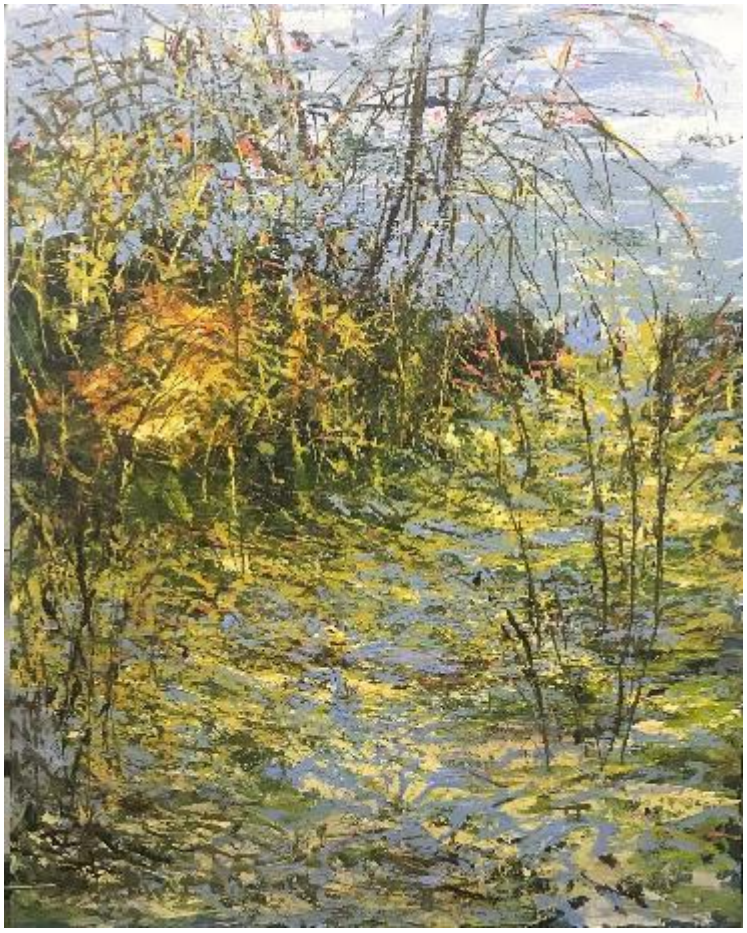
"Vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün ''öbür yanını'' tanıyabilir. Kendini gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır, kendisi için görünür ve hissedilirdir... öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi..."[113]

Merleau-Ponty felsefi düşüncede yaklaştığı ''beden'' kavramını özne ve nesne ikiliği etrafında değerlendirmiştir. Biyolojik bir konu olmaktan çıkan ''beden'' onun estetik görüşünde özne ve nesne olmaktan öte kendine açılan, deneyimleyen, yaşayan, duyuma ve duyumsamanın estetik ilişkisine göre

[112] Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, (A. Soysal Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2019, s.31.

[113] Maurice Merleau-Ponty, *a.g.e.*, s.32-33.

kavramsallaşan bir bedendir artık. Sanatçının vücutsal yönelimleri bir yaratım ve ifadedir. İrfan Okan'ın manzara resimlerinde de böylesine bir yaratım ve ifadenin varlığı hissedilmektedir.



Resim 51. İrfan Okan, ''Sarıysa Çalılar'',
Tuval Üzeri Akrilik Boya, 120x90 cm, 2021.

4. BÖLÜM: UYGULAMALAR ÜZERİNDEN MANZARA BETİMLEMELERİNİN TEMSİLİ

"Hislerin temelinde daha güzel, daha güçlü renklere açılan manevi bir ışık vardır. İnsan bütün dünyayı hissetmeyi öğrense, içinde yıldızlar doğar, daha katmanlı ve daha berrak hisseder, sınırlardan ve yüzeylerden daha fazlasını görür. Sonsuz bir oyunun ustası olur böylece; kendini besleyen ve sürekli büyüyen ebedi bir haz içinde budalaca uğraşlarını unutur." [114]

Novalis

Her sanatçı, içinde bulunduğu sosyal, kültürel koşullarda bir çıkış aramaya, sanatıyla bir "karşı duruş" üzerinden yeni anlatım olanakları keşfetmeye yönelir. Günümüzde yaşanan ekolojik sorunlar, korona virüs gibi hayat biçimini değiştiren salgınlar, dünyanın geleceği ile ilgili belirsizlik durumu, çeşitli sanat disiplinleri içindeki pek çok sanatçının doğa kavramı ve doğa-insan ilişkisi üzerine üretmelerine yol açmıştır.

Bu resimlerde de doğa duyarlılığına dair bir etki yaratılmaya çalışılmakta; kurgulanan peyzajlarda, insana dair durumların semboller üzerinden izleyiciye aktarılması yönünde bir yaklaşım hissedilmektedir. Bu resimlerdeki manzara temsilleri Alman Romantik manzara resmi ile ilişkilendirilebilir. Bu manzaralarda, akla karşı sezginin ve doğanın yüceliğini vurgulayan Romantiklerin taşıdığı duyum ve duyarlılıkla ortak bir yaklaşım gözlemlenir. Modern kentin karmaşasından, gürültüsünden kaçan sanatçı doğaya çekilmiş ve kendine yeni bir yaşam alanı kurgulamıştır. Kurgulanan bu yaşam alanı, gerçeğin çok ötesinde, rüyalarda karşılaşılabilecek türden içsel doğa manzaralarıdır. Resimlerde sıklıkla işlenen doğa kavramı, gerçeğin yansımasından ziyade, bazen yaşamın olumsuzluklarından kaçış,

[114] Hasan Aksakal, ''Novalis ve Doğa Felsefesi'', *Ek Dergi*, 7 Haziran 2019, https://www.ekdergi.com/novalis-ve-doga-felsefesi/.

bazen de duyguların yansıması olarak karşımız çıkmaktadır. Bu anlamda, bu resimler, bilinmeyene dair bir yolculuk olarak tanımlanabilir; insanın doğa ile olan bu ruhsal yolculuğu, insanın kaygıları, huzursuzluğu gibi duygu durumlarını yansıtmaktadır.

Resimlerdeki manzara betimlemelerinde, Alman idealist düşünürlerinin teorik yaklaşımları ve Alman Romantik sanatçı Caspar David Friedrich'in romantik tavrı ve estetik anlayışından ilham alındığı söylenebilir. Alman Romantik resmi simgeci ve deneyseldir. Bu resimlerde de doğanın değişen durumları, insanın duygularının metaforik bir temsili olma özelliği taşımaktadır. Doğayla iş birliği içinde olan sanatçı için simgecilik bir özgürleşme yolu olmuştur. Romantizm de özünde, insanın ruhsal durumunun özgür ifadesinin doğada kendine hayat bulmasıdır. Doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanatsal ifadesidir.



Resim 52. Sinem Korkut, "Dünyadan Uzak",
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x50,2021.



Resim 53. C.D. Friedrich, ‘’Deniz kenarında iki adam’’,
Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51x66 cm, 1817.

Alman Romantik sanatçı Caspar David Friedrich, resimlerinde insanlar için daha yaşanabilir mekânlar tasarlayarak onları yüce ve ideal olana götürecek farklı bir deneyim yaşatmaktadır (Resim 53). Caspar David Friedrich ’in romantik tavrı ve estetik anlayışından ilham alınarak yapılan bu resimlerde izleyicinin de bu deneyimi yaşaması amaçlanmaktadır. Duygularla, beklentilerle, sezgilerle resmedilen bu manzara betimlemeleri, yaşadığımız dünyadan oldukça uzakta olan gerçeküstü bir dünyadır. Ayrı yerlerden alınan parçaların bir araya getirilerek kurgulandığı bu dünyada zaman ne geçmişte ne de gelecektedir.

Romantik düşünür Schelling' in tabiat felsefesi, tabiat ile ruhu birleştirir.

‘’O, öznenin doğaya karşıt bir şekilde ele alınmasına karşı çıkıp, Ben’i ve Ben-olmayan’ı var olmaları için birbirini gerektiren ve birbirlerine ihtiyaç duyan iki kavram olarak ele alarak, Mutlak Ben’i hem özne hem de nesne olarak kavramıştır.

*Böylece özne, doğanın bir parçası olduğundan Ben-olmayan da hem özne hem de nesne haline gelmiştir. Dolayısıyla Schelling doğanın ve tinin özdeş olduğunu göstermeye çalışmıştı*r ‘’[115]

Schelling’ e göre, sonlu olan doğa, sonsuz ve salt bir varlık olarak kendini gösterir. Varlığın özünü ancak sanat yolu ile anlayabiliriz. Bu resimlerde kullanılan renk, ışık, gölge gibi öğeler ile mutlak ve sonsuz olan gerçekliğe dönüşür.

