

**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANABİLİM DALI**  
**RESİM BİLİM DALI**

**STRÜKTÜR BAĞLAMINDA RİTİM OLGUSUNUN**  
**ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI**

**Abdülkerim Oğuz KALELİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Dr. İsa ELİRİ**

**KONYA - 2019**

 KONYA	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	--	---

### BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Abdülkerim Oğuz KALELİ		
	Numarası	158119011006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İsa ELİRİ		
Tezin Adı	STRÜKTÜR BAĞLAMINDA RİTİM OLGUSUNUN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığımı bildiririm.

**Abdülkerim Oğuz KALELİ**





T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Abdülkerim Oğuz Kaleli
	Numarası	158119011006
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim/Resim
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İsa ELİRİ
	Tezin Adı	Prof. Dr. İsa ELİRİ <i>Hoşgörür İsa Eliri</i>
		STRÜKTÜR BAĞLAMINDA RİTİM ÖLGUSUNUN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması başlıklı bu çalışma 23/09/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Prof.Dr.	İsa ELİRİ	<i>İsa Eliri</i>
2	Prof. Dr.	Ahmet DALKIRAN	<i>A. Dalkiran</i>
3	Dr. Öğr	Mehmet Susuz	<i>Mehmet Susuz</i>

## ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında strüktür bağlamında ritim olgusunun çağdaş türk resim sanatına yansımaları ele alınacaktır. Öncelikle giriş, problem ve önemine değin açıklamalara değinilecektir. İkinci bölümde ise strüktür tasarım kavramına ve ritim olgusuna değinilecektir. Son bölümde strüktür bağlamında resim yapan Çağdaş Türk ressamların eser analizleri yapılarak konuyla bütünlüğüne değinilmiştir. Sonuç kısmında bütün bilgiler ışığında vardığımız düşünce geniş kapsamlı olarak verilmiştir.

Başta, iyi ki öğrencisi olduğum tecrübe ve bilgilerini fazlasıyla aktaran danışman hocam Prof. Dr. İsa Eliri olmak üzere, çalışmamın şekillenmesinde yardımcı olan ve önemli katkıları olan Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Susuz'a, desteğini her zaman gösteren Prof. Dr. Ahmet Dalkıran'a, yüksek lisans tez sürecindeki etkilerinden ötürü çok teşekkür ederim. Ayrıca bu zorlu süreçte tüm sıkıntılarımı paylaşan ve hep yanımda olan aileme çok teşekkür ederim.

**Abdülkerim Oğuz KALELİ**

**KONYA, 2019**

 <p>KONYA</p>	<p>T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</p>	 <p>SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ</p>
--	--	--

Öğrencinin	Adı Soyadı	Abdülkerim Oğuz KALELİ		
	Numarası	158119011006		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim / Resim		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. İsa ELİRİ		
Tezin Adı	STRÜKTÜR BAĞLAMINDA RİTİM OLGUSUNUN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMASI			



## ÖZET

Strüktürün yapı ile etkileşim sürecinde doğal oluşumlar ve tasarımlar sonucunda meydana gelen ritim olgusu strüktürün bir parçasıdır. Bu durum strüktür ve ritim birlikteliği mahiyetinde bir resmin oluşum sürecini etkileyebilmiştir.

Evren ve doğa, sürekli kendini tekrar eden ritimlere sahiptirler. Evrende her bir yapının kendine ait düzeni vardır. Bu bağlamda bu ritim olguları tasarımla birlikte doğal olarak sanat dallarında yansımıştır. Resim sanatı içerisinde nokta, çizgi, doku, leke, açık, koyu, renk ve espas öğeleri dahilinde ritim oluşmaktadır. Çağdaş Türk Resim Sanatında ritim olgusunun örneğinin çok olmasından ötürü bu öğeler dahilinde incelenmesi uygun görülmüştür.

Bu araştırmada “Strüktür Bağlamında Ritim olgusunun Çağdaş Türk Sanatına Etkileri“ uzman görüşünde belirlenen sanatçıların başlık doğrultusunda, iki eserlerinin analizi yapılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Strüktür, Ritim, Çağdaş Türk Resim, Sanatı, Konstrüksiyon, Tasarım

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	--

<b>Öğrencinin</b>	Name Surname	Abdülkerim Oğuz KALELİ		
	Student Number	158119011006		
	Department	Picture / Picture		
	Study Programme	Master's Degree (M.A)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D)		
	Supervisor	Prof. Dr. İsa ELİRİ		
Title of the Thesis/Dissertation	THE REFLECTION OF RHYTHM IN THE CONTEXT OF STRUCTURE TO CONTEMPORARY TURKISH PAINTING			

### ABSTRACT

The rhythm phenomenon that occurs as a result of natural formations and designs during the interaction process of the structure with the structure is a part of the structure. This situation could affect the formation process of a picture which is a combination of structure and rhythm.

The universe and nature have rhythms that constantly repeat themselves. Each structure in the universe has its own order. In this context, these rhythm phenomena are reflected in the branches of art by being natural. Rhythm is constructed within the art of dot, line, texture, stain, light, dark, color and space elements. Due to the high number of examples of rhythm in contemporary Turkish painting, it has been considered appropriate to examine these elements.

In this research, two works of the artists mentioned in the expert opinion eri Effects of Rhythm in Structure Context in Contemporary Turkish Art yapılmış were analyzed.

**Keywords:** Structure, Rhythm, Contemporary, Turkish, Painting, Art

## İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI .....	ii
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU .....	iii
ÖNSÖZ .....	iv
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
RESİMLER LİSTESİ .....	ix
GİRİŞ .....	1
1. Problem Durumu .....	1
2. Araştırmanın Amacı ve Önemi .....	2
3. Sayıtlar .....	2
4. Sınırlılıklar .....	2
5. Araştırmanın Yöntemi .....	2

## BİRİNCİ BÖLÜM

### STRÜKTÜR BAĞLAMINDA RİTİM OLGUSU

1.1. Strüktür Kavramı .....	4
1.1.1. Strüktürel Tasarım .....	6
1.2. Strüktür Yapı Unsuru Olan Ritim Olgusu .....	8
1.2.1. Ritim Çeşitleri .....	12
1.2.1.1. Doğal Ritimler .....	12
1.2.1.2. Yapay Ritimler .....	13
1.3. Sanatta Strüktür Ögesi Olarak Ritim .....	15
1.3.1. Resim Sanatında Ritim Unsurları .....	21
1.3.1.1. Nokta-Çizgi-Doku .....	22
1.3.1.2. Leke-Açık-Koyu .....	26
1.3.1.3. Renk .....	30
1.3.1.4. Espas .....	33

## İKİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA RİTİM

2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatı.....	36
2.1.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Ritim .....	42

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

3.1. Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması..	56
3.2. Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunu Çağdaş Türk Resim Sanatında Kullanan Sanatçılar .....	57
3.2.1. Cemal Tollu (1899-1968).....	57
3.2.2. Fahrelnissa Zeid (1901-1991) .....	61
3.2.3. Abidin Elderoğlu (1901-1974).....	65
3.2.4. Zeki Faik İzer (1905-1988) .....	68
3.2.5. Nurullah Berk (1906-1982).....	73
3.2.6. Sabrı Berkel (1907-1993).....	77
3.2.7. Adnan Turanı (1925-2016) .....	82
3.2.8. Adnan Çoker (1927-) .....	86
3.2.9. Burhan Doğancay (1929- 2013).....	91
3.2.10. Gencay Kasapçı (1933-2017).....	95
3.2.11. Devrim Erbil (1937-) .....	99
3.2.12. Mehmet Güteryüz (1938-).....	104
SONUÇ.....	110
KAYNAKLAR .....	113
ÖZGEÇMİŞ .....	129

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1.1:</b> Balık İskeleti .....	5
<b>Resim 1.2:</b> Eiffel Kulesi, Paris .....	6
<b>Resim 1.3:</b> Pekin Stadyumu .....	7
<b>Resim 1.4:</b> Tam Tekrar, İlknur Yavuzkan .....	10
<b>Resim 1.5:</b> Tekrar, İlknur Yavuzkan .....	10
<b>Resim 1.6:</b> Değişken Tekrar, İlknur Yavuzkan.....	11
<b>Resim 1.7:</b> Aralıklı Tekrar, İlknur Yavuzkan .....	11
<b>Resim 1.8:</b> Kuru Otlar .....	12
<b>Resim 1.9:</b> Bal Peteği .....	13
<b>Resim 1.10:</b> Ettiennne Jules Mayer, Zamanlara Karşı Birlikler .....	14
<b>Resim 1.11:</b> Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1455-1498 .....	16
<b>Resim 1.12:</b> Vincent Van Gogh, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1889.....	17
<b>Resim 1.13:</b> Vilademir Tatlin, Tatlin’in Kulesi, 1917 .....	18
<b>Resim 1.14:</b> Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912. ....	19
<b>Resim 1.15:</b> Jacson Pollock, Son Baharın Ritmi, 1950.....	20
<b>Resim 1.16:</b> Gencay Kasapçı, Noktanın Sonsuzluğu, 2005-2016 .....	23
<b>Resim 1.17:</b> Vassily Kandinsky, isimsiz.....	24
<b>Resim 1.18:</b> Erol Akyavaş, Ruzname, 1987 .....	26
<b>Resim 1.19:</b> Nejat Melih Devrim, Soyut Kompozisyon .....	27
<b>Resim 1.20:</b> Adem Genç, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010....	30
<b>Resim 1.21:</b> Nur Koçak, Fetiş Nesnelere Ruj Mihrabı, 1978-1988.....	33
<b>Resim 1.22:</b> Özdemir Altan, Kalpler, Zıbınlar, Çocuklar, Amatörler, ve Profesyonellerin İstanbul’da Rastlantısal buluşması, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2006.....	34
<b>Resim 2.1:</b> Hüseyin Avni Lifij, Alegori, 1916.....	43
<b>Resim 2.2:</b> Cevat Dereli, İsimsiz, 1949.....	45
<b>Resim 2.3:</b> Abidin Dino, Balıkxhane, 1941 .....	47
<b>Resim 2.4:</b> Nuri İyem, Gece Kondu Güzelleri, 1970.....	49
<b>Resim 2.5:</b> Nedim Günsur, Balık Evi, 1979.....	50
<b>Resim 2.6:</b> Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon, 1983 .....	52
<b>Resim 2.7:</b> Selim Turan, Absrait Flamme (Tarihsiz).....	53
<b>Resim 2.8:</b> Hasan Pekmezci, Kuşlar (Tarihsiz) .....	54

<b>Resim 2.9:</b> Habip Aydoğdu, İçimizdeki Büyük yangın, 2002 .....	55
<b>Resim 3.1:</b> Cemal Tollu, İstihsal, 1954.....	58
<b>Resim 3.2:</b> Cemal tollu, Mevleviler, 1968 .....	60
<b>Resim 3.3:</b> Fahrelnissa Zeid, b Kuşu, 1950.....	63
<b>Resim 3.4:</b> Fahrelnissa Zeid, Atomun ve Nebati Hayatın Parçalanışı, 1962 .....	64
<b>Resim 3.5:</b> Abidin Elderoğlu, Ağaçlı Kompozisyon, 1960 .....	66
<b>Resim 3.6:</b> Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyut, 1968.....	67
<b>Resim 3.7:</b> Zeki Faik İzer, Endişeli Kuş, 1967 .....	70
<b>Resim 3.8:</b> Zeki Faik İzer, Kayalar ve Dalgaların Dansı, 1970 .....	72
<b>Resim 3.9:</b> Nurullah Berk, Nargile içen adam, 1958 .....	75
<b>Resim 3.10:</b> Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 1977 .....	76
<b>Resim 3.11:</b> Sabri Berkel, Ege’de Tütün, 1954 .....	79
<b>Resim 3.12:</b> Sabri Berkel, Simitçi, 1988.....	80
<b>Resim 3.13:</b> Adnan Turani, Ege’den Peyzaj Soyutlaması, 1995 .....	83
<b>Resim 3.14:</b> Adnan Turani, algıcılar, 1998 .....	85
<b>Resim 3.15:</b> Adnan oker, Retrospektif, 2015 .....	89
<b>Resim 3.16:</b> Adnan oker, Yapısal Ritim 8, 2006.....	90
<b>Resim 3.17:</b> Burhan Doğancay, Mavi Senfoni,1987.....	93
<b>Resim 3.18:</b> Burhan Doğancay, Purple Ribbon,1985 .....	94
<b>Resim 3.19:</b> Gencay Kasapçı, Nokta’nın Sonsuzluğu Serisi, 2005-2016 .....	97
<b>Resim 3.20:</b> Gencay Kasapçı, Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar Serisi .....	98
<b>Resim 3.21:</b> Devrim Erbil, Haydarpaşa, 2006 .....	101
<b>Resim 3.22:</b> Devrim Erbil, Kırmızı İstanbul, 2007 .....	103
<b>Resim 3.23:</b> Mehmet Güleryüz, iftci, 1993 .....	106
<b>Resim 3.24:</b> Mehmet Güleryüz, Tournament, 1996.....	108

## GİRİŞ

Strüktürel oluşumlar, yapısal sistemler belirli sistemler içinde birleştirilerek oluşturulur. Bu sebeple, sanatsal eserlerde üç boyutta göz önünde bulundurulması gereken yapısal sistemler, matematiksel hesaplamalar ışığında bütün boyut ve şekillerde oluşturulabilir. Strüktürel tasarımlarda, birim ve bağlantı üniteleri yan yana sistemlerde tam matematiksel kesinliğe sahip olmalıdır, aksi takdirde yapısal bir sistem oluşturmak mümkün değildir. Strüktürel sistemler belirli matematiksel sistemler içerisinde düzenli yapılar içerisinde düzensiz yapılar oluşabilir (Oransay, 2006: 110).

Evren ve doğa, ritim ve ahenkler oluşturmaktadır. Canlıların hepsi bir ritimle var olmakta, gelişmekte ve yok olmaktadır (Işıқтаş, 2016: 3). Ritim, doğada ve insan üretiminin tüm alanlarında varlığını gösterir. Kuşların kanat hareketleri, denizin dalgalanması, mevsim döngüsü, gündüz ve gecenin art arda gelmesi... Bunlar sadece gözlerimizle görebileceğimiz örnekler. Ek olarak, ritim algılayamadığımız mikro yapı sistemlerinin varlığını göstermektedir. Çevremize baktığımızda, bize estetik görünen mimari yapı ve mekanlarda ritmik bir kurgunun varlığından bahsetmek mümkündür. Aynı durum; resim, heykel, seramik, fotoğraf, grafik ve sanatın dallarını kapsayan tüm alanlarda bile uygulanabilir (Marmara, 2016: 1). Sanat eserlerindeki ritmin oluşması müdahalelerle olduğu için yapay ritim olarak düşünülmektedir. Sanat eserlerinde ritim olgusu; nokta, çizgi, leke, açık-koyu, renk, espas bağlamında değerlendirilir.

Bu çalışmada, strüktürel bağlamda ritim olgusunun resim sanatıyla olan ilişkisi nokta, çizgi, leke, açık-koyu, renk, espas ekseninde yapay ritim olarak incelenmiştir. Daha sonrasında incelenen Çağdaş Türk Resim sanatında 1950'den sonra ki dönemlerde üretilen eserler strüktür ögesi olan ritim olgusu ışığında ele alınmıştır. Araştırmalar sonucunda; Cemal Tollu, Fahrelnissa Zeid, Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Adnan Turani, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Gencay Kasapçı, Devrim Erbil ve Mehmet Gülerüz'ün ikişer

eseri sanat eseri inceleme metotları mahiyetinde ele alınarak, strüktürel bağlamda ritim olgusu ekseninde incelenmiştir.

### **1. Problem Durumu**

Özellikle 1950 sonrası Çağdaş Türk Resim sanatında üretilen eserlerde strüktür ögesi olan ritim olgusunun ön plana çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda sanatçıların sanatsal üretimlerinde ritim olgusunu kullanarak eserlerini nasıl biçimlendirdiklerinin ortaya çıkartılması önem taşımaktadır. Araştırmanın problem cümlesi; “Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması”dır.

### **2. Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın oluşum sürecinde ritmik öğeler önemli yer tutar. 1950 sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatında soyut eğilimler göze çarpmaktadır. Bu süreçte sanatçılar eserlerinde yoğun olarak ritmik öğeleri kullanmışlardır.

Araştırmanın amacı: Çağdaş Türk Resim Sanatında 1950 sonrası sanatsal üretimlerde kullanılan ritmik unsurları tespit edip incelemektir.

Araştırmanın önemi: Araştırmada Çağdaş Türk Resim Sanatında “Ritim” olgusunun özellikle 1950 sonrası sanatçı estetiğiyle eserlere yansımasının incelenmesi bakımından önem taşımaktadır.

### **3. Sayıtlar**

Bu araştırmada kullanılan kaynakların yeterli olduğu varsayılmıştır.

“Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması” başlıklı bu araştırmada, uzman görüşü alınarak belirlenen sanatçılar ve 2 (iki)'şer eserinin incelenmesinin araştırmanın amacına uygun olduğu varsayılmıştır.

### **4. Sınırlılıklar**

Araştırmanın başlığı “Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması”dır. Çağdaş Türk Resim Sanatında bu mahiyette etkinlik

gösteren bir gurup sanatçı örneklemler olarak ele alınmıştır. Araştırma; Cemal Tollu, Fahrelnissa Zeid, Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Adnan Turani, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Gencay Kasapçı, Devrim Erbil ve Mehmet Güteryüz'ün 1950 sonrası ürettikleri 2 (iki)'şer sanat eseri ile sınırlandırılmıştır.

### **5. Araştırmanın Yöntemi**

Araştırmada, verilerin toplanarak teorik bölümün oluşturulmasında yerli ve yabancı kitaplardan, makalelerden, tezlerden, vb. kaynaklardan tarama yöntemi kullanılarak elde edilen bilgiler ve görseller araştırmanın bütünlüğünü oluşturacak şekilde kullanılmıştır.

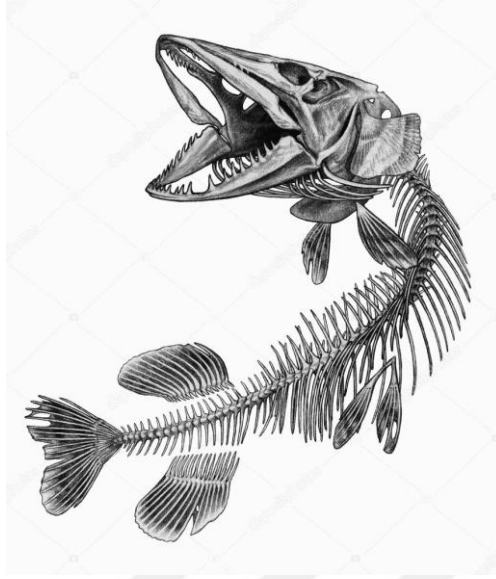
## BİRİNCİ BÖLÜM

### STRÜKTÜR BAĞLAMINDA RİTİM OLGUSU

#### 1.1. Strüktür Kavramı

Strüktür çeşitli bilim dallarında genel olarak bir bütünü oluşturmada, görev yüklenmiş parçaların düzeni anlamına gelmektedir (Demirkan, 2006: 12). Strüktür, yapının iskeletini oluşturan taşıyıcı sisteminin ve taşıyıcı elemanların genel adıdır. Strüktür, insanlığın varoluşuyla ortaya çıkıp, evrimiyle de gelişmiştir (Kavurmacioğlu, 2013: 10). Faruk Atalayer strüktürü, “Statik olarak ölçülebilen iç yapı sistemidir. Hareket etmeyen nesnelere, üzerindeki kuvvet ve ağırlık ölçülerinin, matematiksel dengesi ‘statik’dir. Sütrüktür, nesne ve varlığı ayakta yerçekimine karşı ve dengede tutan, iç yapının ölçüsel sistemi, düzenidir” şeklinde açıklamaktadır (Atalayer, 1994: 205). Strüktür, doğal ya da yapay tüm varlıkların sistemlerini oluşturmaktadır. Yapıyı ayakta tutan sistem denildiğinde örüntüler, sistemler, dokular, organizmalar tümünden akla gelmektedir. Yapay dokularda yönlendirebildiğimiz birçok detayı barındıran sistemler canlı doğada ise bambaşka özel sistemleri içerisinde barındırmakta ve yapay dokulara esin kaynağı olmaktadır (Özcan, 2017: 106). Varoluşundaki strüktür doğal strüktür, insanların müdahale ederek oluşturduğu strüktür ise yapay strüktür olarak görülebilir.

Doğal strüktürlerde (iç yapı) birimlerin biçimleri, bağlantı ve yan yana geliş sistemleri bütünüün işlevi ile kesin olarak ilişkilidir. O halde yaşayan doğada strüktürel oluşumun temel nedeni işlevselliştir. Doğal strüktürü incelediğimizde, yapının oluşumunu, bütünüün işlevi doğrultusunda belli sistemlerle bağlanarak yan yana gelen eş veya birbirini tamamlayan birim biçimlerin sağladığı anlaşılır. Birimin biçimini, birimlerin artım sistemlerini ve birimlerin bağlantı düzenlerini bütünüün işlevi belirler (Aktaran: Oransay, 2006: 32-33). Doğal strüktürde oluşumlar bir sistem içerisinde olmasına rağmen matematiksel ilkelere bağlı olmayabiliyor fakat yapay strüktürde dikkatli ölçümler gerekebilir.



**Resim 1.1:** Balık İskeleti (Sanal 1, 2019)

Doğadaki tüm nesnel oluşumların meydana gelmesi birim yığılımına dayanır. Aynı tür atomlar birleşerek elementleri oluştururlar. Farklı element atomları farklı oranlarda birleşerek molekülleri oluştururlar ve moleküller de birleşerek maddeleri oluştururlar. Organik oluşumların temelini ise hücre çoğalması oluşturur (Oransay, 2006: 32). Doğada, bir sistem içerisinde yan yana gelen parçalardan bütünü sağlanması ile bir düzenin oluştuğunu söyleyebiliriz.

Strüktür sözcüğü inşa etmekten daha fazla tasarım ile ilgili soyutlamaları da içinde barındırmaktadır. Soyutlamalar strüktürün kendini ifade etme biçimi ile anlam kazanmaktadır (Demirkan, 2006: 12). Strüktürel sistemlerde, birimlerin biçimi, bağlantıları ve yan yana geliş düzenleri sonsuz üreyebilirlik düşüncesine göre tasarlanabileceği gibi, işleve dayalı olarak tasarlanan strüktürlerde, bütünü meydana getiren birimler arasında matematiksel bir ilişki ve oran kurulmak koşuluyla, birim eklenmeleri, hesaplanan birimlerle sınırlıdır. Örneğin küresel bir strüktür tasarımında, küre oluşturacak şekilde tasarlanan birimlerin yan yana gelişleri küre oluştuğunda bitmektedir (Oransay, 2006: 35). Bu örneği Eyfel Kulesi emir birimlerinin üst üste, yan yana ve farklı yönlerde oluşturduğu mimari yapıyı ekleyerek genişletebiliriz.



**Resim 1.2:** Eyfel Kulesi, Paris, (Sanal 2, 2019)

Strüktür sözcüğü inşa etmekten daha fazla tasarım ile ilgili soyutlamaları da içinde barındırmaktadır. Soyutlamalar strüktürün kendini ifade etme biçimi ile anlam kazanmaktadır (Demirkan, 2006 :12)

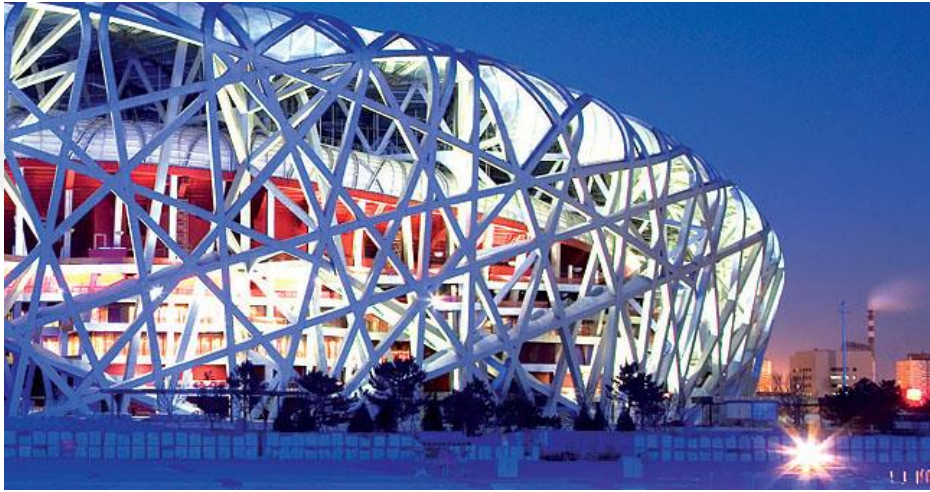
### **1.1.1. Strüktürel Tasarım**

Oransay'a göre strüktürel tasarım ilkeleri şöyledir;

- Yapıyı oluşturacak birimler temelde eşit ve yalın olmaktadır.
- Birimler arasında farklılıklar varsa yani giderek büyüyen ya da küçülen yapıda ise; bağlantı sistemlerinde matematiksel oran-orantı ve düzenleme gerekmektedir.
- Birimlerin, bütünü oluşturacak şekilde yan yana gelmelerini sağlayan bağlantı çözümlenmeleri, kendi birimleri ile yapılabildiği gibi ayrı bir bağlantı birimi kullanılarak da yapılabilmektedir.
- Her strüktürel oluşumu meydana getiren birimler arasında bir bağlantı sistemi muhakkak bulunmaktadır. Bütünü meydana getiren birimlerin biçimi, bağlantıları, yan yana geliş sistemleri ve büyüklükleri küçüklükleri sonsuza kadar üreyebilecek şekilde tasarlanabilmektedir.
- Birimlerin biçimi, bağlantı düzeni ve yan yana geliş sistemleri bir bütünü oluşturacak şekilde tasarlanabilmektedir.
- İster endüstriyel tasarımlarda ister artistik sanatla ilgili strüktürel yapılar oluşturmada, birimlerin biçimleri, bağlantı düzenleri ve yan yana geliş sistemleri ile kullanılacak malzemenin öz yapısı arasında uyum zorunluluğu söz konusu olmaktadır” (Oransay, 2006: 36).

Tasarımda uyulması gereken unsurlardan biri olan “strüktür”, tasarım nesnesinin fiziksel yapısını tanımlayan, parçalar arasındaki düzen ve bu düzeni biçimlendiren kavram olarak nitelendirilmektedir. Strüktür, tasarımları ayakta tutan,

biçiminin oluşmasına yardım eden, özel düzenle bir araya getirilmiş parçaların meydana getirdiği sistemdir ve bu özelliği ile biçim ve malzeme tasarım olgusunun önemli öğelerindendir. Strüktür sistemi, bir ilişkiler bütünü olduğundan strüktürü oluşturan öğelerin ve bunlar arasındaki ilişkilerin doğru tanımlanması gerekmektedir. Tasarımda biçim en etkili görsel öğelerdendir. Biçimi ya da tasarımı oluşturan, sadece kullanılan malzeme değil aynı zamanda onu ayağa kaldıran ortaya koyan düzendir ve bu düzen strüktürdür (Ertaş ve Bayazıt, 2009: 92).



**Resim 1.3:** Pekin Stadyumu, (Sanal 3, 2019)

Bu stadyumdaki biçim, birimlerin tekrarı ile dış kütleli geometrik ve matematiksel olarak saracak şekilde hesaplanarak oluşturulmuştur. Yapı iskelet sistemi biçiminde bir düzen içerisinde farklı yönlerdeki çizgisel demirlerden bir fiziksel yapı meydana getirilmiştir.

Yapı Tasarım ve geometri arasındaki ilişkinin çok fazla olduğunu söyleyebiliriz. Matematik, yüzyıllar boyunca görsel bir düzen yaratma aracı ve estetik güzelliği elde etme aracı olarak kullanılmıştır. Bunu yaparken, matematikte geometri ve oranlar kullanılmıştır. Mimari, belirli formları oluşturmak veya sınırlamak için tarih boyunca orantılı sistemler ve geometri kullanmıştır. Böyle bir sistemi kullanmanın amacı, yapının elemanları arasında bir uyum yaratmak ve yapıyı güzelliği güzelleştiren ilke ilkesi ile bütünlük duygusu oluşturmaktır (Sanal 1, 2015).

## 1.2. Strüktür Yapı Unsuru Olan Ritim Olgusu

Strüktürü, üç boyutlu yapılar temelinde değerlendirmek gerekmektedir. Tasarımlarda belirlenen birimlerin belli bir düzen ve sistemle üç boyutta birbirleri ile ilişkili olarak yan yana gelmesiyle iç yapıyı oluşturması strüktürün sonucudur. Ancak yapay strüktürlerde yapıyı meydana getirecek olan birimler arasında eşitlik veya belli matematiksel orantılar kurulması zorunluluğu da bulunmaktadır (Aktaran: Özcan, 2017: 107). Bu doğrultular bakımından yan yana gelen birimlerin birleşimi ritmi oluşturuyor diyebiliriz.

Bulunan ve seçilen yalın form veya formların belli matematiksel düzenlerle birbirleri ile ilişkili olarak tekrarlanması esasına dayalı tasarımlara form tekrarı veya form artımı diyoruz. Form tekrarı ile ilgili çalışmalarda seçilecek birim form veya formların yalın hali ile yan yana geldiklerinde yeni etkiler ve çeşitlemeler (varyasyon) verebilme olanakları gözönünde bulundurulur (Demir, 1993: 93). Yan yana gelen formların tekrarı strüktürel bağlamda ritmi meydana getirir.

