ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ

RESİM SANATINDA TARIM KÜLTÜRÜ MANZARALARI: IĞDIR ŞEKER PANCARI ÖRNEĞİ

(MEZUNİYET PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA RAPORU)

Hazırlayan
Fatih Tuğra IŞIKAY

Yöneten
Prof. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU

Erzurum, 2026

ÖZET
MEZUNİYET PROJESİ
RESİM SANATINDA TARIM KÜLTÜRÜ MANZARALARI: IĞDIR ŞEKER PANCARI ÖRNEĞİ

Fatih Tuğra IŞIKAY

Bu çalışma, Iğdır Ovası'ndaki şeker pancarı üretimini, resim sanatında manzara geleneği ve tarım kültürü bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Tarımsal üretim süreçlerinin görsel temsili üzerinden, doğa ve üretim ilişkilerinin manzara resmi içerisindeki dönüşümü ele alınmaktadır.

Araştırmada, Hal Foster'ın "arşivsel dürtü" kavramına dayanan bir yaklaşım benimsenmiştir. Hasat sürecine ait fotoğrafik veriler, analitik bir başlangıç noktası olarak kullanılmış ve geleneksel manzara resminin ötesine geçen bir "belge-resim" anlayışıyla yeniden kurgulanmıştır. Görsel dil, Pieter Bruegel'in natüralizmi, Jean-François Millet'nin realizmi ile Kazimir Malevich'in süprematizmini birleştiren, tarım-emek temsilleri ve indirgemeci form yaklaşımı içeren melez bir yapı olarak geliştirilmiştir.

Iğdır'da şeker pancarı üretiminin bölgesel ölçekte ve Türkiye genelinde ekonomik ve toplumsal sürdürülebilirliğinin zayıfladığı; tarım politikaları, sanayi altyapısındaki değişimler ve lojistik koşulların üretim süreçlerinde sınırlayıcı etkiler yarattığı belirlenmiştir. Bu dönüşüm, üretim pratiklerini, tarımsal peyzajın görsel ve kültürel sürekliliğini de etkilemektedir. Iğdır peyzajı, kaybolma riski taşıyan bir mekânsal deneyimin resimsel üretim aracılığıyla belleğe kaydedilen ve arşivlenen bir görsel bilgi alanıdır. Üretilen kompozisyonlarda peyzaj, indirgenmiş biçimler ve katmanlı yapı aracılığıyla hem korunması gereken bir kültürel miras hem de dönüşümün izlerini taşıyan dinamik bir görünüm olarak temsil edilmektedir.

Proje, fotografik veriyi salt bir nostalji ya da estetik fantezi nesnesi olmaktan çıkarıp; makro-tarım politikalarının yerel coğrafya ve insan zamanı üzerinde bıraktığı yapısal izleri analitik bir biçimde ortaya koyan bir "belge-resim" statüsüne yükseltmektedir. Bu doğrultuda çalışma, tarım kültürü ve sosyo-ekonomik süreçlerin kesiştiği bir alan olarak görsel kültüre ve günümüz manzaralarına eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: tarım kültürü, manzara resmi, arşivsel dürtü, foto-resim, şeker pancarı.

ABSTRACT
UNDERGRADUATE THESIS
LANDSCAPES OF AGRICULTURAL CULTURE IN PAINTING: THE CASE OF IĞDIR SUGAR BEET

Fatih Tuğra IŞIKAY

This study aims to examine sugar beet production in the Iğdır Plain within the context of landscape tradition in painting and agricultural culture. Through the visual representation of agricultural production processes, the transformation of nature–production relationships within landscape painting is discussed.

The study adopts an approach based on Hal Foster's concept of the "archival impulse." Photographic data from the harvest process are used as an analytical starting point and are reconfigured through a "document-image" approach that goes beyond traditional landscape painting. The visual language is developed as a hybrid structure that combines the naturalism of Pieter Bruegel, the realism of Jean-François Millet, and the suprematism of Kazimir Malevich, incorporating representations of agricultural labor and a reductive approach to form.

It has been determined that sugar beet production in Iğdır has weakened in terms of economic and social sustainability at both regional and national levels; agricultural policies, changes in industrial infrastructure, and logistical conditions have imposed limiting effects on production processes. This transformation affects not only production practices but also the visual and cultural continuity of the agricultural landscape. The landscape of Iğdır is thus approached as a spatial experience at risk of disappearance, while simultaneously being transformed—through artistic production—into a visual field of knowledge that is recorded in memory and archived. In the produced compositions, the landscape is represented through simplified forms and layered structures as both a cultural heritage to be preserved and a dynamic entity bearing the traces of transformation.

The project elevates photographic data from being merely an object of nostalgia or aesthetic fantasy into a "document-image" status that analytically reveals the structural impacts of macro-level agricultural policies on local geography and human temporality. In this respect, the study offers a critical perspective on visual culture and contemporary landscapes as a field where agricultural culture and socio-economic processes intersect.

Keywords: agricultural culture, landscape painting, archival impulse, photo-painting, sugar beet.

İÇİNDEKİLER

ÖZET....ii

ABSTRACT....iii

RESİMLER DİZİNİ....v

GİRİŞ....1

1.BÖLÜM:ARAŞTIRMA RAPORU....3

Tarımsal Üretim ve Sanatta Bereket Sembolizmi....3

Manzara Temsilinin Tarihsel Gelişimi....5

Türk Manzara Resminde Tarım Kültürü....16

2.BÖLÜM:UYGULAMA RAPORU....19

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi....19

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar....19

Uygulamanın Düşünsel Yönü....20

RESİMLER....22

SONUÇ....30

KAYNAKÇA....33

ÖZGEÇMİŞ....36

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. *Latmos Dağları (Beşparmak) Kaya Resimleri; bir mağaranın tavanındaki düğün sahnesi, MÖ 6.-7.binyıl***.** 4

Resim 2. *Limbourg Kardeşler. Très Riches Heures du Duc de Berry, 1412–1416, el yazması minyatürleri, Musée Condé, Chantilly.* 6

Resim 3. *Pieter Brugel, "Hasat Zamanı", A.ü. y.b., 119x162 cm.1565, Metropolitan müzesi.* 7

Resim 4. *Pieter Brugel, "Ot Biçme", A.ü. y.b., 114x158 cm.1565.* 7

Resim 5. *Pieter Brugel, "Sürünün Dönüşü", A.ü. y.b., 117x159 cm.1565, Viyana Sanat Tarihi Müzesi* 7

Resim 6. *Jacob van Ruisdael,"Çamaşırhanelerin Bulunduğu Harlem Manzarası", t.ü.y.b.,(62,2x55,2 cm.), 1670-75. Zürih Sanat Evi.* 9

Resim 7. *Meindert Hobbema, "Su Değirmeni", t.ü.y.b., (81.3x110 cm), Chicago Sanat Enstitüsü.* 10

Resim 8. *Jean François Millet, "Başak Toplayanlar", t.ü.y.b., 1857.Orsay Müzesi, Paris.* 11

Resim 9. *Cloude Monet, "Saman Yığınları Serisi", 1890-1991.* 12

Resim 10. *Kasimir Malevich, "Hasat (Marfa ve Vanka)", t.ü.y.b., (82x61 cm.)1927-9, Petersburg, Rus Devlet Müzesi.* 13

Resim 11. *Edward Burtnsky, "Petrol Sahaları" No: 27, Texas, 2004*.....14

Resim 12. *Andreas Gursky, "Buz Patencileri", 2021.* 14

Resim 13.*Namık İsmail, "Harman"t.ü.y.b., 1923, İstanbul Resim Heykel Müzesi.*.....15

Resim 14.*Nuri İyem, Nuri İyem, "Göreme", t.ü.y.b. (39x58 cm.), 1975.*.....16

Resim 15. *Turgut Zaim,"Doğu", t.ü.y.b., (130x300 cm.)1933, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.*.....16

Resim 16.*Neşet Günal," Bağbozumu", t.ü.y.b., (137x 250 cm.),1956.* 17

Resim 17.*Neşet Günal, Duvar Dibi IV", t.ü.y.b., (139x210 cm.)1975.* 17

Resim 18.*Fatih Tuğra Işıkay, Palandöken Atlama Kuleleri/Kış",T.ü.y.b.,*

(70x100 cm.), 2024.....23

Resim 19. *Fatih Tuğra Işıkay, Palandöken Atlama Kuleleri/Bahar",T.ü.y.b.,*

(70x100 cm.),2024......24

Resim 20. *Fatih Tuğra Işıkay, Buğday Tarlası",T.ü.y.b.,100x70 cm.), 2025.* 25

Resim 21. *Fatih Tuğra Işıkay, "Manzara",t.ü.y.b., (70x100 cm.), 2025* 26

Resim 22. *Fatih Tuğra Işıkay, ,"Şeker Pancarının Evetleri", T.ü.y.b.,*

(100x70 cm.), 2026......27

Resim 23. *Fatih Tuğra Işıkay, ,"Şeker Pancarının Fakatları", T.ü.y.b.,*

(100x70 cm.), 2026......28

Resim 24. *Fatih Tuğra Işıkay, Mezuniyet Sergisinden Görünüm, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum.*.....29

GİRİŞ

Bu çalışma, Iğdır Ovası'ndaki şeker pancarı üretiminin günümüzdeki durumunu sorgulayarak, Iğdır ovası peysajını resim sanatında manzara geleneği çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Manzara resmi, sanat tarihi boyunca doğayı uyum, süreklilik ve estetik bütünlük içerisinde temsil eden bir görsel dil olarak gelişmiştir. Ancak modern ve çağdaş dönemlerde üretim ilişkilerinde meydana gelen dönüşümler, bu temsil anlayışının yeniden düşünülmesini gerekli kılmış; manzara, yalnızca doğal bir görünüm olmaktan çıkarak ekonomik, toplumsal ve kültürel süreçlerin belirleyici olduğu bir temsil alanına dönüşmüştür. Bu dönüşüm, belirli bir coğrafyayla sınırlı olmayıp, Anadolu'nun geniş bir bölümünde de tarımsal üretim pratikleri üzerinden gözlemlenebilen genel bir olgudur.