Kurgulanan manzara resimlerinde ruhun varlık durumlarına değinilirken doğa metafor olarak ele alınmaktadır. Doğa bir yol, bir araç olarak kullanılmakta, bu sayede sadece görünen değil görünmeyen de bu resimlere aktarılmaktadır. Metafor olarak ele alınan doğa betimlemeleri bilinmeyene doğru açılan boşlukları ve keskin alanlarıyla tinsel bir alan yaratmaktadır. Bu sayede doğa ve zihin arasında güçlü bir bağ oluşması amaçlanmaktadır.

‘’Kendini dünyaya açmak, ya da Bachelard’ın sözünü ettiği gibi gördüğümüzün düşünü kurabilmek için insanın kendini gündelik olanın kaygısından kurtarması gereklidir. Bir başka deyişle dünyanın doluluğundan, ağırlığından sıyrılması gerekir. Böylesi bir varoluş deneyiminde, insanın sığınağı düşlerinden yarattığı evidir. Fantezi; iç içe geçmiş, sonsuz şeylerin katı evreninde insana varoluş olanaklarını olabildiğine sunan bir boşlukta filizlenebilir ancak. Bachelard için böylesi bir boşluk yalnızlıkta kendine yer edinir ve böylelikle kendinde bir varlık oluşur. İnsanın kendi yalnızlığını yaratabilmesi, kendinde bir boşluk yaratabilmesiyle eşanlamlıdır’’[116]

[115] Banu Alan Sümer, *a.g.m.,* s.269.

[116] Rahman Işık Sarıoğlu, Caspar Friedrich: Boşluğun Kökeni, 2019.

Modern yaşamın bir parçası olan sanatçı, resimlerinde doğada düşsel ve ruhsal olanı içine alan bir boşluk yaratmaktadır. Onun boşluğu, tıpkı Romantiklerin kendini dünyaya açtığı hakikatin ve ideal olanın arzulandığı uzam gibidir. Bachelard'in içerisi dışarısı diyalektiğinden hareketle bu resimlere bir bakış sunmak doğru olacaktır.



Resim 54. Sinem Korkut, "Yabancı", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40x80, 2021.

Geçmişe, anılara dayanan ve özlem duyulan doğa bu resimlerde (Resim 54) ancak nostaljik bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu manzara betimlemelerinde, doğada olmak, içeride olmak ile eşdeğerdir. Boşluğun içerisi olduğu bu ideal mekânlarda evde olma hissi veren derin bir anlam vardır. Aynı zamanda, 'doğa', insanın 'içsel doğasını' yansıtan bir metafordur. Doğa, ruhun aynası konumuna gelmektedir. Bu nedenle doğa, düşsel ve şiirsel olmalıdır. Bu resimlerde, gerçeklik ve gerçekdışı, öznellik ve nesnellik birbiriyle iç içe verilir. Alışılmışın dışında olan bu gerçeküstü dünyada insanın bilinmeyen kısmı yani karanlığı, bilinen dış dünya öğeleri; ay, doğa, ağaç, kaya, gölge, ışık gibi görülen nesneler ile temsil edilmektedir.

Uzamda sonsuzluk izlenimi veren derinlere yayılan boşluk her şeyi yutan zamanın ve yok oluşun sembolüdür.



Resim 55. Sinem Korkut, "Yaşam I",
Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 22x30 cm,2021.

Modern bireyin ruh halinin betimlendiği bu sembolik manzara resimlerinde yer alan figürler bir pencerenin önünde dışarıya bakarken sanki bir hücrede sıkışıp kalmış gibi yer alırlar. Hapishane gibi dar bir alanda sıkışmış kalmış, yalnız figürler modern insanın durumunu gözler önüne sermektedir.

Önceki resimlerde görülen doğa betimlemeleri, ‘’Yaşam I’’ adlı bu resim serisinde görülmemektedir. İçsel manzara olarak betimlenen bu resimlerde (Resim 55) modern bireyin ruh hali sembolik öğelerle anlatılmaya çalışılmıştır. Modern hapishanelere dönen kentlerde evler tıpkı hücrelere benzemektedir. Dolayısıyla

kişinin kendisini eve kapatması ve dış dünyadan mahrum kalması, devamında onu hayattan soyutlayabilmektedir. Bu resimde de dış dünyadan kopmuş, yabancılaşmış bireyin perdeden araladığı küçücük boşluktan bakarak hem hayatın içinde hem de dışında oluşuna eşlik etmekteyiz. Bu "görünen dış dünya" ile "ruhun ve düşün dünyası olan iç dünyaya" ait olma çabasıdır.

Resimlenen bu içsel manzara betimlemesinde, elleriyle tülü kaldırarak araladığı küçük boşlukta pencereden dışarıya bakan bir figür yer almaktadır. Dışarıdaki manzarayı kapatarak bir paravan görevi gören tül, insanın hayatındaki engellerin sembolü olarak resimde yer almaktadır. Perdedeki renk cümbüşü, beklediği yenidünya hayalinin heyecan ve coşkusunu temsil etmektedir. Figür yandan, hafif sırtı görünür şekilde resmedilmiştir. Figürün perspektifi, izleyiciyi de eylemin içine sokmaktadır. Sinematografik bir teknikle kurgulanan manzara betimlemeleri, izleyiciyi de bu kurgulanan dünyanın bir parçası haline getirme işlevi görmektedir.



Resim 56. Sinem Korkut, "Doğaya Övgü", Kâğıt Üzerine Kuru Boya, 22x33 cm, 2021.

Yapılan manzara resimlerinde, her gün görülen, dış dünyanın sıradan nesneleri, ışık, renk ve kurgu aracılığıyla, yenilik, büyü ve mitolojik niteliklere sahip düşsel imgelere dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Bu resimlerde gerçekleşen içsel çözümlemeler, sadece sanatçının kendisinin zihninde anlam bulan ve bu anlamın dışarıdan bakan kişiye şifreli olarak yansıtıldığı, semboller, gizemli ve bilinçdışı özellikler içeren bir dünyanın varlığını görünür kılmaktadır. Dünya gerçekliğinden uzaklaşılarak farklı bir mekân ve atmosferin resimlendiği manzara betimlemeleri, mistik, gizemli bir şekilde özne durumuna gelmektedir. Bu bağlamda, insan ruhunun sembolleştirildiği bu manzara betimlemelerinde gerçeküstücü bir tavrın izlendiği söylenebilir.

''Gerçeküstücülüğün simgecilik akımı ile paylaştığı en temel fikir ise gerçeklik algısı düzleminde yer alır. Simgecilik, hayal gücü süzgecinden geçen dış dünyanın yorumlanıp maddesel gerçeklik görünümünün soyularak yepyeni fakat özüne bağlı bir kavramla ifade edilmesine dayalıdır. Gerçeküstücülük ise Breton'un tanımıyla "görünürde birbirine çok zıt olan iki halin, yani hayal ve gerçeğin gelecekte bir tür "mutlak gerçeklik" ya da "üstgerçeklik" durumunda bir araya gelmesi" (Breton, 1997: 14) fikrini esas alan bir ruh hali ve yaşam deneyimi olarak düşünülmelidir. Şu halde, somut dünyanın iç gerçeklik ile buluşması veya ifade yolunda ona maruz bırakılması her iki akımda da belirleyici bir özelliktir.''[117]

Michael Löwy ve Robert Sayre, "*İsyan ve Melankoli"* kitabında, Romantizm'in gerçeküstücülük ile olan ilişkisini şu şekilde dile getirmişlerdir;

[117] Yeliz Biber Vangölü, '' Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük'', *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20 (3), 0-0, 19 Kasım 2016, s.873.