Özünde tekrar ilkesinin yer aldığı ritim, tasarımda algıyı arttırmak ve hareketi sağlamak amacıyla kullanılır. Ritim, elemanların mekan ve zaman içinde düzenli ve karmaşık biçimde kendini tekrar etmesidir. Belirli aralıklarla tekrar eden elemanlar, tasarım içinde bir ifadeye olanak sağlamış olur. Bu tekrar, lineer bir düzende devam edebileceği gibi, farklı doğrultularda da devam edebilmektedir. Tekrar eden elemanlar, ritmin karar verilmiş olan şekline göre, kendi içinde farklılıklar gösterebilmektedir. Birkaç farklı şekilde devam eden tekrarlar oluşturulabilmektedir. Burada önemli olan unsur; izleyicinin ritmi, kasıtlı olarak gizlenmiş dahi olsa okuyabilmesi, hissedebilmesidir. Bu nedenle de farklılıkların dozu kararında yapılmalıdır. Gözün tasarımın tümünü algılamasında bir engel teşkil etmemelidir (Çetinkaya, 2011: 39).

Keser kitabında ritmi farklı tanımlarla şu şekilde açıklamıştır;

“- Gözle görülebilir devamlı biçimlerin tekrarı ile elde edilen akıcılık veya devamlılık.

- Ölçülü vurguların kullanılması.

- Hareket hissi ya da görünüşü üretmek için sanatın elemanlarının düzenli tekrarına gönderme yapan sanatsal ilke.

- Ritim, doğanın ve dolayısıyla yaşamın da temel ilkelerinden biridir. Dünya sürekli olarak güneşin etrafında döner, kalp atışlarındaki kasılma ve gevşemeler, okyanus dalgaları, ölümler ve doğumlar. Ritim olmadan yaşam da, sanat da kaotik bir durum alır. Bu nedenler çalışmalarımızı organize etmek için ritim kullanırız. Ritim, büyük oranda biçim düzeninin elamanlarına ve harekete bağlıdır. Müzikteki ritim ile görsel bir kompozisyondaki ritim düşüncesi tamamen aynıdır. Farklılık, müzikteki ritim kulaklar aracılığıyla görsel kompozisyondaki ritim ise gözler aracılığıyla algılanır. Ritim birkaç şekilde; lineer ritim (bir dizi oluşturarak), Tekrarlama, Alternasyon zıt ilişkiler kullanma) ve degrade kullanarak ritim yaratılabilir.

- Ritim bize en tanıdık olan kavramlardan biridir. Gecenin ve gündüzün, sıcak ve soğuk mevsimlerin birbirini izlemesi, bitki aleminin canlanması ve ölmüş gibi görünmesi, çalışmanın ardından dinlenmenin ya da uyanıklığın ardından uykunun gelmesi ritmin ebedi örnekleridir” (Keser, 2009: 282).

Formların birbirlerini tekrar etmesiyle yapı hareket kazanarak ritim oluşturmaktadır. Tekrar eden bu formlar büyük birimler ve küçük birimler halinde kullanılmasıyla çalışmaya ritim kazandırmaktadır diye ifade edilebilir.

Sanatta, plastik elemanların değişen uyumlu tekrarıdır. Ritim, sanatta aramızda psiko-fizyolojik bir anlaşma oluşturmak için tekrarlayan etkiler sistemidir. Bir sanat eserinde, hareketler önce duyuları, sonra da yapımızın bu hareketlere etkisi sağlanır. Yapıttaki hareketin tekrarı statiktir. Bunun için görünmezler. Fakat hareket sistemi bizi daha çok şaşırtıyorsa, yüzün kırışması veya yüzün ve vücudun gevşemesi görülür. Psiko-fizyolojik anlaşma ancak baskın hareketler, kontrast hareketlerinin sırası ile sağlanabilir. Rahat ve tutarlı bir düzen oluşturmak için baskın hareketler ve karşıt hareketler arasında bir ayırım yapılması gerekir. Uygulama oranları sanatçıdan sanatçıya ve sanatçıların vermek istediği ruh hali arasında değişmektedir. Kontrast hareketinin baskın harekete oranı farklı olmalıdır. Ritim eserlere dayanmaktadır; Hareket ediyor. Eserlerdeki ışık, gölge ve yarı gölge değişiklikleri hareket yaratır. Çizgilerdeki ve yüzeylerdeki yön değişikliği, resme hareket verir. Genellikle yatay ve dikey çizgiler durgunluk, eğri ve eğri çizgiler oluşturur (Sanal 2, 2019).

Birbirini yineleyen eş özellikteki nesnelere ritmi oluşturabilir. Aynı nesnenin birden fazla görüntüsünün yansıtıldığı bir ritimde kompozisyon, benzer çizgi, şekil

ve renklerin tekrarıyla biçimlendirilebilir diyebiliriz. Ritim çağrıştıran en önemli özellik diyebileceğimiz tekrar olgusunu şu şekilde açıklayabiliriz.

Tekrarın tanımı ve örnekleriyle ilgili Burcu Top şöyle örnekler vermiştir; Tam tekrar, tekrar, değişken tekrar ve aralıklı tekrar olmak üzere dört çeşit tekrar vardır. Bunlar:

- Tam tekrar: Kullanılan tasarım ögesinin tamamen aynı olması ve aynı yön ve aralıklarla tekrar etmesi durumudur.



**Resim 1.4:** Tam Tekrar, İlknur Yavuzkan (Top, 2018: 67)

- Tekrar: Tamamen aynı kullanılan tasarım ögesinin farklı yön ve aralıklarda tekrar etmesi durumudur.



**Resim 1.5:** Tekrar, İlknur Yavuzkan (Top, 2018: 67)

- Değişken tekrar: Genelde aynı olmakla birlikte küçük farklılıklar gösteren tasarım ögesinin, ister farklı ister aynı aralık ve yönde tekrar etmesi durumudur.



**Resim 1.6:** Değişken Tekrar, İlknur Yavuzkan (Top, 2018: 68)

- Aralıklı tekrar: Birden fazla tasarım ögesinin belirli bir aralıkla tekrar etmesi durumudur. Esmâ Cıvcır'e göre aralıklı tekrar ile tekrardaki sıkıcılığa hareket katılır. Aralıklı tekrar iki boyutlu etki yarattığından dolayı yüzey etkisi oluşturur.



**Resim 1.7:** Aralıklı Tekrar, İlknur Yavuzkan (Top, 2018: 68)

Bu tekrar çeşitlerinin kompozisyonda uyumlu kullanımları “Ritim” oluşturur. Tasarımdaki uyumlu hareketliliklerdir. Kompozisyonda amaca uygun yakalanan ritim şüphesiz tasarımın estetik değerini yükseltecektir (Aktaran: Top, 2018: 67).

### 1.2.1. Ritim Çeşitleri

Ritim doğanın bir parçasıdır, evrendeki canlı ve cansız varlıkların var oluşunu ve yaratılış düzenini inceleyen tüm bilim dallarında görülmektedir (Baskıcı Kapkın, 2014: 35). Yukarda bahsettiğimiz üzere yaşamın parçalarında ritmi görebiliriz. Ritmi sınıflandırmak istersek yaşamdaki oluşumların el değmemiş haline doğal tasarım yapılarak oluşturulan ritimlere ise yapay ritimler diyerek inceleyebiliriz.

#### 1.2.1.1. Doğal Ritimler

Doğal ritim, vücudumuz, vücudumuzun doğal hareketleri, yontunun kendi hareketi, ağacın doğal yapısı, yaprağın sular gibi uzayan damlaları... Süngerin girinti çıkıntıları... Sahilde adımlarımızın bıraktığı izler, rüzgar silip süpürmeden önce... Doğal ritimler gözlemlenebilir niteliktedirler ve zaman içerisinde şekil ve yer değiştirmektedirler. Bu duruma en güzel örnek deniz dalgalarıdır. Dalgalar, birbirlerinden farklı boyutta olmalarına karşın, bir araya geldiklerinde, uyumlu bir ritim oluşturacak şekilde hareket ederler (Aktaran: Marmara, 2016: 14). Bu örneklere ek olarak kuru otların kendi içerisindeki uyumunu ve dağılımını verebiliriz.



**Resim 1.8:** Kuru Otlar, (Sanal 4, 2019)

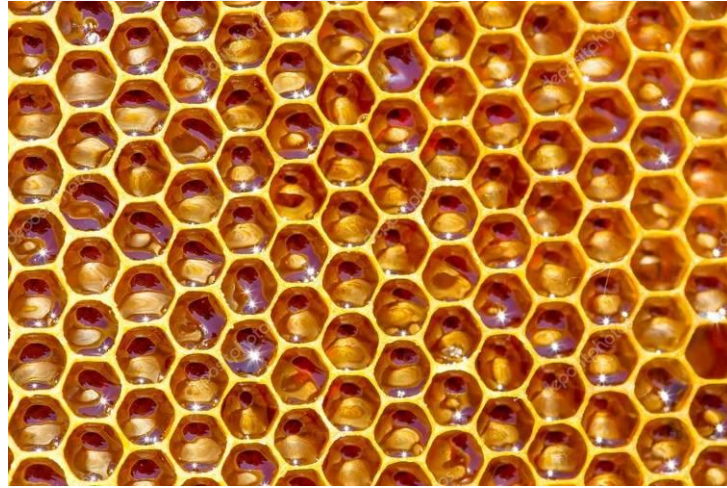
Kuru otların kendi içerisindeki yeşillikten kuru hale dönüştüğü biçimi devinimi oluşturmuş diyebiliriz.

Yaşamın kendisinde ve kendiliğinden hayat bulan tüm varlıklarda ritim görülmektedir. Gezegenlerin, güneşin etrafında hiç durmadan dönerek hareket etmeleri, doğanın en büyük ritmini oluşturur. Bu hareket sonucu, birbirini takip eden gece ve gündüz olayını devamlı değişen dört mevsimi ilkbahar, yaz, sonbahar, kış tekrar tekrar yaşarız insanoğlu doğum ölüm gibi bir diğer ritmik yapının içindedir. Zamanla kalp atışları ve kan dolaşımındaki ritmi sezen insan hareketlerini bunlara göre düzenlemeye başlamıştır. (Baskıcı Kapkın, 2014: 34).

Doğal olarak oluşan bazı nesnelere altın oranın oluşuyla da ritim sağlanabilir. Altın oranla ilgili Keser kitabında şöyle yazmıştır;

“Bir bütün içindeki parçaların ilişkilerinin kurmak için kullanılan klasik bir formül olan altın oran, bir bütünün içinde bir dizi bölme işlemi sonucunda elde edilen orantısal bir ilişkidir. Bütün içindeki en küçük birimdeki ilişkiyle en büyük birimdeki ilişkilerin oranı birbirine eşittir” (Keser, 2009: 33).

Örneğin bal peteğinde birimlerin değeli bir şekilde dağılımında eşitliği görebiliriz.

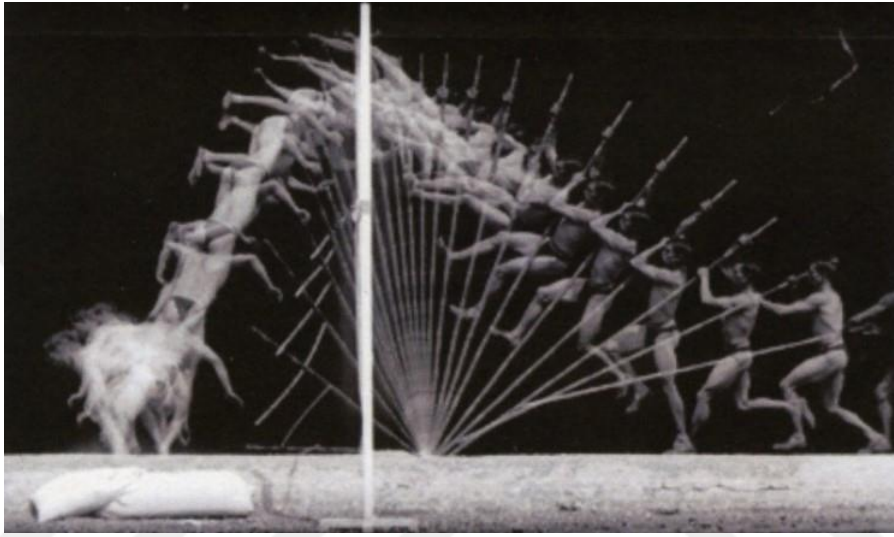


**Resim 1.9:** Bal Peteği, (Sanal 5, 2019)

### 1.2.1.2. Yapay Ritimler

Doğa her zaman tasarımcılara ve sanatçılara ilham kaynağı olmuştur ve olmaya da devam etmektedir. Doğanın eşsiz ritmi karşısında etkilenen insanlar, bu muhteşem kurguyu taklit etmeyi başarmışlardır. Böylelikle, yapay ritimler sayesinde

eserlerin ve yapıtların estetik değerlerinin artması bakımından katkı sağlanmıştır. Bir yapıttaki ya da eserdeki ritim, kullanılan öğelerin tekrarı sayesinde, gözün bu durumu takip etmesiyle algılanır. Fakat her hareket ritim değildir elbette; hareketle birlikte, ışık, gölge ve biçim ilişkileri v.b. gibi öğeler bir bütün oluşturmalıdır (Marmara, 2016: 18). Bu ifadeler doğrultusunda yapay ritme örnek olarak Mayer'in eserinde ki hareket etkisi yaratan ve kendi kurgularıyla biçimlenen oluşumu verebiliriz.



**Resim 1.10:** Ettiennne Jules Mayer, Zamanlara Karşı Birlikler (Sanal 6, 2019)

Mayer, salt hareket görüntülerini oluşturmak için, fotoğraflarını gerçek mekanın tüm detaylarından soyutlar ve hareketin etkisinin göze yansımalarını gösterir. Bu şekilde eserde ritim olgusu hissedilir.

Görsel anlatım ve algılamada, ritim ve ritimsel oluşumlar önemli bir yer tutar. Bir veya birkaç formun, belli sistemlerle yinelenmeleri, ara boşlukların giderek fazlaşması-azalması, belli aralıklarla değişime uğramaları, periyodik olarak büyüyen-küçülenleri, konumlarının ve renklerinin giderek değiştirilmeleri görsel yönü ile ritim olgusu olarak değerlendirilir (Demir, 1993:111). Ritimsel ilişkiler, iki ya da üç boyutlu tasarımlarda bütünleyici bir unsur olarak kullanılabilir. Çünkü bir formu, rengi, hareketi diğerine bağlayan ortak noktalar vardır. Aynı formların belli sistemlerle tekrarlanmasından meydana gelen bir düzenlemeyi, göz ve beyin bir bütün olarak algılar. Giderek büyüyen-küçülen formlar arasında, gözün hareketi daha

abuk ve rahat olur. Bu da algılamayı kolaylaştırır ve bütünlüğün sağlanmasına etki eder (Özkan, 2008: 46).

### **1.3. Sanatta Strüktür Ögesi Olarak Ritim**

“Strüktür, belli birimlerin belli düzen ve sistemlerle üç boyutta birbirleri ile ilişkili olarak yan yana gelmesiyle iç yapıyı oluşturması olgusudur” (Oransay, 2006: 40). Bu nedenle bu birimlerin düzenli tekrarı sanat yapıtlarında bize ritmi hissettirebilir.

Görsel sanatlar bağlamında ritmin tanımı ise; plastik elemanların değişen uyumlu tekrarıdır. Ritim, bir sanat yapıtıyla aramızda psiko-fizyolojik anlaşma yaratmak için yinelenen devinimler düzeni şeklinde yapılmaktadır. Sanat yapıtındaki mevcut hareket izleyicisi üzerinde duyusal etkileşime sebep olur ve devamında izleyici bu hareketlere katılır (Marmara, 2016: 12).

Görsel öğelerin, düzenli bir biçimde tekrar eden hareketi ritmi oluşturur. Bir tasarımda kullanılan öğelerde tekrar yok ise hareketten, hareket olmaz ise de ritimden bahsetmek oldukça zorlaşır. Tasarımda kullanılan çizgi, leke, biçim, form gibi bir ya da birden fazla ögenin düzenli tekrarı sayesinde hareket etkisi yaratılabilir. Böylece eserdeki tekrar ve hareketten kaynaklı ritim gerçekleşmiş olur. Ritmi, tekrar ya da hareket olmadan yaratmak imkansız değil fakat oldukça zordur. Hareket sayesinde eser ritimsel olarak algılanıp yorumlanabilir ve estetik değer kazanır. Aynı zamanda eserde bulunan hareket öğelerinin fazlalığı, karmaşa halinde kullanımı ya da yoğunluğu, gözün eser üzerinde çok hızlı hareket etmesine ve algı dağılmasına sebep olabilir (Baskıcı Kapkın, 2014: 12). Bu bağlamda baktığımız zaman ve doğal ritimde açıkladığımız altın oranında etkilerinin görüldüğü Da Vinci'nin Son Akşam Yemeği adlı tablosunu örnek olarak verebiliriz.



**Resim 1.11:** Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, 1455-1498, (Sanal 7, 2019)

Altın oranı ifade edebilmek için nitelikli bir örnek olan Leonardo da Vinci'nin “Son Akşam Yemeği” tablosu, Milano’da, Santa Maria delle Grazie manastırının rahiplerinin yemek yedikleri, dikdörtgen şeklindeki mekanın bir duvarını kaplamaktadır. Resmin konusu olan İncil’in bu sahnesini daha önce konu alan eserler de bulunmaktaydı, fakat Leonardo’nun bu yapıtı diğerlerine hiç benzemiyordu. Diğer geleneksel tasvirlerde İsa, sakin bir ifadeyle kutsal ekmeği paylaştırırken, havariler masada yan yana otururdu. Bu tablounun farkı ise resimde fark edilen hareket ve heyecanın varlığıydı (Gombrich,2009:296-297). İsa ve havarilerinin oturduğu masanın boyutlarında; duvar ve pencerelerde; figürlerin birbiri ile olan mesafelerinde dahi altın oranın kullanıldığı gözlemlenmektedir. Altın oranın ritim ile olan ilişkisi düşünüldüğünde, söz konusu yapıtta ritmik bir kurgunun varlığından bahsetmemiz yanlış olmayacaktır (Marmara, 2016: 43). Tablodaki masanın ortasındaki figür dik ve bireysel bir şekilde hareket halindeyken resmin sağındaki ve solunda ki üçlü insan grupları bir bütün halinde verilmiştir. Ortadaki figürün sağında ki ve solunda ki figürlerde bütün şeklinde kullanılarak düzenli bir ritim sağlandığı görülmektedir.

Tekrar, tasarımı kolaylaştıran öğelerden biridir ve tekrar eden formlar ritim duygusu yaratarak tasarımda bütünlük sağlar. Bu düzenli tekrar ile ritim sağlanır. Tasarımın “sistemli ve düzenlenmiş, ritim kazanmış tekrarlılığı, dikkati üzerine

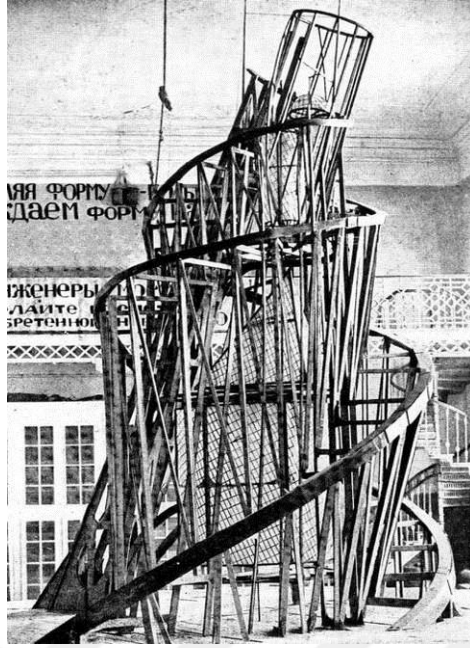
toplar. Tekrarlar izleyiciyi duyarlı ve “tetik” kılar (Atalayer, 1994:45). Örneğin Van Gogh çalışmalarında, birbirini tekrar eden renklerin ve farklı renk tonlarının oluşturduğu biçimlerde ritim görülmektedir.



**Resim 1.12:** Vincent Van Gogh, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1889, (Sanal 8, 2019)

“Van Gogh’un bütün resimlerinde, konu ne olursa olsun, hırçın patlamaya hazır bir öz görürüz” (Eliri, 2013: 67). Bu çalışmada renklerin yan yana gelerek tekrarlarından oluşan gökyüzündeki devinim ağaç içerisindeki tekrarlar ve şehrin hareketi ile ritmik yapı oluşturmuştur. Renklerin bir formu oluşturmak için tekrarı söz konusudur.

Bulunan ve seçilen yalın form veya formların belli matematiksel düzenlerle birbirleri ile ilişkili olarak tekrarlanması esasına dayalı tasarımlara form tekrarı veya form artımı diyoruz. Form tekrarı ile ilgili çalışmalarda seçilecek birim form veya formların yalın hali ile yan yana geldiklerinde yeni etkiler ve çeşitlemeler verebilme olanakları göz önünde bulundurulur (Demir, 1993:93). Bu durumda tekrarlar sistemli bir şekilde yerleştirilirse düzenli ritim sağlanabilir. Tekrarlar sistematik yerleştirilmediği takdirde düzensiz bir ritim oluşturuyor diyebiliriz. Strüktürel bağlamda ritme bakıldığında tekrarı hissettirmektedir. Buna örnek olarak ‘Tatlin’in Kulesi’ adlı çalışmayı verebiliriz.



**Resim 1.13:** Viladimir Tatlin, Tatlin'in Kulesi, 1917, (Sanal 9, 2019)

“Mühendislik teknikleriyle inşa edilen bu heykelin, taşıyıcı sistem elemanlarının ritmik bir düzen etrafında bir araya gelmesiyle oluştuğunu söyleyebiliriz. Yük taşıyan elamanların farklı boyutlardaki tekrarları, spiral bir sistemle bağlanmış, açığa çıkan hareket heykelin dinamik yapısını ortaya koymuştur” (Marmara, 2016:55).

Tatlin bu çalışmasında, hareket hissi veren çizgisel dönüş içerisine dikey çapraz formları eşit aralıklarla yerleştirerek sağladığı tekrar ile ritim oluşturmuştur. Bu formlar, alt taraftaki geniş yüzeyden başlayarak üst tarafa doğru küçülüp bütünde hareket oluşturmuştur.

Tatlin malzemenin ve bir süreç olarak konstrüktivizmin gerçekliğine önem vermiştir. Konstrüktivizmin malzemeye müdahale etmeden parçaları bir araya getirerek biçimlendirmeye gitmesi, sanatçının bir takım matematiksel hesaplamalar yapmasını zorunlu kılar. Sanatçı bu nedenle mühendis özelliği de taşımaktadır. Hareket edebilen heykeller, sabit durduklarında ve hareket ettiklerinde farklı görünürler kazanmakta ve gerçek zamanda, gerçek bir varoluşa sahip olmaktadır (Şengönül, 2012: 31). Konstrüktivizmin strüktürel bağlamda ritim ile bağında matematiksel hesaplanmaların olduğu söylenebilir.

Ritim, uyum içerisindeki hareketlerin bir bütünüdür. Ritim ve hareket birbirlerinden ayrı olarak düşünülemezler.

“Ancak ritim ile hareketin karıştırılmaması gerekir. Hareket (movement), resim düzlemi (tuval) üzerindeki unsurların konumlarından, pozlarından kaynaklanan statik dengenin sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde değişkenlik sağlaması, değiştirilmesi olayıdır. Yani bir yapıdaki çizgi ve yüzeylerdeki yön değişikliği, renklerdeki kontrastlık resme hareketlilik kazandırır” (Artut, 2004:132).

Tasarım öğelerine bağlı olarak hissedilen ve estetik görsel anlatım ögesi olan ‘hareket’in düzeni ritmi meydana getirir. Ritimsel hareket iletişimin görsel değeridir. Tasarımı bilinçli bir şekilde gerçekleştirilmiş eserde tekrar eden hareketi ve bu hareketten kaynaklı ritmi algılamak kolaydır. Tekrar ve hareket sayesinde ritim, eser ve alıcı arasında güçlü bir bağ kurar (Baskıcı Kapkın, 2014: 15). Duchamp hareket ve ritim ilkelerini biraz daha ileri taşıyarak resimlerine uyarlamıştır. Duchamp’ın resimlerinde hareket eden nesnelerin yanı sıra; onların yer ve yön değişimleri de mekanik bir etkiyle aktarılmaktadır (Kalkan Eranus, 2014: 44). Duchamp’ın “Merdivenden İnen Çıplak” adlı eserinde hareket hissini yakalayabiliriz.



**Resim 1.14:** Marcel Duchamp, Merdivenden İnen Çıplak, 1912. (Sanal 10, 2019)

Resimdeki figürün değil çıplak, insan mı yada bir makine mi olduğunun güçlkle anlaşıldığını fark ederiz. Merdivenden inen kişiyi betimlemekten çok, ondaki harekete odaklanan bu resimde, tekrarların ve tekrar eden biçimlerin yön değiştirmelerinden oluşan bir ritim söz konusudur (Marmara, 2016: 72). Çalışmanın genelinde aşağı doğru bir figür betimlemesinin arka arkaya farklı duruşları verilmiştir. Sanatçı oluşturduğu formlarla çalışmaya hareket/dinamizm katarak ritmik bir yapı meydana getirmiştir.

Sanatta hareket, ahenk dolaşım ritimle sağlanır. Sanatta eğik ve yatay çizgiler hareketi ritmi sağlar (Kara, 2009: 57). Bir biçimsel durumun sonucu olarak ortaya çıkan ritim, evrenin çekim, denge, merkezkaç vb. gibi değişmez yasalarına dayanmaktadır. Özellikle gözümüz biçimdeki egemen öge karşısındaki değişikliğe son derece duyarlıdır. Resimde hareket karşıtlarına dayanır. Bir beyaz kâğıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah bir benek, bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır. Renk ilişkilerine dayalı biçimlerde hareket renk karşıtlarıyla sağlanır. Bu nedenle resimde hareket ve ritim o biçimlendirme tarzının gerektirdiği biçimsel öğeler aracılığıyla sağlanır (Aktaran: Özkartal, 2009: 66).



**Resim 1.15:** Jackson Pollock, Son Baharın Ritmi, 1950, (Sanal 11, 2019)

Sanatçının eserinin yüzeyindeki renk çizgilerinin aralığının düzensiz olması esere karmaşık bir ritim verir. Sanatçının enerjisine ve hareketlerine bağlı olarak inceltelen ve şekillenen bu renk çizgileri sanatçının kalp atışına bağlı kalp ritim

çizgileri, bir anlamda hareketleri ve enerjiyi oluşturması gibi zamana bağlı olarak sanatçının enerji seviyesini yansıtır (Sanal 3, 2019). Sanatçının bu çalışmasından renklerin çizgisel etki yaratarak karmaşık bir düzende dağılımı ve birbirini tekrarı bize ritmi hissettirir. Çizgilerin üst üste büyüklü küçüklü etkiler yatarak çalışmanın bazı yerlerinde seyrek bazı yerlerinde ise daha toplu bir şekilde yansıtılmıştır. Bu yansıma bütüne baktığımızda dengeli bir şekilde sağlanmıştır. Çalışmanın kenarlarında daha seyrek çizgiler görülerek espas ile sadeleştirme sağlanmıştır. Çalışmadaki ritmik düzen matematiksel ilkelere dayanmadığını ifade edebiliriz.

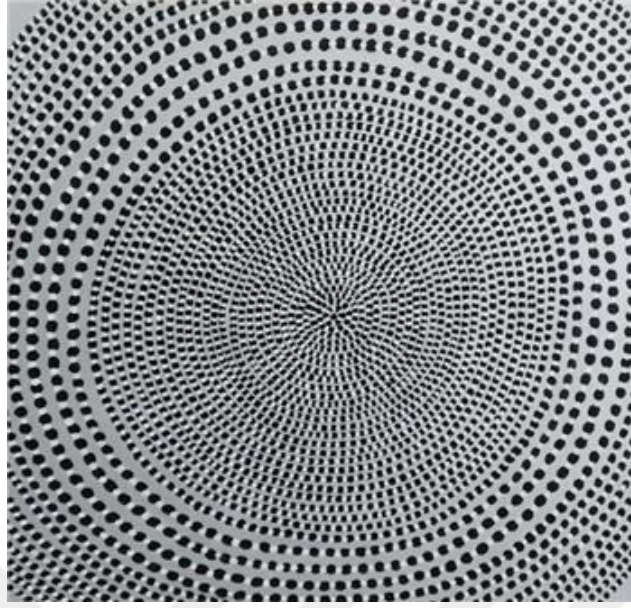
### **1.3.1. Resim Sanatında Ritim Unsurları**

Resimde anlatımı kuvvetlendiren en önemli unsurlardan biri olan estetik kaygı aynı zamanda resimdeki ritim ile anlaşılmaktadır. Çağlarca; “Ritim bir figürün, bir objenin veya gruplar arasındaki bağlantılı yön hareketlerinin iç ve dış konturlarının ahenkli akış yönüdür. Biçimlerin, renklerin veya lekelerden her birinin kompozisyon içinde ahenkli yönlerle dolaşması da ritimdir.” diyerek ritmin resim içindeki önemli bir figür oluşunu vurgulamıştır (Çağlarca, 1999:16). Ritim resimde devinimi, dengeyi, uyumu sağlayan temel unsurdur. Renkler arasındaki armoni, doku etkisi, ton geçişleri ritim ile sağlanır. Yüzeydeki ışık-gölge etkisi, resim içinde bulundurduğu renk, devinim, simetri, uyum, denge ile bir bütün oluşturur. Bu bütünlüğü sağlayan ritim ise ortaya çıkan ürüne estetik değeri sağlar (Baskıcı Kapkın, 2014:51).

Boydaş’a göre, ritim devinim ile doğrudan ilişkilidir. Ancak bu ilişki somut yöntemlerle değil sezgi ile fark edilmektedir. Resim sanatında ritmin izleyiciye sezdirilmesi, kullanılan figür ya da elemanların eş aralıklarla tekrarlanması ile sağlanmaktadır. Bu yöntemle izleyici, çalışma üzerinde gözlemsel bir akış sağlayabilmektedir. Doğada bulunan ritmik yapının hareket halinde oluşu, içinde tekrara dayalı figüratif yapıları bulundurması, canlı bir organizma oluşuna dayanmaktadır. Ritim, temelinde eş aralıklı tekrar ve bu tekrarın yanısıra vurgu barındırmaktadır. Resim üzerinde bu tekrar düzeninin farklılaşması ve vurgu etkisi ile ritim etkisi değiştirilebilmektedir (Boydaş, 2007:26).