Anadolu coğrafyasında sürdürülmekte olan tarımsal faaliyetler, manzara oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmektedir. Tarım, bu bağlamda yalnızca ekonomik bir üretim biçimi değil, aynı zamanda tekrar eden form düzenleri, yüzey örgütlenmeleri ve ritmik kompozisyonlar üreten görsel bir sistem olarak değerlendirilebilir. Bu genel yapının belirginleştiği bir tarım alanı olarak Iğdır Ovası, şeker pancarı üretiminde uygulanan tarım politikasının etkisi altında olan bir manzara ile karşılaşılmaktadır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte uygulamaya konulan planlı tarım politikaları ve şeker endüstrisinin gelişimi, pancar üretimini Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi Iğdır'da da manzara karakterini biçimlendiren temel unsurlardan biri haline getirmiştir. Bu süreç, geleneksel manzara anlayışındaki doğal süreklilik fikrini dönüştürerek, insan müdahalesinin açıkça izlenebildiği düzenli, tekrar eden ve rasyonel olarak kurgulanmış yüzeyler üretmiştir. Günümüzde ise kota uygulamaları ve üretim süreçlerindeki yapısal değişimler, bu düzenin sürekliliğini kesintiye uğratmakta; buna bağlı olarak manzaranın görsel bütünlüğünde kırılmalar, boşluklar ve katmanlı yapılar ortaya çıkmaktadır.

Hal Foster'ın "arşivsel dürtü" kavramı (Gök, 2021, ss.183-184), söz konusu dönüşümün sanatsal üretim içerisindeki karşılığını değerlendirmek açısından önemli bir kuramsal zemin sunmaktadır. Bu yaklaşım, mevcut görsel verinin yeniden düzenlenmesi yoluyla geçmiş ile bugün arasında eleştirel bir ilişki kurulmasına olanak tanımaktadır. Bu doğrultuda hasat sürecine ait bazı fotografik veriler, yalnızca belgesel nitelikte kayıtlar olarak değil; seçme, ayıklama ve yeniden kurgulama süreçleri aracılığıyla resimsel üretimin kurucu bileşenlerine dönüşen görsel malzemeler olarak ele alınmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, manzara resminin temsil olanaklarını Anadolu'daki tarım pratikleri bağlamında yeniden tartışmaya açmakta ve Iğdır'daki şeker pancarı üretimini bu çerçevenin somut bir örneği olarak değerlendirmektedir. Fotoğraf ile resim arasında kurulan ilişki üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, geleneksel manzara temsilini dönüştüren ve çağdaş sanat pratikleri içerisinde konumlanan bir "belge-resim" anlayışı önermektedir.

1.BÖLÜM

ARAŞTIRMA RAPORU

Tarımsal Üretim ve Sanatta Bereket Sembolizmi

Tarımsal üretim, insanın doğayla kurduğu en temel ilişkilerden birini oluşturmakta ve bu ilişki sanat tarihi boyunca sürekli yeniden yorumlanan bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlığın erken dönemlerinden itibaren geliştirilen görsel anlatılar, doğayla kurulan bağın yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda kültürel ve sembolik bir boyuta sahip olduğunu göstermektedir. Özellikle Neolitik dönemde ortaya çıkan bereket sembolleri, doğurganlık ve yaşam döngüsünü temsil eden figürler aracılığıyla sanatın doğayla kurduğu ilk bilinçli diyaloğu gözler önüne sermektedir. Bu semboller, üretim süreçlerinin yanı sıra toplumsal düzenin ve inanç sistemlerinin görsel yansımaları olarak değerlendirilmektedir.

İnsanlık, doğayla kurduğu pasif ilişkiyi aktif bir üretim ortaklığına dönüştürdüğünde, tarım kültürü üç temel ilke üzerine yapılandırılmıştır (Tekin, 2025, s.340-356);

1.Sabır, Gözlem ve Zaman bilinci: Bir tohumun filizlenmesi için gereken süreyi beklemek, insana zaman kavramını ve plan yapmayı öğretti. Avcı-toplayıcı insan "anlık" yaşarken, tarım yapan insan "gelecek" için yaşamaya başlamıştır. Bir tohumu ekmek ve hasadı beklemek, insanlık tarihindeki ilk stratejik planlama ve zaman yönetimi dersidir. Bu durum, neden-sonuç ilişkisi kurma yeteneğini geliştirmiştir.

2.Mülkiyet, Sorumluluk ve Yerleşik Hayat: "Benim tarlam" kavramı, sadece mülkiyeti değil, o toprağı koruma ve sürdürme sorumluluğunu da getirdi. Bu yerleşiklik duygusu, rastgele bir araya gelen grupları, ortak kuralları olan organize toplumlara (köyler ve şehir devletleri) dönüştürdü.

3. Doğa ile Ruhsal Bağ (Karşılıklılık) ve Bereket Ritüelleri: Toprağın "küsmemesi" için yapılan sunular, doğaya duyulan saygının bir ifadesiydi. Paleolitik dönemde doğa korkulan bir güçken, tarımla birlikte "küstürülmemesi gereken bir partner" haline geldi. Sunular ve ritüeller, insanın doğayla bir pazarlık içinde olduğunu gösterir. Bu da dinler ve mitolojilerin tarımsal döngüler (doğum-ölüm-yeniden diriliş) üzerine kurulmasını sağlamıştır.

Sanatın kökenlerine bakıldığında, Paleolitik dönem mağara resimleri insanın doğayla kurduğu ilişkinin ilk görsel ifadeleri olarak dikkat çekmektedir. Bu dönemde sanat, doğrudan doğa deneyiminin bir dışavurumu olarak ortaya çıkmış; hayvan figürleri ve sembolik

anlatımlar, hem av ritüellerini hem de doğaya yönelik mistik algıyı yansıtmıştır. Neolitik Devrim ile birlikte yerleşik hayata geçiş ve tarımın başlaması, sanatsal üretimin biçim ve içerik açısından dönüşmesine neden olmuştur. Bu süreçte bereketi temsil eden figüratif heykeller, geometrik bezemeli seramikler ve üretimle ilişkili sanat nesneleri ortaya çıkmış; sanat ile toprak arasındaki bağ daha somut bir hale gelmiştir (Resim 1).



Resim 1. Latmos Dağları (Beşparmak) Kaya Resimleri; bir mağaranın tavanındaki düğün sahnesi, MÖ 6./7.binyıl.

Sanat tarihi boyunca doğa ve tarım, sanatçılar için temel ilham kaynakları olmuştur. Tarım, yalnızca bir üretim biçimi değil; yaşam döngüsünün, mevsimsel ritmin ve insanın varoluş mücadelesinin estetik bir temsili olarak ele alınmıştır. Yerleşik yaşamın getirdiği toplumsal organizasyon ve sınıfsal yapı, sanatın da önemli temalarından biri haline gelmiş ve sanat eserleri bu dönüşümlerin görsel belgeleri olarak değerlendirilmiştir

Sanatın doğa ile kurduğu ilişki tarihsel süreçte üç dönemde incelenmektedir;

1.Rönesans dönemiyle birlikte doğanın rasyonelleştirilmesidir. Bu dönemde doğa, matematiksel perspektif ve ölçülebilir düzen içerisinde yeniden kurgulanmıştır. Doğa yalnızca nesnel bir gerçeklik olarak değil, insan emeğinin ve toplumsal yaşamın sahnesi olarak ele alınmış, tarımsal üretim estetik bir olguya dönüştürülerek emeğin kolektif doğasını ve toplumsal dayanışmayı görünür kılmıştır.

2.Romantizm dönemi ile birlikte doğanın "yüce" (sublime) bir varlık olarak ele alınmasıdır. Bu süreçte doğa, yalnızca bir manzara değil, insanın içsel dünyasını yansıtan güçlü bir özne haline gelmiştir.

3. Modernizmle birlikte gerçekleşmiştir. Sanayi devrimi ve sonrasında gelişen mekanikleşme süreçleri, tarımsal üretimi dönüştürmüş; sanat da bu dönüşümü kavramsal ve işlevsel bir yaklaşımla ele almıştır. Modern dönemde doğa, saf bir estetik nesne olmaktan çıkmış, üretim süreçlerinin ve teknolojik değişimlerin sorgulandığı bir alan haline gelmiştir.

Sonuç olarak, tarım ve sanat arasındaki ilişki tarih boyunca karşılıklı etkileşim içerisinde gelişmiştir. Mağara resimleriyle başlayan bu süreç, modern döneme kadar uzanarak insanın doğayla kurduğu bağın hem üretim hem de estetik ifade biçimleri üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Hasat imgeleri ise bereketin, emeğin ve toplumsal yaşamın güçlü sembolleri olarak sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Bu nedenle tarımsal üretim temalı sanat eserleri, yalnızca estetik birer temsil değil; aynı zamanda kültürel, sosyolojik ve tarihsel bir okuma alanı sunmaktadır.

Manzara Temsilinin Tarihsel Gelişimi

Manzara temsilinin tarihsel gelişimi, doğa ile insan arasındaki ilişkinin görsel olarak nasıl kavrandığını göstermesi bakımından önemlidir. E. H. Gombrich'e göre sanat tarihi, doğanın doğrudan kopyalanmasından ziyade, farklı dönemlerde değişen görme biçimlerinin ve temsil şemalarının bir sonucudur (Gombrich, 1992, s.71). Bu bağlamda Ortaçağ Avrupa'sında üretilen "Saatler Kitabı (Book of Hours)" minyatürleri, doğa ve insan ilişkisini belirli kültürel kalıplar içinde sunan erken örnekler arasında yer alır. Bu el yazmalarında yer alan ve "aylık işler" (Labours of the Months) olarak adlandırılan sahneler, yılın döngüsel zamanını tarımsal faaliyetler aracılığıyla görselleştirir.