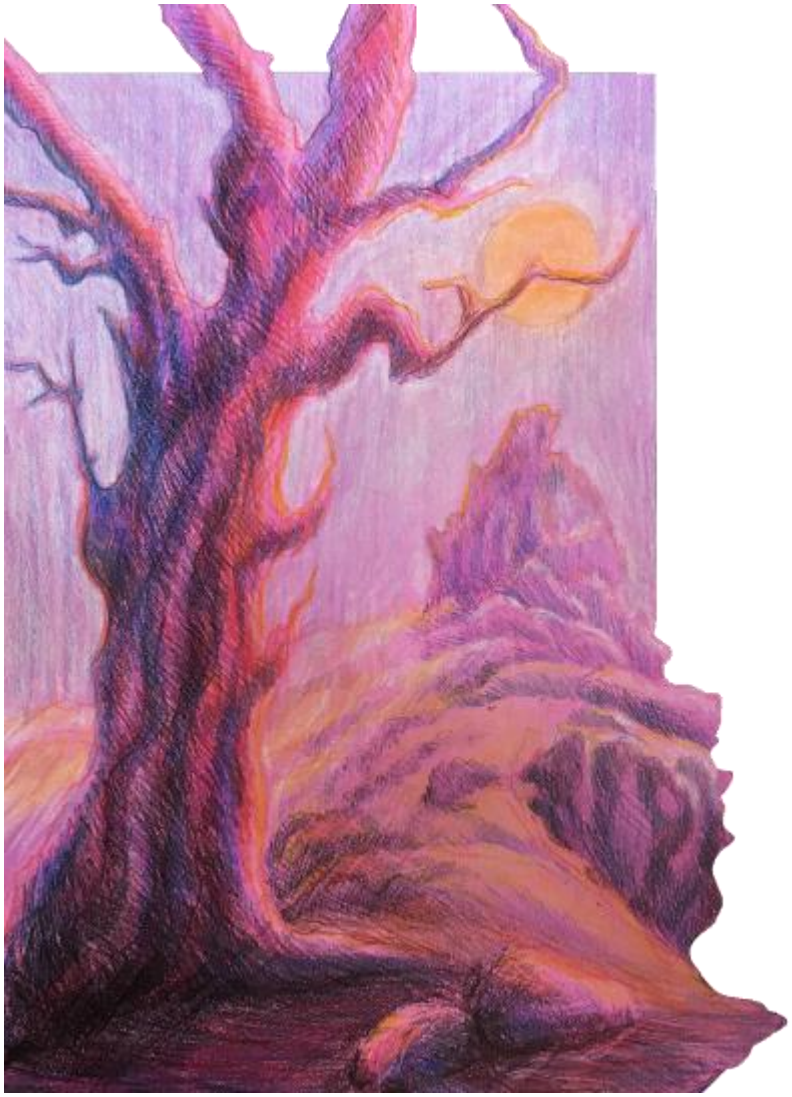
''Gerçekten de Romantik ya da 'yeni' Romantik birçok eser, kasıtlı olarak gerçekçi değildir; fantastik, sembolist, daha ileriki dönemde de gerçeküstücüdür.''[118]

Löwy ve Sayre'e göre, varolan dünyaya bir tepki olarak ütopik ve ideal olan yeni bir dünya yaratan Romantik sanatçılar, modern dünyanın gerçekçiliğine bir tepki olarak gerçekdışı olana yönelmişlerdir.[119]

Hem romantik hem de gerçeküstü akımın en belirgin özelliklerinden olan yaratıcı hayal gücü ve öznelliğin yüceltilmesi tez bağlamında yapılan bu manzara resimlerinin zeminini oluşturur. İçe dönük bir bakışın sunulduğu doğa görünümlerinde, dış gerçekliğe bağlı kalmadan somut gerçekliğin ötesine geçerek gerçeküstü bir imgelem yaratılmaktadır. Bu resimlerde modern kentin gri, monoton, mekanik gerçekliğinden uzakta ideal, ütopik ve doğaüstü yeni bir evren karşımıza çıkmaktadır.

[118] Michael Löwy ve Robert Sayre*, İsyan ve Melankoli*, Alfa İnceleme, İstanbul, 2016, s.24.

[119] Löwy ve Sayre, *a.g.e.*, s.24.



Resim 57. Sinem Korkut, "İsimsiz",

Kâğıt Üzerine Kuru Boya, 24x17 cm, 2021.



Resim 58. Sinem Korkut, ''İsimsiz'',
Kâğıt Üzerine Kuru Boya, 20x24 cm, 2021.

Kolaj tekniğinin uygulandığı bu resimlerde (Resim 57 ve Resim 58), özne durumunda olan ağaç öğesi, kesilerek biçimlendirilen resim düzleminden dışarıya taşırılmaktadır. Göğe doğru yükselerek manzaradan taşan ağaçlar resme tanrısal bir ifade katmaktadır. Kullanılan bu teknik, izleyiciye aktarmak istenilen içselliğin ve duygu yoğunluğunun aşkınlığı olarak ifade edilebilir. Manzara betimlemelerinde sıklıkla yer alan ağaç ve orman motifleri, izleyiciyi belli bir lirik duygu ve düşünceye yöneltmek amacını taşımaktadır. Bunu yaparken kullanılan dil peyzajı doğaüstüleştirmeye yöneliktir. Arka plandan ilahi bir ışığın yansıdığı görkemli ağaçlar 'insana' benzer bir duruş sergilemektedir. Bu içsel doğada, kimi zaman canlı, dipdiri olan ağaç, kimi zaman da devrilmek üzere, cansız bir duruş içerisindedir.

Dolayısıyla, insanı andıran bu ağaç motiflerinin resimlere bedensellik kattığı söylenebilir. Nesnelerin büründükleri bu farklı kimlikler algılama biçimimizi alt üst etmektedir. Manzara resimlerine bilinçli olarak serpiştirilen şifrelerin izleyiciler tarafından çözümlenerek anlaşılması ve belirli duyguların uyandırılması amaçlanmaktadır.



Resim 59. Sinem Korkut, "Ruhun Uzantıları I",
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x70 cm civarı,2020.

Sınırları olmayan bir dünya yaratma düşüncesinden yola çıkarak resimlenen ‘’Ruhun Uzantıları’’ adlı bu manzara betimlemelerinde farklı bir teknik izlenmiştir.

Yapılan resimlerde izleyiciyle bir tür oyun içerisine girilmesi öngörülmektedir. Bu resimlerde (Resim 59), izleyici için kasten boşluklar bırakılarak mekân tuval yüzeyinden taşırılmaktadır. Yapılan resimlerin yapısal durumuna göre resim yüzeyine asimetrik biçimler verilmek suretiyle, istenen etkinin tuvalden dışarı taşarak izleyiciye ulaşması istenmektedir. Amaç, büyülemek ve aşkınlığı hissettirmektir. Bu şekilde insanın ruhsal durumunun özgür ifadesi kendine hayat bulmaktadır. Yapılan resimlere uygulanan bu teknikle, izleyiciye manzara resmini içselleştirerek yeni bir bakış açısı elde ettirdiği söylenebilir.

''İçimizde, sonsuz derinlikte bir merkezden her yöne yayılan gizemli bir güç vardır. Duyularla algılayabildiğimiz ve algılayamadığımız harikulade doğa bizi sardığında, bu gücün, doğayla kurduğumuz duygudaşlığın ifadesi, doğanın çekimi olduğuna inanırız''[120]

Bu manzara betimlemelerinde, sonsuzluğu ve sınırsızlığıyla doğa, yüceliğin en belirgin hissedildiği alandır. Yüce, hayal gücü ve duyguların aşırılığıdır.

Büyüsünü kaybeden dünyada birey yalnızlık, yabancılaşma, kimlik anlamında belirsizlik gibi sorunlar yaşamaktadır. Modern kentin dinamikleri içinde sıradanlaşan birey, bu resimlerde doğanın büyüleyici ışığı altında güçlü bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaybedilen insani değerler bu içsel manzaraların ruhsal atmosferinde yüceltilerek yeniden canlanmaktadır. Doğanın yüce görüntüsü içinde bireyin yeniden varoluşuna tanıklık etmekteyizdir. Bu sahneler izleyiciyi de resmin içine alarak belli bir anı deneyimlemesini sağlamaktadır.

[120] Hasan Aksakal, ''Novalis ve Doğa Felsefesi'', 7 Haziran 2019.



Resim 60.Sinem Korkut, "Ruhun Uzantıları II",
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x70 cm civarı, 2020.

''Her türlü manevi deneyim, sihirli bir değneğe temas etmeye benzer ve insanın ruhu doğayla bütünleştikçe büyülenir. Büyüleyen de büyülenen de efsunludur, büyülüdür''[121] diyen Romantik yazar Novalis büyüsü bozulan dünyayı yeniden büyülemek isteyen bir sanatçıdır. ''*Novalis, insanın üzerindeki doğa etkisine "adı konmamış güç" der ve ona göre, bu istenç başlı başına büyülü bir şeydir''* [122]

''Ruhun Uzantıları'' adlı resim serisinde de (Resim 60) izleyiciye bu manevi deneyimin yaşatılması istenmektedir. Doğadan uzak bir hayat olan modern kent, insanda yabancılaşma sorunu yaratmaktadır. Bu resimlerde, dış dünyanın bir yansıması olmayan ilahi, yüce bir ışık içinde doğa ile bir olan insan figürü, öznenin