### 1.3.1.1. Nokta-Çizgi-Doku

“Nokta, çizgi ve doku kavramları birbirleri ile ilişkilidir. Noktanın hareketinden çizgi, nokta ve çizginin hareketinden leke (düzlem, yüzey) ve doku meydana getirilir. Bu öğelerin hareketleri ve bir arada kullanımları da, form ve biçimi oluşturur” (Baskıcı Kapkın, 2014:19). Tasarım elemanlarından biri olan “Nokta”nın tanımı “iki doğrunun kesiştiği yerdir.” Bu tanımlamada nokta görsel bir değer taşımaz. Boyutsuz elemandır; büyüklüğü küçüklüğü ve rengi de yoktur. Bilimsel ve yaygın anlamıyla nokta yer belirleyen bir işarettir; hiçbir yöne sapma göstermez. Bu anlamıyla fizik, kimya, matematik gibi birçok bilim dallarında kullanılır. Örneğin, “suyun kaynama noktası 100°C dir” demekle, değişmeyen sabit bir değer ifade edilir (Balcı-Say, 2005: 9). Görünüşü yaratmada kullanılan temel öğelerinden biri olan “nokta” tamamen algıya bağlı, teknik bir kavramlaşmadır. İnsanın görmesi sınırlıdır. Görebildiğimiz en küçükte “boyutsuzluk” noktadır (Atalayer, 1994: 144). Tasarım oluşturulurken noktanın sık, seyrek kullanımı ve birbirine olan yakınlık derecesi çeşitli lekeler oluşturur. Yüzey üzerinde az ve seyrek kullanımı ile açık lekeler, çok ve sık kullanımı ile koyu lekeler yapılır. Noktaların bir yönden diğer yöne doğru, azdan çoğa ya da çoktan aza doğru, degrade bir geçiş yaratacak şekilde kullanımı ise yüzeyde ışık-gölge etkisini yaratır. Noktanın, tasarımda kullanım tekrarı ile yüzeyde doku, ışık-gölge, derinlik etkileri yaratılabilir. Aynı zamanda, yüzeyde hareket ve ritim etkisi de nokta ile gerçekleştirilebilir (Aktaran: Baskıcı Kapkın, 2014: 16). Ritmik düzende noktasal çalışmalar yapan Kasapçı’nın “Noktanın Sonsuzluğu’ adlı çalışması örnek olarak gösterebiliriz.



**Resim 1.16:** Gencay Kasapçı, Noktanın Sonsuzluğu, 2005-2016, (Sanal 12, 2019)

Kasapçı'nın bu çalışmasında noktaların küçükten büyüğe doğru hareketi ile ritim sağlanmıştır. Noktaların matematiksel olarak ölçülü bir şekilde yerleştirilmesi optik bir hava hissettirmektedir.

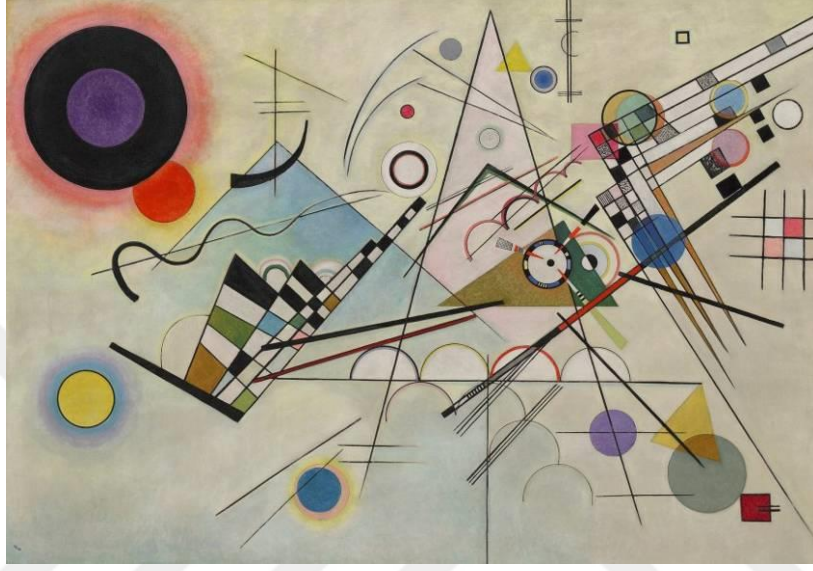
Resimsel anlatımda nokta: Denge, hareketi durdurma (nokta koyma) vs. olarak kullanılır. Belli büyüklük ve küçüklükte noktalar, renk unsuru ile birlikte matematiksel sistemlerde düzenlenerek kullanıldığında optik birtakım anlatımlara olanak sağlar (Kara, 2011: 27).

Çizgi: Çizgi, görsel sanatların olmazsa olmaz unsurlarındandır ve hareketi, yönü, kalınlığı, rengi, dokusu ile eserlere estetik bir değer katar (Marmara, 2016: 18). Aristo 'çizgi boş ile dolu arasındaki sınırdır' tanımını yapmıştır. Çizgi için yapılabilecek en kısa ve bir o kadar da anlamlı bir tanımdır. Plastik sanatlar bağlamında ise çizgi, sanat yapıtlarının temelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla onu biçimlendiren ve ortaya koyan bir elemandır. Çizgi, sanat eserinde hareketi, yönü, ölçüsü, tipi ve kullanım yeri bakımından esere anlam katmaktadır (Özkartal, 2009: 56-57).

“Piktürel bir eleman olan çizgi, plastik eserin temelini şekillendirir. Şöyle ki kompozisyon çeşitli yönlerde devinen bir çizginin başlangıç noktasına gelmesiyle oluşan biçimin diğer

biçimlerle ilişki içinde olması enerjik bir görünüm yaratır. Bu ritim ve hareket estetiğın görünümüdür. Çizginin akıcı oluşu sanatta mükemmelliği sağlar” (Gürbüz, 1999, 41).

Örnek olarak çizgisel tanıma Kandinsky’in resimlerindeki çizgilerden oluşan geometrik biçimlemeleri verebiliriz.



**Resim 1.17:** Vassily Kandinsky, isimsiz, (Sanal 13, 2019)

Kandinsky bu çalışmasında çizgileri dikeyler, yataylar, eğriler şeklinde çalışmanın büyük bir bölümünde kullanmıştır. Çizgiler kendi birleşimlerinden kareler, üçgenler ve dikdörtgenler oluşturarak hareket sağlamıştır. Çalışmadaki çizgilerden oluşan yuvarlaklarda büyüklü küçüklü verilerek matematiksel bir ritim sağlanmıştır.

“Çizgilerin arasındaki alanların değişik renk ve tonlarla boyanması ise hacim, ağırlık, mekân içindeki konum, doku gibi nitelikleri belirler. Sanat eseri üzerinde uygulanan çizgiler arasındaki benzer şekildeki boşlukların ve renklerden oluşan şekillerin tekrarı, esere anlam yükleyerek üstünlük ve ritmik hava kazandırır. Eser üzerinde yapılandırılan formun düzeni ritmidir. Eser üzerinde kurulan kompozisyondaki iri parçalar ve onların sistemli bir şekilde bağlanması, parçalar üzerindeki detayların sistemli ve düzenli çalışması ritmi oluşturur” (Özkartal, 2009: 65).

Estetik yapıda çizginin kendi başına hareket kazanması önemlidir. Çizgi bu süreçte hareket halindeki nesnelere göstermek yerine, yüzey üzerinde her türlü

benzetme endişesinden uzak, estetik bir olgu içinde oynayarak hareketi sağlamaktadır. Aslında çizginin kendisi plastik yapı içerisinde hareket etmez, fakat biz onun süreç içerisindeki akışından dolayı ritmi sezebiliriz. Özellikle çizgi ile yapılmış bir resimde devinim yön karşıtları incelik, kalınlaşan, açılıp koyulaşan çizgilerle sağlanır. Bu bağlamda plastik yapı içerisindeki çizginin cetvelle çizilmiş gibi aynı kalınlıkta aynı boyutlarda olmaması ve monoton bir görünüm göstermemesi gerekir (Gürbüz, 1999, 42).

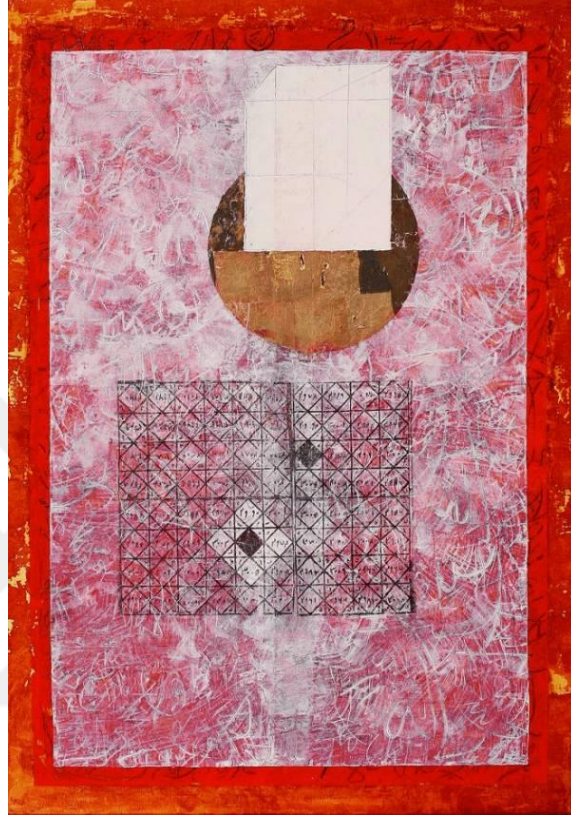
“Doku: Bir sanat yapıtının yüzeyinin görünümü veya hissedilmesi. Nesnenin görünümü veya hissi, düz veya parlaktan kaba veya mata kadar çeşitlenebilir. Nesnenin karakterini anlamamızı sağlayan bu örüntü “doku olarak tanımlanır. Doğada var olan her şeyin yüzeyi kendi dokusu ile örtülüdür. Hem görme duyusuna hem de dokuma duyusuna hitap eden doku, nesnenin iç yapısı ve dış yapısı hakkında bilgi verir” (Keser, 2009: 99).

Doku temel anlamı ile parçalanmış birliğin, varlıkların birleşmesinden meydana gelmiş bir bütünlüktür (Gökaydın, 2002: 89).

Çeşitli bitki yapraklarının dokusal oluşumlarını meydana getiren birimlerin biçimi ve bu birimlerin yan yana geliş sistemleri karakteristik farklılıklar göstermektedir. Doğadaki bütün nesnelere strüktür (iç yapı) ve doku (dış yapı) oluşumlarının, her nesnenin kendine özgü karakterini veren birimlerden meydana geldiği söylenebilir. Yaşayan doğadaki bütün oluşumların temelini de işlevsellik teşkil etmektedir. Çeşitli resimleme teknikleri ile doğal dokuların resmedilmesi olayı da tasarım kapsamında yapay doku olarak değerlendirilmemelidir. Doğal veya sentetik malzemelerle yapılan üretimlerde işlev veya üretim gereği çok farklı dokular oluşturulabilir (Oransay, 2006: 9-24).

Doku resimsel elemanlarla malzeme ve araçlarla oluşan, duyuları tatmin eden, görüntünün duyarlılığını arttıran bir varlıktır. Dokusal tepki, ister resim ister grafik olsun, sanatın üzerinde durduğu bir değerdir. Sanatçı konudan gelen ve özel bir ilgiye muhtaç karakteristikler üzerinde durmaya ve onları yeniden organizasyona çalışır. Hatta, her türlü görsel etkiye sebep olabilecek ayrıntılar, sanatçıyı doğayı derinlemesine incelemeye iter (Bigalı, 1976: 344). Dokusal çalışmalarda, gerçek doku ve yapay doku olarak ayırt etmeksizin düz, yumuşak, pürüzsüz dokular dingin

ve sakin; sert, parlak, pürüzlü, keskin hatlı dokular ise etkin ve dinamik ritimler oluşturur (Aktaran: Baskıcı Kapkın: 2014: 37). Doku resimlerine örnek olarak Akyavaş'ın "Ruzname" adlı çalışmasının fonundaki ritim hareketini verebiliriz.



**Resim 1.18:** Erol Akyavaş, Ruzname, 1987 (Sanal 14, 2019)

Akyavaş'ın çalışmasının arka kısmında ki devinim doğadan bir parça hissi uyandırarak ve kendine özgü bir biçimden uzak bir form etkisi vererek doku oluşturmuştur. Arka kısımda düzenli bir soyut etki oluşturan kırmızı yüzey üzerine beyaz boya ile verilen etki ritim oluşturmuştur. Etki kırmızı bir çerçeve ile bölünerek kendi içerisine de açık tonlarla dokusal etkiler aldığı söylenebilir.

### **1.3.1.2. Leke-Açık-Koyu**

Leke: Bir yüzey üzerine de, yüzeyin renk ve tonundan daha farklı renk ve tonda fark edilen, daha küçük bir yüzey olarak tanımlanabilir (Keser, 2009:197). Yüzeysel tasarımlarda (iki boyutta) hacim ve derinlik etkisi vermek istendiğinde

lekeden yararlanılmaktadır. Leke, sınırlandırılmış alan demektir. Noktasal veya çizgisel taramalardaki görüntü algısı, renk, ışık-gölge ve doku ile gerçekleştirilen alan ve bu alanda oluşan yüzeysel ton değerleri lekeyi meydana getirir. Lekenin sınırlandırılmış alanı, bulunduğu yüzeydeki diğer alanlara göre, açık, orta ve koyu tondaki lekeler olarak adlandırılır ve bu ton değerleri ışık-gölge yansımalarına bağlı olarak değişim gösterir (Baskıcı Kapkın, 2014:19).

Açık-koyu, artı-eksi alanlar, ışık dolu-boş alanlar, pozitif- negatif alanlar, resim yüzeyinde boya ile yapılmış iz leke izlenimine dayanan bir fırça tuşu halinde resimde yer alır (Kara, 2011: 56). Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre "Resim dilinde leke hem açık üstünde koyu olur hem de koyu üstünde açık." Resmin temeli renkten önce leke düzenlemelerine dayanır. Ressam ilk lekeleri olduğu gibi bırakabilir veya değiştirebilir. Renkleri birçok ressam kullanabilir. Oysa resmin düzeni sanatçının kişiliğini belirten temel unsurdur (Bigalı, 1984: 242). Lekesel resme örnek olarak Nejat Devrim'in "Soyut Kompozisyon" çalışmasını verebiliriz.



**Resim 1.19:** Nejat Melih Devrim, Soyut Kompozisyon, (Sanal 15, 2019)

Leke düzeni akıllıca çözümlenmiş bir kompozisyonda biçimselliğin ritim ve hareket estetiği görülebilir. Devrim'in çalışmalarında olduğu gibi koyu ve açık

alanlar arasındaki değişiklik bir yandan hareketi meydana getirirken buna bağlı ritmi de oluşturmuştur (Gürbüz, 1999: 51). Bu çalışmada renkler sanki rasgele atılmış gibi hissedilse de lekelerin hepsinin dengeli bir şekilde dağıldığı görülmektedir. Renklerin koyu içerisindeki dağılımı ritim estetiğini oluşturmuştur. Lekesel bir biçimde vurulan renkler kırmızı ve yeşillerin bilinçli atılması ile zıt renk hareketliliği yapmıştır. Bu renk hareketliliği siyahın çizgisel bir şekilde aralara girmesi ve mavi tonun yoğunluğu ile ritim sağlanmıştır.

Koyu- Açık: Görme olayının ve görsel idrakın temelini ışık, göz ve beyin teşkil etmektedir. Bunlardan birinin noksanlığı bu idrakın oluşmasını engeller (Güngör, 1983: 40). Göz ve beyin sabit olduğu halde, ışık değişken bir ögedir. Işığın şiddeti, eğimi ve rengine göre cisimlerin görünüşleri farklılıklar gösterir. Cisimlerin yüzeylerindeki pürüz, doku, girintiler, çıkıntılar ve kavisler ışık kaynağına göre farklı gölgeler oluşturur. Bu durum, tasarım çalışmalarında doğal ve yapay olsun, eğer gölgenin dağıtılması ve etkisiz hale getirilmesi istenirse, ışığı kırıcı ve dağıtıcı gereçler kullanılır (Deliduman ve Orhon, 2006: 28). Görsel algı için ışık şarttır. Işık ve gölge belirliliği ilgi çekici, ilgiyi ayakta tutucu ve canlılık vericidir. Kuvvetli ışık-gölge farklarıyla canlı, dinamik, ilgi çekici bir tesir elde edilmekte, buna karşılık ışık-gölge belirsizliği sükûnet, rahatlık ve tekdüzelik doğurmaktadır (Yolcu, 2004, 44).

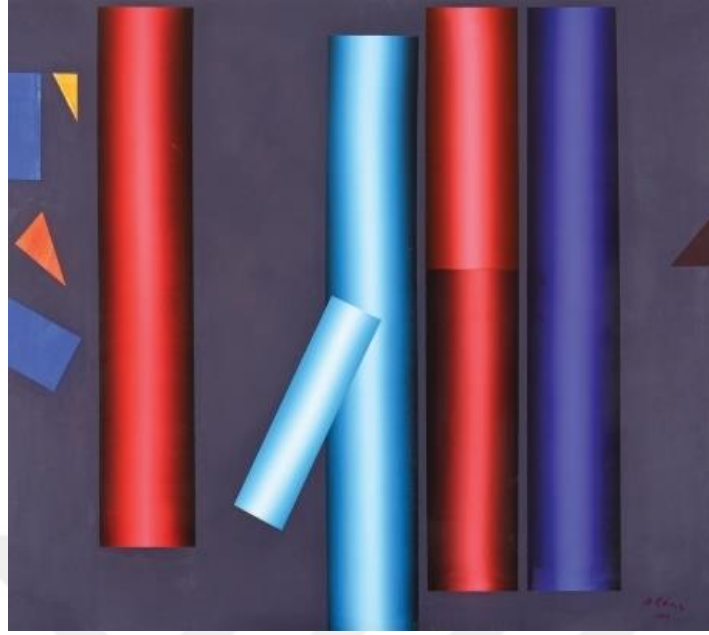
Işık bir enerjidir. Beyaz ışık, çeşitli renk titreşimleri tarafından üretilen içsel bir enerjidir. Işığın antitezi karanlıktır. Bir tane varsa, diğeri de var. Binlerce kilometre düz bir yüzey oluşursa bile; bir yüzey daima zemin çemberinin üzerine yerleştirilecektir. Bu nedenle, bu yüzey ışık kaynağına eşit noktalara sahip olmayacaktır. Yani, bir yüzey ne kadar düz olursa olsun, tek bir merkezden aydınlatıldığı sürece, üzerinde farklı açık-koyu noktalar olacaktır. Nesnelerin, varlıkların, eğrilerin, kırıkların, çeşitli dokuların yüzeylerindeki girintiler ve çıkıntılar, ışığın görölme açısına bağlı olarak farklı bir açık-koyu görünüm oluşturacaktır. Doğal veya yapay ışıkla aydınlatılmış olsun, herhangi bir nesnenin bir kısmı (geometrisine ve boyutuna bağlı olarak) bir miktar ışık alır ve bir kısmı karanlıkta kalır. Görsel algı için ışık bir önkoşuldur. Bu nedenle, bir faktör olarak görölmesi istenen şeylerin ve aydınlık olarak algılanan şeylerin veya algılanması

arzu edilmeyenlerin karanlıkta kalmasını sağlamak mümkündür (Atalayer, 1994:166). Işık-gölge yetkinliği, plastik unsurları aynı anda ve bir arada fark etmemize olanak tanır. Resim yüzeyinde, sıkıcı ve didaktik bir görünüş yerine, hafızada yer edip belirlenen kısımlar aydınlık bırakılır. Diğer yanlar, gölgeler içinde eritilir, kaybedilir (Bigalı, 1976:278).

Resim yapılırken, kullanılan boyalar ile resmedilen konu üzerinde ışık-gölge etkisi yaratmak için renklere beyaz ve siyah eklenir ve bu karışım ile renklerin açık ve koyu ton değerleri sağlanarak resimde ışık ve gölge gerçekleştirilir (Keskinok, 2001). Resimde kullanılan açık ve koyu renk lekelerinin dengeli bir biçimde yüzeyde dağılımı resme boyut kazandırarak resmin ritim algısını güçlendirir.

Koyu açık ilişkisine dayanan bir resimde biçim ister çizgi ile ister leke ile oluşturulsun, bu resimde biçimin ritmi koyu açık gölgeler arasındaki git gelden doğar. Koyudan açığa açıktan koyuya bir devinim ile gerçekleşir. Buradaki devinim karakteri koyu ile açığın yerleşme durumuna yani; dikey, yatay, inişli, çıkışlı, eğik uzaklık durumuna ve büyüklük küçüklük durumuna göre değişir (Gürbüz, 1999:56).

Çizgiyi, ışık-gölge içinde anlayabilmek için, doğada ışık alan her eşyanın en az üç çizgi taşıdığı unutulmamalıdır. Her eşya, iki karşılıklı, bir de formun içini, geniş iki alana bölen; ışık ve gölgeli kısımdan oluşur. İşte; bu ışıkla gölgenin sınırında, üçüncü bir çizgi meydana gelir. Bu çizgi, hacmi ikiye böler. Bu üç kontur, gölgeli bir desen anlayışı içinde anlam kazanır ve bölgelerine göre değerlendirilir. Bu üç çizgi, resim düzleminde, her bölgede aynı derecede ifadeye girerse, plastik amaç yerine, dekoratif ve resme ait olmayan bir görünüş kazanır (Yılmaz, 2010: 70). Adem Genç, eserlerindeki geometrik formlarda ışık ve gölge ritmini yansıttığı için “soyut Kompozisyon” adlı çalışması örnek olarak verilebilir.



**Resim 1.20:** Adem Genç, Soyut Kompozisyon, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2010, (Sanal 16, 2019)

Genç, bu eserinde düz bir yüzey üzerine dikey ağırlıklı geometri formların üzerine eğri bir form yerleştirmiş ve etrafına dikdörtgen, üçgen iki boyutlu şekiller yerleştirerek çalışmaya hareket katmıştır. Çalışmanın genelinde kullanılan dikeylerin kendi içerisinde orta kısmına doğru açık ton kenarlara doğru koyu tonlarla üç boyut sağlanmıştır.

“Yaratıcı süreçte armoninin sağlanabilmesi için renklerin ton derece farklarını azaltıp sadeleştirebilmek birlik ve bütünlüğe kavuşturmak gerekir. Zaten renkli resimde sanatçının en büyük başarısı rengi ton olarak sürebilmektir. Plastik yapı içindeki renkli parçalar, bölümler üzerinde ışığın dolaşması, rengin ve ışığın biçimi bütünleyip hareketlendirmesi ton değerlerinin doğru kullanılmasına işaret eder. Ton değerlerinde yoksun bir renk plastik yapı içerisindeki biçimin ritim ve hareketini bozduğu gibi estetik dengeyi de bozar “ (Gürbüz, 1999: 54).

### 1.3.1.3. Renk

Renk ışığın bir özelliğidir ve ışığın cisimlere çarptıktan sonra yansyarak görme duyumuzda bırakmış olduğu etkidir. Renkler ışıkla birlikte oluşmaktadır ve insanda uyandırdığı sonsuz etkilerden dolayı görsel sanatların en önemli biçimsel öğesidir (Güngör, 1983: 75). Renk, diğer tasarım elemanlarıyla arasında kuvvetli

ilişkisi olan görsel elemanlardan biridir. Form ve içerik olarak, elemanların algılanmasını etkiler. Kavramsal olarak, renk iki boyutlu elemanları görselleştirir. Ayrıca, pratik elemanların içeriğini destekler ve birbiriyle ilişkili elemanlara vurgu verir. Renk boşluk, çizgi, form ve şekil, doku ve ışık vb. ile birlikte kullanılır. Bir forma, onu çevresindekilerden farklı kılacak özellikler kazandırır ve formun görsel ağırlığını etkiler (Aktaran: Çetinkaya, 2011: 22).

Renk nesnelere yansıyan ışıkların veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığı ile bizde meydana getirdiği duyular ve algılamının niteliksel hali. Plastik sanatlar açısından ele aldığımızda renk vazgeçilmez bir öğedir (Erim, 1999: 12). Renk, ışık sayesinde var olur ve duyumsal bir olgudur. Renklendiriciler renk elde etmeyi sağlar, ancak renk dinamiktir. Rengin etkisi, renklendiricinin oranına ve ışığa, hatta kişiye göre değişir. Renklerin nasıl çalıştığını anlamak bilgi birikimi ve renk denemeleri sonunda oluşur. Rengi uygun bir şekilde kullanabilme ise öğretilebilir ve geliştirilebilir bir yetenektir (Kavak, 2015: 35).

Güngör'e göre;

1) Renk Değeri: Her renk beyaza doğru açılırken, siyaha doğru yaklaştıkça da koyulaşır. Yani her rengin siyah ve beyaza doğru çeşitli kademeleri mevcuttur. Örneğin açık bir mavi ile koyu bir mavinin arasındaki fark renk farkı olarak değil, değer farkı olarak adlandırılır. Bir rengin beyaza en yakın değeri ile siyaha yakın değeri arasında pek çok kademe farkı bulunmaktadır.

2) Renk Türü: Renk tayfında bulunan altı rengin uçları birleştirildiğinde bir renk çemberi elde edilir. Burada bulunan altı rengin her biri ayrı birer renktir ve bunlar renk türü olarak bilinmektedirler. Bu renk türlerinin aralarına, kademe kademe farklı türleri de eklemek suretiyle renk çemberini genişletmek mümkündür.

3) Renk Doygunluğu: "Herhangi bir renk türünün herhangi bir değerine; kendi değeriyle eşdeğer bir gri ekleyerek, değeri ve renk türü değişmeden elde edilen yeni renkler o renklerin doymuş halleridir" tanımı ise renk doymuşluğu hakkında bizlere bilgi vermektedir (Güngör, 1983: 75-76).

Renk konusunda yapılan birçok araştırma ve bu araştırmalara bağlı olarak ortaya konulan renge ait bazı kavram ve kurallar bulunmaktadır. Newton, Helmut ve Chevreul'a göre; prizmada ayrıştırılan beyaz ışık, dalga uzunluğuna göre yansıtıldığında ortaya yedi renk çıkar. Bunlardan; sarı, kırmızı ve mavi ana renkler, bu üç ana rengin ikişerli kombinasyonları ile oluşan; turuncu, mor ve yeşil ise ara renklerdir. Ana renkler başka renklerden oluşamazlar, doğada saf olarak bulunurlar. Ara renklerin meydana gelişinde, kullanılan ana renklerin miktarlarının farklı oluşu, değişik değerlerde ara renkler elde edilmesine sebep olur. İşte bu değişik değerlerdeki ara renkler, renk nüansları olarak ifade edilirler (Özkan, 2008: 38).

Doğada her nesnenin kendisine özgü bir rengi vardır. Rengi ışığın meydana getirdiğini biliriz. Işığın olmadığı yerde renk mevcut değildir. Her nesne, kendisine gelen ışıkta mevcut olan renklerden bir kısmını emerek, bir kısmını yansıtmakta, bu duyarlılığına göre de şu veya bu renkte görünmektedir (Erdem, 2005:41). Renk, leke değeri olarak kullanımının yanında derinlik kavramını da vurgulayan önemli bir elemandır. Arka ve ön ilişkisi, derinlik planları değiştikçe renk ve onun tonları da değişmek durumundadır. Çünkü gerçekçi veya natüralist bir gözlemde, derinlik ve mesafe arttıkça, objeyle onu gözleyen sanatçı gözü arasına giren hava tabakalarının yoğunluğu ve derinliği de artar. Derinlik, renklerin cansızlaştırılmasıyla elde edilir. Ön planlara geldikçe renk netliği yani canlılığı artar (Mülayim, 1994:77).

Doğada ne çizgi vardır ne de belirlenmiş bir biçim. Var olan sadece kontrastlardır. Siyah beyaz değil renk devinimleridir. Biçimin belirlenmesi renk tonlarının doğru kullanılmasından başka bir şey değildir (Aktaran: Gürbüz, 1999: 58).



**Resim 1.21:** Nur Koçak, Fetiş Nesnelere Ruj Mihrabı, 1978-1988, (Sanal 17, 2019)

Koçak'ın tekniği belirsizleştirici, yersizleştirici ve eleştirel bir işlev edinir. Neredeyse Endüstriyel bir tekniğin ürünü gibidir (Koçak,2007: 87). Sanatçı bu çalışmasında birbirine yakın renk tonlarını kullanarak renkler arasındaki geçişlerle düzenli bir hareket elde etmiştir. Renklerin kendi içerisindeki açık ve koyuluklar ile ön ve arka taraftaki rujlar arasında derinlik sağlanmıştır. Rujların alt tarafını oluşturan metal yapıda grinin kendi içerisindeki ton değişikliklerinin yanı sıra içerisinde yansıma renkleri olarak ritim oluşturduğu söylenebilir.

#### **1.3.1.4. Espas**

Aralık, yüzeyler, cisimler arasındaki uzaklıktır. Görebildiğimiz iki şey arasındaki en küçük minör aralıktır. Algılanabilen en büyük aralık ise majör aralıktır” (Balcı, Say, 2003: 13). Espas, resimde derinlik etkisi, mekan etkisi oluşturur (Keser, 2009:118).