Özellikle Limbourg Kardeşler tarafından hazırlanan "Très Riches Heures du Duc de Berry (Berry Dükü'nün çok zengin saatleri)"(1412–1416), isimli minyatürleri (Resim 2), temsil biçiminin en gelişmiş örneklerinden biridir. Bu minyatürlerde köylülerin ekim, hasat ve bağcılık gibi faaliyetleri, mevsimsel bir süreklilik içinde betimlenirken, doğa insan emeğiyle birlikte organize edilen bir çevre olarak sunulur. Gombrich'in vurguladığı gibi, bu tür temsiller doğayı nesnel bir gerçeklik olarak değil, dönemin düşünsel ve görsel alışkanlıkları içinde anlam kazanan bir yapı olarak ele alır (Gombrich,1992, s.72). Bu bağlamda söz konusu minyatürlerde tarım, henüz standartlaşmış bir üretim modeli biçiminde değil; doğa döngüsüne uyum sağlayan, çeşitlilik içeren ve yerel farklılıkları barındıran bir pratik olarak görünür. Tarlalar, bağlar ve meraların birlikte yer aldığı bu sahneler, monokültür öncesi çoğulcu bir üretim yapısının görsel karşılığı olarak değerlendirilebilir. Böylece erken dönem manzara temsilleri, doğanın tekil bir

sistem altında organize edilmediği, çok katmanlı bir üretim ilişkisini yansıtan görsel belgeler olarak okunabilir.



Resim 2. Limbourg Kardeşler. Très Riches Heures du Duc de Berry, 1412–1416, el yazması minyatürleri, Musée Condé, Chantilly.

Tarım devrimiyle birlikte, doğanın işlenme biçimi daha sistematik hale gelmiş ve üretim alanları belirgin sınırlara kavuşmuştur. Bu dönüşüm, Rönesans sonrası manzara resminde de izlenebilir. Pieter Bruegel'in 1565 tarihli "Mevsimler Dizisi" kapsamında ürettiği resimler, tarımsal üretimin zamansal sürekliliğini ve doğa ile insan arasındaki ilişkinin döngüsel yapısını görselleştiren bütüncül bir manzara anlayışı sunar. Bu dizi içerisinde yer alan "The Harvesters, (Hasat Zamanı)" (Resim 3), "The Hay Harvest (Ot Biçme)" (Resim 4) ve "The Return of the Herd (Sürünün Dönüşü)" (Resim 5) gibi yapıtlar, yılın farklı dönemlerine karşılık gelen üretim süreçlerini temsil ederek, manzarayı durağan bir betimleme olmanın ötesinde, üretime dayalı bir zaman organizasyonu olarak ele alır.



Resim 3. Pieter Brugel, “Hasat Zamanı”, A.ü. y.b., 119x162 cm.1565,

Metropolitan müzesi.



Resim 4. Pieter Brugel, “Ot Biçme”, A.ü. y.b., 114x158 cm.1565.



Resim 5. Pieter Brugel, “Sürünün Dönüşü”, A.ü. y.b., 117x159 cm.1565,

Viyana Sanat Tarihi Müzesi.

Bu eserler birlikte değerlendirildiğinde, tarımsal üretimin mevsimsel değişimlere bağlı olarak çeşitlenen bir yapı içinde gerçekleştiği görülür. Farklı ürünler, üretim biçimleri ve topografik unsurların bir arada bulunması, doğanın henüz standartlaştırılmış bir üretim mantığına indirgenmediğini ortaya koyar. Bruegel'in manzaralarında görülen bu heterojenlik, tarımın karakteristik özelliği olan tekrar eden ve homojen yüzeylerden belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. John Berger'in belirttiği üzere, manzara temsili hiçbir zaman yalnızca "görülenin" tarafsız bir aktarımı değildir; aksine, belirli bir bakış rejimi içinde kurgulanan bir anlam üretimi sürecidir (Berger,2006, s.105). Bu bağlamda Bruegel'in perspektifi, doğayı dışarıdan izleyen egemen bir bakış açısından çok, üretim sürecinin içine yerleşmiş bir görme biçimi önerir. İzleyici, yukarıdan geniş bir peyzajı gözlemlese de kompozisyonun merkezinde yer alan emek pratikleri aracılığıyla bu alanın bir parçası haline gelir. Bu durum manzaranın bir mülkiyet nesnesi ya da estetik yüzey olarak değil, yaşam ve üretim ilişkilerinin doğrudan ifadesi olarak kurgulandığını gösterir.

Figürlerin kolektif bir emek sürecine bağlı olarak konumlanması, bireysel temsilin geri plana itildiği ve üretimin sürekliliğinin ön plana çıktığı bir yapı oluşturur. Bu yaklaşım, tarımı yalnızca ekonomik bir faaliyet değil, aynı zamanda zaman, beden ve mekân arasındaki ilişkiyi kuran bir düzen olarak görünür kılar. Berger'in modern manzara eleştirisinde vurguladığı, doğanın zamanla sahiplenilen ve düzenlenen bir yüzeye dönüşmesi durumu düşünüldüğünde, Bruegel'in resimleri bu sürecin henüz erken bir aşamasına karşılık gelir. Bu çerçevede sanatçının "mevsimler dizisi", çeşitlilik, döngüsellik ve çok katmanlı üretim ilişkilerine dayanan bir manzara modelini temsil eder. Bu model, çağdaş peyzajların standartlaştırılmış yapısıyla karşılaştırıldığında önemli bir tarihsel farkı ortaya koyar. Dolayısıyla Bruegel'in eserleri, hem 16. yüzyıl kırsal yaşamına dair bir belge hem de günümüz tarımsal peyzajlarının eleştirel olarak anlaşılabilmesi için kavramsal bir referans noktası işlevi görmektedir.

Bruegel sonrası manzara temsilinin gelişimi, mekâna ve zamana göre değişen estetik anlayışı ve iktidarın üretim ilişkilerini kurma biçimiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlamda manzara, yalnızca doğanın görsel bir temsili olmaktan çıkarak, toplumsal ilişkilerin mekânsal olarak üretildiği bir alan haline gelmiştir. Henri Lefebvre'nin (1991) "mekânın üretimi" kavramı doğrultusunda, manzara resimleri doğrudan gözlenen bir gerçekliği yansıtmak yerine, belirli tarihsel ve ekonomik ilişkiler içinde kurulan sosyal bir uzamı temsil eder ki, peyzaj, doğanın değil, üretim biçimlerinin ve toplumsal örgütlenmenin görselleştirilmiş hali olarak okunmalıdır (Lefebvre, 2014, ss.57-58)

17.yüzyıl Hollanda peyzaj geleneği bu dönüşümün erken örneklerinden birini sunar. Özellikle Jacob van Ruisdael (1629-1682) ve Meindert Hobbema (1638-1709) gibi sanatçılar, doğayı "işlenmiş yüzey" olarak ele alarak tarım alanlarını, su yönetim sistemlerini ve kırsal yerleşimleri detaylı biçimde resmetmiştir. Bu yaklaşım, doğanın artık kendi başına var olan bir olgu olarak değil, insan müdahalesiyle düzenlenen ve kontrol edilen bir alan olarak kavrandığını gösterir. Bu durumu daha somut görmek için 17. yüzyıl Hollanda peyzaj resminden bazı örnekler incelenebilir.

Jacob van Ruisdael'in "View of Haarlem with Bleaching Grounds (Çamaşırhanelerin Bulunduğu Harlem Manzarası)" adlı eserinde (Resim 6), tarım alanları düzenli parseller halinde gösterilir. Ön planda yer alan beyaz keten kumaşlar, üretim sürecinin planlı ve sistemli yapısını ortaya koyar. Arka planda görülen şehir ise kırsal üretim ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi vurgular. Bu resimde doğa, rastlantısal bir alan değil, insan tarafından düzenlenen bir üretim yüzeyidir.



Resim 6. Jacob van Ruisdael, "Çamaşırhanelerin Bulunduğu Harlem Manzarası", t.ü.y.b.,(62,2x55,2 cm.), 1670-75. Zürih Sanat Evi.

Meindert Hobbema'nın "The Avenue at Middelharnis (Middelharnis Yolunda)" adlı ünlü eserinde doğa daha da düzenli bir biçimde sunulmuştur. Ağaçlar ve yol, merkezi perspektif doğrultusunda kusursuz bir simetri içinde yerleştirilmiştir. Bu durum doğanın artık doğal haliyle değil, planlanmış ve kontrol altına alınmış bir mekân olarak ele alındığını gösterir.

Benzer şekilde Hobbema'nın "The Watermill (Su Değirmeni)"adlı eserinde (Resim 7) suyun yönlendirilmesi ve yönetilmesi dikkat çeker. Burada doğa unsurları kendi başlarına var olan öğeler değildir. Üretim sisteminin bir parçası haline gelmiştir.



Resim 7. Meindert Hobbema, "Su Değirmeni", t.ü.y.b., (81.3x110 cm), Chicago, Sanat Enstitüsü.

Bu eserler birlikte değerlendirildiğinde, Hollanda peyzaj resminde doğanın artık yalnızca gözlemlenen bir varlık olmadığı; ölçülen, düzenlenen ve üretime hizmet eden bir alan olarak temsil edildiği anlaşılır. Böylece manzara, doğrudan doğayı değil, insanın doğa üzerindeki müdahalesini ve üretim ilişkilerini görünür kılan bir ifade biçimine dönüşür. Bu tür temsiller kapitalizmin erken aşamalarında mülkiyet ilişkilerinin görsel olarak doğal fenomenler üzerinden meşrulaştırılması işlevini taşımaktadır. Bu nedenle manzara, estetik bir obje olmanın ötesinde ideolojik bir araç olarak değerlendirilmelidir (Then&Now,2019).

18.yüzyıl Aydınlanma düşüncesinin etkisiyle doğa, hem bilimsel bilginin hem de estetik düzenin nesnesi haline gelmiştir. İngiliz "Picturesque (resmedilmeye değer)" geleneğinde doğa, rastlantısal bir yapıdan çok kompozisyonel olarak düzenlenmiş bir görüntüye indirgenmiş; böylece manzara, izleyiciye sunulan kontrollü bir görme deneyimi üretmiştir. Michel Foucault'nun (1977) iktidar ve bilgi ilişkisi üzerine geliştirdiği yaklaşım çerçevesinde bu durum, doğanın temsilinin aynı zamanda bir denetim mekanizması olarak işlediğini düşündürmektedir. Görme eylemi, bu bağlamda yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda doğayı sınıflandırma, düzenleme ve kontrol etme biçimi olarak ortaya çıkar (Foucault, 2000, s.295-298).