[121] Hasan Aksakal, *a.g.e.*

[122] Hasan Aksakal, *a.g.e.*

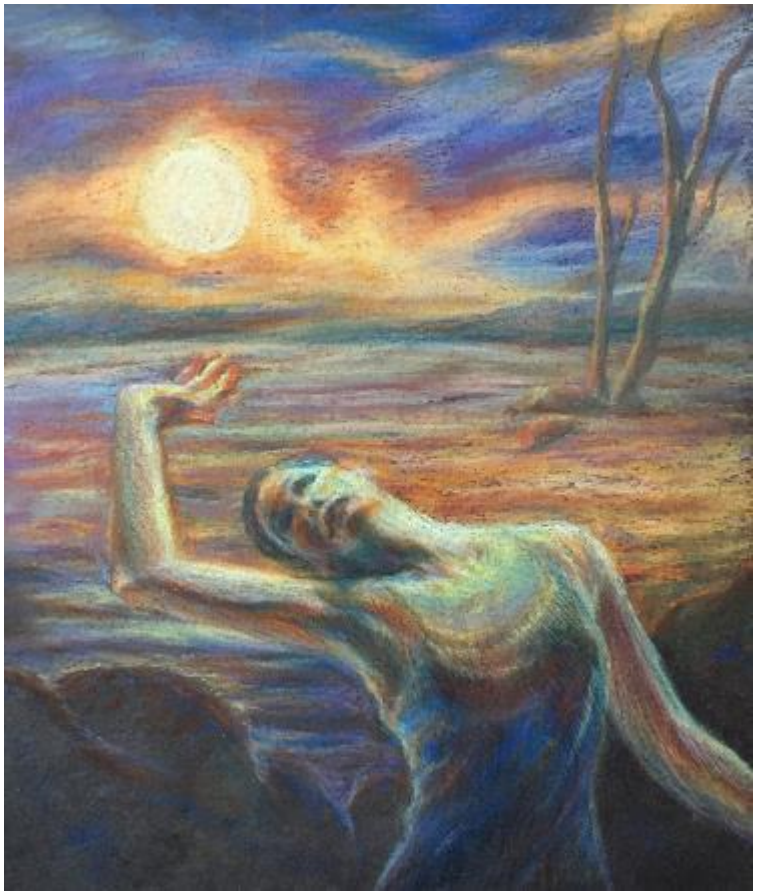
doğa içindeki temsiliyetini sorgulatmaktadır. Gerçekdışı izlenimi veren aydınlık ve gölgeli alanlar, insanın bireysel, derin ve içsel girdaplarının doğa ile iç içe kullanıldığı mekânda tinsel bir atmosfer yaratmaktadır. Novalis'in büyüsü bozulan dünyayı yeniden büyülemek istemesi ile aynı istenç vardır bu resimlerde de doğanın derinlerinden her yöne gizemli bir güç, ışık yayılarak mekânı büyülemekte ve aydınlatmaktadır.



Resim 61. Sinem Korkut, "Ruhun Uzantıları III",
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 60x80 cm civarı, 2020.

''Ayrıca 'Belirsizlik' Edmund Burke'ün renk tartışmasında da önemli bir yere sahiptir. Burke'e göre 'Bütün renkler ışığa bağlıdır. Bu nedenle de öncelikle ışık ve onun karşıtı olan karanlık ile birlikte ele alınmalıdır.' (Burke, 2008, s. 83) Brady, Burke'den aldığı kavramı şöyle açar: 'ışığın uçları yücedir; güneş gibi. Ya da çok parlak olan bir ışık her şeyi belirsiz hale getirebilir. Karanlık ise belirsizliğinden dolayı ışığın yaptığından çok da güçlü bir etkiye sahiptir. Koyu ve kasvetli renkler, bulutlu ve karanlık gökyüzüler, aydınlık ya da canlı renkler ile karşılaştırıldığında Yüce olana daha yoğun bir temayül gösterirler.' (Brady, 2013, s. 25) Burke'ün belirsizlik ve renk ifadesi Caspar David Friedrich'in tablolarında da sıklıkla görünen bir durum olmuştur''[123]

[123] Uras Kızıl, *a.g.e.*, s.140.

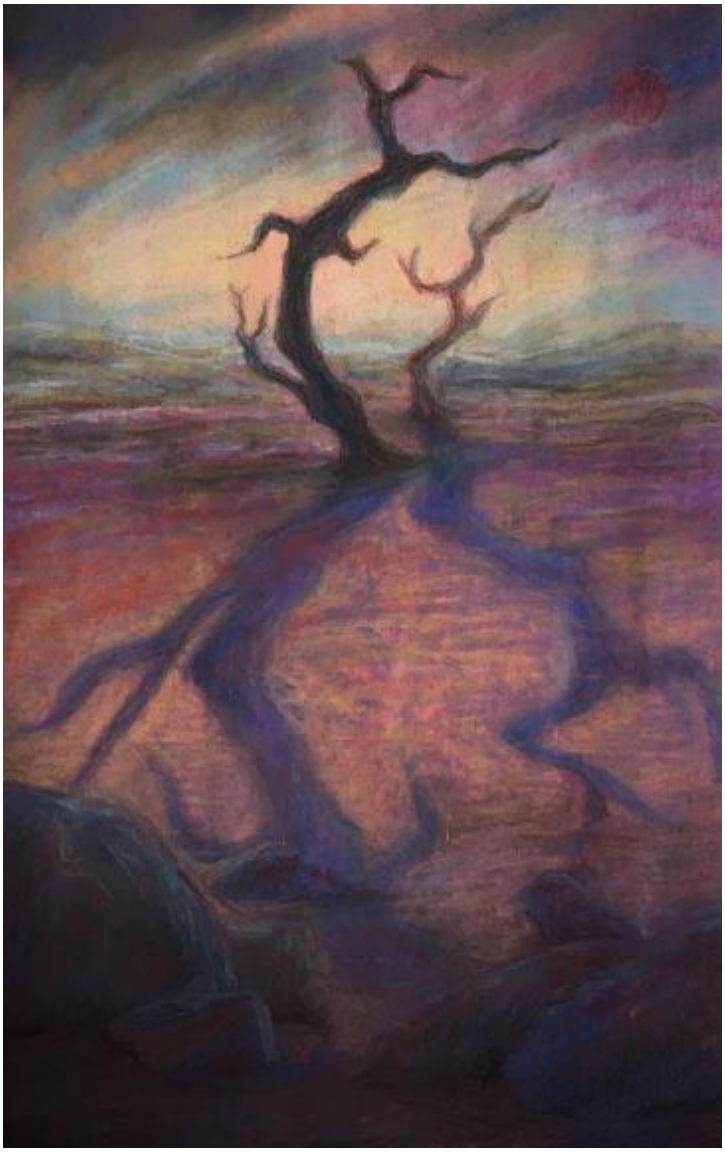


Resim 62. Sinem Korkut, ‘’İsimsiz’’,
Kâğıt Üzerine Toz Pastel’’, 22x13 cm, 2021.

Yapılan manzara betimlemelerinde, renksel ifadenin ön planda olduğu ve duyguların resim yüzeyinde özellikle renk aracılığıyla anlatılmaya çalışıldığı görülmektedir. Renkli kâğıt üzerine, toz pastel ve kuru boya tekniği uygulanan manzara resimlerinde sıcak ve soğuk renklerin yoğunluğu dikkat çekicidir. Resimlerin genelinde kullanılan renkler, mekânda mistik ve melankolik bir atmosfer yaratmaktadır. Kullanılan atmosfer perspektifi, sonsuzluğa giden, şiirsel bir mekân izlenimi de vermektedir. İnsanı ve doğayı yeni bir biçimde kavramaya yönelik olarak, atmosfer ve ışık gibi doğal olayların etkisini kullanmak önem taşımaktadır (Resim

62). Öznenin hayal gücünü yakalamak için doğanın canlılığının zenginleştirildiği söylenebilir.

İnsandaki bilinmezlerin dış dünyaya yansıtılarak temsil edildiği alışılmışın dışında olan bu gerçeküstü dünya, insanda tedirginlik ve tekinsizlik hissi yaratmaktadır. Işıklı ve gölgeli alanlar arasında güçlü bir karşıtlık söz konusudur. Bu resimlerde karanlık korkutucu olanı ifade etmemektedir; karanlığın bilinmez oluşudur tedirginlik uyandıran. Doğadan mekâna yayılan gizemli ilahi ışığın ise bilinmezliği aydınlatma çabasında olduğu düşünülebilir. Resimlerdeki nesneler büründükleri bu farklı ve yabancı kimlikle algılama biçimimizi alt üst ederken içsel ve tinsel dünyanın da kapılarını aralamaya çalışmakta, aşkın bir mekânın varlığına da dikkat çekmektedirler.



Resim 63. Sinem Korkut, "Gölge",

Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 20x35 cm, 2021.



Resim 64. Sinem Korkut, "Yaşam II",
Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 24x24 cm, 2021.



Resim 65. Sinem Korkut, "Yaşam III"
Kâğıt Üzerine Toz Pastel, 24x34 cm, 2021.



Resim 66. Sinem Korkut, "Matruşkalar",

Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x60 cm, 2020.