Bir düzenleme içerisinde temel tasarım elemanları, özellikle biçimler, devamlı yan yana ya da belli bir düzene bağlı aralıklarla kullanıldığında, monotonluk ve düzenleme sıkıntısı yaratırlar. Düzenlemeyi bu monotonluk ve sıkıntıdan uzak tutmak amacıyla, biçimler arasında farklı boyutlarda aralıklar kullanılmalıdır. Buna bağlı olarak düzenleme içerisindeki boyutlandırma, uzak-yakın, boşluk-doluluk ilişkileri de iyi düşünülmelidir. Düzenlemede aralık, ritmik olan öğelerin tekrarları

arasındaki mesafe olarak da açıklanabilir. Sık ve eşit olarak kullanılan aralıklar, çeşitliliği azaltır ve monotonluk hissi verir. Birbirinden farklı olarak kullanılan aralıklar ise, hareketlilik sağlar (Özkan, 2008: 40). Aralık, aynı aralık, farklı aralık, uygun aralık ve aralıksız aralık olmak üzere dörde ayrılır. Bu bağlamda aralık; biçimlerin fonksiyonunu, ölçülerini, yönlerini, etkilerini belirleyen, etkileyen ve güdümlenen bir öğedir. Bir tasarımda kullanılan görsel öğeler zor algılanıyorsa ulaşılmak istenen amaç gerçekleşmeyebilir. Kullanılan elemanların algılanabilirliğini artırmanın yollarından biri öğeler arasında doğru aralıklar oluşturmaktır (Çelik, 2014: 24).

Bir plastik yapı çizgi, valör, espas vb. gibi unsurların armonik bir önlemidir. Bu yapıda ki plastik elemanlar teknik yolla armoni, bütünlük ve uygunluk içinde espas durumunda bulunarak zaman ve mekan birliğine götürülerek ritim ve hareket estetiğine dönüşür. Bu bağlamda boş ve dolu alanlar espaslar denge var hareket unsurunu oluşturur (Gürbüz, 1999: 63). Altan'ın çalışmalarındaki karmaşıklık içerisinde ki büyük lekerleri espas olarak görebiliriz.



**Resim 1.22:** Özdemir Altan, Kalpler, Zıbnlar, Çocuklar, Amatörler, ve Profesyonellerin İstanbul'da Rastlantısal buluşması, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2006, (Sanal 18, 2019)

Altan “Kalpler, Zıbnlar, Çocuklar, Amatörler, ve Profesyonellerin İstanbul'da rastlantısal buluşması” adlı çalışmasında karışık olarak kullandığı

imgeleri alt kısımda kendi içerisinde küçük tonlar kullanarak boşluk hissi oluşturmuştur. Çalışmanın üst köşelerinde ise geniş düz yeşil lekeler ile karışıklık içerisinde göz rahatlaması oluşturmuştur. Karışıklık içerisinde verdiği boşluklar ile yoğun kısımlardaki ritmi daha çok vurgulamıştır diyebiliriz.



## İKİNCİ BÖLÜM

### ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA RİTİM

#### 2.1. Çağdaş Türk Resim Sanatı

Türk sanatında çağdaşlaşma olgusunun başlangıcını tam bir tarihle açıklama olanağı yoktur. 1795 yılında, Batıdaki modellere uygun modern bir eğitim kurumu olan Mühendishane-i Berrii Hümayun'un kuruluşu bu sürecin başlangıcını tarihlendirmede bir kolaylık olarak görülebilir (Tansuğ, 2012:11). Okulun ders programında resim dersleri ressam yetiştirmek amacıyla değil, öğrencilerin askeri alanda haritacılık, topografi bilgilerini geliştirmek amacıyla konulmuştur. Buna mukabil derslerde öğrencilerin askeri öğrenimde üç boyutlu eşyanın doğru görüntüsünü yakalayabilmek amacı ile Batı tarzında ilk resim dersleri programa alınmış Batı'nın perspektif kurallarını öğrenip, nesnelere farklı bakış açısı kazanmaları, nesneyi iki boyutlu bir yüzey üzerinde göstermelerini sağlayan ışık-gölge uygulamalarını görmelerini sağlamıştır (Serdar, 2009: 32).

Berri-i Hümayun'un yanısıra Mekteb-i Harbiye (bugünkü Kara Harp Okulu) gibi mühendislik ve askerlik okullarında gerçekleştirildi. Bu okullardan önce saraydan gizli bir hendese odasının devamı niteliğinde olan Mühendishane-i Bahri Hümayun (1773). Mühendishaneden yetişen ilk önemli ressam olarak Kolağası Yusuf Bey gösterilir. Önce haritacılık, teknik resim gibi konularda başlayan eğitim kısa süre içinde serbest resmi de kapsadı, bu amaçla batıdan öğretmenler geldi, Türk öğrenciler de yetiştirilmek üzere batı ülkelerine, özellikle Fransa'ya gönderildi (Aktaran: Ağyürek, 2011: 17).

Mekteb-i Harbiye ve diğer askeri okullarda öğretmenlik yapmaları amacıyla seçilen yetenekli gençler Enderun'dan alınıp Mühendishaneye sonra da yurt dışına gönderilmişlerdir. Bu gençlerden biri olan Bekir Paşa 1847'de Mühendishane nazırı olunca köklü değişiklikler yapmıştı, 1851-52 yıllarında eğitimi 6 yıl süren mühendis sınıfı, topçu sınıfı ve ressam sınıfını oluşturmuştu. Ayrıca, Mekteb-i Funun'u

Harbiye-i Şahane’de de 1835 yılından sonra resim dersleri verilmekteydi. Askeri okulların yanı sıra 1869’da Hendese-i Mülkiye Mektebi kuruldu. Bu okulda dört sınıfta da okutulmak üzere resim dersleri konuldu (Tetikçi, 2010: 38). 19. yüzyılın ikinci yarısında batı tarzı tuval resminin çoğaldığı görülmektedir. Bu hareket, askeri alanda batılılaşma gelişmelerine paralel olarak, batı resminin askeri zümre tarafından sahiplenilmesinden kaynaklanmaktadır. Batı tekniklerini benimsemiş askeri okulların kurulması ile birlikte, batı resim üslubu Osmanlıya dahil olur. Hüsnü Yusuf Bey, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Halil Paşa, Hoca Ali Rıza, Süleyman Seyit Bey, Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tevfik Paşa (İnan Öztürk, 2006: 30). Askeri ressamlar arasında gösterilecek en önemli ressamlar diyebiliriz.

Bu ressamlar canlı varlıklardan daha çok, seyredilmeye ve belgelemeye dönük bir çabanın ürünü olan, ağırlıklı olarak manzara resimleri ve benzer özellikler gösteren az sayıdaki iç mekân ile uzak plandan bakılarak betimlenmiş dış mekân resimlerinde yoğunlaşmışlardır. Manzara resimleri dışında ayrıca az sayıda ölü doğa resimleri de çalışmışlardır. Çalışmalarını, eğitim aldıkları kurumlardaki resim derslerinde kaynak olarak gördükleri, aynı dönemde çekmiş oldukları fotoğrafların bakış açısına ve kompozisyon düzenlerine fazla müdahale etmeden, sadece fotoğraflardaki insan ve hayvanları resim kadrından çıkararak, yağlıboya tekniği ile betimlemişlerdir (Baytar, 2014: 85). Askeri ressamlar yaptıkları resimleri sultanın takdirini almak üzere sunuyorlardı. Bunlar arasından sultanın ilgisini çeken isimler resim eğitimi almaları için yurt dışına gönderilmişlerdir. Bu yolla 1835 Yılında Ferik İbrahim Paşa, Ferik Tevfik Paşa, Hüsnü Yusuf Avrupa’ya giden ilk ressamlar olmuşlardır. Yurt dışında eğitim görmüş, Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit 19. yy Türk Resminde belirgin bir üslup oluşturan kişiler olmuştur. Türk Resminin ufku genişletmiş oldukça önemli sanatçılardır (Tetikçi, 2010: 40). Askeri ressamlardan Şeker Ahmet Paşanın Türk resmine sağladığı katkılardan en önemli olanı da çoğunluğunu azınlık sanatçıların oluşturduğu ilk resim sergisini açmasıdır. 1872 yılında açılan bu sergi Sultanahmet Sanayi Mektebi’nde açılmıştır. Toplumun sanat ile tanışmasına öncülük eden sanatçı olmasıyla da önem taşımaktadır (Serdar, 2009: 37). Askeri ressam olmamasına karşın o dönemlerde

önemli işler yapan Osman Hamdi yurt dışına gönderildikten sonra önemli çalışmalar yapmış diyebiliriz.

Osman Hamdi'nin Türk Sanatı ve kültürüne en önemli hizmetlerinden biri olan Sanayi-i Nefise Mektebi 1 Ocak 1882'de kurulmuş ve Türkiye'nin ilk güzel sanatlar okulu olmuştur. Bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nin öğrenime açıldığı yıllarda batılı bir eğitim anlayışının kazandırılması çabalarıyla İstanbul'a çok sayıda yabancı sanatçı gelmiş ve burada öğretmenlik yapmıştır (Serdar, 2009: 47). Kuruluş yıllarında Osman Hamdi Bey'in getirdiği yabancı hocaların çalışmaları Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar devam etti. Bu hocalar çeşitli nedenlerden dolayı savaş sırasında ya da daha önceden işten ayrılmış olduklarından Sanayi-i Nefise Mektep-i Âlisi'nde 1915'den itibaren Türk hocalar dönemi başladı. 1925 yılına kadar hiçbir yabancı hoca eğitim kadrosunda yer almadı. Türk Resim Sanatımız için önemli bir yere sahip olan mektebin 1883-1910 yılları arasında Osman Hamdi Bey'in müdürlüğü döneminde eğitim alan öğrencilerinden bazıları şunlardı: Ahmet Ziya, Şevket Dağ, Celal Esad Arseven, Sami Yetik, Mehmet Ruhi, Ali Sami Bayar, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Avni Lifij (Aktaran: Numanoğlu, 2008: 32-33). Sanayii Nefise'de açılan "Avrupa Sınavı"ni kazanan yetenekli gençler, 1910'da Paris'e gönderilmişlerdir. 1914'de Birinci Dünya savaşı nedeniyle bu genç ressamlar yurda geri dönmüşlerdir. İbrahim Çallı ve arkadaşları Feyhaman Duran, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Avni Lifij, Şevket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik gibi sanatçılar ile İzlenimcilik/ Empresyonizm etkisinde Türk Resim Sanatı içerisinde var olmuşlardı. O yıllarda Avrupa'da izlenimcilik çok daha geride kalmış, Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Fütürizm, Konstrüktivizm gibi daha Türk sanatında görülmemiş, avangart sanatlar hakimdi. Hatta Avrupa, savaşın çıkmasıyla Zürih'e kaçan sanatçıların savundukları Dadaizm anlayışının doğum sürecini izliyordu. Çallı ve arkadaşları izlenimci anlayışla deseni resimden çıkararak, peyzaj, natürmort, portre ve nü gibi konuların çeşitlemelerine yönelmişlerdir. Bu resimlerde fırça vuruşlarıyla şekillenen boya zevkinin gelişmesi Türk Resim sanatında önemli bir aşama olmuştur (Ağyürek, 2011: 28).

Türk resminde izlenimci üslupla çalışan Çallı kuşağı sanatçılardan sonra 1923 yıllarında öğrenimlerini tamamlamış bir grup sanatçı Yeni Resim Cemiyeti'ni Sultanahmet'te eski bir evin odasında kurmuşlardır. Bu gençler arasında: Şeref Akdik, Elif Naci, Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati ve Sami Özeren yer almaktadır (Ersoy, 1998: 24).Yeni Resim Cemiyeti'nin ömrü istenilen kadar uzun olmamıştır. Grubu oluşturan sanatçılar daha kendi üsluplarını tam olarak oturtamamış olduklarından dolayı, sanatı nasıl yönlendirecekleri, ya da nasıl geliştireceklerini tam olarak bilememektedirler. Daha sonra bu grubun içinden birkaç sanatçı Bakanlığın düzenlemiş olduğu yarışmayı kazanarak Paris'e gitmiştir. Müstakiller grubu genellikle öğrenimlerini yurtdışında yapmış ve izlenimci resimden ayrılma yolunu tutmuş sanatçılardan oluşmaktadır (Girgin, 2009: 41). Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin eserleri farklı üsluplarda eğilim gösterir. Bunlar başlıca portre, peyzaj ve natüremort olarak karşımıza çıkar. Bu birliğin üyesi olan sanatçıların eseri içinde Batı'da edindikleri öğrenimin sonucu olarak Realizmden Ekspresyonizme Kübizmden Konstrüktivizme farklı üslupların etkileri görülmektedir. Birlik açtığı ilk sergide kendi ülkelerinin görüntülerinden çok Paris ve Münih peyzajlarını resimlerinde konu edinmişlerdir (Ersoy, 1998:25).

1933'te Türkiye'de çağdaş trendlerin kapılarını açmaya çalışan Müstakil Ressamlar, çok cesur bir grubun doğuşuna şahit oldu. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu, "D" grubu adı altında yeni bir grup oluşturuyor. Osmanlı Ressamlar Derneği, Sanayi-i Nefise Birliği ve 4. birlikten sonra Bağımsız Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D grubu olarak adlandırıldı. Faaliyetlerine her yıl 1947'ye kadar katılan yeni sanatçılarla birlikte devam ettiler. D Grubu, yeni sanatçıların katıldığı geniş bir grup haline geldi. O zaman kişisel sergi açmak yaygın olmadığından, grup olarak hareket ediliyordu. D grubu sanatçılar, izlenimciliği reddetti. Batıda uygulanan çağdaş sanat stillerini Türk sanatına taşıdılar. Sanatçılar, kübist, yapılandırmacı ya da soyut stillere yakın duruyorlardı. 1934 yılında Turgut Zaim ve Bedri Eyüboğlu onlara katıldıktan sonra yerel motif ve temalara ilgi göstermeye başladılar. Anadolu yaşamını, kıyafetlerini ve işlemlerini resimlerine kübist tarzda bir perspektifle taşıdılar(Girgin, 2009: 44).

1947'ye dek süren bu grubun etkinliklerine katılan sanatçı sayısı 20'ye kadar ulaşmıştır. Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Ercüment Kamlık, Malik Aksel, Zeki Kocamemi zamanla D grubuna katılan sanatçılar arasında yer alır (Ağyürek, 2011: 35). D grubunun varoluş süresinde Yeniler grubu bir diğer grup olarak yer almıştır.

1940'larda kurulan Yeniler grubu akademi hocası Leopold Levy'nin yenilikleri sayesinde doğma ve gelişme imkanı bulmuş dönemin bir diğer grubudur. Grubun ilk sanatçıları arasında Nuri İyem, Ferruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan, Fethi Karataş, Mümtaz Yener, Turgut Atalay, Haşmet Akal vardır. D grubu üyesi Abidin Dino'da bu grubun sergilerine katılmaktadır (Tansuğ, 2012: 110). Yeniler Grubu sanatçıları sanatın, önemli olarak resmin toplumun sorunlarıyla uğraşması gerektiğini, halkın hayatını yansıtması ve halkın günlük hayatının var olduğu kadar sevinç ve kederlerinde tuvale aktarılması gerektiği üzerinde birleşmişlerdir. Sanatçılar kökü bizim ülkeden olmayanın sorunlarını yansıtmayacağını savunuyorlardı. Milli karakterin ancak geleneksel olgularla yani kilim, minyatür, çini, kumaş, hat gibi geleneksel öğelerde bulunduğunu vurgulamaktadırlar. Böylece, D grubu'nun sadece Avrupa eğilimlerini ve teknik yeniliklerini kullandığını halkın yansıtmadığını savunan Yeniler Grubu sanatçıları, ilk kez toplumsal gerçekçi bir harekete geçmektedirler (İnan Öztürk, 2006: 34-35). D grubunun dağılmasından sonra Bedri Rahmi'nin öğrencileri onlar grubunu oluşturmuştur.

Yeniler grubunun geleneksel halk kültürü, toplumcu resim etkisine gitmek gerekçesiyle renk ustası, geleneksel nakış ve motiflere olan düşkünlüğü ile bilinen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde eğitim gören öğrencileri de, hocalarından aldıkları modern resim bilgisi ve yerel motif sevgisiyle yeni bir grup oluşturdu. Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Fahrünnisa Sönmez, İvy Stangali, Fikret Alper, Saynur Kıyıcı, Mehmet Pesen ve Meryem Özacul önderliğinde 1946 kuruluş tarihli grup doğu-batı sentezinde çalışmalar yaparak ilk sergilerini özgürlük ve sanat ortamında yenilik üzerine gerçekleştirdiler. Sürekli değişik isimler barındıran bu grupta, değişik sürelerde bu günün tanınmış sanatçıları

olan Turan Erol, Orhan Peker, Fikret Otyam, Osman Oral, Leyla Gamsız, Mehmet Pesen, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür ve Adnan Varınca'yı saymak ta mümkündür (Özen, 2010: 17). Çağdaş Türk Sanat'ında sanat gruplarının dağılmasından sonra soyut anlayıştaki 1950 sonrası dönem başlamıştır. Tansuğ kitabında 1950 sonrasıyla alakalı şöyle yazmaktadır;

“1950’li yıllarda özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batı’daki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiğinin görürüz. Türkiye’de resim ve heykel sanatının hızla soyut akımların içine girdiği dönem budur. Gerçi batı’daki modern sanat akımları izlenerek deformasyon ilkesine daha önce uyulmuştur; fakat sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönler araştırdıkları dönem 1950 sonrasıdır. 1940’lı yıllarda toplumsal içerikli resimler yapan sanatçılar bile, 1950’li yıllarda soyut sanatın başlıca savunucuları olmuşlardır. Türk sanatçıların soyut sanat akımlarına bu denli ilgi duymaları kuşkusuz yeni bir çığırın da açılması demektir” (Tansuğ, 2012: 245).

Çeşitli yönelimlerinin olduğu bu sırada bir grup sanatçısı soyut ve soyutlamacı eğilimleri ile ön plan çıkmıştır. Refik Epikman, Hail Dikmen, Hamit Görele, Sabri Berkel, Ercüment Kalmık, Ferruh Başağa, Zeki Faik İzer, Fahrünissa Zeyd, Adnan Çoker, Nejat Melih Devrim, Abidin Elderoğlu ve Cemal Bingöl gibi ressamlar soyut düşüncesiyle karşımıza çıkmışlardır. Bu sanatçılardan bir kısmı geometriden yola çıkarak soyut resim yaparken bir kısım da kendi iç duygularından hareket ederek ifadeci bir soyuta yönelmişlerdir (Pehlivan, 2009: 128). Tezin bulgular kısmının büyük kısmını oluşturan bu sanatçılar 1950 sonrası hareketlerde çalışmalar yaparak strüktür bağlamında ritim olgusuna daha çok uyum sağlamıştır diyebiliriz.

1970’lerde resim sanatı yayılmaya başladı ve ressamların sayısı arttı. Günümüzün tarihi atılımları, iletişim araçlarının artması, uluslararası bienaller, çevre eğitimi veren kurumların sayısındaki artış ve diğer ülkelerle bağlantılı sanat eğitimi gibi ekonomik ve kültürel faktörlere girmiştir. 1966’dan bu yana, ödüllü resim yarışmaları, 1987’de birincisi, İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri ve 1991’de tarihi İstanbul Sanat Fuarı, sanat dünyasına farklı boyutlar getirdi. 1980’lerde bir başka

gelişme çoğalan, özel sanat galerilerinin sayısının her geçen gün artmasıdır. Bütün bu gelişmeler, günümüz sanatının kaynağını farklı etkilerden ve bu formasyona bağlı bir sanat piyasasını alan farklı stilistik özelliklerin zenginliğini yarattı (Aktaran: Tetikçi, 2010:129).

Türkiye’de 1970’li yıllarda hareketlenmeye başlayan sanat etkinlikleri, 1980’li yıllardan itibaren zengin bir yaratım alanına, daha geniş bir sanat çevresine ve artık şu şekilde de dile getirilebilir, “sanat piyasasına” da sahip olmuştur. Resim sanatı, bu sürecin asıl bileşenlerinden biri olarak; önemli olgusal, kuramsal ve kavramsal dönüşümler geçirmiştir. 1980 sonrası Türkiye’de, hem modernist hem de postmodernist süreçlerin eş zamanlı ve yan yana yaşandığı bir dönem izlenmiştir. Bu durumun günümüzde de halen devam etmektedir (Özer, 2011: 165-196).

### **2.1.1. Çağdaş Türk Resim Sanatında Ritim**

Bu bölümün bir önceki başlığında Çağdaş Türk Resim Sanatının gelişimi anlatılmıştır. Bu bölümde ise Çallı kuşağı ve daha sonraki dönemlerdeki Türk resim sanatı ritim bağlamında incelenmiştir.

Ritim bir çalışmada şekil, renk, çizgi ve valörün, ölçülü ve düzenli tekrarıyla uyum oluşur. Çizgiler arasındaki benzer şekildeki boşluklar ve renklerden meydana gelen form tekrarları, ritmik bir hava yaratır. Bu değeri taşıyan her tasarım nefes alan, canlı, manalı bir üstünlük kazanır. Ritim aynı uzunlukta ve eşit mesafede olmamalıdır. Tasarımı geometrik bir düzene sokmak, birlik ve bütünlüğe bağlamakla ritmi hissederiz. Çeşitli ritimlerle çalışmak, tasarımda zenginlik meydana getirir. Hareket ve ritim birbiri ile yakından ilgili iki sanat ilkesidir (Bilgiç, 2010: 56).

Sanat eseri içeriğinde yer alan, figür, motif ve diğer öğelerin ifade edilme durumlarından biri ritimdir. Gerçekte ritim bir bütünlük şekli olup, bir veya daha fazla biçimin belli sistemlerde tekrarlanmaları, ara boşlukların giderek artması, eksilmesi, belli aralıklarla değime uğramaları, periyodik olarak büyüüp küçülmeleri, yerlerinin renklerinin ve ton değerlerinin giderek değiştirilmeleri görsel açıdan ritim olgusu olarak değerlendirilir (Gürbüz, 1999: 33). Bu bağlamda bakıldığında Çallı Kuşağı sanatçılarının leke arayışlarını ritim bakımından değerlendirebiliriz.

Sanayi-i Nefise Mektebi'ni 1910 yılında bitiren yetenekli öğrencilerden bazılarının yurtdışına gönderilmesi için bir “Avrupa Sınavı” açılmıştır. Bu sınavda başarı gösteren İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Nazmi Ziya Güran, Namık İsmail gibi ressamlar büyük ümitlerle yurtdışında eğitime gönderilmişlerdir. Çallı'nın ileri görüşlülüğü ve sakin kişiliği Fransa yıllarında bu gruba önderlik etmesinde en büyük neden olmuştur (Başbuğ, 2009: 88).

1914'de batı eğitiminden dönen sanatçılara, üslup eğitimi ve resim anlayışı yönünden izlenimci niteliği yakıştırılır. 1914 kuşağının batıdan empresyonist etkiler almış olmaları ve gün ışığı ile koyu tonlardan arındırılmış saf renklere bağlılıkları yönünden bu yakıştırmanın haklı yanları vardır (Tansuğ, 2012: 119). Çallı Kuşağı Sanatçılarının izlenimci çalışmalarına örnek olarak Avni Lifij'in “Alegori” adlı çalışmasını verebiliriz.



**Resim 2.1:** Hüseyin Avni Lifij, Alegori, 1916, (Sanal 19, 2019)

Tablonu genelinde bir sis perdesi hakim gibi hissediliyor. Diğer resimleride de olduğu gibi bu çalışmasında da çizgi keskinliğinden vazgeçmemiş. Akademik bir düşünce içinde çalışmış. Kullanılan renkler arka ve orta bölümde sıcak, bu çevreleyen ol, sol alt, sağ ve sağ alt bölümlerde soğuktur. Sanki soğuk bölümlerde

dahi sıcak renk etkisi hissedilerek bir ritim sağlanmıştır. Bu dönem sanatçılarının genelinde sağlam desen mantığı da görülmektedir (Gören, 1990: 55). Bu çalışmada figürlerin üçgen bir kompozisyon biçiminde ve birbirleriyle bir bütün oluşturmaları hareket oluşturmuştur. Figürlerin kompozisyonunu sol taraftaki tekerlekler eğri duruşu, mekanın derinliği ve arka taraftaki figürler ritim oluşturmuştur. Alt taraftaki Kon tonlar içerisinde ki hareketlilik yukarıdaki açık düz açık tonlarla espas sağlanmıştır.

Çallı Kuşağından sonra Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar birliğinin amacı, gelişmekte olan Türk resim sanatının kalıcı temeller kavuşturulması ve yaygınlaştırılmasıydı (Giray, 1988: 39). Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisinde hocaları olan Hikmet Onat ve İbrahim Çallı kuşağından olan “izlenimci” ressamların ışık değerlerinin egemen olduğu resimlerinde eriyip kaybolan mekân ve nesnelere oylum değerleri, Müstakillerin yapıtlarında önem kazanmıştır. Nesnelere oylum değerleriyle üç boyutlu bir mekan olgusunda ve sanatçıların bireysel sanat yorumlarıyla ele alınırken, renklerin görsel etkileri, duygusal özellikleri güçlü yapıtların yaratılmasına olanak tanımıştır. Birlik üyesi olan sanatçılar Avrupa’da izlenimcilikten sonra gelişen sanat akımlarının varlığını duyuran bireysel anlayışlarını, zengin bir konu çeşitliliği içinde ele almışlardır. Natürmortlar, peyzajlar, portreler ve özellikle çevrelerinde gelişen olayları ve eşyaları konu olarak değerlendiren kompozisyonlar, sanatçıların farklı biçemlerinde değerli sanat ürünlerine dönüşmüşlerdir (Güven, 2010: 101). Birliğin farklı o-konu ve tarzındaki resimlerine örnek olarak Dereli’nin çalışmalarını gösterebiliriz.



**Resim 2.2:** Cevat Dereli, İsimsiz, 1949 (Sanal 20, 2019)

Sanatçı bu resminde köy hayatından sahneleri yapmıştır. Resmin odak noktasını çeşitli işlerle uğraşan köylüler oluşturmaktadır. Konuda olan bütün nesnel değerler ve figürler, oylumlarını belirgin kılan sert geometrik konturlar ve buna katılan geometrik leke dağılımıyla yansıtılmıştır. Sanatçı oldukça renkli ve hareketli bir palet kullanmayı tercih etmiştir (Güven, 2010: 119). Çalışmadaki figürler kübik form hissedilerek fakat renk geçişleri sert ve geometrik formların etrafı konturla çerçevelenmemiştir. Bütün figürler aynı düzlem üzerinde farklı hareketlerde verilerek ritim sağlanmıştır. Çalışmanın ön tarafındaki figürlerin aynı boyda olmasıyla oluşan minyatür hissi arka taraftaki geometrik biçimlerle verilen mekanla bozulmuştur. Renk hareketinin pastel tonlarla verildiğinin görüyoruz.

Sanat alanında ritmin en önemli noktasının hareket ögesi olduğunu ve hareketin oluşmasını meydana getiren bu tasarım maddelerinin yaratmış olduğu görsel etkilerle oluşan zıtlıkların hareketi netleştirici unsur olduğu görüşünü savunmaktadır (Aktaran: Çakmaklısoy, 2016: 5).

1933 aşamalı bir değişim olarak, önemli devrimin Türkiye Cumhuriyeti'nin dikkat çektiği yıldan sonra meydana geldi. Cumhuriyet kuruldu, hayatta kalması için devrimler yapıldı ve en önemlisi Cumhuriyet bilincini ateşledi. Bu kıvılcımı ateşe dönüştürecek üniversite reformları da bu yıllarda gerçekleşti. Cumhuriyet'in modern ve evrensel bir kişiliğini kazanma amacıyla, sanatın her dalında girişimler, cesur ve çağdaş yenilikler desteklenmeye başlandı. Nurullah Berk, Cemal Tollu, Abidin Dino, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, d. 1947 yılına kadar birlikte etkinlikler düzenleyen bu sanatçılar, düzenledikleri sergilerle toplumun ve diğer sanatçıların ilgisini çekmeyi başardılar (Güven, 2010 :185).

Daha sonra, Turgut Zaim, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref üren, Halil Dikmen, Sabri Berkel, Zeki Kocamemi, Fahrünnisa Zeid bu gruba katıldı ve D grubunun üyeleri yerel bir atmosfere gittiler. onların resimleri. D grubu üyeleri, konularıyla yalnızca resmi ve teknik anlamda ilgilendiler. Yüzeysel yaklaşımları, insan figürlerinde yalnızca oyuk, geometrik boyutta cisimleri ortaya çıkardı. Herhangi bir anatomik ölçüm olmadan doğrudan şematik ifade yoluna gittiler. Temelde kübizm ve yapıcılık olan bu grup, bakanlar gibi, figür veya silueti çalışmalarında en düşük seviyeye indirdi ve insan vücudunu sıradan bir nesne olarak gördü. Şekil soyutlanır ve anlamsız hale getirilir. Bu nedenle Çallı'daki figür anlayışından çok farklı. (Serdar, 2009: 80). D Grubunun sanatsal başlangıç noktası, empresyonist eğilimlerin reddedilmesi ve kompozisyonun kübist ve yapılandırmacı hareketlerden esinlenilmiş sağlam bir kalıp ve konstrüksiyona dayandırılması arzusuuydu. Resimsel bir bakış açısıyla, gerçeğin tanımını duyuşal gerçeğe mutlak gerçeğe yönelikti. Her ne kadar resim, Clauda Monet'in belirttiği gibi, doğaya açılan bir pencerede, doğayla doğrudan etkilenmiş olsa da, bu pencerede görünen şey kişisel bir yorumlamaya, bir çeviriye dayalı olmak zorundaydı ”. Emile Zola'nın “Sanat bir mizaç filtresinden geçen doğadır, gelenekten kopan modern sanatçı için olduğu kadar dış dünyaya sıkı sıkıya bağlı olanlar için de geçerlidir. Ressam, çalışmalarında tekniği ile fikirlerini ve duygularını gerçekleştirecekti. (Aktaran: Şerbetçi, 2008:29). D grubu sanatçılarının kübizm ve konstruktizimden etkilenmişlerdir diyebiliriz.