19.yüzyılda sanayileşmenin hız kazanmasıyla birlikte manzara temsili, üretim ilişkilerinin daha görünür hale geldiği bir alana dönüşmüştür. Realist sanatçılar, doğayı

romantize etmek yerine, emeğin gerçekleştiği somut bir alan olarak ele almıştır. Jean-François Millet'nin (1814-1875) "The Gleaners (Başak Toplayanlar)" adlı 1857 tarihli eseri (Resim 8) bu bağlamda kritik bir örnek sunar. Resimde yer alan figürlerin tekrarlayan hareketleri, Lefebvre'nin mekânsal pratik kavramıyla ilişkilendirilebilir; bedenler aracılığıyla üretilen bu ritmik hareketler, tarımsal üretimin zamansal sürekliliğini görünür kılar. Aynı zamanda figürlerin alçak ufuk çizgisine yerleştirilmesi, izleyicinin bakışını kontrol altına alarak emeğin fiziksel gerçekliğini vurgulamakta, sınıfsal yapıyı görünür kılmaktadır.

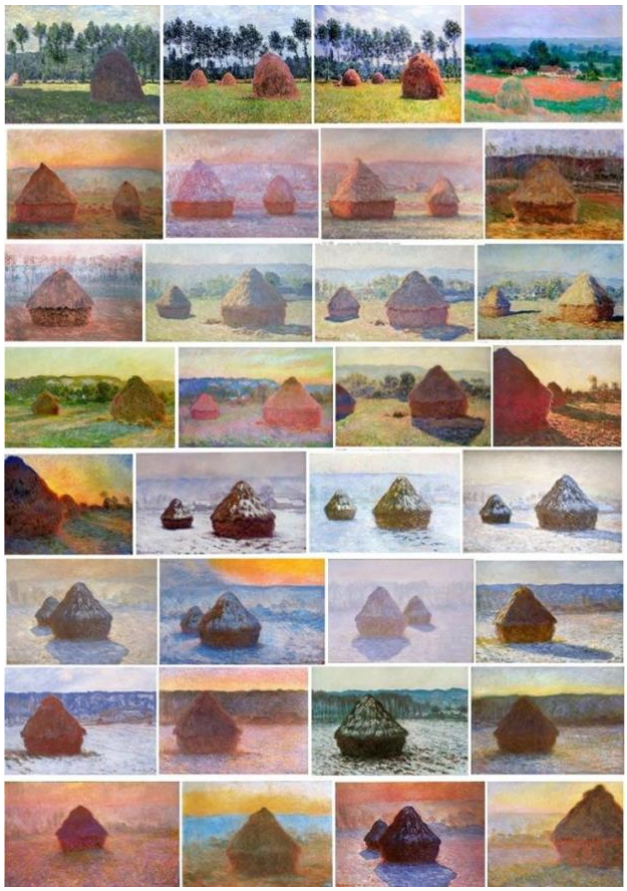


Resim 8. Jean François Millet, "Başak Toplayanlar", t.ü.y.b., 1857.Orsay Müzesi, Paris.

Empresyonizm ile birlikte manzara temsili farklı bir yön kazanmış; doğa, üretim ilişkilerinden ziyade algısal deneyim üzerinden ele alınmıştır. Claude Monet (1840-1926) ve Camille Pissarro(1830-1903) gibi sanatçılar, tarımsal alanları ışık ve atmosferin değişkenliği içinde resmetmiş; bu yaklaşım doğayı durağan bir yapıdan ziyade sürekli dönüşen bir hareketlilik olarak sunmuştur. Ancak bu estetik yönelim, modern kapitalist üretim süreçlerinin neden olduğu dönüşümleri doğrudan ele almaktan ziyade, bu dönüşümlerin yüzeydeki etkilerini estetize etme eğilimindedir.

Bu bağlamda Monet'nin yaklaşık 30 parçadan oluşan "Saman Yığınları (Les Meules) dizisi", (Resim 9) empresyonist yaklaşımın en yoğunlaştığı örneklerden biri olarak öne çıkar. Sanatçı, 1890-1891 yıllarında Fransa'nın Giverny bölgesinde aynı saman yığınlarını günün farklı saatlerinde ve değişen mevsim koşulları altında defalarca resmetmiş; böylece nesnenin kendisinden ziyade ışığın, rengin ve atmosferin sürekli dönüşümünü görünür kılmayı amaçlamıştır. Bu seri, doğanın sabit ve nesnel bir gerçeklik değil, algıya bağlı olarak değişkenlik gösteren bir deneyim alanı olduğunu vurgular. Monet'nin bu motif üzerindeki ısrarlı çalışmaları, bir yandan modern resmin görsel dilini geliştirirken, diğer yandan bu üretim

ilişkilerini doğrudan problematize etmekten kaçınır. Böylece Saman Yığınları dizisi, kapitalist tarımın maddi gerçekliğini arka planda bırakarak, onun görsel yüzeyini şiirsel ve duyusal bir deneyim alanına dönüştürür. Bu yönüyle Monet'nin çalışmaları, modernitenin yarattığı dönüşümleri eleştirel bir analizden ziyade estetik bir yoğunlaşma içinde ele alarak, doğa ile insan etkinliği arasındaki ilişkiyi algı ve izlenim düzeyinde yeniden kurar. Monet bu dizide her mevsimde ışığın değişimiyle nesnenin nasıl dönüştüğünü gösterir. Aynı saman yığını, yazın parlak ve hacimli görünürken, kışın neredeyse eriyip çevresiyle bütünleşen bir renk lekesine dönüşebilir. Bu da diziyi sadece bir mevsim kaydı değil, zaman, ışık ve atmosferin sürekliliğine dair bir araştırma haline getirir.

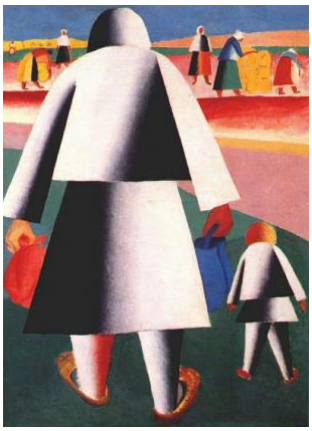


Resim 9. Cloude Monet, "Saman Yığınları Serisi, 1890-1991.

20.yüzyıla gelindiğinde modernizm, manzara temsilini köklü biçimde dönüştürmüştür. Sanayi devrimi, mekanizasyon ve kitlesel üretim süreçleri, tarımsal alanların organizasyonunu homojenleştirmiş; bu durum görsel dilde de karşılığını bulmuştur.

Rus sanatçı Kazimir Malevich'in (1879-1935) süprematist kompozisyonlarında görülen geometrik indirgeme, doğrudan doğayı temsil etmekten çok, modern üretim mantığının soyut

bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Tekrar, düzen ve yüzeyin sadeleşmesi, tarımın standardizasyon mantığıyla paralellik göstermektedir.

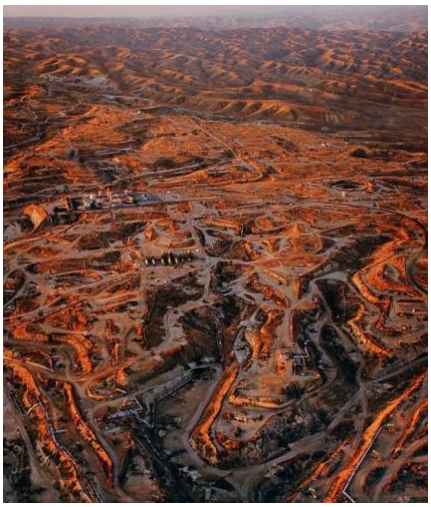


Resim 10. Kasimir Malevich, "Hasat (Marfa ve Vanka)", t.ü.y.b., (82x61 cm.)1927-9, Petersburg, Rus Devlet Müzesi.

Malevich'in erken ve orta dönem çalışmalarında, özellikle 1910'lar civarında yaptığı hasat, köylüler ve tarımsal araziler temalı resimler, süprematizme geçişinin önemli bir aşamasını oluşturur. Sanatçı bu eserlerde figürü tamamen ortadan kaldırmak yerine, onu giderek şematikleşen ve geometrikleşen bir dille yeniden kurar. Köylü bedenleri çoğu zaman yüzsüz, anonim ve blok formuna indirgenmiş biçimde karşımıza çıkar; tarlalar ise geniş renk yüzeyleri ve keskin sınırlarla düzenlenir. Bu bağlamda Maleviçh'in "Köylüler", "Hasatçılar" ya da "Tarlada Kadınlar" gibi resimlerinde, figürler bireysel kimliklerinden arındırılarak kolektif emeğin temsiline dönüşür. Renk alanlarının yatay ve dikey düzenlenişi, tarımsal üretimin ritmini ve tekrarını yansıtırken, aynı zamanda modernleşme sürecinin getirdiği düzen ve standardizasyon fikrini görselleştirir. Bu yönüyle sanatçının kırsal yaşamı ele alışı, doğal bir ortamın betimlenmesinden çok, emeğin yapısal ve soyut düzenine odaklanır. Ancak bu figürler aynı zamanda belirli bir gerilim de taşır. Yüzlerin silinmesi ya da boş bırakılması, bireyin modern üretim sistemleri içinde silikleşmesini ima ederken; katı ve hareketsiz duruşlar, kırsal yaşamın dönüşümüne dair örtük bir yabancılaşma hissi yaratır. Dolayısıyla Malevich'in köylü ve hasat sahneleri, bir yandan süprematizme giden yolda formun sadeleşmesini hazırlarken, diğer yandan tarımsal üretim ve insan ilişkilerini soyut, anonim ve eleştirel bir düzlemde yeniden düşünmemize olanak tanır.

Çağdaş dönemde manzaranın eleştirel bir görsel söylem olarak yeniden kurgulandığı gözlemlenmektedir. Kanadalı sanatçı Edward Burtynsky (1955-) ve Alman sanatçı Andreas Gursky (1955-) gibi isimler, geniş ölçekli endüstriyel tarım alanlarını ve üretim sahalarını

çoğunlukla yukarıdan (aerial) bir bakış perspektifiyle betimleyerek, doğanın insan müdahalesiyle sistematik biçimde yeniden şekillendirilmesini görünür kılarlar. Bu yüksek bakış noktası, izleyiciyi yalnızca gözlemci konumuna yerleştirmekle kalmaz; aynı zamanda ona mekânsal ölçekte hâkimiyet, denetim ve kontrol duygusu atfeden bir görme rejimi önerir. Bu çerçevede manzara, salt doğal bir çevrenin temsili olmaktan uzaklaşarak, küresel üretim ağlarının, endüstriyel süreçlerin ve kapitalist dolaşım mekanizmalarının izlerini taşıyan bir görsel veri alanına dönüşür. Burtynsky'nin "Petrol Sahalar"ı adlı çalışması (Resim 11) ile Gursky'nin "Buz Patencileri" başlıklı eseri (Resim 12), ölçek, tekrar ve düzen aracılığıyla insan etkinliğinin doğa üzerindeki yapısal etkilerini gözler önüne seren bu yaklaşımın çarpıcı örnekleri arasında yer alır.