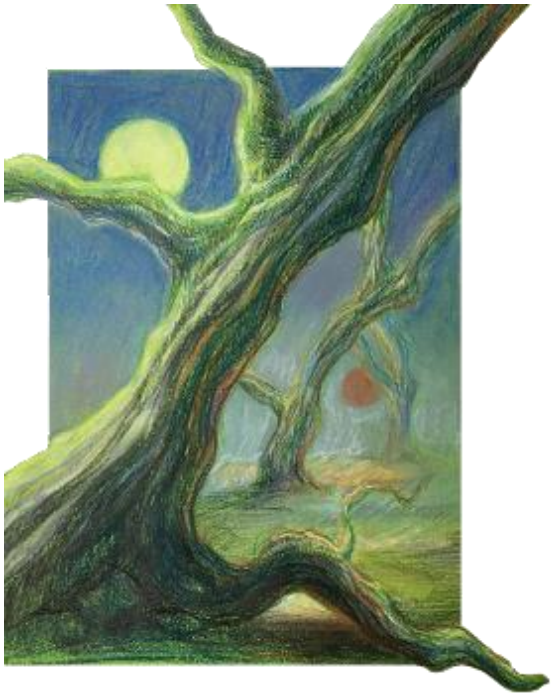
Resim 67. Sinem Korkut, "Tekinsizlik",

Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x90 cm, 2020.



Resim 68. Sinem Korkut, "Adsız",

Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 24x22 cm, 2021.



Resim 69. Sinem Korkut, "Adsız",

Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 22x18 cm, 2021.



Resim 70. Sinem Korkut, "Adsız",

Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 22x18 cm, 2021.



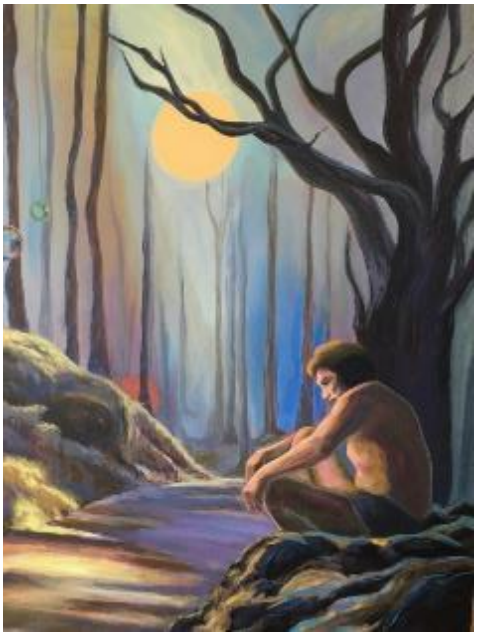
Resim 71. Sinem Korkut, "Adsız",

Kâğıt Üzerine Kuru Kalem Tekniği, 24x21cm, 2021.



Resim 72. Sinem Korkut, "Sonsuz bir oyun...büyülenmek",

Kâğıt Üzerine Toz Pastel Tekniği, 20x30 cm, 2021.



Resim 73. Sinem Korkut, "İsimsiz",

Tuval Üzerine Akrilik Boya Tekniği, 50x70, 2020.

SONUÇ

Geçmişten günümüze sanatta manzara kavramının izi sürüldüğünde içinde bulunulan çevre, toplum, kültür ve ideolojik izleklerin manzara resminin oluşumunda yakından belirleyici olduğu aşikârdır. Bu anlamda, insan ve çevre arasındaki tüm bu değişim ve dönüşümlere tanıklık eden "manzaranın" plastik sanatlarda araç durumuna geldiği söylenebilir.

Günümüz sanatında doğa-kent-insan temalarının, sanatın yeni biçim, içerik ve kuram arayışları içerisinde şekillendiği görülmektedir. Günümüzde çevresel sorunlar, çarpık kentleşme, hızlı nüfus artışı, doğal dengenin bozulması, küresel ısınma gibi sorunların ve bunların yarattığı psikolojik bozuklukların, sanatta "manzara" kavramı ile ilgili üretimlerin başlıca sorunsalları olduğu izlenmektedir.

Bu araştırmada konu edinilen İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın resimlerindeki doğa ve kent manzara temsilleri karşılaştırmalı olarak incelenirken, iki çağdaş sanatçının da algıları, sezgileri ve düşünceleri doğrultusunda manzara resmine farklı biçimlerde yorum getirdikleri görülmektedir. Yapılan resimler her ne kadar romantik manzara resmi ve kentsel manzara resmi ile ilişkilendirilerek karşılaştırılmış olsa bile her iki sanatçının da romantik bir dünya görüşüne yakınlığı belirgindir.

Bir dünya görüşü olarak "romantizm", günümüzde yaşanan ekolojik, ekonomik ve toplumsal problemlere karşı daha farklı bir gerçeklik anlayışı önermektedir. Doğayla bağları kopan ve onu ötekileştiren insan, Romantik akım döneminde olduğu gibi günümüzde de doğa ile yeniden uzlaşma imkânı bulabilir.

İrfan Okan'ın manzara resimlerinde, doğanın kutsallaştırıldığı, yüce bir şekilde ele alındığı bir romantik tavır görülürken, Mustafa Duymaz'ın resimlerinde ise modern yaşamın şekillendirdiği kentin ve kent deneyimlerinin mitleştirildiği bir romantik tavır hissedilmektedir. İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın doğa-kent manzara resimlerinde bilinçli ya da bilinçsiz ele alınan, seçilen kavramların aslında insanın geçmişiyle, düşleriyle ve çevresiyle bir bütün oluşturduğu gözlemlenmektedir. Manzara resimlerinde konu kent, kültür ya da doğa olsa da temsil edilenin araçsal durumu önem taşımaktadır. Bu resimler, manzara ile ilgili imgelere sanatçıların yüklediği simgesel ve metaforik anlamlar ile beraber ideolojik ve kültürel bir temsile dönüşmektedirler.

Bu çalışma bağlamında manzara konusu kavramsal planda doğa-kent ikiliği, cennet-cehennem ikiliği gibi bazı karşıtlıklar üzerinden irdelenmiştir. Araştırmalar doğrultusunda, doğa-kültür ikiliğinin birçok sanat disiplini için ortak bir temaya dönüşmüş olduğu söylenebilir. Sanatçıların yapıtlarında cennet doğa ve cehennem kent betimlemeleri sıklıkla görülmektedir.



Resim 74. Vaughn Bell, ''Village Green'', 2013.

Örneğin, Vaughn Bell ‘’Village Green’’ adlı yapıtında (Resim 74) manzarayı ev şeklinde plastik kutular içinde konumlandırmış; bu şekilde, izleyicinin doğanın bir parçası ile yakınlık kurmasına olanak sağlamıştır. Plastiğin içine alınmış doğa parçası burada, kent içinde doğaya yabancılaşma duygusuna gönderme yapan distopik bir yapıya sahiptir.

Çevrenin, sanatın nesnesine dönüştürüldüğü ekolojik sanat, arazi sanatı, grafiti, video art, enstalasyon gibi yaklaşımların 21. Yüzyılda da sanatsal ifade yolunda en büyük sorunsalları doğa-kent-insan olmuştur. Sanat alanında, 18. yüzyıldan günümüze süregiden bu kaygının kökleri hızlı sanayileşmenin doğa-insan ilişkilerindeki kötü sonuçlarına dayanmaktadır büyük ölçüde.

Örneğin Fritz Lang, 1927'de ortaya koyduğu distopik bilimkurgu filmi olan Metropolis adlı sanatsal kent tasarımında (Resim 75), endüstrinin etkilerinin çok yoğun olduğu bir dönemde yaşanan birbirine karşıt iki dünyayı gözler önüne sermektedir. Yeryüzü ve yeraltı olarak betimlenen bu sahnelerde, yer altında, makinelerin esiri olmuş, durmadan çalışan işçi sınıfı izlenirken; yeraltındakilerin çalışmaları sonucu yeryüzünde konfor içinde yaşayan dünyaya hükmeden yüksek sınıftan insanların dünyası anlatılmaktadır.

Sınıf ayrılıklarının, yabancılaşmanın ve bireyselleşmenin çok ağır bir biçimde hissedildiği bu distopik hikâyelerin bugün büyük ölçüde gerçekleştiği görülür. Günümüzde, devasa gökdelenlerde yaşayan yüksek kesim ve gecekondularda yaşayan alt kesimden insanların yaşadığı iki ayrı dünya sınıf ayrılığının en gerçek örneğidir.



Resim 75. Fritz Lang, Metropolis filminden bir kare, 1927.

Görülüyor ki modern akıl, insanları istenilen, arzulanan ideal toplum ütopyalarına götürmek yerine, modern hayatta istenmeyen, arzulanmayan distopyalara doğru sürüklemektedir. Sanatçıların kendi zamanlarında kaygılandıkları her şey, bugün yaşanan gerçeklikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman ve

mekanla dönüşen distopya hikayeleri günümüzde sanatçıların yapıtlarında; sibernetik distopya, ekolojik felaket, mülteci krizi, savaş, otoriter yönetim, gözetim toplumu gibi kavramlarla evrilmiştir.

Ele alınan tüm bu distopik hikâyeler aslında günümüzde görüntüleri, göstergeleri ve yaşamsal dinamikleri devamlı değişen kentlerde tecrübe ettiğimiz distopik ortamı sorgulamamızı sağlıyor.