Kübizm“de deformasyonu sağlayan en önemli etkenlerden biri resimde zaman ve hareket etkeninin kullanılmasıdır. Figür, geleneksel tek bakış noktası kırılarak yeni bir teknikle ele alınır. Kübizm gelenekleri yeni bir teknikle sunar. Tek bakış yerine çoklu bakış açısını uygulanır. Bununla birlikte nesnede parçalanmalar ve yeniden tasarımlar söz konusu olur. Bu da beraberinde deformasyonları getirir. Perspektif kuralları tamamen değişir. Sadece renklerle birlikte resimde bir perspektif etkisi yaratmaya çalışılır (Bozoğlan, 2014: 80). Devinimi, sürekliliği içinde verme olanağının, tam anlamıyla sanata açılması ise kübizm ile gerçekleşmiştir. Kübistler, çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim dili yaratmak istemişlerdir. Teknik dünyayı, hızlı yaşantıları resmetmek kübizmin biçim dili olmaksızın düşünülemezdi. Kübistler, natüralist sanatın saptanmış tek bakış noktasını kırdıktan sonra devinimi sürekliliği içinde veren kavram ressamlığı olarak ortaya çıkmışlardır (Gürbüz, 1999: 21).

Konstrüktivistler inşacı yapı içinde espas ve hacim ile ilgili temel öğeleri araştırırken bir yandan da bunların görsel, fiziksel ve fonksiyonel kapasitelerini araştırarak, tuval yüzeyinden başlayarak, tuvali de içine alarak mekana doğru gelişen sanatın izlerini sundular. Işık ögesi ise yalın bir şekilde, soyutlamanın bir parçası olarak geometrinin içinde oluşuyordu (Küpçüoğlu, 2015: 12). D grubunun kübist, konstrüktivist yapısındaki ritmik düzene örnek olarak Abidin Dino'nun eserlerini verebiliriz.



**Resim 2.3:** Abidin Dino, Balıkhane, 1941, (Sanal 21, 2019)

“Dino’nun o günlerdeki çalışmaları daha çok çizgiseldir. Picasso ve Cocteau’yu anımsatan kalın, gölgesiz kontur çizgilerinden oluşan desenleri ilk çalışmalarında görülen özelliklerdir. Yeniler’in ilk sergisi olan Liman Sergisine “Balikhane” (1941) adlı eseriyle katılmıştır” (Kınalı, 2017: 65). Dino’nun bu çalışması ritim öğeleriyle incelediğimizde koyu ve açık tonlarının dağılımını parçalar halinde yerleştirilmesiyle hareket kazanmıştır. Çizgisel olarak resmin orta kısmında, sağ tarafı,ve sol tarafında hareketli dikeyler kullanılmıştır. Bu dikeyler resmin üst kısmında kullanılan figürlerin aynı çizgide kullanılması ile yataylık kazanmış ve alt tarafta da aynı yapı kullanılarak yataylık kazanmasıyla çizgisel bir ritim oluşmuştur. Kompozisyonun genelindeki hareketli yapı koyu ve açık tonların bazı yerlerde düz kullanımıyla espas sağlanmıştır diye ifade edebiliriz. Resimde ki nesnelere özenle inşacı bir şekilde yerleştirildiği açıkladığımız sebeplerden ötürü görülmektedir.

Formların, renklerin veya lekelerin her birinin uyumlu hareketi olarak ifade edilen ritim, hareketin, başka bir yöne doğru görünen konturlardan birinden başka bir yöne hareket ederek devam etmesine izin verir. Sanatta hareket, uyum, dolaşım, ritim sağlanır. Sanatta kavisli ve yaylı çizgiler hareket ve ritim sağlar. İnsanların ve nesnelere hareketlerindeki pozisyonları açık hareketlerdir ve ritim yönleri kolayca tespit edilebilir. (Çağlarca, 1999: 16).

II. Dünya Savaşı'nda, Avrupa'da modern sanat meselesi, sosyal sanat anlayışına hâkim oldu. D grubunda “Sanat sanat içindir” ve Yeni grubunda iler Sanat toplum içindir ”baskındır. Savaşla başlayan çekişme döneminde, yöreden, yörelerden, halk sanatlarından ve Anadolu kültüründen yararlanılması istendi. İlki, Türkiye'de sosyal sanat hareketi alanında 1941 yılında Yeni grup fotoğraflarıyla başladı. İnsanları halk arasında boyamanın amacı kültürel motiflerimizi korumaktır. Sanatı psikolojik bir araç olarak kullanarak sanatın yalnızca bireyi değil bir toplumu da harekete geçirebileceğini söylediler. D grubunun Batı tarzını destekleme tutumuna karşı çıkan bazı sanatçılar yerel ve yerel sanat hareketini oluşturdular. Yeniler Grubu üyeleri: Nuri İyem, Abidin Dino, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Hasmet Akal, Faruk Marel, Avni Abras, Selim Turan, Agop Arad, Kemal Sönmezler, Fethi Karakaş

(Girgin, 2009: 49). Yeniler grubunun geleneksel tarzdaki resimlerine örnek olarak İyem'in "Gece Kondu Güzelleri"adlı çalışmasını verebiliriz.



**Resim 2.4:** Nuri İyem, Gece Kondu Güzelleri, 1970 (Sanal 22, 2019)

“Nuri İyem için, boş bir tuval, boş bir mekandır. Sanatçı için, tuvale konan bir renk, bir çizgi bu mekanda bir hareket yaratır. Sanatçının tuvale yaptıkları, ekledikleri, koydukları hiçbir zaman konuldukları gibi kalmazlar. Sanatçı, onları yöneltmek istediği şuuraltı taslağına yönelir. Şu da vardır ki, sanatçı için tuvale çizdikleri, sürdüğü renkler, o mekanda oluşturdukları hareketle, sanatçı da bir etki oluşturur. Tuvale eklenen, çıkarılan her şey hareketi değiştirir. Bu hareketlerden biri sanatçıyı peşinden sürükler. Bu hareket, sanatçının duyusunun, şuuraltı taslağının ilk müjdecisi, yani; formun belirmesi halidir. İşte bu halin belirmesinden önce, tuvalde bulunan renk, çizgi, her şey obje değerinde şeylerdir” (Aktaran: Günay, 2011: 24). Yeniler Gurubu çıkışlı olan İyem bu resminde ön planda kadın portrelerini aynı düzlem üzerinde yerleştirmiştir. Çalışmanın arka planında ön tarafta büyük evler arka tarafa doğru küçülmüş, bu sayede derinlik sağlamıştır. Evlerin sık bir şekilde farklı renklerde olması düzenli bir ritim sağlamıştır. Ön taraftaki figürler ritmik bir fon üzerinde büyük bir şekilde yapıştırma etkisiyle ön plana çıkarılmıştır. Renk olarak pastel tonlarının kullanıldığı çalışmada turuncu tonlar ve mavi tonların zıtlığı ile

hareket sağlanmıştır. Çalışmadaki figürlerin arkasında ki mekan küçük kullanılarak espas etkisi oluşturmuş diyebiliriz.

1946’da Eyüpoğlu’nun öğrencilerinin oluşturduğu Onlar Grubu’nun ortak amacı anadolu’nun geleneksel nakış unsurlarını ve yöresel motiflerini tuvale aktarmak olmuştur. Grup, Türk resminin özgün üslubunu oluşturmak adına amaçlamış olduğu hedefi Batı tekniği ile Türk ve Anadolu motiflerini sentezleyerek gerçekleştirmek istemiştir. Ülkenin yöresel konularını yöresel bir dil kullanarak resmetmek “Onlar Grubu”nu aynı çatı altında birleştirmiştir (Bulut, 2009: 29).

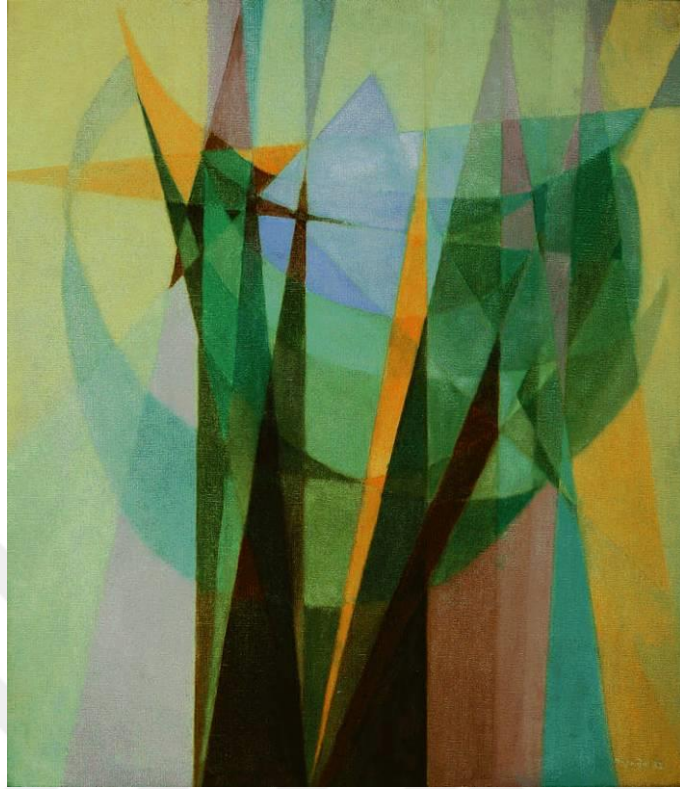


**Resim 2.5:** Nedim Günsur, Balık Evi, 1979, (Sanal 23, 2019)

Grubun, maden işlerine, bu diziye izleyen uçurtmalara ve büyük şehir yaşamı, pazar yerleri, kahvehaneler, eğlence parkları ve festivallere iz bırakan bir dışavurumcu yaklaşımı var. Kademeli durulanan yapı, detaylarla zenginleştirilmiştir ve uzun figürleriyle, resmine eşsiz bir hareket katar. Resimlerinde yarattığı atmosfer, hem dramatik hem de yaşam sevinci dolu, güçlü bir mekan duygusu, insan figürlerini destekleyen en önemli unsurdur (Bulut, 2009: 43). Günsur çalışmalarında yöresel sahnelerden kesitler alarak küçük figür boyutları ile günlük yaşamın hareketini yansıtmıştır. Çalışmanın alt kısmındaki sahilde koyularla ritmik bir hareket oluşmuştur. Sahilin üstündeki nesnelere karışık bir düzende yerleştirilmesiyle devinim oluşmuştur.

1950 sonrasında Türk resim sanatı farklı düşünceleri birlikte gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Teknolojinin ilerlemesi ve iletişimin hız kazanması, sanatın kendi dünyasını kısıtlanmayarak çağın dinamizmine uygun bir şekilde dağılmasına olanak sağlanmıştır (Şener, 2010: 78). Kişisel eğilimlerine göre farklı bakış açıları araştırdıkları dönem 1950 sonrasındadır. 1940'lı senelerde toplumsal içerikli çalışmalar yapan sanatçılar bile, 1950'li yıllarda soyut resmin en önde gelen savunucuları olmuşlardır (Tansuğ, 2012: 245).

Bu dönemde sanatsal beceriler, bireysel eğilimler ve kişisel üslup farklılıkları ortaya çıkmıştır. Türk resim sanatını teknik anlamda; çağdaş sanatlara eğilimin etkisinde geometrik basitleştirme ve yalınlaştırma çalışmalarına girilmiştir. Sanatçılarımız, figüratif resim ile soyut resim ve soyut figüratif resim arasında gidip gelmişlerdir. Modernite ile birlikte ülkemizde non-figüratif sanat anlayışı ağırlıklı olmak üzere kimlik arayışı da başlamıştır. Geleneksel yapıdan yararlanarak minyatür ve hat sanatının bünyesinde olan geometrikleştirme, kompozisyon, perspektif, renk, çizgi, leke anlayışını öz ve biçim açısından resimlerinde soyutlaşmaya giderek kullanmışlardır. Böylelikle ulus mirasını ve gerçeğini çağdaş bir şekilde yorumlamasını bilmişlerdir. Batı tekniği ile geleneksel sanatların estetik değeri birleştirilmiştir. Türkiye'nin sürekli değişen sosyal, kültürel, ekonomik yapısına paralel olarak, Türk Resim Sanatı da değişim gösteren dinamik bir yapıya sahiptir (Yılmaz, 2011: 36).



**Resim 2.6:** Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon, 1983, (Sanal 24, 2019)

Başağa'nın figür kaynaklı soyutlama ile başlayıp kendi içinde geliştirdiği yeni üslubu ile geometrik soyut resme varışını düşündüğümüzde, sanatının her aşamasında kavramlar üzerinde düşünmeyi ilke edinen ve sanatta var olanı yargılama gereği duyan bir yaklaşıma tanık oluruz. Ferruh Başağa'nın resimlerinde yöneldiği geometrik soyut kavramı, ince, parlak ve geçirgen bir boya kullanımı ile geometrik biçimlerin saydam ve geçirgen görünümleri, üst üste bindirilen katmanların kristalize olmuş şekilleri, tuvallere yerleşmiştir. Başağa'nın çoğu kez iki rengin şeffaf, örtücü, yumuşak fakat keskin geçişler oluşturan düzenleri tuvallerinde yatay ve dikey biçimsel karşıtlıklarla örtüşür (Şener, 2010: 95). Başağa'nın bu çalışmasında geometrik soyutlama görmekteyiz. Resmin orta kısmında ki parçalanmalar çalışmada ki hareketlilik ve ritim hissini veren kısım olarak değerlendirebiliriz. Eserin kenarlarına doğru parçalanmalar daha geniş bir geometrik yapıda görülür ve burada gözün rahatlaması bize espası hissettirir. Çalışmada mavinin tonları kullanılırken bu tonların pembe ve sarılarla sıcak soğuk dengesi kurulmuştur. Koyu açık dengesi

olarak resmin alt tarafından orta kısmına doğru gelen koyular etrafında ki açık parçalanmalar ile ritim hissedilir.

1960'lı yılların resimlerinde devingenliği, ritim, renk ve dinamik fırça vuruşlarıyla sağlayan; boya akıtmalarına, dokusal etkilere yer veren soyut dışavurumcu anlayışın benimsendiği izlenmektedir (Tekin, 2012: 41). 70'li yıllarda, soyut resmin tartışılmaz egemenliğine karşın, figüratif eğilimler hiçbir zaman bütünüyle ortadan kalkmamış toplumsal içerik ve yerel temalarla beslenen figüratif anlatım biçimleri, kimi ressamlarca ısrarla geliştirilmiştir (Çağlıyan, 2014: 24). 1980'lerden sonra sanat ve kültür, modernizm ve post- modernizm arasındaki geçiş sürecinin sorgulanması ve uluslararası sanat ortamına katılım süreci, kuramsal uygulama çalışmaları olarak incelenebilir. Türkiye'de toplumsal eleştiri, sürrealist imgeler ve kavramlar 1970'lerden başlayarak resimde görülür (Öztürk, 2012: 53). 1980'leden sonra dijital sanat, kavramsal çalışmalar, enstalasyon, dışavurumculuk ve modern sanat günümüze kadar süregelen diyebiliriz. Alt bölümde 1950'den günümüze dek Türk resim sanatında öne çıkan bazı resimlerdeki ritim incelenmiştir.



**Resim 2.7:** Selim Turan, Absrait Flamme, (Sanal 25, 2019)

Turan'ın resimlerinde oldukça spontane ve rahat olan fırça kullanımı ilk bakışta hissedilebilir. Bu durum, S.Turan'ın hemen hemen tüm resimlerine hakim olan dinamik fırça tuşelerinin ve S.Turan'ın daha önceki yıllara ait lirik soyutlamacı anlayışın yansımaları olarak görülebilir. Resim tek renk armonisiyle oluşturulmuştur (Çakmaklısoy, 2016:109). Sanatçı bu çalışmasında diyagonal çizgi hareketi ile kompozisyonunu oluşturmuştur. Resmin orta kısmında iki dikey çizgiyi alt taraftan gelen hareketli çizgiler sarmıştır. Kaligrafik biçimi de andıran bu çalışmada kırmızının tonları kullanılarak açık tonlar ve siyah tonlarla da koyu tonlar sağlanarak sıcak ton içerisinde ritim sağlanmıştır.

“Günümüz sanatçısı ritim ve hareket estetiğini yakalayabilmek için geniş bir çerçeve içinde çizgiyi istediği biçimde kullanmaktadır” (Gürbüz, 1999: 43).



**Resim 2.8:** Hasan Pekmezci, Kuşlar(Sanal 26, 2019)

Pekmezci'nin bazı dönemlerinde ki devinimsizlik, bulut hissi veren lekeler ve renkli yüzeylere yayılmış figürsel kaligrafik örgülerle devinim haline gelmiştir. Ek olarak soyut beğeninin coşkulu, doğal ve izlenimlerle biçimsel bir ritim olarak

çeşitlenmesi görülüyor (Gürbüz, 1999: 44). Pekmezci'nin çalışmasında diyagonal çizgilerin karmaşıklığı ritim oluşturmaktadır. Bu karmaşık çizgiler üzerindeki kuşlar farklı yönlerde ve dağınık bir biçimde yerleştirilmesi devinimi oluşturmuştur. Mavi fon üzerine sarı ve kırmızı renkleri kullanarak zıt renk hareketi oluşturulmuş diyebiliriz.



**Resim 2.9:** Habip Aydoğdu, İçimizdeki Büyük yangın, 2002, (Sanal 27, 2019)

Aydoğdu'nun kendi düşüncesi bütün görselliklerin özünde aslında ritim vardır, hareket vardır, enerji vardır. Önemli olan bu ritmi yakalayabilmek, tutturabilmek, hayata bu ritimle dokunabilmektir (Aktaran: Çakmaklısoy, 2016: 128). Sanatçı çalışmasının alt kısmında fark tonlardaki fırça tuşları ile hareketi yakalamıştır. Eserin orta kısmında ise siyah içerisine aldığı farklı tonlarla soyut formu ritme dönüştürmüştür. Resmin üst tarafında olan kırmızı renkteki espas kendi içerisindeki ton değerleri ile devinim sağlamış ve alt kısımda ki hareketli dokunu bir parçası kırmızı rengin içerisinde görünerek bütünlük sağlamıştır diyebiliriz.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması

Tezin bu bölümünde; Çağdaş Türk Resim Sanatında Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunun kullanan 12 (oniki) sanatçının 2(iki)şer eseri incelenmiştir. Sanatçıların belirlenme sürecinde uzman görüşü alınmıştır. Belirlenen sanatçılar doğum tarihlerine göre sıralanmıştır.

- Cemal Tollu (1899-1968).
- Fahrelnissa Zeid (1901-1991).
- Abidin Elderoğlu (1901-1974).
- Zeki Faik İzer (1905-1988).
- Nurullah Berk (1906-1982).
- Sabrı Berkel (1907-1993).
- Adnan Turan (1925-2016).
- Adnan Çoker (1927-).
- Burhan Doğançay (1929- 2013).
- Gencay Kasapçı (1933-2017)
- Devrim Erbil (1937-)
- Mehmet Güteryüz (1938-).

### 3.2. Strüktür Bağlamında Ritim Olgusunu Çağdaş Türk Resim Sanatında Kullanan Sanatçılar

#### 3.2.1. Cemal Tollu (1899-1968)

Cemal Tollu 1899 yılında İstanbul'da doğmuştur. İlk ve ortaöğrenimini tamamladıktan sonra sanat öğrenimi için girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'ni (Güven, 2010: 192) bitirmeden Kurtuluş Savaşı'nda mücadele etmek için cepheye gitmiş, savaş sonrasında bu okulda eğitimine devam etmiştir. Bir süre sonra yurt dışına gitmiş ve Almanya'da Hans Hofmann, Fransa'da ise André Lhote, Fernand Léger, Marcel Gromaire ve heykeltıraş Charles Despiau atölyelerinde çalışmıştır. 1932 yılında Türkiye'ye dönerek Erzincan'da resim öğretmenliğine başlamıştır. 1933 yılında kübizmi benimsemiş olan D Grubu'nun kurucularından olmuştur. 1937 yılında İstanbul'daki Güzel Sanatlar Akademisi'ne asistan olarak girmiş ve burada resim bölüm başkanlığına kadar yükselmiştir. Kübizm ve konstrüktivizm akımlarını resimlerinde birleştirmiş ve Anadolu esintili konuları işleyerek bir dönem Hitit heykellerinden etkilenmiş ve kendine özgü bir figür ve hacim yorumuna kavuşturmuştur (Aktaran, Kalmaz, 2018: 69).

Tollu'daki heykelsel formlar temelinde, biçimciliği yatay ve dikey çizgilerin dengesi içinde ve hacimsel tasarımda gören bir anlayıştır ve bu anlayış yaşamı boyunca egemen olmuştur. Cemal Tollu, bu anlayışı sanatının evrimine, kesintisiz bir şekilde, inançla uygulamıştır (Şerbetçi, 2008: 44).

Cemal Tollu, Anadolu'nun sert ikliminin izlenimci yumuşaklıkla uyumlu olmadığını görerek yapılandırmacı yolda resimler yapmıştır. İlk çalışmalarında, yapılandırmacı inşacı kavrama yer verdi. Çalışmalarında kitlesel bütünlük yaratmaya çalıştı. Daha sonra, bir kübist / yapıcı anlayış benimsemiştir. Pastel tarzda kahverengi, gri ve yeşil hacimli bölgesel bir tema kullanan Kübist model, düz yüzeylerin şemasını vurguladı (Aktaran, Bayraktar, 2011 :129).

Cemal Tollu, her bir sanat dalının kendine özgü malzeme ve tekniklere sahip olduğunu söylerken, resimde kullanılan boya malzemeleri dışında kumaştan, taştan, mozaikten parçaların kullanılmasının saçma olduğunu açıklar. Sadelik arayışı içinde

zayıf olmamalıdır. Kompozisyon ve ritim kaygısı, deformasyon ve yer değiştirme zorunludur. Soyut sanatın bu şekilde taklit sanattan daha uzun süreceği ayrı bir gerçektir. Cemal Tollu'ya göre, figüratif olmayan sanat da bir ihtiyacı karşılar, ancak doğadan ve insandan asla geri dönüşü olmamalıdır. Ritim ve kurallara yapılan ifadeler, resme layık olan değerleri bulacaktır. Sanatçı tam olarak gördüğü şeyi yapmalı. İçinde başka bir şey varsa, resim yaparken ortaya çıkar ve yeni bir ifade yaratır. Bu basit disiplin her zaman var olmalıdır (Keskin, 2017:90).



**Resim 3.1:** Cemal Tollu, İstihsal,, (Sanal 28, 2019)

“Tollu'nun İstihsal resminde Cézanne etkisi görülmektedir. Hitit kabartmaları etkisinde Anadolu ilkçağ uygarlığını anlatır. Yöreselliği kübizm etkisiyle yorumlamıştır” (Kalmaz, 2018: 75). Geleneksel kültürle oluşturulan bu çalışmada orta kısımda üç tane keçi, sağ tarafta elinde hasatlar olduğu düşünülen bir figür, arkasında bir çoban onun arkasında başını üstünde bir şey tutun kadın figürü onunda yanında sohbet eden iki erkek görülmektedir. Resmin sol tarafına baktığımızda elinde bağlama olan bir adam, önünde bir siyah kedi arka tarafında ise elinde bir şeyler tutan kadın ve arkasında hasat taşıyan adam vardır. Mekan olarak tarla olduğunu düşündüğümüz bir yer üzerine yerleştirilen insanların en arkasında ağaçlar

onunda arkasında üstü hasatlarla dolu gittikçe küçüle sıra dağlar yer almaktadır. Kübik parçalanmalardan oluşan resimde öncelikle orta kısımda bulunan üç keçi gözümüze çarpmaktadır. Bu keçiler bir dikdörtgen içerisinde boyunlar ve bacaklar çıkarılarak bütün şeklinde verilirken boyun hareketleri ve bacak hareketleri kendi içerisinde ritim oluşturmuştur. Resmin sol tarafına indiğimizde kütleli bir şekilde oluşturulan bağlama çalan insan geleneksel kıyafetler içerisinde insan formunu hissettirecek bir şekilde yansıtılmıştır. Ayrıca bacak kısımlarına baktığımızda mekanın renginin bacakların içerisinde de kullanıldığı ve bağlamanın arka tarafında ki kırmızılıkla bir geçiş sağlanarak transparan etki ile bütünlük oluşturduğunu söyleyebiliriz. Alt tarafında ki kedinin ışıkları ve bağlamalı figürün ışıkları geometrik olarak verilmiştir. Yavaş yavaş sağ tarafın arkasına indiğimizde yine figür kübik sert hatlarla verilmiş ve arka tarafa doğru figürlerde küçülme olmuştur. Resmin sağ tarafına baktığımızda iki boyurlu olarak hissettiğimiz hasat taşıyan insanın bacağındaki renk ile hasatlardaki renklerin bir kısmının ellerdeki, yüzdeki ve kollarındaki renkler ile de bütünleştirilmesiyle mekanla saydamlık sağlamıştır. Bu insanda ışıklar parçalanmalar şeklinde verilirken arka tarafındaki adamın ve bir arkasındaki kadının başlarında biçimler dağlarla bütünlük kazanmıştır. Sert hatlarla geometrik biçimleme ile figürlerde matematiksel inşacı bir yapı görülmektedir. Bu özenle belirlenen bölümler ritim sağlamıştır.

Mekan bağlamında baktığımızda yerdeki parçalanmalar figürlere uygun biçimde büyük parçalar halinde verilmiştir. Bu parçalanmalar yer yer içlerine dokular almıştır. Arkadaki dağlarda bu dokular ekin ve ağaç biçimleri şeklinde verilirken perspektifi hissettirmek için parçalanmalar küçülmüştür. Bu parçaların en büyükleri sağ taraftaki figür üzerinde yer alan parçalanmalar olup , keçilerde, orta kısımlarda ve arkada güneş olarak düşündüğümüz sarıda ve gökyüzünde geniş bir biçimde verilerek espas oluşturmuştur. Resmin bütününde Konturlar kullanılarak belirlenen parçalarda genellikle koyu tonlar hakim olmuştur. Bu renkler resmin bütününde mavi, sarı, turuncu ve yeşil renklerin yoğunluğu hissedilerek uyum içerisinde dağılmıştır. Bu uyumun devinimi ritmi sağlayan öğelerdendir. Bütüne tekrar baktığımızda parçalanmaların hepsi formlara bağlı olarak, boyut ve biçim olarak birbirinden farklı olduğu içi dinamik izlenim oluşturmuştur.



**Resim 3.2:** Cemal tollu, Mevleviler, 1968, (Sanal 29, 2019)

Tollu'nun bu çalışmasına baktığımızda soyut bir mekan içerisinde orta kısımda bir postnişin ve semazen yer almaktadır. Sağ tarafta sema yapılması için ne üflediğini düşündüğümüz bir kişi görülmektedir. Onun üst kısmında bir deriş sikkesi altında, bulunan sehpa ile uçuyormuş hissi verilmiştir. Sol tarafta ise ney üfleyen bir neyzen varken bu figürlerin etrafındaki soyut yapı bir çadır hissi uyandırmıştır. Soyut çadır formu üzerinde hat sanatı da görülmektedir. Resimdeki postnişin hareketli bir formla geniş fırça lekeleri ve konturlarla diğer figürlere göre daha gerçeğe uygun verilmiştir. Sol taraftaki semazen figürü kolları ve kafanın duruşu deforme edilerek hareket sağlanmıştır. Semazendeki parçalanmalar daha çok etek kısmında görülmektedir. Resmin sol kısmındaki neyzeni uzun boynu, yüz hatları ve kol hareketleri kübik bir formla bütüne uymuştur. Sağ taraftaki figür ise daha soyut bir şekilde mekanla bütünleşirken resmin solunda ki figürlede uyum sağlamıştır. Orta kısımdaki figürler dikey çizgileri oluştururken resmin yanlarındaki oturan figürler eşit bir şekilde yansıtılarak yataylığı oluşturmuştur. Üst kısımda ki hat yazısı da yataylığı oluşturmuştur.

Mekana baktığımızda geometrik parçalanmalar küçük büyük formlarla verilerek figürleri ritmin içine almıştır. Geleneksel konuyu yansıtan sanatçı mavi tonlarının ağırlıklı olduğu çalışmasında sarının, turuncunun ve yeşilin sıcak tonları ile dengeli bir sıcak soğuk ilişkisi oluşturmuştur. Tollu'nun bu çalışmasında da koyu tonlar ağırlıklı kullanılırken açık tonlar semazenin eteğinde ve potrelerde yer verilmiştir. Resmin alt kısmındaki sarımsı dinamik renk tonu sağ ve soldaki iki figüre, semazenin üst kısmına, derviş sikkelerine ve mekandaki bazı parçalara dağıtılarak renklerle hareketlilik sağlanmış böylece ritim oluşturulmuştur.

### 3.2.2. Fahrelnissa Zeid (1901-1991)

1901 yılında İstanbul doğan ressam 13 yaşında resimle ilgilenmeye başlamış ve 1920'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ilk kız öğrenci olarak okumaya başlamıştır. Ressamın yazar İzzet Melih Devrim ile hayatını birleştirmesi İstanbul ve Paris çevrelerindeki yazar ve sanatçılarla tanışmasını sağlamış ve Avrupa'ya yapılan seyahatler ona farklı ufuklar açmıştır. Sanatçı ikinci evliliğini ise 1934'de Irak'ın Ankara Büyükelçisi Emir Zeid el Hüseyin ile yapmıştır. Eşi Ürdün ikinci prensi Zeid'in diplomatik görevleri nedeniyle gittiği değişik kent ortamlarında yeni tecrübeler edinen sanatçı figür olgusuna meydan okuyan soyut akımlarla tanışmıştır (Şener, 2010: 127).

“1948'de Paris'e yerleşince soyutlamaya yöneliyor ve yaptıklarını 1950'de Galerie Allendy'de sergiliyor. 1964'de Ankara'da Hitit Müzesi'nde düzenlediği geniş kapsamlı sergisinde, heyecanlı, lirik soyutlama örnekleri verdiği görülmüştü. O, yumuşak, sert görüntü etkileri veren bir boya durumunu benimsiyordu. Bu nedenle kendi iç, yani duygu dünyasının yansımaları, resimlerinde yer alıyordu” (Berk, Turani, 1981:183).

1947'den itibaren resim yüzeyini siyah çizgilerle vitrayımsı parçalara bölmeye ve her bir bölümü mozaikleri anımsatır şekilde sıcak renklerle boyayarak lirik soyut bir dil oluşturmaya başlayan F. Zeid, 1960'ların sonuna doğru geniş renk katmanlarının oluşturduğu ve tuvali kazıyarak resmin üst kısmında dokusal etkiler oluşturan resimler gerçekleştirmiştir (Aktaran: Musal Çakmaklısoy, 2016: 95).