Resim 11. Edward Burtnsky, "Petrol Sahaları" No: 27, Texas, 2004



Resim 12. Andreas Gursky, "Buz Patencileri", 2021.

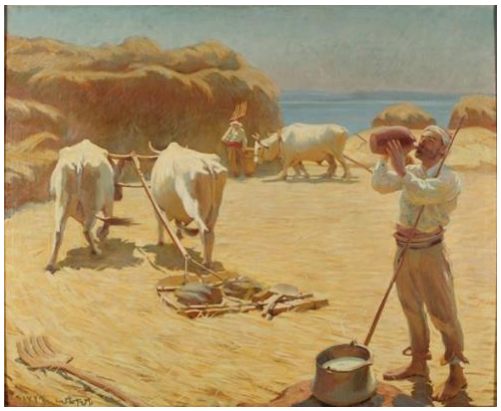
John Berger'in vurguladığı üzere, görme biçimleri toplumsal ve tarihsel deneyimler tarafından belirlenir; dolayısıyla bu tür görsel temsiller, yalnızca görüleni aktarmakla kalmaz,

aynı zamanda ait oldukları dönemin ideolojik ve ekonomik dinamiklerini de içerir. Bu bağlamda manzara sanatı, doğanın "kendisini" değil, insanın doğa üzerindeki müdahalesini ve bu müdahalenin sonuçlarını temsil eder. Dolayısıyla manzara, doğa ile insan arasındaki karşılıklı bağımlılık ve gerilim ilişkisini açığa çıkaran eleştirel bir görsel alan olarak değerlendirilmelidir.

Doğanın estetik bir nesne olarak sunulmasından, üretim ilişkilerinin, mülkiyet yapılarının ve iktidar mekanizmalarının sorgulandığı çok katmanlı bir temsil alanına evrilen manzaranın yalnızca görülen değil, aynı zamanda toplumsal olarak inşa edilen bir gerçeklik olduğu ortaya çıkmakta, insanın doğa ile kurduğu ilişkinin tarihsel ve ideolojik bir kaydı olarak anlam kazanmaktadır.

Türk Manzara Resminde Tarım Kültürü

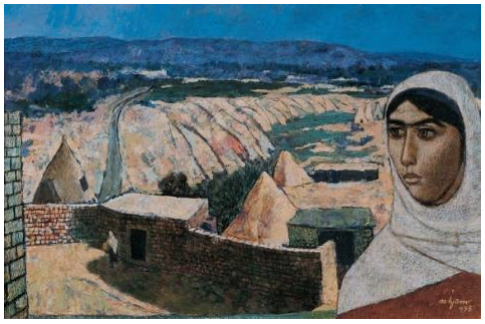
Türk resim sanatında da tarımsal üretim ve hasat temaları önemli bir yer tutmaktadır. Cumhuriyet dönemi sanatçıları, köylü figürünü ulusal kimliğin bir temsilcisi olarak ele almış ve tarımı kalkınma ideali ile ilişkilendirmiştir. Tansuğ'a (1993) göre, Türk resminde köylü figürü, ulusal kimliğin görsel temsillerinden biri haline gelmiştir (ss.268-270). Bu bağlamda hasat sahneleri, yalnızca üretim faaliyetlerini değil; aynı zamanda kültürel belleği, dayanışma ruhunu ve toplumsal sürekliliği yansıtan önemli sanatsal belgeler olarak değerlendirilmektedir.



Resim 13. Namık İsmal, "Harman"t.ü.y.b., 1923, İstanbul Resim Heykel Müzesi.

Bu bağlamda Türk resminde tarım kültürünün temsili, erken Cumhuriyet döneminden itibaren hem ideolojik hem de estetik düzlemde dönüşen bir yapı sergiler. Namık İsmail'in (1890-1935) "Harman" konulu resmi (Resim 13), tarımsal üretimi kolektif emek ve toplumsal dayanışma ekseninde ele alarak, Cumhuriyet'in kalkınma ideallerine paralel bir görsel dil üretir. Eserde figürler, ortak bir üretim sürecinin dinamik unsurları olarak kurgulanmış; hareket, ritim ve ışık aracılığıyla emek neredeyse yüceltilmiştir. Bu yönüyle sahne, ulusun yeniden inşasına

dair iyimser bir anlatıyı temsil eder. Benzer biçimde, İbrahim Çallı ve kuşağının bazı çalışmalarında da kırsal yaşam ve tarımsal üretim temalarının yer yer işlendiği görülmekle birlikte, bu konunun daha belirgin ve ideolojik bir içerik kazandığı dönem, 1930 sonrasında gelişen Yeniler Grubu ve toplumsal gerçekçi eğilimdir. Bu bağlamda Nuri İyem (1915-2005), Turgut Zaim (1906-1974) ve Neşet Günal (1923-2002) gibi sanatçılar, köylü figürünü doğrudan toplumsal gerçekliğin taşıyıcısı olarak ele almışlardır.



Resim 14. Nuri İyem, "Göreme", t.ü.y.b. (39x58 cm.), 1975.

Nuri İyem'in köylü portreleri, bireysel temsille kolektif kimlik arasında bir denge kurarak, Anadolu insanını hem simgesel hem de psikolojik bir derinlik içinde sunar. Tarım doğrudan sahnelenmese dahi, figürlerin kimliği ve duruşu, kırsal yaşamın belirleyici etkilerini yansıtır. Turgut Zaim'in "Yörükler" ve köy yaşamını konu alan resimleri, tarımsal üretimi geleneksel yaşam biçimleri ve kültürel süreklilik içinde değerlendiren bir yaklaşım sunar. Zaim'in çalışmalarında doğa ile insan arasındaki ilişki uyum içinde ve süreklilik arz eden bir yapı olarak temsil edilir.



Resim 15. Turgut Zaim, "Doğu", t.ü.y.b., (130x300 cm.)1933, İstanbul Resimve heykel Müzesi.

Neşet Günal'ın figüratif kompozisyonları, toprağa bağlı yaşam süren köylünün yaşam koşullarını daha sert ve eleştirel bir gerçekçilikle ele alır; kurak topraklar, ağır emek ve

yoksulluk, figürlerin bedenlerinde ve yüz ifadelerinde somutlaşır. Sanatçı, Anadolu köylüsünü idealize edilmiş bir figür olarak sunmak yerine, onu tüm zorluklarıyla birlikte, toprağa bağımlı bir varoluşun somut ifadesi olarak ele alır. Günal'ın özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda ürettiği figüratif kompozisyonlarında, kurak ve çatlamış toprak yüzeyleriyle bütünleşen insan bedenleri, tarımın üretimsel, bedensel ve varoluşsal bir deneyim olduğunu ortaya koyar.



Resim 16. Neşet Günal,"Bağbozumu", t.ü.y.b., (137x 250 cm.),1956.



Resim 17. Neşet Günal,"Duvar Dibi IV", t.ü.y.b., (139x210 cm.)1975.

Sanatçının toprak adamları, köylü ailesi ve benzeri tematik çalışmaları, tarımsal üretimin sonuçlarını ve köylü üzerindeki etkilerini görünür kılar. Figürler çoğunlukla hareketsiz, ağır ve anıtsal bir duruş içinde resmedilir; bu durum, emeğin sürekliliğini ve kaçınılmazlığını vurgulayan bir görsel dil oluşturur. Yüzlerdeki donukluk ve ifade yoksunluğu ise, bireyin ekonomik ve çevresel koşullar karşısındaki sınırlanmışlığını ima eder. Bu yönüyle Neşet Günal'ın yaklaşımı, Cumhuriyet'in erken döneminde görülen iyimser ve idealleştirici köylü temsillerinden ayrılır. Onun resimlerinde tarım, kalkınmanın simgesel bir göstergesi olmaktan çok, yoksulluk, emek ve dayanıklılık ekseninde şekillenen bir gerçeklik alanı olarak karşımıza

çıkar. Böylece Günal, tarım kültürünü yalnızca ulusal kimlik bağlamında değil, aynı zamanda toplumsal eşitsizlikler ve yaşam koşulları üzerinden ele alan eleştirel bir perspektif geliştirir.

Tüm bu örnekler, Türk manzara ve figür resminde tarım kültürünün yalnızca doğayı betimleyen bir unsur olmadığı; aksine ulusal kimlik, emek, üretim ve toplumsal yapı gibi çok katmanlı anlamlar taşıyan bir temsil alanı oluşturduğu görülmektedir. Böylece hasat ve köylü temaları, hem Cumhuriyet ideolojisinin görsel bir ifadesi hem de Anadolu'nun kültürel belleğini taşıyan güçlü imgeler olarak sanat tarihindeki yerini alır.

2. BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

Uygulamanın Yapılış Gerekçesi

Şeker pancarının tarihsel serüveni, yalnızca bir tarım ürününün öyküsü değil, aynı zamanda insanlığın bilimsel merakının ve ekonomik bağımsızlık arayışının görsel bir metaforudur. 16. yüzyılda başlayan deneysel süreçler, 18. yüzyılda Marggraf ve Achard'ın çalışmalarıyla bilimsel bir kimlik kazanmış, 19. yüzyılda ise sanayi devriminin parçası haline gelmiştir. Bu gelişmeler, sanatın hasat imgeleriyle kurduğu bağ gibi, doğanın sunduğu hammaddenin kültürel ve ekonomik dönüşümde nasıl bir simgeye dönüştüğünü göstermektedir. Dolayısıyla şeker pancarı, sanatsal bir projede yalnızca tarımsal bir nesne değil, insanlığın ilerleme ve bağımsızlık arzusunun görsel karşılığı olarak ele alınabilir (Wikipedia, t.y.).