Bu çalışma bağlamında yapılan araştırmalar sonucunda, çevrenin ve kültürün insanların iç ve dış dünyaları ile olan ilişkisini biçimlendiren çok önemli bir faktör olduğu söylenebilir. Geçmişten günümüze yaşanan tüm bu değişimlerin ve dönüşümlerin insanın çevreye bakış açısında çok büyük bir etken olduğu ve insan-doğa-mekân ve yaşam arasındaki ilişkiden doğan farklı duyarlılıkların sanatta da yansımalarının farklı biçimlerde olduğu izlenir. Özellikle bu araştırmada konu edinilen çağdaş sanatçılar İrfan Okan ve Mustafa Duymaz'ın kent ve doğa temsilleri üzerinden manzara konusunu araştırmak, kendi manzara resimlerim için farklı bakış açıları geliştirebilmemi sağlamıştır. Manzara konusu; tinselliğin hissedildiği, kültürel ve toplumsal tarihin izlendiği, ekolojik sorunların ele alındığı, imgesel betimlemelerin ve ruhsal dışavurumların ifade edildiği uçsuz bucaksız bir alan olması açısından oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

Aksoy, O. (2010-2011), *UFND 040 Estetik Dersi 2010-2011 Güz Dönemi Ders Notları (II. Bölüm)* ,Yaşar Üniversitesi, s. 46, 47..

Abacı, M. K. (2019). Sanat ve Yabancılaşma Etkinliği. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. *Sanat ve Yabancılaşma Etkinliği*, s. 2. http://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/679466 adresinden alındı.

Aksakal, H. (2010). *"Aydınlanma" Çağından "Karanlık" Yüzyıla Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri Yüksek Lisans Tezi.* nek.istanbul: http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/46517.pdf adresinden alındı.

Aksakal, H. (2019, Haziran 7). *Novalis ve Doğa Felsefesi*. Ek dergi: https://www.ekdergi.com/novalis-ve-doga-felsefesi/ adresinden alındı.

Alan Sümer, B. (2019). Schelling Felsefesinde Romantizm ve Doğa-Sanat İlişkisi. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(27), 263-280. Web: http://flsfdergisi.com/ adresinden alındı.

Altun, A. (2022, 4. 4). *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*. Ali Artun: http://www.aliartun.com/yazilar/baudelairede-sanatin-ozerklesmesi-ve modernizm/#:~:text=*%20%E2%80%9CRomantizm%20ile%20modern%20sanat%C4%B1n%20bir,kentin%20kalbine%20do%C4%9Fru%20%C3%B6zerkle%C5%9Fti%C4%9Fi%20sahne. adresinden alındı.

Altuner, H., & Kısacık, S. Y. (2016). *Romantizmi Oluşturan Düşünsel Yapının Resim Sanatına Yansımaları*. The Journal of International Civilization Studies - Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi: http://www.inciss.com/wp-content/uploads/2016/12/HURİYE-ALTUNER.pdf adresinden alındı.

Arapoğlu, F. (2016). Temsilden Eyleme: Dadaizm ve Sürrealizm'de Bir Karşı-Sanat Formu Olarak Yürüme Eylemi. *Aydın Sanat Sayı 4*, 4.

Aydın, İ., & Zümrüt, Y. (2013, Haziran 2). Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar. *SANAT & TASARIM DERGİSİ, 4*(4), 53-78. https://dergipark.org.tr/en/pub/sanattasarim/issue/20648/220297 adresinden alındı.

Aykanat, E. (2014). Doğal Dokuların Geometrik Biçimli Seramik Yüzeylerdeki Yorumu, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Ankara.

Bachelard, G. (1996). *Mekanın Poetikası.* (A. Derman, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı.* (A. Berktay, Çev.) İstanbul: İletişim yayınları.

Berger, J. (2019). *Manzaralar.* İstanbul: Metis yayınları.

Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri.* Yapı Kredi Yayınları.

Biber Vangölü, Y. (2016, Eylül). Geçmişten Günümüze Gerçeküstücülük. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 871-883.

Channel, P. O. (2020, Şubat 28). Beyaz Tuval 111. Bölüm İrfan Okan. *Youtube video dosyası*. https://www.youtube.com/watch?v=H75IGSq4fr4&ab_channel=pieceofartNEWS%2FARTChannel adresinden alındı

Dastarlı, E. (2014). Yağmurdan Önce Filminde Manzara Resminin İlkelerini Aramak. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART--E Kasım-Aralık 14*, 316-337.

Duran, E. M. (2015). 21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı. *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi*. Çanakkale: http://acikerisim.lib.comu.edu.tr:8080/xmlui/handle/COMU/1239.

Dutch and Flemish Renaissance painting. (2022, Şubat 12). Vikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Dutch_and_Flemish_Renaissance_painting adresinden alındı.

Duymaz, M. (2021, Şubat 16). Mustafa Duymaz ile Röportaj. (S. Korkut, Röportaj Yapan)

Eiguer, A. (2013). *Evin Bilinçdışı.* (P. Akgün, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erdem, D. Y. (2019). *Resim Sanatında Modernizm Akılcılığı ve Postmodern Yönelimler, Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi.* http://acikerisim.nku.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.11776/3380/0061189.pdf?sequence=1&isAllowed=y adresinden alındı.

Erdoğdu, Ö., Ertop, N., & Özdemir, S. &. (2020, Şubat). *Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Caspar Davi Friedrich'in Manzara Resimleri.* Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi: http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1579787387.pdf adresinden alındı.

Eyigör, F. (2005). Modern Resimde Tabiatın Rolü. *Atatürk Üniversites, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi sayı:8*, 25-30.

Eyüboğlu, S., & İpşiroğlu, M. (2013). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.* Hayalperest Yayınevi.

Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü.* (Firdevs, & Candil Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Germeç, U. (2019). 20. Yüzyıl Başlarında Batı Resminde Doğa. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 7, Sayı 32 Volume 7,Issue 32*. www.ulakbilge.com.

Gül, E. (2016, kasım 24). *Caspar David Friedrich'in Romantizmi*. düşün-ü-yorum: http://www.dusunuyorumdergisi.com/caspar-david-friedrichin-romantizmi/ adresinden alındı.

Gültekin , M. (2007). *Charles Baudelaire ve Modernizm.* Acarindex - e-sosder ISSN:1304-0278 Kış -2007 C.6 S.19 (82-94): http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423879314.pdf adresinden alındı.

Gürbilek, N. (2014). *Sessizin Payı.* İstanbul: Metis Yayınları.

Gürsoytrak, H. (2007, Mayıs 4). *Hafriyat'tan Evren Çıkarmak*. Hakan Gürsoytrak: http://www.gursoytrak.com/hakan-gursoytrak-hafriyattan-evren-cikarmak/12/ adresinden alındı.

Haber, H. (2012, şubat 25). *Ankara Haberleri - Kentlerin karmaşası tablolarına yansıyor*. Hürriyet.com: https://www.hurriyet.com.tr/kentlerin-karmasasi-tablolarina-yansiyor-19995428 adresinden alındı.

Halley, P. (1987, Haziran). *Published in Arts Magazine Vol:61 New York*. Peter Halley: https://www.peterhalley.com/notes-on-abstraction adresinden alındı.

Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hepdinçler, T. (2019). Kültürel Topografya Temsili Olarak Manzara Fotoğrafı. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi / Araştırma makale, Yaz 2019 (22).*

Housefield, J. (2012, 12 4). Skopbülten. *Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası*. (A. Önuçak Bozdurgut, Çev.) https://www.e-

skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986. Skop Bülten: https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986 adresinden alındı.

Kahmi, R. (2013). Değişen Kent Ortamında Hafıza Mekan ve Sanat Yapıtı İlişkisi , Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Karataş, T., & Arslan, A. A. (2020, Nisan 28). *Fütürizm'de Toplumsal Yapı ve Umberto Boccioni, Araştırma Makalesi, Sayı:22 Article: 459-472*. Sosbilder: http://sosbilder.igdir.edu.tr/Makaleler/2054082210_21_Karatas_(459-472).pdf adresinden alındı.

Kiraz, S. (2020). Frankurt Okulu ve Romantizmin Modernizm Eleştirisi Temelinde Bir Gelecek Projeksiyonu: Modernizm ve Toplumsal Değişme. *JOMOPS July 2020 Volume: 1 Issue: 1 / 10.47333/modernizm.2020165086*, 4. https://dergi.modernizm.org/index.php/journal/article/view/40 adresinden alındı.

Kızıl, U. (2018). *Romantizmin 20. Yy Avangart Sanatına Etkileri.* : İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat Tarihi Anabilim Dalı: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=x950JWvAf9Qhya e2xIAVPw&no=Y8B6l_hIEdl4Bgjmd4VvYA adresinden alındı.

Kocadoru, F. (2015). *Alman Romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı.* Konya: Çizgi Kitabevi.

Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.* Literatür Yayıncılık.