Sanatçının 1960'lara kadar soyut sanatın sınırları içinde üretimlerde bulunması, aynı zamanda onun belli bir akıma bağlı olmadan tamamen içsel duygularıyla hareket ettiğinin de bir göstergesidir (Sönmez, 1999: 12).

Fahr el Nissa Zeid için resim yapmak bir tutkuydu ve bunu şöyle dile getiriyordu: “Resim yaparken kendimi her an tüm canlı varlıklarla bir tür bütünleşme içinde buluyorum... Sonra kendim olmaktan çıkıyor, bu resimleri patlayan bir yanardağın kaya ve lav püskürtmesine benzer bir biçimde çıkaran insanüstü yaratıcı sürecin bir parçası oluyorum. Çoğu zaman yaptığım resmin farkına ancak tuval tamamlandığı zaman varıyorum” (Aktaran: Şener, 2010: 127).

Koçak, Zeid'in ritimle bağaltısı için kitabında şöyle söylemiştir.

“Zeid daha saf renkler ve belirgin konturlarla “ressamca-sonrası” bir soyutlamaya gider: resminin seyircide bıraktığı etki, birçok lekecede olduğu gibi yarı-dokusal değil yümüyle optiktir. “Übü kuşu” gibi daha Bissiere'vari bir yapıt dışında, boyanın dokusunda değil, uzaktan bakıldığında yapıştırma gibid de duran küçük renk alanlarının yanyana gelişiyile oluşmuş akışkan ama disiplinli görsel ritimde ortaya çıkar Zeid'in :Ritimde bir derinlik yanılması kurarken bile bunun sadece bir yanılması olduğunu belli eder”(Koçak, 2007: 24).



**Resim 3.3:** Fahrelnissa Zeid, Übü Kuşu, 1950, (Sanal 30, 2019)

Bu çalışma ilk soyut yapıtlardan olmasıyla değil, yerli geleneklerle modern sanatın sadece bir soyutlama içinde birleşeceğini göstermesiyle de önemlidir. Hikayenin ve dramatik duygunun reddedilmesi çalışmalarındaki tüm biçimlerin görsel üstelik optik etkiye teslim edilmesi, Sanatçının çalışmalarında sadece o senelerde görülen Jackson Pollock'un resimlerinde görülen bir etki niteliği kazandırır. Bakışlar tek noktada odaklanamıyor, çalışma yüzeyinin her tarafından dağılan bir görsel seslenişe maruz kalıyor (Koçak, 2007: 14). Bu tek noktada odaklanamam özelliği diğer çalışmalarında da olmasının yanın sıra burada fırça vuruşları eseri biraz daha soyutlaştırmıştır. Çalışmaya ilk bakıldığında çalışmanın bir sıcak renk bütünlüğü şeklide verildiği görülür. Bu bütünlük dağınık ve büyüklü küçüklü şekilde fırça vuruşlarının belirliliği nedeniyle biraz mozaik havasından

ayrılmıştır. Renk bütünlüğü olarak renk parçalarının arasına çekilen siyah konturlar hakim olmasının yanı sıra kırmızı, sarı yeşil ve ara ara sıcak tonun arasından zıtlık oluşturmak için mavi renkler kullanılmıştır. Renk bütünlüklerinin ortasında daha büyük bir siyah konturla “Übü Kuşu” kaynaştırılmıştır. Resimdeki En güçlü yanı ise siyah konturlarla verilmiş diyagonal hareketlerdir. Çalışmadaki optik görünüm ve renk parçaları ritim ve hareket ilişkisi oluşturmuştur.



**Resim 3.4:** Fahrelnissa Zeid, Atomun ve Nebati Hayatın Parçalanışı, 1962, (Sanal 31, 2019)

Zeid'in soyut dönemine ait izleyiciyi renk, ışık, enerji ve hareketin içine çektiği kozmik ve ruhsal evrenlerin iç içe geçtiği anıtsal boyutlarda, dinamik soyut kompozisyonlarıyla zihinlerde yer ettiği çalışmalardan diyebiliriz. Resme ilk baktığımızda göz yanılsamasını hissettiren optik bir kurgu göze çarpmaktadır. Kurgu tam çalışmanın merkezinde göz yanılsamasını dağıtacak büyüklükteki bir kırmızı yarım daire ile dağıtılarak dengelenmiştir. İlk incelediğimiz çalışmadan farklı olarak daha net geometrik şekiller parçalar büyükler, küçükler arasındaki boyut değişikliği fazlasıyla kullanılmıştır. Resimdeki boyut değişiklikleri sağ ve sol üst tarafta ve bunun yanı sıra büyük parçaların arasında çok küçük şekilde verilerek göz rahatlaması olmuştur. Bu boşluk hissi yaratan küçük şekillerin haricinde merkezdeki büyük kırmızı parça espas oluşturmuş diyebiliriz. Zeid çalışmasında bölümlendirerek büyük bir kısmı kırmızı, mor ve pembe renklerden oluşurken bir kısmı mavi yeşil tonlarından oluşuyor. Bu ton dağılımı mavi parçaların diğer tarafta dağılarak

kullanılmış ve mor parçalarda resmin sol tarafına dağınıklık sağlayarak resimdeki bölünme denge kazanmış diye ifade edebiliriz. Resimdeki mozaik etkisi daha çok renk parçalarının dağılımı ile dinamik bir etki kazanmıştır. Bu renk dağılımı siyah ve beyaz renklerin kullanımıyla diğer renklerin hareketine katkı sağlamıştır. Çalışmanın genelindeki, merkezdeki ve sağ alt köşedeki büyük parça siyah ve daha seyrek kullanılan beyazlar açıkladığımız renk tonlarına derinlik hissi oluşturarak ritmi yansıtan etkisine katkı sağlamıştır. Resimde Geometrik form ve soğuk renkler hakimdir. Renk ritmi eserde daha ağırlıklı kullanılmıştır.

### 3.2.3. Abidin Elderoğlu (1901-1974)

Abidin Elderoğlu Türk Maarif Cemiyeti'nden 1930'lu yıllarda aldığı eğitim katkısıyla, sanat dünyasında yeni bir sayfa oluşturmak için Paris'e gitmiştir. Orada Paul Albert Laurens'inden ders almıştır. Daha sonra da Andre Lhote atölyesinde yeni çalışmalarına devam etmiştir. Sanatçı 1932 yılında Türkiye'ye döndüğünde kübizme bağlı formalist bir konsepte sahipti. Uzmanlarca da onaylanan Kübizm etkili modern denilebilecek bir düşünceye sahip resimler üreten sanatçı ancak, 1940 yılından sonra figüratif kurgudan uzaklaşarak dekoratif bir fikirle çalışmalarına devam etmiştir. 1940 yılının sonlarında oluşan ikinci dönem resimlerinde doğa soyutlamalarına geçiş yapmış ve giderek lekeci bir üslup geliştirmiştir. Sanatçı kaligrafiyi, sanat eseri olmaktan öte bir düşüncenin, sosyo-kültürel yaşamın tarihsel belgesi olarak nitelendirmiştir (Aktaran: Alan ve Kahraman, 2017: 385-386).

Eski Türk kaligrafi geleneklerini canlandırmaya çalışan “Elderoğlu bu yönde başarılı bir ressamdır. Soyut kompozisyonlarında eski kaligrafik unsurları andıran biçimler, kıvrak bir hareket ritmiyle özgün motiflere dönüşürler” (Tansuğ, 2012: 281).

Abidin Elderoğlu yapıtlarına baktığımızda sanatçının başlangıç noktasında genellikle belirli bir konu olduğunu sezinleriz. Elderoğlu doğulu kaynaklarımıza referansla ilginç motifler, ilginç mekansal anlatılar ve kaligrafiler kullanmaktadır. Gerçekten özgün bir üslup geliştirmiş olan Elderoğlu'nun resminde, biraz da Kandinsky gibi, her zaman uzak da olsa bazı temsil referansları bulmak olasıdır (Erzen: 2013, 7).

Abidin Elderoğlu'nda pozitif alanları saran negatif alanlar, akıcı, boş etkisiyle bir duyarlık içinde eriyip yok olur. Onlarda başkaldırıdan çok sessiz bir kabulleniş sezilir. Bu tanımlamalar Abidin Elderoğlu'nun çok parlak renkli ilk dönem resimleri dışında kalan az renkli ve kaligrafik çıkışlı resimleri için geçerlidir (Özayten, 2013: 72).

“Eski yazımımızı anımsatan bir figüratiflikten hareket ederek, kıvrak hatların figüratif kompozisyonuna gidenleri de saptamak zor olmamaktadır. Abidin Elderoğlu, bu anımsamalarla birçok çalışmasını yapmıştır. Lirik soyutlamalarda, daha çok yazısal bir notun yer yer rastlantı sayılabilecek çizgi ve lekeleri yer almaktadır” (Berk,Turani, 1981: 181).

Eski hat örneklerinin modern bir kurgusu niteliğini taşıyan çalışmaları ile karşımıza çıkan sanatçının, öğeleri yorumlayarak yaptığı bu yapıtları eski yazımımızın figüratif kompozisyon şekline dönüşmüş biçimini yansıtır (Şener, 2010: 101).



**Resim 3.5:** Abidin Elderoğlu, Ağaçlı Kompozisyon, 1960, (Sanal 32, 2019)

Elderoğlu'nun kaligrafik düzen için de yaptığı bu çalışma üç tane dik geometrik biçimin siyah bir konturla çepeçevre sarılmış şeklidir. Güçlü dikey eylemlerle oluşturulmuş olan resim, tuvalin dik çizgilerin üzerindeki ritmik geometrik kurgudan meydana gelmektedir. Elderoğlu, geometrik eğilimlerle oluşturduğu yüzeylerde açık- koyu etkilerle ön plana çıkan fakat rengin yoğun olmadığı bir üslup yansıtmıştır. Alt taraftaki koyu mavi ton dikeyleri içine alarak üst trafta ki açık tonla bütünlük yakalamıştır. Koyu mavi tonun içindeki yatay konturla sarılmış kahverengi renk denge için kullanılmış olabilir. Ağaç formları bir birlerinden bağımsız şekillerde verilmiştir. Bu formlar bizde hat kaligrafisini hissettirmektedir. Sol taraftaki ağacın gövde kısmından diğer ağaçlara büyük bir dal uzanarak diğer ağaçların kökü gibi yansıtılmış. Kompozisyonda derinlik olmamasının yanı sıra sanatçının ağaç biçimleri figüratif etkilerle yaptığı göze çarpmaktadır. Eserin genel bütününde sıcak renkler hakimken bu tonlar pastel tonlarıyla soluk bir şekilde verilmiş. Bu ton değerlerinin içine net bir şekilde beyaz tonlar eklenmiştir. Çalışmanın geneline tekrar baktığımızda hat sanatının kıvrak eğilimleri figüratif etkiyle birleştirilerek oluşturulan ağaçlar renk ritmik bütünlüğü sağlamaktadır.



**Resim 3.6:** Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyut, 1968, (Sanal 33, 2019)

Elderoğlu hat üslubunu kaligrafisine taşıdığı çalışmasında oluşturduğu şekillerin alt yapısı olarak önce soyut bir doku oluşturmuştur bu doku yüzeyin etrafını kalın boya tuşları ile doldurarak çizgisel objeleri oluşturmuştur. Şekillerin alt fonunu diğer çalışmalarında ki düz yüzeylere boyamıştır. Bu yüzeyleri farklı renkler kullanarak hareketlendiren sanatçı genel ton olarak mor rengi kullanarak üst tarafında içinde kaligrafik bir şekil olan sarı rengi kullanarak zıt renge ulaşmayı hedeflemiştir. Geometrik soyutlamayı kullanan Elderoğlu arka fonda ki büyük mavi lekeyi de vav harfine benzetererek temelinin hat sanatına dayandığını vurgulamıştır. Büyük mavi ton üst tarafındaki sarı rengin içindeki şeklin gölgesinin turuncu renkle verilmesiyle denge kazanmıştır. Sarı rengin için deki açık gri ton orta taraftan geometrik bir şekil ortaya çıkarılarak içine şekillerin bir parçasını almakla birlikte renk tonu açılarak gri dengesi oluşur ve çalışmanın koyu ton dengesine açık tonlarla dalgalanması sağlanmıştır. Genel renk düzenine baktığımızda soğuk renklerin hakim olmasıyla beraber hareketli figüratif yazı şekilleri ritmik havayı oluşturmuştur.

#### **3.2.4. Zeki Faik İzer (1905-1988)**

1905'te İstanbul'da doğdu.1923 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'ne başlayıp İbrahim Çallı atölyesinde eğitim gören sanatçı, 1928 yılında okulu birincilikle bitirdikten sonra Avrupa bursunu kazanarak Paris'te Andre Lhote Atölyesi'nde eğitimine devam etmiştir. 1932'de yurda dönen sanatçı soyut sanatla ilk bağımlı 1946 yılında UNESCO komitesi olarak Paris'e gittiğinde karşılaştığı ortamla kurar (Tansuğ, 2007: 377). 1947 yılından sonra Matisse'i incelemeye başlayan Zeki Faik İzer, yarı fov yarı empresyonist özellikler taşıyan bir resim üslubu oluşturur. Matisse'nin büyük boyutlu kurguları sanatçıyı büyük boyutlu soyut resimler yapmaya yöneltir. İzer'in soyuta yönelen arayışlarını vurgulayan yer yer lirik tat veren canlı renklerle oluşturduğu çalışmaları, vardır (Şener, 2010: 97).

İzer'in 50'lere kadar olan çalışmalarında, hem sanat tarihçisi wölfflin'in "ressamsı"(malerisch) diye nitelendirdiği tarzda, renklerin birbirine karıştığı ve ışık-gölgeden yararlanan bir biçim kurma anlayışını hem de kenar çizgileriyle birbirinden ayrılmış görece saf renk alanlarını aynı dönemler içinde uygulamıştır. Ama

sanatçının asıl gücünün renk olduğuna ilk işaret edenlerden biri, arkadaşı Nurullah Berk'tir(1945)” (Koçak, 2007: 16).

Andre Lhote'un bütünleştirici kübist disiplinine aldırış etmeyen İzer, resim yüzey sorununa ilişkin denemelerinde daha çok Hans Hoffmann'ın öğretilerinden hareket ettiğini belirtir. Yüzey sorunu kadar renkle de uğraşmanın önemli olduğunu düşünen İzer, 1960'lı yıllardan bu yana lirik soyutlama diye adlandırabileceğimiz oldukça özgür ve tutarlı bir dil geliştirir (Sağlam, 2001: 9).

Gerçeğe dışsal düşünceden faydalanarak varmayı üslup edinmiştir. Zeki Faik İzer, kendi üslubu açısından dönemin sanat akımlarının getirdiği yeni düşünceleri deneyerek, yeniliklerle tarzını beslemiş, sanat camiasına yeni bir açı ve boyut getirmiştir. Desenleri sanatçının resim alt yapısını güçlendirmiş, aynı zamanda kendini bulmasında oldukça etkili olmuştur. Yenilik denemeleri, girişken ruhu, sanat uğruna sanatsal çalışmaları ve dinamik üsluplu yapıtlarıyla örnek alınan ve Türkiye'de soyut sanatın öncüsü olarak anılan bir sanat adamı olmuştur (Şerbetci, 2006: 36).

“Çizgi, renk ve tuşla yüzey üzerinde bir boşluk ve bir espas yaratma uğraşına girer. “Müzik” ve sonraki resimlerinde gözlenen daha da önemli bir oluşum sanatçının giderek dışavurumcu bir anlatıma yönelmesi, ancak bunda tercihini soyutlamalar olarak kullanmasıdır. Renklerdeki şiddet dinamizm yaratırken, boş ve dolu yüzeyler oranı resimden resme değişir. Kimi zaman renk ve çizgisel tuşlar tüm yüzeye patlarcasına yayılır, kimi zaman yüzeyde dalgalanır, kıvrılır, bükülür. Bu tür bir resmin desene dayanması zorunlu olmasa da o tüm doğa öğelerini çizgiye indirger. Kendi tanımıyla bu indirgeme, “abstre desen”dir. Düz çizgiler, zigzaglı çizgiler, yılankavi çizgiler, yuvarlak çizgiler, kapalı yuvarlaklar, açık yuvarlaklar, dikey ya da diagonal çizgilerin ritmi, biçim, renk, kurgu birlikte gelişir ki, onun her döneminde resmin tüm öğeleri eşit ağırlıktadır” (Özayten, 2013: 71).

İzer'in renk coşkusuyla alakalı koçak kitabında şöyle yazmıştır.

“Zeki faik'te gördüğümüz arzu, tablonun kütle bütünlüğünü muhafaza etmekle beraber –ki bu kübizmin hediyesidir empresyonizmin renk tazeliği ihyadır. Sonra bu teknik, bir nevi coşkunluğu kabul zorundadır ki, biz buna “Irizma” diyebiliriz. Fakat bu coşkunluk, firçanın bu serbest çalak gezintisi, şekillerin çerçeve

indeki bütünlüğünü, leke güzelliğini ortadan kaldırmaz. Resimlerinin fotoğrafı çıkarıldığı zaman siyah-beyaz tezatların ve büyük küçük ölçülerin de yaşadığı ve gözle görünmezliklerinin doğrudan doğruya renk civıltısı, renk kaynaşmasından doğduğu görülür” (Koçak, 2007: 17).

İzer’in çalışmaları genellikle doğa çıkışlı tablolarıdır. Resimlerindeki boyaların sürülüş tarzı ve heyecanı ile, resmin zemin ve biçimler gibi sınırların tamamıyla yok ettiği tuval yüzeyinin hepsini kavrayan bir yapılanma gözlemlenir. İzer’in yine Missa Solemnis adlı müzik parçasından oluşturduğu soyut resimlerinde de coşkuyu boya ve renk kullanımının heyecanını vurgulamaktadır. Çalışmalarında boya üst üste kalın fırça darbeleri ile boyanmıştır. Boya sürüş şekli gibi renklerde fazlasıyla diri ve canlıdır. Çalışmaları ister müzik çıkışlı ister ister doğa kaynaklı olsun soyut dışavurumcu ve ritmik özellikleri göstermektedir (Akdeniz, 1990: 73).

Bu doğrultular ışığında sanatçının resimlerin de soyut biçimlerden oluşan ritmik hareketlerle oluşan genel yapısını inceleyeceğiz.



**Resim 3.7:** Zeki Faik İzer, Endişeli Kuş, 1967 (Koçak, 2007: 16)

“Çizgi-renk ayrımını askıya alan bu yapıt, İzer’i eskiden beri ilgilendiren o saf hedefsiz hareketi (dans,ritim) kuşların uçuşunda yakalar”(Koçak, 2007: 17).Çalışmaya ilk bakışta bir dramatik ve ekspresif bir hava hissedilmektedir. Çalışmanın ismi bize endişeyi yansıtır nitelikte.Resmin sağ alt köşesinden merkezdeki açık gri boşluğa doğru siyah boya tuşları perspektif etkisiyle yansıtılmıştır. Bu dinamik havayı yansıtan fırça tuşları belki de kuşun kanat çırpışı olabilir. Orta kısımdaki yarı oval siyah çizgiler tüyleri yolunmuş bir kuşun bağırsığı olarak ifade edebiliriz. Resimde ki dağınık tüm tonlar bilinçli bir şekilde yerleştirilerek pastel tonlarıyla hareket fazlasıyla sağlanmış. Eseri daha fazla yakınlaştırdığımız da boya katmanlarının çokluğu ve üst üste gelerek her tonun başka bir ton ile bütünleştiği görülebilir. Sağ üst köşedeki kırmızı ton bütünlüğü fırça tuşları ile diğer bölümlere de dağıtılmıştır. Kırmızıyı ve sarıyı ağırlıkta kullanarak turuncu etkisi yaratan sanatçı lacivert ve mavi tonları parça parça kullanarak zıt bir denge ile soyut ritme katkıda bulunmuştur. Sanatçının sürdüğü boya lekeleri farklı yönlerde kullanarak bütünlük sağlamak için denemeleri olduğunu göstermektedir. “Sürekli arayışlar içinde olan İzer’in resimlerinde en önemli üç öge olarak karşımıza çıkan ritim, hareket ve renk”(A). Bu bağlamda sanatçı fırça kullanışı ile yakaladığı ritmik esintiler,soyut dışavurumcu sanatın öncülerinden biri olarak düşünülmesi bakımından önemlidir. En son tekrar bütüne baktığımızda dağınık bir şekilde heyecanlı kullanılan lekelerle oluşan şekiller düzensiz ritme örnektir.



**Resim 3.8:** Zeki Faik İzer, Kayalar ve Dalgaların Dansı, 1970, (Sanal 34, 2019)

Soyut dışavurumcu olan İzer'in üst taraftaki resmi bir çok eğitimciye ve sanatçıya göre anlam ve şekil olarak yorumlanabilir nitelikte bir çalışma; fakat ritmik olarak ele aldığımızda kırmızı, sarı ve açık mavi renklerin hakim olduğu orta kısımda ki biçim içinde bir çok ton barındıran renk hareketliliği oluşturmuştur. Bu hareketlilik diğer resme göre renklerin daha dans eder şekilde verilmesiyle hareket ve ritim sağlanmıştır. Çalışmanın orta kısmında etrafında ki dalga hareketlerinin aksine bir kaya biçimi verilerek orta kısımda bir boşluk oluşmuştur. Orta kısmın etrafında oluşan dans eden dalgalar çalışmalarının arasında ki en dinamik olanını oluşturmuş diyebiliriz. Dalgaların etrafındaki lekeler daha büyük kullanılarak boşluk etkisi yarattığı için espas oluşmuştur. Bu espasın içinde oluşan büyük lekelerle resmin daha dengeli oluşması sağlanmıştır. Resmin sağ üst köşesinde kırmızı resmin tüm hatlarında ki sıcak tonların sağlanmasında ki en büyük parça olarak kullanılmasının yanı sıra bu kırmızı renkler küçük lekeler halinde dalgaların içine yayılmıştır.

Dalgaların kayalara çarpma etkisi renklerin sıcaklığından dolayı yanar dağın patlamasında ki hareket kadar etki oluşturmuş diye ifade edebiliriz. Bu Lav etkisi sol alt köşedeki mavi tonların daha sık halde verilmesiyle diğer çalışmasında ki gibi zıt renk oluşturarak gözdeki etkisini yumuşatmıştır. Resimdeki siyah kontur lekeleri oluşturarak çizgiler ritim etkisini kuvvetlendirmekte fayda sağlamıştır. Çalışma düzensiz dinamik etkilerle yapılmıştır.

### 3.2.5. Nurullah Berk (1906-1982)

Berk 1904'te İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Nişantaşı Ve Galatasaray liselerinde öğrenci olmuş. 1920'de Sanayi-i Nefise Mektebine girdikten sonra Hikmet Onat hocası olmuştur (Genim, 2007: 6-11). Paris'teki Bağımsız Ressamlar ve Heykeltıraşlardan döndükten sonra 1923'te Türkiyedeki geometrik figürler konseptinin ilk temsilcilerinden biri olan Birlik üyesiydi, ancak daha sonra grubun 1932'de Paris'e döndüğü ve öğretmenleri Léger ve Lhote'nin kitlesi var. ve hacim. Paris'teki kübist anlayışı iyi biliyordu. Berk'in ilk yıllardaki geometrik kompozisyonları, 1945'ten sonra bazı doğa görüntüleri içeren resimlerle değiştirildi. 1947'den sonra Doğu geleneğini ve Batı'nın sanatsal biçimlerini kübik bir yaklaşımla ele aldı. 1950'den sonra Türkiye, yoğun algılanan yerel öğelerin etkisini araştırmaya başladı, minyatür formattan Batı tekniği ve yazıyla ilham aldı. 1950'lerden sonra, sanatçı yerel motiflere yoğunlaştı (Girgin, 2009: 79). Nurullah Berk\* de, Türkiye'ye özgü unsurları (minyatür, hat sanatı) Batılı bir bakış açısıyla gelen Kübizm / Konstrüktivizm anlayışlarıyla harmanladığı çalışmalarını bir sentez ortaya koymak istemiştir (Özkan, 2012:120).

Nurullah Berk resminde kübist-konstrüktivist etkiler, daha sonra oluşturacağı yerel motiflerin daha fazla olduğu kompozisyonlar için fayda oluşturmuştur denebilir. Bu anlamda onun çalışmaları aslında ne kübist ne de konstrüktivisttir (Bayraktar, 2011: 105).

Kübist-Yapılandırmacı etkilerle başlayan resminde, Berk, kübizmi nesneyi yeni bir bakış açısıyla parçalamaktan ve kübizme bir tür öykünmeyle parçalamaktan ziyade geometrik bir şekillendirme olarak görüyordu. Resimlerinin klasik anlayış,

desen ve geometrik yapı ve yerel motifli kompozisyonlarla sürdürülmesi, inançla kurduğu d. Grubun manifestosunun ilk maddesinde uluslararası evrensel olma veya uluslararası uluslararası indeki olma hedefiyle çelişmektedir (Tatari, 2015: 129).

Boyamalardaki sadelik, hacimsel değerlere yer vermeyiş, figürleri geometrik parçalar ile çözümlendiği bu çalışmalarında Berk, geleneksel sanatlara ait süsleme unsurlarını da kullanmaktadır. Bu süsleme unsurları, halk içinden sıradan insanların çevresini sardığı kaligrafik yaşam alanına dönüşerek, arabesk bir hal almaya başladığı da görülmektedir. Çalışmalarındaki önemli bir diğer nokta ise resmin temelinde yatan geometrik kurgudur. Figürlere ait yüz ve ellerdeki ayrıntılar kaldırıldığında yüzeyin dik, yatay ve diyagonal hareketlerle parçalanmasıyla, bir inşa havası elde edilmek istendiği anlaşılmaktadır (Özkan,2012:127).

Nurullah Berk sonsuza dek sürecekmış izlenimi uyandıran bir arayış içinde, o dingin, fırtınalı denizler ortasında bile durağan kadınlarını, adamlarını, bulutlarını, baloncularını, deve dikenlerini düz ve eğri çizgilerin projeksiyonunda yineler durur. (...) Nurullah Berk'in resim dünyası pıtraklı, ürkünç, ağulu bitkileri, nesnelere itici, bazen ürkünç havasına bürünmeye başlarsa da bütün bu tablolarla doğanın ve insanın değil, salt eğri ve düz çizgilerin düzensiz (rytmique) ilişkileri yaşar, yaşama hakkı bulur (Aktaran, Özkartal,2009).



**Resim 3.9:** Nurullah Berk, Nargile içen adam, 1958, (Sanal 35, 2019)

Berk'in bu çalışmasında batıdaki anlamda bir kübizm yoktur. Biçimsel olarak yararlandığı bu akım değişik bir ifadeye kavuşmuştur. Konturların içi pürüzsüz bir biçimde boyanmıştır. Berk ile Berkel'in resimleri arasındaki en önemli benzerlik her iki sanatçının hayatındaki belirli bir sürecin Türk insanının hayattaki yerine, kültürel değerine ve dokusuna ayırmasıydı (Bayraktar, 2011: 111-113). Çalışmaya ilk baktığımızda nargile içen bir adam figürü geometrik biçimde görmekteyiz. Geleneksel bir kurguyu anlatan kübik çalışma geniş kontur çizgileri ile figürün yapısına sadık kalmaya çalışılarak yansıtılmış. Figürün biçimi kollardaki formunun gerçek yapısına uygun olarak deforme edilmesi ve yüz biçiminin geometrik biçimlendirilmeye dönüştürülmeden çizgilerle verilip sadece ışık hissi yaratan

yüzdeki açık ton keskin hatlardan yapılmıştır. Vücuttaki yepek hissi ve bacaklara doğru parçalanmalar daha fazlalaşmıştır. İnşacı yapı anlayışıyla yapılan bu resim matematiksel olarak bakıldığında özel olarak yerleştirildiğini düşünebiliriz. Genel olarak konturla belirlenen şekiller formlara göre biçimlendirilmiştir. Resmin arka tarafına baktığımızda dikey ve yatay küçük parçalarla mimari mekan oluşturulmuştur. Geneline baktığımızda dikey çizgilerin çoğunlukta olduğu resimde geleneksel hatlar balkon korkuluğu olarak düşündüğümüz demir korkuluklarla da devam etmiştir. Çalışmadaki figürün yüzeyindeki, elindeki nargilenin enerjik biçimi ve arka mekan parçalanmaları ritim sağlanmıştır. Eserde soft renkler ağırlıkta, mavilerin çoğunluğu, yüzdeki, nargile borusundaki, sol taraftaki ve çatılardaki sıcak tonlar resimde ne mavinin soğukluğunu nede sıcak tonları yoğunlukta hissettiriyor. Dengenin sağlandığı devinim şeklinde renk dağılımı kullanılmıştır. Resmin geneline baktığımızda kübik parçalanmalar ritmik hissi ağırlıkta oluşturmaktadır.



**Resim 3.10:** Nurullah Berk, Gergef İşleyen Kadın, 1977, (Sanal 36, 2019)

Berk'in resmine ilk baktığımızda geleneksek bir kurguyla yapılmış gergef işleyen kadın görmekteyiz. Genel olarak bakıldığında kübik parçalanmaların az olarak görüldüğü çalışmada kontur çizgileriyle çevrelenmiş düz yüzeyler görülmektedir. Çalışmadaki ritmi en çok hissettiğimiz bölüm ise gergef üzerinde ki parçaların yan yana gelerek oluşturduğu motifler olmuştur. Bu motifler ayrıca eserdeki en çok geometriyi hissettiğimiz alan olmuştur. Geleneksel konuyu modern bir şekilde işleyen sanatçı en geniş alanı kaplayan kadının üzerindeki elbisenin turuncusunu gergefteki geometrik şekillerin arasındaki sıcak tonlarla ve arka fon ile önde ki mavileri dengeleyerek gergefin il bakışta öne geçmesinin engellemiştir. Ayrıca incelediğimiz birçok sanatçının resminde olduğu gibi turuncu renk ve mavi renk zıtlığı kurulmuştur. Minyatür havasında yapılan resimde çizgisel konturlarla ritmik hareket sağlanmıştır. Arka fondaki dikeyler ön taraftaki yatayları dengeleyerek ayrıca figürün dikey oluşu figürün yaygın bir şekilde yapılmasıyla oluşan yataylarla bütünleşmiştir. Çalışmada genel olarak ilk bakıldığında turuncunun göze çarpmasından dolayı sıcak tonlar hakim diyebiliriz.