Türkiye'de şeker pancarının yükselişi, Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte ekonomik bağımsızlık idealiyle birleşmiştir. 1926'da Alpullu ve Uşak fabrikalarının açılması, pancarın "beyaz altın" olarak ulusal kimliğe dahil edilmesini sağlamıştır. Bu noktada neden-sonuç ilişkisi açıktır: ithalata bağımlı bir toplum, yerli üretimle kendi geleceğini kurma iradesini ortaya koymuştur. Sanatsal bir projede bu dönüşüm, imece kültürü ve topluluk dayanışmasıyla birlikte görselleştirilebilir; çünkü pancar üretimi yalnızca ekonomik bir faaliyet değil, aynı zamanda toplumsal birlikteliğin ve ortak emeğin sembolüdür (Wikipedia, t.y.).

Iğdır örneği ise bu gerekçeyi daha da somutlaştırır. Mikroklima sayesinde bereketli topraklarda yetişen pancar, bölge halkı için hem ekonomik hem de kültürel bir anlam taşır. Hasat döneminde imece usulüyle yapılan çalışmalar, Resim sanatına yansıyan tarım kültürü sahnelerindeki figüratif birlikteliklerle benzerlik gösterir. Burada neden-sonuç ilişkisi, coğrafyanın sunduğu özel iklim koşullarının toplumsal dayanışmayı ve ekonomik canlılığı doğurmasıdır. Sanatsal bir projenin bu bağlamda pancarın yalnızca bir ürün değil, toplumsal hafızayı ve kültürel kimliği besleyen bir görsel metafor olduğunu ortaya koyabileceği düşünülerek, gerekçelendirilmiştir.

İçerik ve Biçime Yönelik Saptamalar

Bu uygulama, şeker pancarının tarihsel, ekonomik ve kültürel katmanlarını sanatsal bir perspektif üzerinden yeniden kurgulamayı amaçlamakta; bu yönüyle Hal Foster'ın tanımladığı "arşivsel dürtü" ile ilişkilendirilebilecek bir üretim alanı açmaktadır. Foster'a göre arşivsel

dürtü, geçmişe ait verileri olduğu gibi korumak yerine, onları seçerek yeniden düzenleyen ve bugünün bağlamında anlamlandıran eleştirel bir pratiktir (Foster, 2004). Bu doğrultuda şeker pancarı, yalnızca bir tarım ürünü olarak değil; üretim, dayanışma, bereket ve ekonomik bağımsızlık gibi tarihsel olarak birikmiş anlamları taşıyan bir kültürel gösterge olarak ele alınmıştır. Böylece çalışma, nesnenin kendisini temsil etmekten ziyade, onun etrafında örülen toplumsal ve tarihsel ilişkileri görünür kılan bir görsel arşiv niteliği kazanır.

Uygulamada yer alan figüratif anlatım, bu arşivsel kurgunun merkezinde konumlanmaktadır. Hasat sürecine dâhil olan insan figürlerinin kompozisyonun merkezine yerleştirilmesi, emeğin görünür kılınmasının ötesinde, üretim sürecinin bellekte nasıl yer ettiğini sorgulayan bir strateji olarak okunabilir. Şeker pancarının topraktan çıkarılması, taşınması ve işlenmeye hazırlanması gibi aşamalar, yalnızca bir üretim zincirinin parçaları değil; bireysel emeğin toplumsal üretime dönüşümünü belgeleyen ve bu dönüşümü yeniden kuran görsel fragmanlar olarak işlev görür. Bu yönüyle eser, tarımsal faaliyetleri temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda kolektif emeğin ve dayanışmanın tarihsel izlerini de güncel bir bağlamda yeniden dolaşıma sokar.

Biçimsel açıdan kompozisyonun diyagonal kurgusu, renk düzeni, figür soyutlamaları, izleyiciyi bu arşivsel yapının içine çekerken, görsel bir süreklilik hissi yaratır. Bu tekrar, Foster'ın işaret ettiği biçimde, arşivin sabit ve bütüncül bir yapıdan ziyade parçalı ve yeniden üretilebilir doğasına işaret eder (Foster, 2004). Perspektifin sağladığı mekânsal derinlik ise yalnızca fiziksel bir alan duygusu oluşturmaz; aynı zamanda tarımsal üretimin zaman içindeki sürekliliğini deneyimsel bir düzleme taşır.

Renk paleti de bu yaklaşımı destekler. Toprak tonları, yeşiller ve sıcak sarıların kullanımı, tarımsal yaşamın doğrudan referanslarını taşırken; mevsimsel geçişleri yansıtan ton farklılaşmaları üretim döngüsünün zamansallığını görünür kılar. Böylece renk, yalnızca estetik bir unsur değil, aynı zamanda kültürel belleğin taşıyıcısı haline gelir.

Figür ile mekân arasındaki ilişki ise bu arşivsel yaklaşımın eleştirel boyutunu açığa çıkarır. İnsan figürleri, doğaya egemen özneler olarak değil; onunla karşılıklı bağımlılık içinde var olan unsurlar olarak temsil edilmiştir. Bu durum, hem ekolojik duyarlılıklarla kesişmekte hem de insan-doğa ilişkisini yeniden düşünmeye davet eden bir görsel söylem üretmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, şeker pancarı üzerinden kurguladığı anlatım aracılığıyla geçmişi belgelemekten çok, onu yeniden yorumlayan ve güncel bağlamda anlamlandıran bir arşivsel yeniden kurgu sunmaktadır. Bu yönüyle eser, tarımsal üretimi temsil eden bir görüntü

olmaktan çıkarak, emeğin, doğanın ve toplumsal ilişkilerin katmanlı yapısını açığa çıkaran eleştirel bir sanat pratiği olarak değerlendirilebilir.

Uygulamanın Düşünsel Yönü

Bu uygulamanın düşünsel temeli, insanın doğa ile kurduğu üretim ilişkisinin kültürel, ekonomik ve estetik boyutlarını görünür kılma çabası etrafında şekillenmektedir. Ancak bu ilişki, burada yalnızca betimlenen bir gerçeklik olarak değil; Hal Foster'ın tanımladığı "arşivsel dürtü" kapsamında, yeniden seçilip düzenlenen ve bugünün bağlamında anlamlandırılan bir görsel yapı olarak ele alınmaktadır (Foster, 2004). Bu doğrultuda şeker pancarı, salt bir tarım ürünü olmaktan çıkarak; emek, üretim, dayanışma ve toplumsal dönüşüm gibi tarihsel olarak birikmiş anlam katmanlarını taşıyan bir kültürel göstergeye dönüşür. Eser, böylece doğrudan gözlemlenen üretim süreçlerini aktarmaktan ziyade, bu süreçlerin oluşturduğu kültürel belleği yeniden kuran bir temsil alanı sunar.

Bu çerçevede üretim ve emek kavramları, yalnızca ekonomik faaliyetler olarak değil, bireyin toplumsal varoluşunu şekillendiren deneyimsel ve tarihsel olgular olarak ele alınmaktadır. Kırsal yaşam bağlamında toprakla kurulan ilişki, insanın doğayla karşılıklı bağımlılığı üzerinden anlam kazanırken, bu bağı görünür kılan imgeler (traktör modelleri, figürlerin form özellikleri vb.) aynı zamanda birer görsel arşiv fragmanı işlevi görür. Şeker pancarı üretimi, bu anlamda, insan ile doğa arasındaki etkileşimin somut bir örneği olmanın ötesine geçerek kolektif hafızanın tetiklenmesine hizmet eder.

Çalışmanın merkezinde yer alan kolektif emek kavramı da bu arşivsel yaklaşım içinde yeniden düşünülmektedir. Şeker pancarı üretiminin ekimden hasada uzanan çok aşamalı yapısı, bireysel emeğin toplumsal dayanışma içinde anlam kazandığı bir süreci ortaya koyar. Özellikle Iğdır'daki imece kültürü, bu ortak üretim pratiğinin güncel bir yansıması olarak, geçmişten bugüne taşınan bir toplumsal hafıza biçimi sunar. Eserde yer alan figüratif ve sembolik unsurlar, bu birliktelik halini yalnızca temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda onu yeniden kurarak dolaşıma sokar. Böylece kolektif emek, sabit bir gerçeklik olmaktan çıkarak, görsel olarak yeniden üretilen ve yorumlanan bir anlam alanına dönüşür.

Ekonomik bağımsızlık kavramı da bu bağlamda tarihsel bir anlatının parçası olarak ele alınır. Türkiye'de şeker pancarı üretiminin yaygınlaşması ve şeker fabrikalarının kurulması, Cumhuriyet dönemi kalkınma politikalarının önemli göstergelerinden biri olmuştur. Bu durum, yerli üretim ile ulusal bağımsızlık arasındaki ilişkinin görsel ve simgesel düzeyde yeniden

kurulmasına olanak tanır. Şeker pancarı imgesi, bu çalışmada yalnızca tarımsal üretime referans olurken, toplumların kendi kaynaklarıyla var olma mücadelesini temsil eden bir arşivsel işaret olarak işlev görür.

Eserin bir diğer önemli boyutu, insan ile doğa arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisini açığa çıkarmasıdır. Toprak, iklim ve insan emeğinin kesişiminde şekillenen üretim süreci, yalnızca ekonomik bir döngü değil; aynı zamanda yaşamın sürdürülebilirliğini belirleyen ekolojik bir dengeyi ifade eder. Bu bağlamda çalışma, doğayı pasif bir kaynak olarak değil, insanla birlikte var olan ve onunla karşılıklı etkileşim içinde biçimlenen bir alan olarak ele alır. Bu yaklaşım, arşivsel dürtünün eleştirel boyutuyla örtüşerek, insan-doğa ilişkisini yeniden düşünmeye davet eden bir görsel söylem geliştirir.

Sonuç olarak bu uygulama, şeker pancarı üretimi üzerinden kurguladığı anlatım aracılığıyla, geçmişi belgeleyen bir temsil üretimi olmaktan çok bunu güncel bağlamda yorumlayan bir arşivsel yeniden kurma pratiği ortaya koyar; tarımsal üretimi yalnızca maddi bir süreç olarak değil; kültürel bellek, toplumsal dayanışma ve tarihsel süreklilik ile ilişkili çok katmanlı bir anlam alanı olarak ele alır.