Liedtke, W. (2014, Aralık). *Landscape Painting in the Netherlands*. Metmuseum: https://www.metmuseum.org/toah/hd/lpnd/hd_lpnd.htm adresinden alındı

Löwy, M., & Sayre, R. (2016). *İsyan ve Melankoli.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Alfa İnceleme.

Madra, B. (1998). *Manzara Sergisi Kataloğu.* İstanbul: Borusan Sanat Galerisi.

Merleau-Ponty, M. (2019). *Göz ve Tin* (4. Basım b.). (A. Soysal, Çev.) Eylül: Metin Yayınları.

Mollaer, F. (2015, 1 24). *Estetik Modernizm Postmodernizme Karşı: Benjamin, Baudelaire ve Postmodernizm*. e-skop sanat tahihi eleştiri: https://www.e-skop.com/skopbulten/estetik-modernizm-postmodernizme-karsi-benjamin-baudelaire-ve-postmodernizm/2291 adresinden alındı.

Mustafa Duymaz- Panokent. (2011, 11 29). İstanbul.net.tr: https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/sergi/mustafa-duymaz-panokent/3793/15 adresinden alındı.

NTVMSNBC. (2003, Ekim 5). *Ressam İrfan Okan, Galeri Evin'de...* KÜLTÜR SANAT-SERGİ: http://arsiv.ntv.com.tr/news/237560.asp adresinden alındı.

Okan, İ. (2021, Şubat 16). İrfan Okan ile Röportaj. (S. Korkut, Röportaj Yapan).

Okuyan, H., & Taslaman, C. (2018, Haziran 1). *Jean Baudrillard'ın Simulasyon Kuramında Ayartma Kavramı, Uluslararası Din ve Felsefe Araştırmaları Dergisi Sayı:1.* Dergipark: https://dergipark.org.tr/tr/pub/udfad/issue/40011/475674 adresinden alındı.

Oto, A. (2011). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı (Yüksek Lisans Tezi). *Günümüz Sanatında Ruhsal Bir Bütünlüğün Temsilcisi Olarak Doğa*. İzmir.

Özüölmez, P. K. (2019). Michel Foucault'nun İktidar ve Özne Kavramsallaştırmasına Gözetim Sorunu Üzerinden Bakmak: Black Mirror – Arkangel, ORCID ID: 0000-0001-6207-5786. *Dergipark*, 630-655.

Sarıalioğlu, R. I. (2019, Şubat 8). *Caspar Friedrich: Boşluğun Kökeni*. SkopBülten: https://www.e-skop.com/skopbulten/caspar-friedrich-boslugun-kokeni/4455#:~:text=Friedrich'in%20bo%C5%9Flu%C4%9Fu%3B%20ele%C5%9Ftirel%20akl%C4%B1n,d%C4%B1%C5%9F%C4%B1nda%20bir%20uzam%20yaratan%20evdir. adresinden alındı.

Sennett, R. (2019). *Ten ve Taş.* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Simmel, G. (2019). *Modern Kültürde Çatışma.* istanbul: İletişim yayıncılık.

Soysal, A. (2002). *İrfan Okan - Görüntünün Ötesinde, Sergi Kataloğu.* İstanbul: Evin Sanat Galerisi.

Taşkale, A. R. (2017, Aralık). Simmel'in Toplum Kuramında ve Edward Hopper'ın Resimlerinde Kent Tasavvuru. *SkopBülten*. (E. Gen, Çev.) https://www.e-skop.com/skopbulten/simmelin-toplum-kuraminda-ve-edward-hopperin-resimlerin..de-kent-tasavvuru/3625 adresinden alındı.

Tek, Ş. (2022, Nisan 4). *Mustafa Duymaz "Ufka Veda", Çatışmalı İçeriklerden Manzaralar ve Kent Hakkı'na İlişkin Görsel/Düşünsel Notlar*. Galeri/miz: https://www.galerimiz.com/mustafa-duymaz-ufka-veda/ . adresinden alındı.

Tulum, H. (2012, 9 14). *'Street Art'ın 'Art-çı' Etkisi*. e-skop: https://www.e-skop.com/skopbulten/street-artin-art-ci-etkisi/887 adresinden alındı.

Tunalı, İ. (1981). *Felsefenin Işığında Modern Resim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkmenoğlu, D. (2010, Ağustos 23). *Eleştirel Süreçte Modernizmin İki Öncü Kuramcısı: Baudelaire ve Benjamin.* Dergipark: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28888 adresinden alındı.

Yıldız, B. (2016). Marcel Duchamp Eserlerinin Yıkıcı Düzlemi ve Ready-Made'lerindeki Anti-Topografi (Subversive Effect of Marcel Duchamp's Works and Anti-Topography'in His Ready-Made) . *Art-Sanat Dergisi sayı:6*, 133,146. https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/24947/263342 adresinden alındı.

RESİMLER KAYNAKÇA

Resim 1. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Ideal_City_(painting).

Resim 2. https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Prato_(Raphael).

Resim 3. https://stringfixer.com/tr/Landscape_with_Charon_Crossing_the_Styx .

Resim 4. https://en.wikipedia.org/wiki/Landscape_with_the_Fall_of_Icarus.

Resim 5.https://tr.wikipedia.org/wiki/J._M._W._Turner .

Resim 6. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-c/cezanne-paul/paul-cezanne-estaque-korfezi-4316/.

Resim 7. https://www.wikigallery.org/wiki/painting_247769/Caspar-David-Friedrich/Sunrise-over-the-Sea.

Resim 8. https://www.wikiart.org/en/mark-rothko/no-14-1960

Resim 9. https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/.

Resim 10. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/229864 .

Resim 11. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/229864.

Resim 12. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1799757.

Resim 13. https://publicdelivery.org/richard-long-line-made-by-walking/.

Resim 14 https://www.biyografya.com/biyografi/5537 .

Resim 15. https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/ferhat-ozgur-sehir-defteri .

Resim 16. https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg.

Resim 17. https://unutulmazfilmler.io/before-the-rain-yagmurdan-once.html.

Resim 18. https://unutulmazfilmler.io/before-the-rain-yagmurdan-once.html.

Resim 19. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Gustav_Carus_-_Stone_Age_Mound_-_Google_Art_Project.jpg.

Resim 20. https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-f/friedrich-caspar-david/caspar-david-friedrich-karda-manastir-295/.

Resim 21. https://wannart.com/icerik/24726-bir-akima-ismini-veren-tablo-izlenim-gundogumu.

Resim 22. https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuileries%27de_M%C3%BCzik.

Resim 23. https://de.wikipedia.org/wiki/Potsdamer_Platz_(Gem%C3%A4lde).

Resim 24. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Street_Enters_the_House.

Resim 25. https://artincontext.org/nighthawks-edward-hopper/.

Resim 26. https://www.peterhalley.com/2000s.

Resim 27. https://yapidergisi.com/setenay-alpsoyun-eserleri-zaha-hadidin-son-eserlerinden-olan-one-thousand-museumda/.

Resim 28. http://www.gursoytrak.com/sergiler/super-hafriyat/ .

Resim 29. https://mustafapancar.com/tr/1996-hafriyat-ilk-sergi/.

Resim30.https://tr.wikipedia.org/wiki/Berlin_Duvar%C4%B1#/media/Dosya:Berlinermauer.jpg.

Resim 31. ‘’Sazlıklar’’, Doğa Yeniden, Maji Art Gallery Sergi Kataloğu, 2021.

Resim 32. Mustafa Duymaz, ‘’Yeniden’’ Resim Sergisi, 24 Şubat.

Resim 33. http://www.evin-art.com/exhibitions/32-irfan-okan-paintings.

Resim 34. https://stringfixer.com/tr/The_Tree_of_Crows#wiki.

Resim 35. İrfan Okan, ‘’İz Sürücü’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 36. ‘’Yaz Gece’’, Doğa Yeniden, Maji Art Gallery Sergi Kataloğu, 2021.

Resim 37. https://www.artupon.com/blog/mustafa-duymaz/.

Resim 38. https://artam.com/makaleler/konular-konuklar/dag-ve-sisin-ardindakiler.

Resim 39. https://www.galerimiz.com/cigdem-erbil-renklerin-soylemi/.

Resim 40. https://kumeart.com/yeniden-grup-sergisi/.

Resim 41. https://tr.painting-planet.com/dev-francisco-de-goya/.

Resim 42. ‘’Kavak Ağaçları’’, Doğa Yeniden, Maji Art Gallery Sergi Kataloğu, 2021.

Resim 43. Mustafa Duymaz,‘’Kafeskent’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 44. Mustafa Duymaz, ‘’İşçiler’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 45. https://artam.com/muzayede/290-cagdas-sanat-eserleri/irfan-okan-1960-gecer-gider-varsil-soylencelere .

Resim46.https://tr.wikipedia.org/wiki/Deniz_Kenar%C4%B1nda_Ke%C5%9Fi%C5%9F .