### **3.2.6. Sabrı Berkel (1907-1993)**

Berkel 1907'de Çuanda Makedonya sınırları içinde bulunan Üsküp'te dünyaya gelmiştir (Bayraktar, 2011: 27). 1929-1935 yılları içinde Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde, (Regia Accademia di Belle Arti) Fellice Carena'nın atölyesinde klasik düşünce içindeki çalışmalarını yapar. Resim çalışmalarının yanında iki yıl fresk ve gravür dallarında da eserler çalışan sanatçı, öğrenimini başarıyla tamamlar. 1935 ten sonra Türkiye'ye gelip öğretmenliğe başlar. 1939 da d grubuna katılır (Tatari, 2015,14-15).

Floransa'da Güzel Sanatlar Eğitimi'ni aldıktan sonra Türkiye'ye geldiğinde Berkel'in eserlerinde kübizme doğru bir geçiş gözlenir. Yaptığı suluboya resimlerinde henüz soyut resmimle hiç uğraşamamış olan sanatçı, eğitim aldığı zaman oluşturduğu resimlerine kıyasla yumuşak gölge geçişlerden ziyade, kübizmin başta gelen özelliklerinden biri olan sert ve sürekli düz alanları tek bir renk anlayışı ile ışık-gölge kuralını kullanmıştır (Bayraktar, 2011: 41).

Sanatçının batıya yönelmesi ve daha sonraki bakış açısıyla alakalı Tasnuğ şöyle yazmıştır.

“Berkel batıya yöneldi ama, kendini Bizans ve İslam sanatından esinlenmeye bıraktı. Eğitimini Floransa ve Paris’te yapmıştı ve orada modern sanatın en önemli anlatım biçimleriyle karşılaşmıştı. Sırasıyla realizm ekspresyonizm, kübizm, taşizm ve geometrik soyutlama akımları içinde çok kişisel biçimde çalıştı. Yine de bunu yaparken dikkatini sürekli olarak mimariden ve kendi ülkesinin sanatından ayırmadı. Dışavurumcu koyu çevre çizgilerini çekerken, Bizans ikonları ona parlak bir örnek teşkil ediyordu. Soyut işaretleri, başka bir döneminde, Arap yazısıyla doğrudan doğruya ilişkilidir. Şu son on yılın tablolarında egemen olan geometrik soyutlamadır. Biçimlerin ritim düzeni, bazen İstanbul’daki çok sayıdaki cami kubbelerinin biçimlerindeki, oyunu uzaktan yansıtıyor. Renklerin kullanışı çok bireysel olup, minyatürlerle Mondrian arası bir yerde bulunuyor. Bu elemanlardan yani renkler ve biçimlerden başlayarak, Berkel müziğe benzeyen kompozisyonları kuruyor” (Tansuğ, 2012: 282).

Nurullah Berk ve Adnan Turani kitabında Berk’in 1946-47 yılları arasında açtığı sergi için şöyle yazmıştır;

“Desen, çizgi denkliliği, uyumu tasasını bırakmadan desen-renk karışımını rasyonel bir senteze doğru götüren çalışmaları artık birbirini kovalayacaktı. Resim sanatında “soğuk mizaç” diye adlandırılan kişiliğin memleketimizde bir prototipi kabul edebileceğimiz Sabri Berkel, kanımızca, sanatını sağlam bir klasik kültüre dayandırdığından çoğu ressamın rastgele yanaştığı soyutlamalarda en başarılı örnekleri sunmakta gecikmeyecekti. İlk bakışta birbirine eşit görünen, ama incelediklerinde birbirinde biçim ve renk tertipleri bakımından çok farklı kompozisyonları, çizgilerin dengesi, karşılığı, boşlar ve doluların ayarlı uyumu, soğuk, sıcak ve gri renklerin kusursuz dağılımı bakımından türünün klasikleri arasından kabul edebiliriz (Berk, Turani, 1981:110).

Resimde kullandığı nesnelere çevresine ilgisizdir ve kontürlerle birbirinden yalıtılmıştır. Renk lekelerinin ilişkilerinden oluşan kübist soyutlamalar oluşturmuştur. Berkel, eserlerinde çizgisel bir üslup haline getirilen yazı resimlerinde el yazısının dinamik, hamleli heyecanını aktarmıştır. Geometrik non-figüratif yaklaşım, Sabri Berkel’in figür sorunundan kurtularak rahatlamasına ve bütün gücünü plastik sorunları sorgulamasına yöneltmesine sebep olmuştur. Bununla birlikte, Çizgisel öğeli kompozisyonlara yönelmiştir (Mercan, 2018: 87).



**Resim 3.11:** Sabri Berkel, Ege'de Tütün, 1954, (Sanal 37, 2019)

Geniş tuval boyutu ile yüzeyi ön plana getiren “Ege'de Tütün” eseri yağlıboya tekniği ile 1954'te oluşturulmuştur. Daha önce yapmış olduğu Matisse üslubundaki resimlerinden daha farklı bir tarz ile eserini yapan Berkel, bu dönemde kübizmin getirilerini her figürde ve mekânın her tarafında yansıtmıştır (Bayraktar, 2011: 58). Mısır Duvar fresklerini andıran çalışmasına ilk baktığımızda bir düzlem üzerinde düz fon önünde tütün toplayan kübik insan formları görmekteyiz. Sanatçının batıya yönelmesine rağmen çalışmanın orta kısmındaki tütünler geleneksel ebru sanatını anımsatmaktadır. Ek olarak Geleneksel konuları kendi tarzıyla kullanan sanatçı tütün toplayan insanları konu edinmiştir. Desen çizgi temelli oluşturduğu kübik parçalardan olan figürlerini strüktürde olduğu gibi matematiksel temelleri dayandırdığı tüm formları hesaplayarak yerleştirdiği görülmektedir. Çalışma minyatür etkisinde olmasına rağmen figürler üzerindeki geometrik şekillerini ön raftaki figürlerde daha büyük arkaya doğru yavaş yavaş küçülmesiyle çalışmaya derinlik kazandırmış diyebiliriz. Bu derinlik öndeki figürlerin daha açık verilmesiyle renk perspektifi olarak da yansıtılmıştır. Figürlerin parçalanarak oluşması ve parçalarda ki boyut farklılığı kompozisyonda ritim oluşturmuştur. Her figür kendi içresindeki boşluk ve doluluklarla renk hareketi yakalamaktadır. Tütün

toplayan her figürün farklı hareketlerde verilmesi ve renklerin dağılımıyla kompozisyondaki ritim kuvvetlenmiştir. Figürlerin kompozisyonun önemle kurgulandığı resminde renklerin bir kontur içinde tek ton şeklinde verildiği görülmektedir. Renk düzeni olarak sıcak renkler hakim olmuştur. Bu renkleri soğutma işlemi gri tonlarla yapılmıştır. Tonlardaki renk düzeninde sarı ve tonları en çok kullanılmıştır. Boşluğun sağlandığı sarı ton figürlerin içindeki şekillere dağıtılarak renk ritmi oluşturulurken kompozisyonun rahatlaması için en büyük alanı da oluşturmaktadır. Orta alandaki yalnız kalmış yeşil tonlar sıcaklığı ve içine aldığı sarılarla bütünlük sağlanmaya çalışılmış diyebiliriz. Son olarak renkler ve parçaların düzeni olarak ritim sağlamaktadır.



**Resim 3.12:** Sabri Berkel, Simitçi, 1988, (Sanal 38, 2019)

Berkelin eski resimleriyle farkı ve hiçbir geometrik formu rastlantısal yapmamasıyla alakalı Berk ve Turani şöyle yazmıştır.

“Non figuratif resimlerinde benimsenen inşai, ritmik bir çizgi dokusunun grift,mühür gibi katı bir motiftir yani önceden doğrusu buluş, resimden öncedir. Çizgisel öğeli kompozisyonel saptama, aslında sanatçının “simitçi” sinde, aynen yer almıştır. Ancak Berkel, bu çizgisel doku resminden lekesel bir yüzey resmine gitmiştir. Onun son aşaması olarak gözlemlenen lekesel damla formları, boyasal işlem olarak gözlemlenen saptanmış kompozisyonel notların resmedilmesine dayanmaktadır. Bu nedenle, Berkel’in önceden saptanmış notlarını akılcı olarak düzenleyen bir ressam diye değerlendirmesi doğru olacaktır. Berkel’in bir diğer özelliği de, çalışmalarında rengin değil, siyah beyaz değerlerin egemen oluşudur. O, içgüdüsel, ateşli, rastlamsal hiçbir nota, resminde yer vermemiştir “ (Berk, Turani, 1981: 201).

Kurguları matematiksel esaslara dayandıran Berkel, bu çalışmasında geometrik dağılımlarla dikey bir figür oluşturur ve üst taraftaki başının tepesinde simit tepsisi olarak gördüğümüz yatay düzlemlerle, yatay dikey ilişkisi oluşturur. Koldaki yamukluk ve başının yamukluğu ile eğrileri ve arka plandaki optik his yaratan yuvarlak, alt taraftaki yarım daire gibi oluşan çizgilerle çalışmasındaki çizgisel düzeni genişletmiştir. Kompozisyonu incelediğimiz her iki çalışmasında da özenle yerleştirmiştir. Resmin ön planını oluşturan simitçi sıcak tonlarla verilip parçalanmalar konturla çizilmiştir. Figürü oluşturan geometrik şekiller farklı boyutlarda verilerek ve içindeki turuncu ve sarı ton değerlerinin dağılımıyla 2 boyut hissi içinde ritim sağlanmıştır. Bu iki boyut hissi arka plandaki çizgisel ve geometrik düzenin içinde yer alan renklerin mavi ve gri tonlarda kullanılmasıyla derinlik oluşarak 3 boyut hissi kompozisyonun bütünde sağlanmıştır. Figürdeki parçaların daha fazla olması, arka fondaki parçaların daha geniş olmasıyla da derinlik hissi kazanmış ve vurgulanmak istenen figür vurgulanmıştır. Arka fonun alt kısmındaki hareketlenmelerde mimari ve geleneksel yapılarımız işlenmiştir. Geometrik formlarla, boşluklar ve dolular devinim hissi oluşturmaktadır. Çalışmadaki ritim daha çok düzensiz olarak 2 boyutlu geometrik şekillerde verilmiştir.

### 3.2.7. Adnan Turani (1925-2016)

Turani 1925'te İstanbul'da doğar. Çocukluğu Dolma bahçe sarayının karşısında evleri olan Turani'nin çocukluğunda bir çok olaya şahit olmuştur. Orta okuldaki hocası yeteneğini farketmiştir. 14-15 yaşlarında arkadaşları ile İstanbul'un Ağaçlık olan bir çok semtlerine resim yapmaya gitmiştir. Daha sonra Öğretmen okula gitmesiyle birlikte hayatında sanata daha da önem vermiştir. Turani 1945 yılında Gazi Enstitüsüne girerek Refik Ebikman, Malik Aksel'in öğrencisi olur. 1953'den sonra gittiği yurt dışı gezilerinde çok önemli sanatçılarla çalışma fırsatı bulmuştur ve 1959 yurda dönmüştür. Bu süreçte Picasso gibi önemli sanatçılarla tanışma fırsatı bulmuştur. Yurda döndükten sonra akademik süreçte Ankara'da çeşitli üniversitelerde hocalık yapıp fakülte kuruluşları gerçekleştirmiştir. Bu süreçte ayrıca bir çok kitap çıkararak sanat tarihine hizmet etmiştir (Bangir, 1994: 7-21).

1978'den sonra, Adnan Turani'nin resimlerinin daha yoğun bir kaligrafi etkisi varlığını gösterir. Resmin organizmasında kaligrafik unsurlar ile ilginç görüşler elde eder. Resimleri başlangıçta kalabalık çizgiler ve lekelerden oluşuyordu. Daha sonra kararlı formları bulmak için bu kalabalık elemanları ayıklar. Sonuç olarak, sabit çizgi ve leke kalıpları oluşur. Bu çabalarında resimlerinde kaligrafi yapısını geliştirir ve zenginleştirir. 1980'lerden sonra kaligrafik yapılar kendi tarzının en belirgin özelliği haline geldi (Aktaran: Deveci, 2013: 63). "Resimlerinde kimi zaman figür izlenimi olsa da, kompozisyonu oluşturan, fırça vuruşları ve boya kazımalarıyla meydana getirilen kaligrafik öğelerdir. Bu öğeleri ve kaligrafik yapıyı eserlerinde ortaya çıkarmaya çalışmıştır"(Bayramoğlu, 2013: 12).

Hem figüratif hem de doğal unsurlar kullanan Adnan Turani'nin kompozisyonlarında geometrik biçimleme vardır. Genellikle çizgilerle oluşturulan geometrik dikdörtgenlerdir. Turanian resimlerinde kanvasın belirli bir bölümünde yoğunluk sağlar. Bu yoğunluğun dışındaki yerler boyayla kaplıdır, ancak boşluğu hatırlatır. Şekillerin, soyutlanmış nesnelerin veya sadece geometrik şekillerin bulunduğu alan, doğal bir bakış açısına dayanmaz. Bir boşluk yerine grubu tuval üzerinde bir çizgiyle çerçevelemekle topluluğun etrafında topladı, başka bir şey değilse, üzerinde yoğunlaştığı grubu belirler, uzayda ayırır ve ortaya çıkar.

Turanî'nin resimlerinde, derinlik hem grup içinde hem de çerçeveleme ile sağlanır. Üst üste binmiş ve yan yana bir ilişki içindeki öğeler, boşluk olmasa da alanı ortaya çıkarır. Gruplarının elemanları genellikle dikdörtgenler, üçgenler veya biçimlendirici olmayan çizgilerdir (Akder, 2008: 75-80).

Turani'nin resimlerinde ki Üst üste binmeler, geometrik formlar ve boşluk kullanımını açısından ritim unsuru olarak önem taşımaktadır.



**Resim 3.13:** Adnan Turani, Ege'den Peyzaj Soyutlaması, 1995, (Sanal 39, 2019)

Turani'nin Ege'den Peyzaj Soyutlaması adlı resmine baktığımızda orta kısımda evlerin toplandığı bir alan içerisinde ağaçlar yer almaktadır. Bu alan yarım ada biçimin de dururken bu alanı çevreleyen açık tonların üst taraftaki ufuk çizgisiyle birleşmesi toplu alanı yarım ada şeklinde düşündürmektedir. Bu ufuk çizgisinin üzerine baktığımızda güneşi görmekteyiz. Resmin alt tarafında ise bir park silueti göze çarpmaktadır. Rahat bir üslupla yapılan Turani'nin tarzı ile alakalı Akder tezinde şöyle demiştir; "Turani'nin yorumu, onun öfkesinin bir taraftan izleyiciye

karşı olduğunu da gösterir. İzleyiciye hiçbir noktada zevk vermek gibi bir amacı yoktur. Estetik bir yaşam kurulması kiçe karşı açtığı savaşta önemlidir; ama onun resimleri estetik yaşam ordusunun kızgın, yaralı süvarileri gibidir”(Akder, 2008: 93). Turani'nin çizgisel düzeninin oluşturduğu resmin orta kısmında ki mavi düzen içerisinde ki evler ve ağaçlar ritmi en çok hissettiğimiz yeri oluşturmaktadır. Bu bölüm içerisinde mekanın ufuk çizgisine göre düşündüğümüz bize göre ön tarafının içerisine turuncu ve sarı renklerle ve biçimlerini oluşturarak hareketi kuvvetlendirip derinlik sağlamıştır. Evlerin arka tarafına doğru siyah ve koyu gri tonlarda konturlar ve geniş fırça lekeleri göze çapmaktadır. Alt tarafına indiğimizde park görünümünü parçalar koyu yeşil, açık yeşil ve açık griler ile parçalara ayırmıştır. Bu parçalar bize park hissiyatını verirken minyatür tarzında derinlik düşünmeden düz geometrik biçimlerle verilmiştir. Resmin sol ve sağ alt köşelerine sarılar ekleyerek ön kısmı daha canlı tutmuştur. Resmin alt kısmındaki dinamikliği üst taraftaki açık lekelerin gözü rahatlatmasıyla daha canlandırmıştır. Üst taraftaki boşluklar geniş fırça lekeleri ile dümdüz boyanmamış olup içerisine kendi tonlarını karışık olarak almıştır. Gök yüzü olarak düşündüğümüz kısımda estetik kaygı düşünülmeden geniş bir koyu mavi renk atılarak içerisinde kontur şeklinde beyaz renk ile yuvarlak çizilip hareket arayışı sağlanmıştır. Çizgisel dengesine baktığımızda yatayları ve dikeyleri fazla olarak hissederken, doluluğun olduğu kısım boşluklarla kapatılarak üst taraftaki yuvarlak konturla birleştirilip üçgen bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu üçgen kompozisyonu ufuk çizgisiyle üst kısmında keserek denge arayışı sağlanmak istenmiş olabilir. Çalışmada boşluklarda, dolularda ve kompozisyonun genelinde fırçanın hareketiyle ritim sağlanmıştır.



**Resim 3.14:** Adnan Turani, Çalgıcılar, 1998, (Sanal 40, 2019)

Adnan Turani çalışmasının sağ tarafında çello çalan bir figür başını arkasında ki oturan kadın figüre çevirir şekilde oturmaktadır. Oturan kadın figürü ise başını sağ tarafa doğru çevirerek kolları hareket halindedir. Sol taraftaki figür ise keman çalar biçimde izleyene bakmaktadır. Ön tarafta notların yer aldığı geometrik biçimler oluştururken oturdukları alanlar ve fon geniş lekelerden oluşturmuştur. Figürlere teknik olarak baktığımızda anatomik kurallar düşünülmeden keskin hatlarla soyutlaştırılmış üç figür vardır. Sol tarafta yer alan figür yüzü düz bir şekilde boyanarak, baş kısmının geometrisini gösterirken başta ve omuzda koyunun içerisinde daha açık bir ton yakalanarak ışık hareketi sağlanmıştır. Gömlekteki beyaz

ve pantolondaki mavi renk rahat bir şekilde verilerek tarzının etkilerini yansıtmıştır. Sağdaki figüre baktığımızda aynı şekilde siyah ve tonlarıyla düze boyanarak üç boyut hissi ve anatomik kaygı düşünülmeden geometrik formla verilmiştir. Üst taraftaki kadın figürü ise oran orantının çok daha az hissedildiği konturun bacak kısmında yoğun bir şekilde verilerek anatominin belde ve bacak kısımlarında kadın anatomisinin özellikleri daha fazla vurgulanarak yansıtılmıştır. Renk olarak baktığımızda öndeki figürler gömleklerinde ki beyazla daha canlı olarak resmedilmiştir. Kemandaki turuncu kadının elbisesi ile uyum sağlarken benzer bir sıcaklıkta sarı renk ile çello yapılmıştır. Bu sıcak tonlara uygun olarak oturdukları alan ve alt kısımlarda koyu sıcak tonlar verilerek denge sağlanmıştır. Arka fonda ve pantolonda mavinin tonları verilerek zıtlık sağlanmıştır. Kompozisyonda figürlerin yerleşimi üçgen bir biçimde oluşturulmuştur. Arka fondaki yatay geometrik lekelerle diğer resimdeki gibi bir denge sağlamak istemiş olabilir. Figürlerin hareketleri ve çizgiselliği kendi içerisinde ritim sağlanmıştır. Bu ritim sanatçının kendi arka fondaki kullandığı espas ile daha fazla vurgulanmıştır. Espas içerisindeki renk arayışları ve geometrik çözümler kendi içerisinde hareket yaratmıştır.

### **3.2.8. Adnan Çoker (1927-)**

Çoker 1927'de İstanbul'da doğmuştur. Büyükbabası ve genç eşi hat sanatıyla ilgilenmektedir buda sanatı açısından çok önemlidir. İleri sanat yönünü çizecek ve etkileyecektir. Kaligrafik eğilimler sanat hayatında dönem dönem belirginlik kazanırken, dinsel mimari oluşumlar sanat eserlerinin vazgeçilmezi olmuştur.1944 yılında akademiye girmiştir ve 1951 yılına kadar Zeki Kocamemi'nin öğrencisi olmuştur. Akademide müdür olan Leopold Levy'nin evinde resim çalışmalarına giderek desen, form, ışık, kompozisyon gibi sanatın temel unsurlarını geliştirmiştir. Adnan Çoker'in akademide sanatında en çok önem arz eden kişi Zeki Kocamemi olmuştur. Kocamemi Paris'de eğitim gördüğü için diğer hocalardan ayrılır (Bahar, 2004: 3-9).

Çoker akademiden mezun olduktan sonra, Paris'te Andre Lhote ve Henri Goetz atölyesinde çalışır. Sanatçı Paris'e gitmeden önce soyut esintiler başlamış, ancak 1960-1960 arasında Paris'teki soyut hareketin yoğunlaşmasından da etkilendi.

Sanatçının o döneme ait resimlerinde Cezanne’de bir denge, bir biçim ve renk ve farklı form şekillendirildi ve daha soyut hale getirildi. Batı kültürü tarafından beslendi ve tarzını kendi kültürümüzden seçilen unsurlarla şekillendirdi (Şener, 2010: 123).

Sanatçının 1965’teki resimleri, Paris’in gri atmosferden etkilendiğini gösteriyor. Soyut dışavurumcu tutumdan minimalist tutuma geçen 1968-69 yılları, Çoker için yeni bir dönem. Bu dönemdeki resimli kaygısı, günümüze ulaşacak sorunların bir işaretidir. Bu sorunlardan en önemlisi yapısallığın mimari bir temele dayanmasıdır. Diğer problemler, siyahın mutlak bir boşluğa dönüştürülmesidir, yüzey boyama, simetri, denge, şekil ve renk en aza indirgenmiştir. Daha sonra ki yıllarda sanatçı, formları siyah uzayda farklı yerlere yerleştirerek eskizler ve yağlı boya deneyleri yaptı. Soyut biçimlerde nesne değerlerini arayarak ve onları geometrik biçimciliğinden ayırarak, uzayda soyut değerleri ile nesneyi duyurmayı amaçladı. Resimlerinde dış gerçekçilik izi yoktur. Soyut formları somut değerlerle yansıtan siyah alanlar, tam bir boşluk hissi uyandırdı ve bu alanda somutlaşmış bir görünüm kazandı. Resimdeki siyah boşluklarda simetrik gerginlik yaratarak evrensel anlamlar yüklemiş ve İslami özelliklerini ortaya koymuştur. Öte yandan, boyama yüzeyinde problemi unutmadı. Asılı veya uzak süspansiyon formlarını yüzeye gerilim ile birleştirerek bir yüzey hissi yaratmıştır (Şentürk, 2018: 80).

Adnan Çoker yine soyut dışavurumun etkili olduğu yıllarda Paris’te bulunur ve bu doğrultuda geliştirdiği resimlerinde tercihi son derece az ve belirsiz renk kullanımıştır. İri fırça tuşları devinim içinde hiç duraksamadan, sınırsız bir mekân anlayışıyla tüm yüzeye yayılır. Onun resimleri daha çok kavramsal bir soyutu içerir. Günümüzde Minimalizm’i uygular (Özayten, 2013: 72).

Çoker, resimleriyle Malevich’in resimleri arasındaki paralellikten bahsediyor. Maleviç’in beyazını siyaha dönüştürdüğünü belirtiyor. Üstünlükçülerin dengeli, simetrik, durağan ve kesin formalizm anlayışı ve minimal sanatçıların dışavurumcu, ifade edici unsurları, saf, basit ulaşma biçimleri ilkesini inkar ederek sanatçının ilgisini çeker (Aktaran: Özdoğan Türkyılmaz, 2013: 58).

Türk mimarisinin geleneksel kubbe yapılarından yola çıkarak, kendi yaratımını şekillendirmiştir. Bu yaratı sürecinde geometri önemli bir yer teşkil eder ve degrade renk geçişleri ile zenginlik sağlanmaktadır. Genel olarak siyah zemin içerisine yerleştirilmiş bu anlayış perspektif ve geleneksel resim anlayışını ikinci planda tutulmasına neden olmaktadır (Kayapınar, 2016: 69).

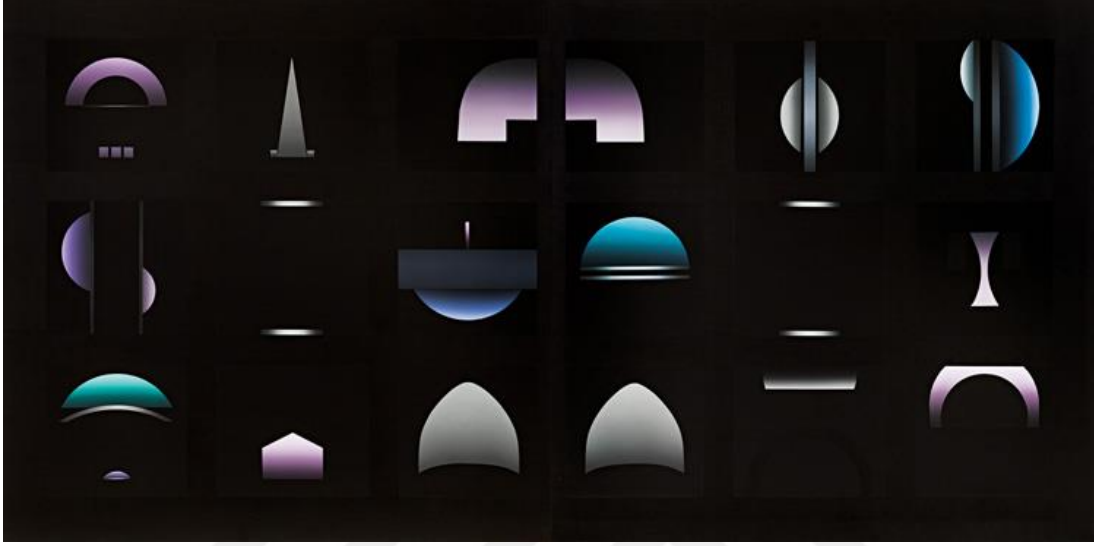
Kenar çizgilerini kırık, saçaklı ve belirsiz kırılan dağınık bir fırça tekniğine dayanıyordur “ressamca” üslup; renk de saflıktan uzaktır ve büyük ton farklılaşmaları göstermektedir. Bunun karşısında, Wölfflin’in “çizgisel” olarak adlandırdığı, daha çok saf renklere ve belirgin çevre çizgilerine yönelen bir sanat vardır (Koçak, 2007: 43).

Sanatçı farklı biçimlerde ışık-form-renk-simetri-redüksiyon-yineleme--uzay-yüzey / derinlik-perspektif-form problemlerini ele alır. Özellikle, “basit biçim, mor renk” ve “yapısal simetri” ilkesine vurgu yaparak farklı simetri ve denge genişlemelerinde değişiklik yapar. Karanlık boşlukta iç ışıkla parlayan formlar arasında hiçbir kontrast yoktur. formlar, öncelik yok; ancak birbirlerinden uzaklaşırken, müzikal bir sansasyon yaratarak gerginlik hissini pekiştirirler (Yasa Yaman 2011: 184-185).

Adnan Çoker, siyahı tercihiyle birlikte, resmi oluşturan elemanlarda önemli bir indirgeme sürecine girmiştir. Resimlerinde çok az sayıda renk ve bu renklerin sınırlı bir kullanımı vardır. Her ne kadar, Fransız sanatçı Pierre Soulages (Resim 106) kadar salt siyahı resimlerinde kullanmasa da, siyahın resimlerindeki egemenliği net bir şekilde görülmektedir(Özkan, 2012: 156).

Soyut ekspresyonist çalışmalarından sonra bu ekspresyonizmi fazla dağınık ve bir kaos halinde gördüğümden bunu sınırlama isteği doğdu. Bu sınırlama ekspresyonist ifadeyi yavaş yavaş kaldırdı ve dışardan içeriye doğru bir konstrüksiyon belirmeye başladı. Mimarının bendeki etkileme süreci budur.” Ama çok-katlı, çoğul-belirlenimli bir “sınırlamadır” Bir kere, Çoker’in de açıkça belirttiği, geçmiş teki kendi üslubunun “kaos”unun sınırlanması vardır (Koçak, 2007: 45)

Yukarda söylediklerimiz bakımından Çoker'in çalışmalarındaki boşluk içerisindeki simetrik yerleşimler hareket olarak önemlidir. Bu hareketler mimari biçimlerin soyutlaştırılıp geometrik olarak yansıtılan biçimlerin içerisindeki ton geçişleri ritmik bir düzen içindedir.



**Resim 3.15:** Adnan Çoker, Retrospektif, 2015, (Sanal 41, 2019)

Sanatçının genel tavrı olan siyah fon üzerine yaptığı çalışma son dönem çalışmalarından olmasının yanı sıra parça olarak tuallerin birleşmesinden dolayı serilerinin birleşimi etkisi oluşturmuştur. Parçalara bakıldığında daha önceki resimlerinin birleşmesi hissiyatını verdiği için retrospektif serisi olduğunu anlayabiliyoruz. Mimari eserlerden etkilenen sanatçının biçimlerine baktığımızda kubbelerin farklı şekillerde ve renk oyunları ile yansıtıldığını söyleyebiliriz. Bazı kubbeler net renkler ile verilirken bazıları koyu renkler içinde dış fonundaki geometrik formlarla belirlenmiştir. Bununla ilgili Şentürk şöyle yazmıştır; “Tuval yüzeyinde büyük hacimli ve ışıklı yarım küreler vardır. Bu ışıklı yarım küreler, İstanbul’daki gün batımını ve bir kubbeyi andırır”(Şentürk, 2018, 84). Çoker’in çalışmalarında ki simetrik formlar küçültülmüş ve siyah bir uzay boşluğu içerisinde gibi düzenli bir şekilde yansıtılmıştır. Resmin önemli özelliklerinden biri siyah tonun espas olarak verilerek formların netlik kazanmasıdır. Mimari formlar kendi içerisinde kontrast etkisinin daha yaygın bir biçimde verilmesiyle renk ritmi oluşturmuştur. Bazı formlarda ton değerlerinin hepsini görebiliyoruz. Açıkların koyuların dağılımı

ve kompozisyonun düzenli bir şekilde yerleştirilmesiyle hem düzenli ritim hem de renk ritmi oluşmuştur. Genel ton değerlerine baktığımızda pastel tonları ile soğuk tonlar tercih edilmiş ve sıcak tonlara yer verilmemiştir. Biçimlerde ton değerleri olsa da mimari formlar soyutlaştırılarak iki boyut hissi ile yansıtılmıştır.