RESİMLER



Resim 18. Fatih Tuğra Işıkay, “Palandöken Atlama Kuleleri/Kış”,T.ü.y.b.,

(70x100 cm.), 2024



Resim 19. Fatih Tuğra Işıkay,“Palandöken Atlama Kuleleri/Bahar”,T.ü.y.b.,

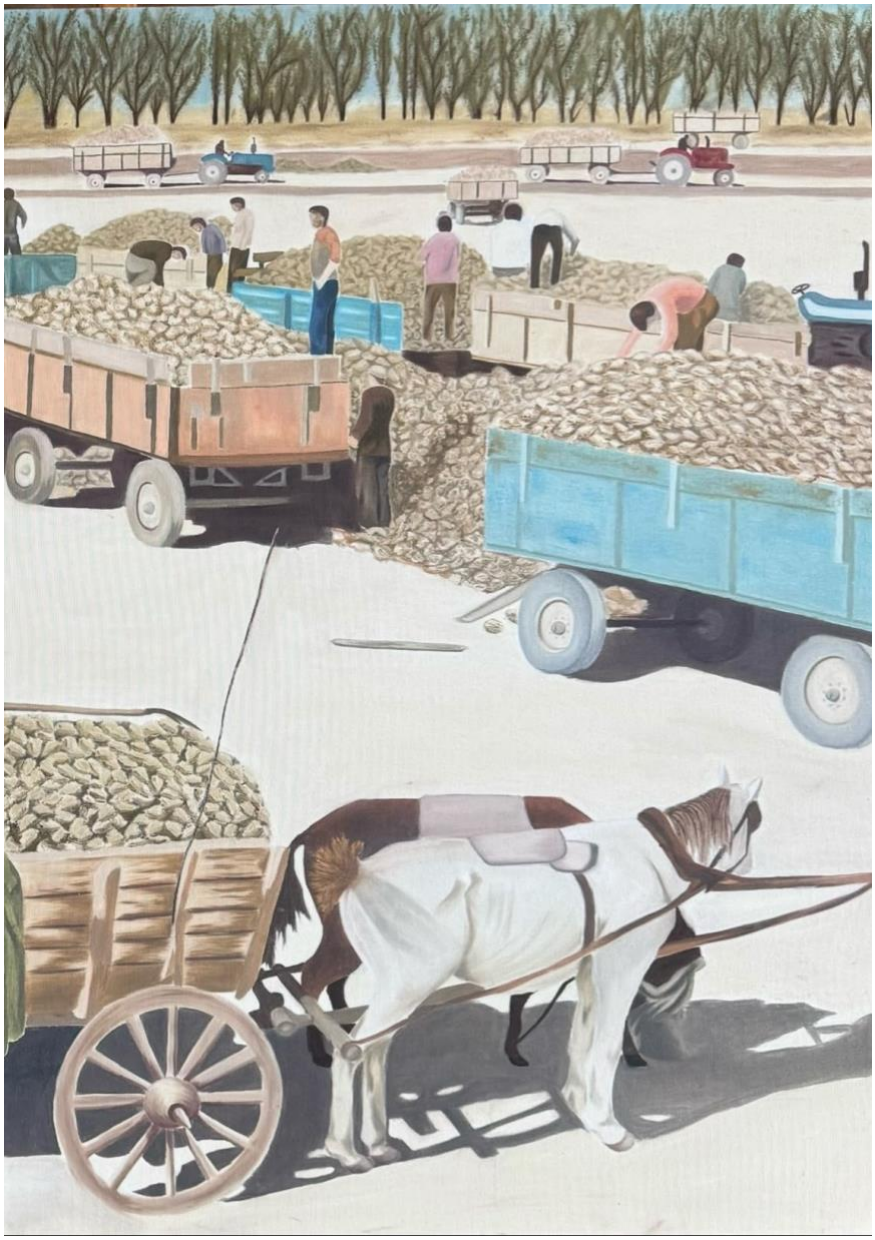
(70x100 cm.),2024.



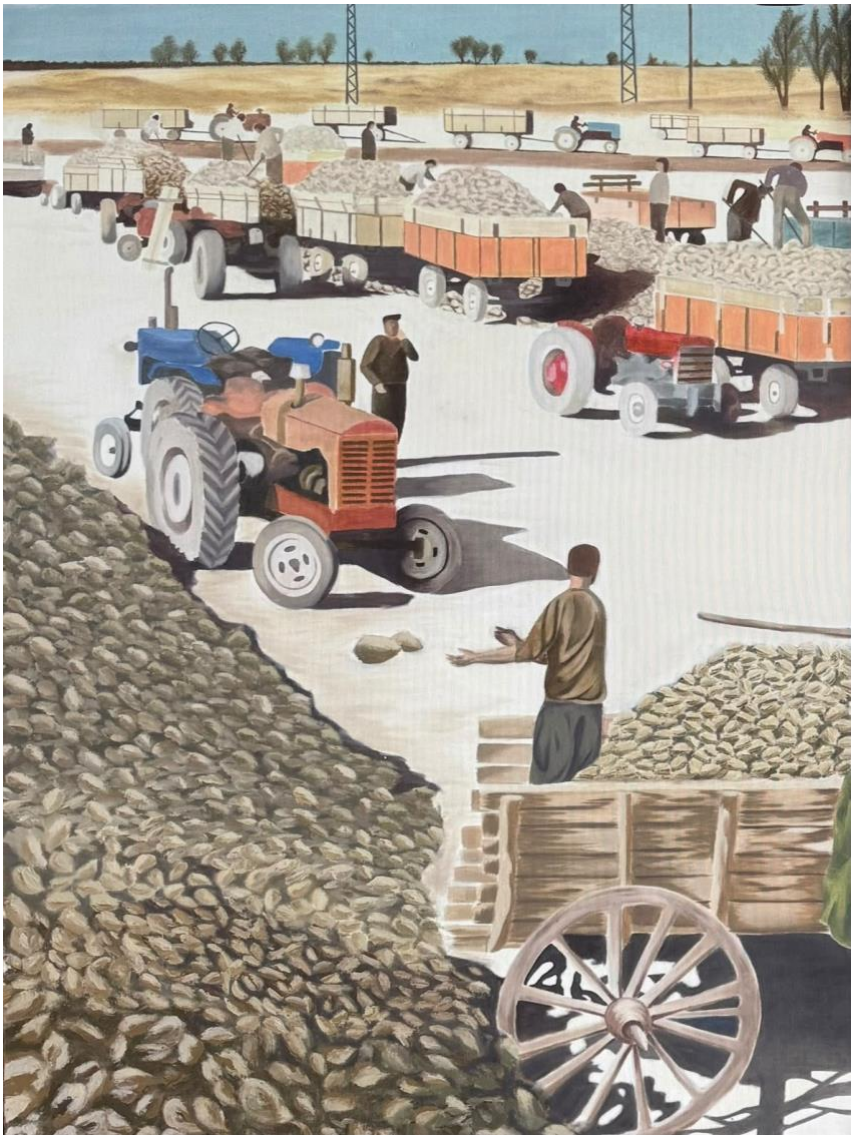
Resim 20. Fatih Tuğra Işıkay ,“Buğday Tarlası”,T.ü.y.b., (100x70 cm.), 2025.



Resim 21. Fatih Tuğra Işıkay,“Manzara”,t.ü.y.b., (70x100 cm.), 2025



Resim 22. Fatih Tuğra Işıkay,“Şeker Pancarının Evetleri”, T.ü.y.b., (100x70 cm.), 2026.



Resim 23. Fatih Tuğra Işıkay,“Şeker Pancarının Fakatları”, T.ü.y.b., (100x70 cm.), 2026.



Resim 24. Fatih Tuğra Işıkay, Mezuniyet Sergisinden Görünüm, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum.

SONUÇ

Bu çalışma, tarımsal üretim ile manzara temsili arasındaki ilişkinin tarihsel sürekliliğini korumakla birlikte, günümüz koşullarında belirgin bir kırılganlık sürecine girdiğini ortaya koymuştur. Elde edilen bulgular, tarım politikalarındaki değişimler, sanayi altyapısındaki dönüşümler ve lojistik sınırlılıkların kırsal peyzajın süreklilik arz eden yapısını parçaladığını göstermektedir. Bu durumun sonucu olarak, homojen ve bütüncül bir peyzaj anlayışı yerini katmanlı, kesintili ve dönüşüm içerisindeki bir görsel yapıya bırakmaktadır. Bu dönüşüm yalnızca Iğdır Ovası'na özgü olmayıp, Anadolu'nun farklı bölgelerinde de gözlemlenen daha geniş ölçekli bir yapısal değişimin parçasıdır. Dolayısıyla çalışma, yerel bir örnek üzerinden tarım ve peyzaj ilişkisine dair evrensel bir sorunsalı görünür kılmaktadır.

Çalışmanın kuramsal katkısı, özellikle Hal Foster'ın "arşivsel dürtü" kavramı çerçevesinde belirginleşmektedir. Araştırmada kullanılan fotoğrafik verilerin yeniden kurgulanmasıyla geliştirilen "belge-resim" yaklaşımı, manzarayı statik ve estetik bir nesne olarak ele alan geleneksel anlayıştan ayrılmaktadır. Bunun yerine peyzaj, tarihsel, ekonomik ve toplumsal süreçlerin kesişiminde üretilen dinamik bir yapı olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, manzara resmini yalnızca betimleyici bir tür olmaktan çıkararak eleştirel bir görsel analiz alanına dönüştürmektedir. Aynı zamanda Lefebvre'nin "mekânın üretimi" ve Berger'in "görme biçimleri" yaklaşımlarıyla örtüşen bu bulgular, peyzajın doğal değil, toplumsal olarak inşa edilen bir gerçeklik olduğunu doğrulamaktadır.

Araştırmanın pratik sonuçları, hem sanat üretimi hem de kültürel sürdürülebilirlik açısından önemli çıkarımlar sunmaktadır. Elde edilen bulgular, tarımsal peyzajların yalnızca ekonomik değerleri üzerinden değil, aynı zamanda korunması gereken birer kültürel miras olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sanatın, özellikle resim ve fotoğraf gibi görsel ifade biçimlerinin, dönüşüm sürecindeki tarım kültürlerini belgeleyen ve kamusal farkındalık yaratan araçlar olarak daha etkin biçimde kullanılması önerilmektedir. Ayrıca sanat eğitimi kapsamında yerel üretim pratiklerine dayalı çalışmaların teşvik edilmesi, hem kültürel belleğin sürekliliğini destekleyecek hem de çağdaş sanat pratiklerine yeni ifade olanakları kazandıracaktır.