Resim 47. ‘’…sarınmış kendine, gezinirdi…’’, Görüntünün Ötesinde, Evin Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, 2002.

Resim 48. Mustafa Duymaz, ‘’Modern Hapishane-II’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 49. Mustafa Duymaz, ‘’Panokent Serisinden’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 50. ‘’Ormanda Kar Var’’, Doğa Yeniden, Maji Art Gallery Sergi Kataloğu, 2021.

Resim 51. ‘’Sarıysa Çalılar’’, Doğa Yeniden, Maji Art Gallery Sergi Kataloğu, 2021.

Resim 52. Sinem Korkut, ‘’Dünyadan Uzak’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 53.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_(5)Two_Men_by_the_Sea.JPG

Resim 54. Sinem Korkut, ‘’Yabancı’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 55. Sinem Korkut, ‘’Yaşam I’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 56. Sinem Korkut, ‘’Doğaya Övgü’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 57. Sinem Korkut, ‘’İsimsiz’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 58. Sinem Korkut, ‘’İsimsiz’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 59. Sinem Korkut, ‘’Ruhun Uzantıları I’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 60. Sinem Korkut, ‘’Ruhun Uzantıları II’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 61. Sinem Korkut, ‘’Ruhun Uzantıları III’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 62. Sinem Korkut, ‘’İsimsiz’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 63. Sinem Korkut, ‘’Gölge’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 64. Sinem Korkut, ‘’Yaşam II’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 65. Sinem Korkut, ‘’Yaşam II’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 66. Sinem Korkut, ‘’Matruşkalar’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 67. Sinem Korkut, ‘’Tekinsizlik’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 68. Sinem Korkut, ‘’Adsız’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 69. Sinem Korkut, ‘’Adsız’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 70. Sinem Korkut, ‘’Adsız’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 71. Sinem Korkut, ‘’Adsız’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 72. Sinem Korkut, ‘’Sonsuz bir oyun… Büyülenmek’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 73. Sinem Korkut, ‘’İsimsiz’’, Kişisel Fotoğraf.

Resim 74. http://www.vaughnbell.net/village-green.html

Resim 75. https://blog.adgager.com/mimarlik-ve-tasarimla-ilgili-ilham-veren-filmler/

EKLER

Ek-1

İrfan Okan Özgeçmiş

Günümüz sanatçılarından İrfan Okan, 1960 yılında İzmir'de doğdu. 1982'de Trakya Üniversitesi Çanakkale M. Y. O. Seramik Bölümü’nden mezun oldu. 1987'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nü bitirdi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yüksek lisans yaptı. 1992'de aynı okulun litografi atölyesinde araştırma görevlisi oldu. 1995’de Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü’ nde yeterlilik programını bitirdi. “Çağdaş Resimde Yeni Romantikler” başlıklı tezini verdi. 1997'de yine aynı okulda yardımcı doçentlik görevine başladı. Halen aynı üniversitede öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir.

ÖDÜLLER

1986 Şeref Akdik Öğrenci Yarışması, 1.’ lik Ödülü

1990 Çağdaş Türk Resmi, 1.’ lik Ödülü

1992 Moskova Doğu Halkları Müzesi, Teşvik Ödülü

1996 İ.M.K.B. 10. Yıl Yarışması, Mansiyon

2010 Sedat Simavi Ödülleri, Görsel Sanat Ödülü

KİŞİSEL SERGİLER

1989 Galeri Zebra, İstanbul

1991 Ramko Sanat Merkezi, İstanbul

1992 Baldem Sanat Galerisi, İstanbul

1994 Emlak Sanat Galerisi, İstanbul

1995 Ekol Sanat Galerisi, İstanbul

1997 – 1998 – 1999 – 2000 – 2001 – 2002 – 2003 Evin Sanat Galerisi, İstanbul

2004 "Yolculuklar", Evin Sanat Galerisi – Nurol Sanat Galerisi beraberliğinde, Ankara

2005 "Arza Yolculuklar", Evin Sanat Galerisi, İstanbul

2005 "Saint Benoit Fransız Lisesi' nde İrfan Okan Sergisi", Saint Benoit Fransız Lisesi Yılsonu

Festival Etkinlikleri, İstanbul

2006 "Karelenmiş Yaşamlar", Evin Sanat Galerisi, İstanbul

2008 "Bellek Manzaraları", Evin Sanat Galerisi, İstanbul

2008 Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, S.Yaşar Resim Müzesi ve Sanat Galerisi, İzmir

2010 - 12 Evin Sanat Galerisi, İstanbul

KARMA SERGİLER

1986 - 2019 Türkiye ve diğer ülkelerde yüzlerce sergide yer almıştır.

Ek-2

Mustafa Duymaz Özgeçmiş

Günümüz sanatçılarından Mustafa Duymaz, 1972'de Van'da doğdu. 1999'da Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Resim Bölümü'nden mezun oldu. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Lisansüstü eğitimini tamamladı. Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi kurucularındandır. İstanbul'da yaşıyor.

ÖDÜLLER (SEÇKİ)

1999 Gazi Üniversitesi Resim Yarışması " Ödül''

2008 Nuri İyem 2008 Resim Yarışması "Ödül"

2009 33. Dyo Resim Yarışması "Ödül"

2017 "Sanat Kurumu'nun 2017 Yılı Sanatçı Ödülleri; "Övgüye Değer Yılın Sanatçısı Ödülü"

ETKİNLİKLER (SEÇKİ)

2021 Dağın Arka Yüzü "Sis", Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu,

2021 "Pandemi Eskizleri", Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara,

2021 "Yeniden", Ataşehir Kültür Merkezi, İstanbul,

2019 TED, Sosyal Sorumluluk Projesi, Contemporary, İstanbul,

2019 Artweks Akaretler, Artsümer Galeri, İstanbul,

2019 "Dört Duvar Bir Kapı", Marvy Atelier, Özdere/İzmir, (Kişisel Sergi)

2018 Barış Acar “Ekphrasis” Kitab’ından Sanatçı Seçkisi Sergisi, Corpus Galeri, İstanbul,

2017 UrbanObscura, “Kentler: Değişen Rotalar Değişen Haritalar” Siyah Beyaz **Galeri, Ankara,**

2017 “Olmazsa Olmaz”, Ekavart Galeri, İstanbul,

2017 “Panik Yok Her Şey Yolunda!”, Arte Sanat, Ankara, (Kişisel Sergi)

2016-2017 “Artists Pick Artists”, ArtSümer Galeri, İstanbul,

2016 “Onaylanmış Tahribat”, m1886 Sanat Projeleri, Ankara, (Kişisel Sergi)

2015 “Mitolojiler” 3. Mardin Bienali, “Kuluçka”, Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi, Mardin,

2015 “Pardon, Kaçıncı Kat?” Merkür Galeri, İstanbul

2015 “Olmadı Kaçarız”, Merkür Galeri, İstanbul

2014 “Gezgin Kulübe”, Yaygara, "CI Contemporary İstanbul, 2014", İstanbul,

2014 "CI İstanbul Contemporary 2014", GaleriMiz, İstanbul

2014 “Ufka Veda “, GaleriMiz, İstanbul, (Kişisel Sergi)

2013 "CI Contemporary İstanbul, 2013", Galeri/MİZ, İstanbul,

2012 “Göz Kararı”, Yaygara, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara,

2011 “Panokent” GaleriMiz, İstanbul, (Kişisel Sergi)

2011 “Paralaks”, Yaygara, Contemporary 2011, İstanbul

2011 “Bilinmeyen Bir Cisim Yaklaşıyor”, Yaygara, Piha Kollektif, İstanbul,

2010 “Fasafiso” Yaygara, Cermodern, Ankara,

2010 “Masal Kent”, ODTÜ Sergi Salonu, Ankara, (Kişisel Sergi)

2009 "İyi Kötü Çirkin", Yaygara, Ankara,

2009 "Nev Nesil" 25.Yıl Sergisi, Galeri Nev, Ankara,

2009 "Kimi Zaman" Yaygara, GÜGEF Sergi Salonu, Ankara,

2008 "Seyir Deneyimleri" Yaygara, ÇSM, Ankara,

2008 "Şüpheyi Askıya Almak'' Yaygara, Gazi Üniversitesi, Ankara,

2006 "Gazi Eğitimliler Üç Kuşak Sergisi'' Çağdaş Sanatlar Merkezi (ÇSM), Ankara,

1999 "UPSD. Genç Sanat -II-" Etkinlikleri Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara,

Ek-3

Sinem Korkut Özgeçmiş

22 Mayıs.1997 yılında İstanbul Gaziosmanpaşa'da doğdu. 2015-2019 Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde Deniz Gökduman ve Deniz Bayav atölyelerinde eğitim gördü. Eğitimini birincilikle tamamladı. Eğitim hayatı boyunca birçok çalıştay, sergi ve workshop çalışmalarına katıldı. Halen Trakya Üniversitesi Resim Anasanat dalında yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.