Bununla birlikte çalışma, tarım politikaları ve yerel yönetimler açısından da önemli sonuçlar üretmektedir. Tarımsal üretimin sürdürülebilirliği kadar, bu üretimin şekillendirdiği peyzajın korunması da planlama süreçlerinin bir parçası haline getirilmelidir. Kırsal alanların yalnızca üretim mekânları olarak değil, aynı zamanda estetik ve kültürel değer taşıyan alanlar

olarak ele alınması, bu bağlamda yeni bir yaklaşım sunmaktadır. Sanat projeleri, yerel sergiler ve görsel arşiv çalışmaları, bu sürecin destekleyici unsurları olarak değerlendirilebilir.

Araştırma bulguları, gelecekte yapılacak çalışmalar için de çeşitli olanaklar sunmaktadır. Farklı tarım ürünleri ve coğrafyalar üzerinden gerçekleştirilecek karşılaştırmalı analizler, tarım ve sanat ilişkisini daha kapsamlı bir çerçevede ele almayı mümkün kılacaktır. Ayrıca sanat tarihi, sosyoloji, coğrafya ve tarım ekonomisi gibi disiplinleri bir araya getiren çalışmalar, bu alanın çok katmanlı yapısını daha derinlikli biçimde ortaya koyabilir. Dijital görselleştirme, arşivleme teknikleri ve yeni medya sanatları da bu bağlamda değerlendirilebilecek önemli araştırma alanlarıdır.

Bununla birlikte çalışmanın bazı sınırlılıkları bulunmaktadır. Araştırmanın Iğdır Ovası ve şeker pancarı üretimi ile sınırlı olması, elde edilen bulguların genellenebilirliğini belirli ölçüde sınırlandırmaktadır. Ayrıca görsel verilerin belirli bir zaman dilimine ait olması, tarımsal dönüşümün uzun vadeli etkilerinin bütüncül biçimde analiz edilmesini zorlaştırmaktadır. Çalışmanın ağırlıklı olarak nitel veriler üzerinden yürütülmesi de farklı disiplinlerden sağlanacak nicel verilerle desteklenmesi halinde daha kapsamlı sonuçlara ulaşılabileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, tarım kültürü ile manzara resmi arasındaki ilişkinin yalnızca estetik bir temsil meselesi olmadığını; aksine toplumsal, ekonomik ve kültürel süreçlerin görsel bir yansıması olduğunu ortaya koymaktadır. Iğdır Ovası örneği üzerinden geliştirilen bu yaklaşım, çağdaş dünyada dönüşüm geçiren kırsal peyzajların sanatsal üretim aracılığıyla hem eleştirel biçimde analiz edilebileceğini hem de kültürel bellek içinde yeniden konumlandırılabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, manzara resmine ilişkin geleneksel yaklaşımları sorgulayan ve çağdaş sanat ile sanat eğitimine katkı sunan bütüncül bir öneri niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*. (Yurdanur Salman Çev.). Metis Yayınevi.

Bruegel, P. (1565). *The harvesters (Hasat zamanı)* [Ahşap üzerine yağlıboya]. Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435809

Bruegel, P. (1565). *The hay harvest (Ot biçme)* [Ahşap üzerine yağlıboya]. https://www.kunsthistorisches-museum.at/en/collection/

Bruegel, P. (1565). *The return of the herd (Sürünün dönüşü)* [Ahşap üzerine yağlıboya]. Kunsthistorisches Museum, Viyana https://www.khm.at/en/objectdb/detail/250/

Burtynsky, E. (2004). *Oil fields #27, Texas (Petrol sahaları No:27)* [Fotoğraf]. https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/oil

Büyükkol, S. (2024). Türk Resim Sanatında Hasadın Resimsel Diline Estetik Bir Bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (41), 852-865. https://doi.org.10.5281/zenodo.1333784

Erkorol Özölçer, Ö. (2023) Sanat-toplumsallaşma ilişkisinde Türkiye'de sanat köyü oluşumlarının resim sanatı üzerinden incelenmesi. [Yüksek Lisans Tezi.] Işık Üniversitesi https://research.isikun.edu.tr/server/api/core/bitstreams/b48f888e-3e2a-493c-9229-e2de08aa02ce/content

Foucault,M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu*. (Mehmet Ali Kılıçbay Çev.), İmge Yayınevi.

Gombrich, E.H.(1992). *Sanat ve Yanılsama,*(Ahmet Cemal, Çev.) Remzi Kitabevi.

Gök, M. F. (2021). Bir Sanat Pratiği Olarak "Arşiv". *Art-e Sanat Dergisi*, 14(27), 183-195. https://doi.org/10.21602/sduarte.878954

Gursky, A. (2021). *Ice skaters (Buz patencileri)* [Fotoğraf]. https://www.spruethmagers.com/artists/andreas-gursky/

Günal, N. (1956). *Bağbozumu* [Tuval üzerine yağlıboya]. https://www.istanbulmodern.org/

Günal, N. (1975). *Duvar dibi IV* [Tuval üzerine yağlıboya].h https://www.sakipsabancimuzesi.org/

Hanay, A.(2009).1930 nSonrası Türk resminde Köylü Teması. [Yüksek Lisans tezi]. Trakya Üniversitesi. https://acikerisim.trakya.edu.tr/server/api/core/bitstreams/c12ee574-0727-4ce0-8d0d-c2d88efc6b6a/content

Hobbema, M. (t.y.). *The watermill (Su değirmeni)* [Tuval üzerine yağlıboya]. Art Institute of Chicago. https://www.artic.edu/artworks

İlhan, Ö. (2023, 31 Mayıs). "*Kadın tarım işçileri Erzincan'da pancar üretiminde*."*Anadolu Ajansı.* https://www.aa.com.tr/tr/yasam/kadin-tarim-iscileri-erzincanda-pancar-uretim-mesaisinde/2909864

İsmail, N. (1923). *Harman* [Tuval üzerine yağlıboya]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. https://istanbul.ktb.gov.tr/TR-170842/istanbul-resim-ve-heykel-muzesi.html

İyem, N. (1975). *Göreme* [Tuval üzerine yağlıboya]. https://www.nuriiyem.com/

Kandinsky, W. (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Gülin Ekinci Çev. Altıkırkbeş Yayınları. (Özgün eser 1911).

Latmos (Beşparmak) kaya resimleri. (MÖ 7.–6. binyıl). *Mağara tavanında düğün sahnesi* [Kaya resmi]. Aydın, Türkiye. https://whc.unesco.org/en/tentativelists/5728/

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*.(Işık Ergüden Çev.), Sel yayıncılık.

Limbourg Kardeşler. (1412–1416). *Très Riches Heures du Duc de Berry* [El yazması minyatür]. Musée Condé, Chantilly. https://www.condemuseum.com/en/collections/the-tres-riches-heures

Malevich, K. (1927–1929). *Harvest (Hasat)* [Tuval üzerine yağlıboya]. Russian Museum https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/malevich_k_s/index.php

Millet, J.-F. (1857). *The gleaners (Başak toplayanlar)* [Tuval üzerine yağlıboya]. Musée d'Orsay https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/the-gleaners-323

Monet, C. (1890–1891). *Haystacks (Saman yığınları serisi)* [Tuval üzerine yağlıboya]. https://www.artic.edu/artworks/16568/stacks-of-wheat-end-of-summer

Ruisdael, J. van. (1670–1675). *View of Haarlem with bleaching grounds (Harlem manzarası)* [Tuval üzerine yağlıboya]. Kunsthaus Zürich https://www.kunsthaus.ch/en/collection/

Sevindik, İ. (2024)."Türk Resim Sanatında Tarımsal Ürün Çeşitliliğinin İzleri", *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, https://doi.org/10.5281/zenodo.14285768

Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi.

Tekin, G. (2025). Atasözlerinde geleneksel ekolojik bilgi: tarım, zaman ve mekân. *Türkbilig,* 2025(49), 339-358. https://doi.org/10.59257/turkbilig.1660550

Then&Now (2019). The Politics of Landscape Art [Video] https://www.youtube.com/watch?v=yGTKJ0NakFE&t=4s.

Wikipedia. (t.y.). Şeker pancarı. https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eeker_pancar%C4%B1

Yılmaz, H. (2024). Modern Resim Sanatında Renk Kullanımının İşlevselleştirilmesi Örneği [Yüksek lisans tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=UjlM15wKZGQW6TLC0pvCt83xKDvRjOjqVuw9y8Yp6Myy2k4l_pP05Ycc9n_YWlnN

Yılmaz, M. (2025). Resim sanatında renk ve renk psikolojisi: Yavuz Tanyeli örneği [Yüksek lisans tezi]. Tekirdağ Üniversitesi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=5NNqZKwwGohPh6_KCcfp-mtjk9DrudPBk7X2EsnmhSueA1EvGFlmvmO0N5bl37Ux

Yılmaz, U.(2021).Göstergebilimsel Çözümlemelerle Realist Sanat Eserlerinin Sosyolojik Anlatıları Üzerine İncelemeler. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi.*11(3), 837-852. https://acikerisim.aksaray.edu.tr/server/api/core/bitstreams/5596ceec-ede4-485f-a6a4-60fb1bcca616/content

Zaim, T. (1933). *Doğu* [Tuval üzerine yağlıboya]. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi. https://istanbul.ktb.gov.tr/

Zuhal, B. (2020). Renk Teorilerinin Yansımaları ve Resim Sanatı Üzerine Değerlendirmeler. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi,* 230-239. https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1587860030.pdf.

ÖZGEÇMİŞ



KİŞİSEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı: Fatih Tuğra IŞIKAY

Doğum Yeri ve Yılı: Iğdır, 2003.

EĞİTİM

2005-2017- İlk, Orta ve Lise eğitimini Iğdır'da tamamladı.

2022-2026- Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde Lisans Eğitimini sürdürdü.

SERGİLER

2026- "Mezuniyet Sergisi", Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum.

2024- "BİZ312E" Prof. Fevziye Eyigör Pelikoğlu Atölyesi Öğrencileri Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sergi Alanı, Erzurum.