**Resim 3.16:** Adnan Çoker, Yapısal Ritim 8, 2006, (Sanal 42, 2019)

Sanatçının bu resmine ilk baktığımızda kubbeleri, uzay boşluğunda çok uzaktan çekilen gezegenler hissi oluşturuyor diyebiliriz. Çalışmanın büyük çoğunluğunu kaplayan renk ile resimdeki derin boşluğu oluşturmuştur. Diğer incelediğimiz çalışmada birçok çalışmanın bütünüdürken burada tek bir çalışmaya bakmaktayız. Çalışmada detaya baktığımızda tek bir yeşil rengin ve grimsi bir rengin tüm tonlarını görmekteyiz. Işık, gölge ve pentür dengesi olarak çok sağlam

olduğu görülüyor. Geometrik soyut biçimlerin orta kısmından ışık düşünülerek birbirlerine baktıkları noktalardan ton geçişleri başlıyor ve siyahın içinde kayboluyorlar. Çoker'in mimariden etkilendiği şekilleri simetrik olarak düşünülerek yerleştirilen beyaz renkteki dikey ve yatay çizgiler tamamlıyor. Yeşil renkteki dairenin kubbe olduğunun anlaşılması için üst taraftaki çizginin üzerine geliyor ve yarım daire olduğu belli oluyor. Bu Üstteki yatay çizgi boydan boya gelerek iki ayrı geometriyi resimsel olarak bütünlerken ortasına gölge düşüyor gölgenin altında iki dikey çizgiyle bütünleşiyor bu çizgi de alttaki yatayla kesişerek kompozisyon da hareket sağlanıyor. Sağ taraftaki dikey ve yatay birleşimi ve genel dikeylerin ve yatayların siyah ton ile simetrik bir biçimde karışmaları hareketi ve iki ayrı kubbeyi birleştirmiştir. Çalışmanın bütününe baktığımızda siyahın içindeki geometrik formlar ve çizgilerin geçişleri evrende kayboluş ve sınırsız bir etki yaratarak ritim oluşturuyor.

### **3.2.9. Burhan Doğançay (1929- 2013)**

1929 yılında Asker ressamından Adil Doğançay oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Doğançay ilk resim derslerini dört yaşındayken babası Adil Doğançay'dan alarak çizimlerini oluşturmaya başlar. Bir harita subayı olan babası ile birlikte küçük yaşlardan başlayarak doğada gezen Doğançay resmin temel maddelerini babasından öğrenmiştir. 1950 yılında iktisat Doktorası yapmak üzere Paris'e gider. Burada her fırsatta başta Louvre olmak üzere Orangerie gibi birçok müzeyi gezer. Paris'te Van Gogh, Cezanne ve Monet'in resimlerini inceler ve izlenimci ekolün etkisinde kalarak resimler yapar. 1959'da Ankara Sanatseverler Kulübü'nde babasıyla birlikte "Baba-Oğul" sergisi açmıştır. 1962'de Türk Turizm ve Enformasyon Ofisine Müdür olarak atanır. Yurtdışında gitmek istediği yeri seçmesi kendisine bırakılır ve New York'a gider. New York'ta iki yıl kalan Doğançay bir yandan resim yapmaya devam eder ve burada iki sergiye katılır. 1964'te resmi görevinden istifa ederek, ressam olmaya ve New York'ta yaşamaya karar verir. 1964'de ABD'deki ilk kişisel sergisini New York'a Ward Eggleston Galerisi'nde açar. 1975'de gittiği İsrail gezisi "Dünya Duvarları" fotoğraf projesinin başlangıcı olur (Demir, 2011: 16-18).

Doğançay, bir ömür boyu tek bir temaya odaklandı: duvarlar. Sanatçıyı farklı kılan şey, tek bir temaya getirdiği yaratıcı biçimsel açılımlarla etrafında dönerken kullandığı teknik, materyal ve deneyler bakımından zengin bir çeşitlilik sunmasıdır. Doğançay, farklı malzeme ve teknikleri deneyen ve kullanan her zaman öncü bir sanatçı olmuştur. Karakalem, suluboya ve guajın ardından, tuval üzerine akrilik, kolaj, montaj, fümigasyon, kâğıt üzerine karışık malzeme, gölge heykel (alucobond ve alüminyumdan), Aubusson goblen tasarımları ve birçok farklı teknikteler kullanmıştır. Fotoğrafa, tel, zımba, zımba, çivi, afiş gibi çeşitli malzemeler konuya göre yapıya dahil edilmiştir (Özdoğan Türkyılmaz, 2013: 64).

Sanatçının, 1980’li yıllara damgasını vuran ve duvarlardaki posterlerin yıpranmalarından elde ettiği soyut, kaligrafik, görünümünde izlenimlerini sunduğu Kurdeleler serisini dönemin akımlarının ilgilendiğinden daha farklı bir tarz olduğu söylenebilir (Özdoğan Türkyılmaz, 2013: 74). Bu seride, düz bir fon üzerinden patlayarak, mekân içinde dağılan renk kuşaklarının, kıvrılıp bükülerek iç içe girip çıkan kuşaklardan oluşur. Fon üzerine düşen gölgelerin uzunlukları ile oluşturulan derinlik etkisi kabartma görünümünü hissettirmeyi sağlar. Seçtiği renkli fon kâğıtları üstünde kendi beğenisi, isteği ve düşüncesiyle ve ışık - gölge kurgularına uygun maketler hazırlar ve bu maketler üzerinden bakarak resimlerini yapar (Demir, 2011: 46). Bu maketlerdeki kâğıt kurdelelerin güneş ışığı altında oluşturduğu gölgeleri değerlendiren Doğançay, yeni bir anlatım dilinin kapılarını aralamış olur diyebiliriz. İlk görünüşte kurdelelerin şekillerinden çok, gölgelerinin ritmik yapısı dikkat çeker. Bu seride ayrıca kompozisyonlar sıcak-soğuk renklerin birbiriyle olan ilişkisi ve etkileşimi üzerine oluşturulmuştur. Gölgeler bazen soldan, bazen sağdan gelir. Işığın geliş yönü ancak bu gölgelere bakılarak bulunabilir (Sönmez, 2001: 92).

Sezer Tansuğ ise Burhan Doğançay’ın yırtık afişlerden oluşturduğu serisiyle ilgili şöyle söylemiştir.

“Burhan Doğançay resmine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler vd. gibi görünümleri seçmiş, bu malzemelerden yola çıkarak, çağdaş resim soyutlamasına zaman zaman hat kaligrafisine kadar varan bir üslup yöntemiyle

katılmıştır. Özellikle var yüzeyleri üzerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerinde yüzeyden öne doğru taşıp kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal espas anlatımı getirmiştir Bu tür resimlerini hacimli plastik yönünde geliştirerek, alimünyum malzeme kullanımıyla gerçekleştirilen shadow-sculpture-gölge heykellerine ulaşmıştır” (Tansuğ, 2012: 266).

Doğancay’ın bir çok serisi olmuş ve en çok dikkat çeken kurdeleler ve duvardaki yırtık afişlerden esinlendiği koniler serisi olmuş diyebiliriz. Bu serilerdeki düşünülerek yapılmış karışık tekrarların ritim olgusunu sağladığını ifade edebiliriz.



**Resim 3.17:** Burhan Doğancay, Mavi Senfoni,1987, (Sanal 43, 2019)

Sanatçının koniler serisinden olan Mavi Senfoni adlı tablosu siyah bir duvar yüzeyindeki afişlerin yırtılması sonucu oluşan koni biçimi bir fazla şekilde betimlenmiştir. Resmin genelinin Mavi tondan oluşmasının sebebi; “Gazete ve dergilerden alınan sayfaların kullanıldığı resmin esin kaynağı, Sultanahmet Cami’nin içindeki mavi iznik çinileridir”(Demir, 2011: 57). Resmin genelindeki mavi tonlar siyah fonun içine yerleştirilmiş turuncular ile zıtlık kazanmış ve bir ton ilişkisi kurulmuştur. Bu maviler arasına koyulmuş ara ara turkuazlar ve afiş parçalarının alt tarafından çıkan beyaz renkler resimdeki mavi düzenini hareketlendirmiştir. Resimdeki parçaların arkasında kullanılan siyah renk afişlerin arasından çıkarak

resimde dağınık olarak yerleştirilmiş kurguyu rahatlatmıştır. Sanatçı yerleştirdiği tüm kağıt parçalarını düşünerek koymuş diyebiliriz. Bu yırtık afişler sağ alt köşede, sol alt köşede ve resmin üst kısmının ortalarına yakın bir şekilde yerleştirilerek diğer eşit boylardaki parçalardan farklı olarak üçgen bir kompozisyon oluşturmuştur. Bahsettiğimiz kompozisyon ilk bakışta görülen aynı boylarda karışık bir şekilde yerleştirilmiş kurguyu boyut farklılıklarıyla daha ritmik gözlem oluşturmuştur. Resmin geneline baktığımızda bir çok parça bir bütün oluşturarak kurgulanarak yerleştirildiğini ve dağınık ritme örnek oluşturduğunu söyleyebiliriz.



**Resim 3.18:** Burhan Doğancay, Purple Ribbon,1985, (Sanal 44, 2019)

Doğancay'ın bu çalışması kurdeleler serisinden bir örnektir. Bu seri de bir fon üzerinde duran şeritler halinde bölünmüş kurdele görüntüsünün çoğaltıldığı görülür. Sanatçı, resimdeki renk şeritlerinin doğal kıvrımları ve gölgeleriyle derinliği araştırmaktadır. Kağıt yüzey bir noktadan yırtılarak, içinden çıkan parçalarla burada yeni bir alt form oluşturulur. Alt ve üst yüzeyler arasındaki oluşumlardan yukarı doğru çıkan renkli kağıt parçaları, resmin en dinamik bölümünü oluşturur. Ardından resmin merkezini oluşturan bu alanın ışık altındaki konumu dikkat noktasını oraya çekmektedir. Rölyef etkisi oluşturan bu yanılsama, ters yöndeki koyu tonlu gölgelerle dengelenmeye çalışılır. Bu gölgeler sıcak bir yaz gününde ışık kaynağının neredeyse en tepede olduğu zamanki gibi daha uzun ve keskin bir biçimde resmedilip boyutlandırmayı güçlendirmektedir. Çalışmanın geneline baktığımızda mavi içinden çıkan turuncu ağırlıktaki renkler zıt renk ilişkisi oluşturmuştur. Bu oluşan renk farklılıkları ve yüzeyden fırlayan kağıt parçaları farklı yönlerde dağılımıyla ritmik bir olgu oluşturmuştur. Patlayan renk kurdeleleri gölgeleri ile hareket bütünlüğünü sağlayıp mavi fonla espas oluşturulmuştur.

### **3.2.10. Gencay Kasapçı (1933-2017)**

Kasapçı 1933 yılında Ankara'da doğmuştur. Profesyonel olmanın bildiği kadarıyla resim satışıyla başladığını düşünen sanatçı akademiye girmeden iki yıl önce resim yapmaya başlar ve satış yapar (1948). O dönem yaz tatillerinde İlhami Demirci ile çalışan sanatçının ilk resimleri manolyalar, peyzajlar, ağaçlar olmuş fakat eserlerinin gerçeğe benzemesini istemeyen Kasapçı kendi özgün yorumlarını katmıştır. Daha sonrasında 1950'de Akademiye gidip, başarılı bir öğrenci olmuştur. Ressam 1959 yılında İtalyan hükümetinin bursuyla, Floransa Akademisine mozaik ve fresk üzerine eğitim almak için giderek eğitim sonunda ise kalmayı devam ettirmiş ve Roma'ya yerleşerek 1966 yılına kadar orada yaşamıştır. Türkiye'ye dönünce 1960'ta başladığı nokta ile oluşturduğu resimleri 1976 yılına kadar 16 yıl devam ettirmiştir. Fakat Türkiye'de Adnan Turani başta olmak üzere Kaya Özsezgin gibi birçok sanatçı ve eleştirmen bu çalışmalarını dekoratif olarak gördükleri için sanatçı çiçek resimleri yapmaya başlayarak doğaya yeniden bir dönüş yapmıştır (Dalkıran, 2010: 71-73).

Gencay Kasapçı'nın sanatını oluşturan üç unsur Batı ve Doğu arasındaki büyük sentez, Akdeniz kökenli kültürler ve toplumlar arasındaki çekimi hissettiren bütünlüleyici bir ayna olarak söylenebilir. Sert geometrik kurgularına karşın eserlerinde doğaçlamalar ve atılganlık kendini gösterir. Saf geometrik biçim olarak ayarlanmış noktanın sabit tekrarına bağlı, modüler bir ressamdır, Gencay. Her tekrarında ortaya çıkan her küçük nokta kendi tekliğini kaybeder ve yeni bağımsız formlara hayat vererek daha büyük bir bütünlüğün parçası olur. Kavisler, çemberler, çizgiler tuvalde tekrar tekrar yer alırlar. Bu olgu şekillerdeki devamlılığın ve yakıncılığın prensipleriyle tanımlanmıştır. Retina üzerine yansıyan bu yeni formlar bakan kişide sadece optik ve zihinsel değil sezgisel ve duygusal bir etki de uyandırır. Çünkü aslında Gencay çizdiği noktalarıyla birlikte çok ağır bir yükü sembolik olarak boşaltmaktadır (<http://www.gencaykasapci.com>, 2019).

Batı'daki oluşumları seyrederek, özgün arayışlar içine giren sanatçılardan biri olan G. Kasapçı doğa soyutlamalarını oluşturduğu resimlerinde aynı zamanda doğaya ne kadar bağlı olduğunu da kanıtlar gibidir

Batıdaki oluşumları izleyerek özgün aramalar yapan sanatçılardan biri olan G. Kasapçı, doğadaki soyutlamaları yarattığı resimlerinde doğaya ne kadar bağlı olduğunu kanıtlıyor (Musal Çakmaklısoy, 2016: 114).1990'lar Gencay'ın bütün dönemlerinin çözümlemesi olarak ortaya çıkar. Optik yanılsamalar, doğa göndermelerinin özünün devinimini görselleştirmektedir. Tek yerine çok renk, ışık duyarlığının armonisiyle tuvale dağılım sürekliliğinin yarattığı eşsiz doğa soyutlamaları Gencay resimlerine dönüşür (<http://www.gencaykasapci.com>, 2019).

Kasapçı'nın resimlerinde optik yanılsamalar ve çok renk kullanımıyla oluşturduğu noktacıklarla ritim olgusuna uygunlu dekoratif çalışmalarında ve doğa çalışmalarında da görebiliriz.



**Resim 3.19:** Gencay Kasapci, Nokta'nın Sonsuzluğu Serisi, 2005-2016, (Sanal 45, 2019)

Sanatçının optik noktalar serisinden olan çalışmada diğer işlerinden daha farklı olarak birden fazla yuvarlak nokta kümesi yer almaktadır. Eserin genel yapısına baktığımızda beyaz bir yüzey üzerine tekrar eden birden çok noktacığın bir araya gelmesiyle tekrar eden ritim oluşmuştur. Her bir küme kendi içinde optik bir form meydana getirmiş olmakla birlikte birbirleriyle iç içe geçerek bütünlüğü sağlamıştır diyebiliriz. Resmin sağ çaprazında en büyük küme genelindeki dengi bozmayacak şekilde merkez oluşturup, altında ki ve üstündeki büyük parçaların gelmesiyle dağılım oluşturmuştur. İlk bakışta derinliğin görülmemesine rağmen alt taraftaki parçaların üst taraftakilerden daha büyük yapılar oluşturması esere bir boyut kazanmıştır. Noktaların genellikle yuvarlaklar halinde olması ve noktaların tek tondan oluşması daha durağan bir ritim ve dekoratif hava katmıştır.



**Resim 3.20:** Gencay Kasapçı, Kuşlar, Yapraklar ve Ağaçlar Serisi, (Sanal 46, 2019)

Sanatçının bu çalışması yapraklar serisinin bir parçasıdır diyebiliriz. Dalkıran sanatçının bu serisiyle ilgili sanatçıyla yaptığı görüşme ışığında şamanlarla bir bağlantısı olduğunu belirtmiştir;” Gencay Kasapçı’nın da aslında, ağacı şamanist inançtaki bir kavrayışla kavraması bu şekilde ifade edilebilir. Zira sanatçı bu ağaç resimlerini yaparken ağacın şamanist inançtaki yerini bilmeden yaptığını belirtmektedir. Ancak şamanları, hayat ağacını ve dilek ağaçlarını bildiğini söylemektedir” (Dalkıran, 2010: 74). Çalışma aynı büyüklükteki yaprakların dik ve çapraz yönlerde olmak üzere tuval üzerine yansıtılmıştır. Yapraklar koyu bir fon üzerine beyaz, Açık mavi gibi renklerle oluşturulmuştur. Bu renklerin alt kısmına kırmızı, turuncu, sarı gibi sıcak renklerle yapraklar bilinçli bir şekilde yerleştirilip denge sağlanmış diyebiliriz. Resmin bütününde aynı boylarda eşit aralıklarda

yerleşmiş yapraklar olduğu için gözü rahatlatacak bir bölüm yoktur. Yaprakların düzenli tekrarı ile oluşan bir ritim vardır. Bu ritim aralardaki renkli noktacıklarla daha fazla hareket kazandırılmak istenmiştir. Sanatçının ağaçlar serisine dekoratif olmaması yönündeki itirazlarına rağmen sanatçı yaprakları ve aralarında ki noktacıkları aynı eşit boyutlarda yaptığı için biraz daha dekoratif diyebiliriz. Sanatçının eserlerinde ki dekoratif hava ritim olgusunu belirgin bir şekilde yansıttığını söyleyebiliriz. Resmin genelinde düzenli ritim ve soğuk renkler hakimdir.

### **3.2.11. Devrim Erbil (1937-)**

İlk ve orta öğrenimini Balıkesir’de tamamlayan Devrim Erbil’in farklı türde çalışmalardan oluşan bu yıllardaki çalışmaları, aynı zamanda Güzel Sanatlar Akademisindeki ilk öğrencilik yıllarında başladığı teknik düzeydeki çalışmalarının başlangıcıdır (Öztürk Erguvanlar, 2013: 47). 1959 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisini bitirmiş, 1962’de aynı üniversiteye asistan olarak atanmıştır. 1959’da Soyutçu 7’ler Grubu’nu, 1962’de Mavi Grup’u kurmuştur. Bedri Rahmi, Cevat Dereli, Cemal Tollu ile çalışma fırsatı bulan Devrim Erbil için Akademi’nin ve atölyelerin önemi büyüktür. Erbil açısından özellikle Bedri Rahmi’nin sanat anlayışının önemli olduğu görülmektedir (Haylamaz, 2014: 33-35).

Erbil Atölye hocası Bedri Rahmi’den usta-çırak ilişkisini, doğa tutkusunu, güzele düşkünlüğü, halk sanatına bakmayı, sanatın yaşamdan ve geleneksel değerlerden kopmaması gerektiğini öğrendiğini belirtmiştir (Günyaz, 2009: 9).

Devrim Erbil, zaman dilimlerini belirlemek için zihninde renk karması, titreşim hızı ve algı süreçleriyle hareket ediyor. Erbil’in estetik ifadesinde entropi tarafından dağıtılan parçacıklar bir geri sayımla bir araya gelebilir. Buradaki yaratıcı eylem, sanatçının ulaştığı güç kaynaklarını işaret eder. Ancak, zamanın gücünü entropi ile belirliyoruz. Devrim Erbil’in tuvaleri entropiye karşı bir duruş sergiliyor. Sanatçının estetiği uzay-zamanın paralel bir genişlemesidir ve maddenin enerjiye dönüşümü ve enerjinin maddeye dönüşümü dinamikleri içinde kilitli gözükmektedir (Aktaran: Öztürk Erguvanlar, 2013: 62).

Devrim Erbil kompozisyonunda tanık olunan estetik elemanların yüzeyde toplanarak dışa doğru devinim hamlesi yapması, sanatçının yeni espas alanlarını aşmak istemesi ile ilişkilidir. Sanatçı, espasın üç boyu, dört boyut, beş boyut gibi tanımlarla ifade edilemeyeceğinin farkındadır. Başka boyutların algılanmasını ve sanat ifadesine taşınmasını doğru bulmaktadır. Resimlerinde kendiliğinden oluşan bir arka plandan söz etmek mümkündür. Tuvalin en arkalarından koyu tonlar aracılığı ile öne doğru yaklaşma ve önde açık tonlar kullanma espas serüveninin temel hareketidir (İnal, 2005: 141).

Maddenin enerjiye enerjinin maddeye dönüşebildiği alanlardan biri de Devrim Erbil tuvalidir. Eserde görülen enerjik patlamaların renk streotiplerinin uzay – zaman koordinatlarına dönüşürken maddenin devingen enerji boyutuna ışık – renk olarak geçişi ilahi boyutun çizdiği göksel kompozisyonlardan damıtılmış gibi ileri atılır. Uzay zaman düşüncesi içinde yol almak ne nesnellik gerektirir ne de kendi öznesinin sıfatlarını öne çıkarmak demektir. Sadece burada sanatçı kendi gerçekliğini olabildiğince objektif bir düşünce tarzıyla kendi sübjektivitesi içine sığdırmıştır. Çünkü o sonsuzu istemektedir. Sonsuzu betimlemek, sonsuzun devinimini boya ve renkle sabitlemek, sonsuzun dilini açmak, o devasa tarifsiz devinimin hiç olmazsa birkaç zerresini yakalayabilmek, sonsuzdan akan enerjiyle enerjinin rengini, yönünü ya da yönsüzlüğünü belirleyebilmek ister (İnal, 2005: 56).

D. Erbil'in soyutlamada kullandığı temalar İstanbul'un şehir manzaralarında, ağaçlarda ve kuşlarda sıkça kullanılıyor. Kuşlar, kimi zaman İstanbul'un eşsiz görünümünün bir parçası olurken, kimi zaman ise ağaç dallarını süslemektedir. Gökkaya da D. Erbil'in çalışmalarıyla ilgili şu yorumda bulunmaktadır; Çizgi, renk ve doku özelliklerinin hakim olduğu D. Erbil'in çalışmaları, resmin yüzeyini ağ gibi saran geometrik bir kurgu içinde ağaçlar, kuşlar ve İstanbul görünümünden oluşmakta ve özellikle titreşim ve hareketin ön planda olduğu bu çalışmalarda ritim, en belirgin özellik olarak göze çarpmaktadır (Aktaran: Musal Çakmaklısoy, 2016: 118).

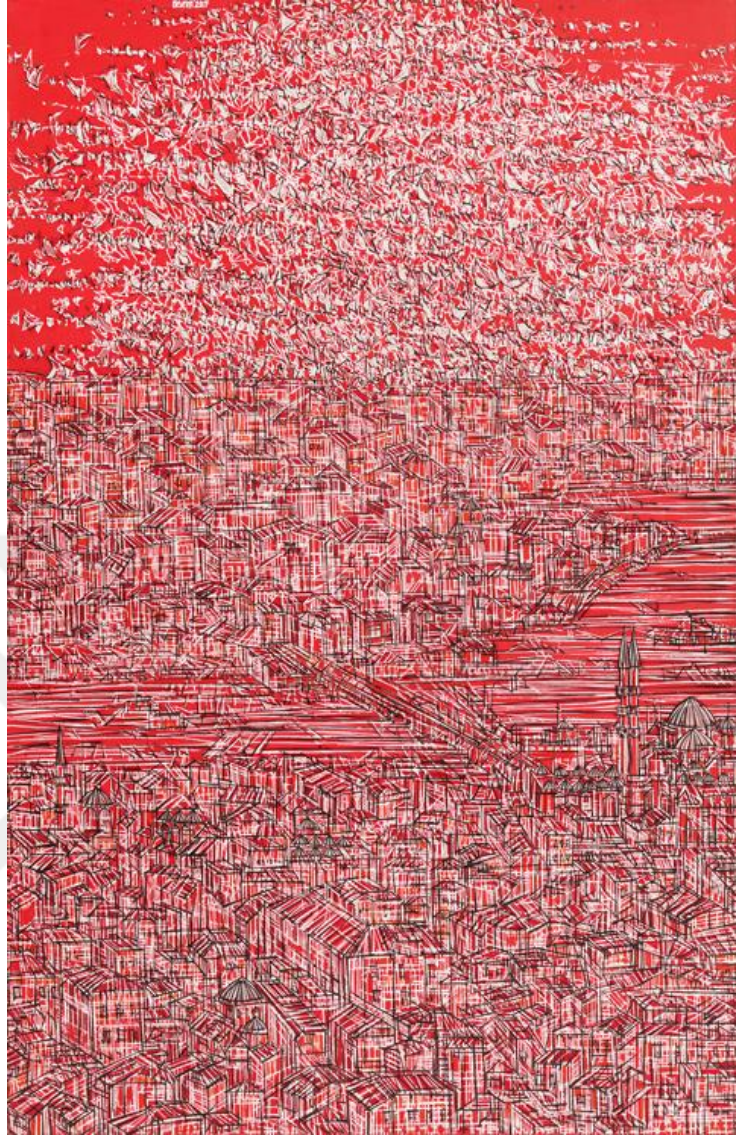
Bu doğrultular ışığında ritme olan tutkusu Erbil'in biçimini diğer sanatçılardan ayıran önemli bir unsurdur diyebiliriz. Sanatçı, ritim ile doğanın sürekli devinimini ifade ettiği görülebilir.



**Resim 3.21:** Devrim Erbil, Haydarpaşa, 2006, (Sanal 47, 2019)

Devrim Erbil bu eserinde sık ve karmaşık bir ölçüyü esas alarak çizgilerle Haydarpaşa'ya kuş bakışı bir gözlem gerçekleştirmiştir. Yatay ve dikey çizgilerle durağanlığı, çapraz ve eğik çizgilerle de canlı etkiler yaratan ölçüleri bir araya toplamıştır. Bu bütüne yayılan çizgilerle göze hitap ederek, algıyı o noktaya taşır. Sanatçı bu şekilde deseni, biçimi, özü, kompozisyonu bir araya getirmiştir. Eserin arka tarafındaki yoğun çizgilerden dolayı resmin ön tarafında denizi düz bir mavi ton

ile vererek gözü rahatlatması için espası sağlamıştır. Bu mavi boşluk içerisinde, ön tarafta ki büyük boşluğun üst taraflarına doğru küçük gemiler kullanarak bu boşluk içerisinde dağınık bir şekilde devinimi sağlamıştır. Çalışmada, diğer çalışmalarından farklı kuş bakışı yaklaşımın daha detaya indirildiği görülmektedir. Erbil'in çalışmalarında minyatür sanatının izleri görülmektedir. Fakat bu çalışmasında resmin bütününde perspektif kurallarının uygulandığı söylenebilir. Ön taraftaki Haydarpaşa'nın büyüklüğü ve detayları resmin arka tarafına göre derinliği hissettirmesi için büyük yapılmıştır. Haydarpaşa'nın arka tarafında ki perspektifi daha derinleştiren ön taraftaki mekandan çıkıp gittikçe küçülen tren rayları derinlikle resmin bütününde ki mimariyi oluşturan çizgilerin orta kısmında dinamik bir his sağlamıştır. Kompozisyonda arka taraflarına doğru gidildiğinde şehrin mimari yapıdan parça parça kopup daha düz çizgilerle soyut ve durağan bir hareketlilik göze çarpmaktadır. Resmin arka tarafında ki düz çizgilerle soyutlaşmış yapıların alt tarafına göz alıcı renk hissi uyandıran yeşil, sarı tonları vb. kullanarak gözü siyah beyaz arasında parça renklerle renk hareketine götürdüğü söylenebilir. Bu renk hareketi ağaçlarla ve evlerin çatılarında ki renklerle bütünleştirerek resimdeki ritmik yapıyı oluşturan etkenlerden olduğu söylenebilir. Resmin geneline baktığımızda karmaşık ve düzensiz ritim kullanılmıştır.



**Resim 3.22:** Devrim Erbil, Kırmızı İstanbul, 2007, (Sanal 48, 2019)

Erbil'in resimlerinin özünü oluşturan eğri, dikey, doğru, yatay, kıvrık, oval ince kalın çizgisel duruşlar düzensizliğin uyumu devinim ve ritim sağlamakta olduğu için resimde hareket hissi oluşturmaktadır. Bu resimde de kent üzerindeki kuşlar çizgisel bir anlayışta betimlenmiş, farklı boyuttaki çizgilerin oluşturduğu devinim ve ritim resimde hareketin oluşmasına sebep olmuştur. Sanatçı resimde yer alan kuşlarda detaya yer vermemiş ve kuşları grup halinde resmetmiştir. Resimlerinin genelinde kullandığı karışık kent betimlemesinin içinde olan gökyüzü, deniz vb. yerlerde kullandığı boşluğu bu sefer neredeyse tamamını kaplayan soyut kuşlarla doldurmuştur. Çalışmada ki kuşlarda oluşan soyut dışavurumcu algılama ve

yorumlama, görsel çözümlene durağan ve dinamik yanlarıyla biçim ve içerik uyumuyla büyük bir uzlaşma sağlamıştır. Resimdeki kent biçimine geldiğimizde derinliğin daha az verilmesinden dolayı minyatür hissi uyandırmaktadır. Kent kırmızı yüzey üzerine daha çok yatay ve dikey çizgiler şeklinde verilerek ön taraflarında evlerin daha çok detayına girilmiştir. Bu kent kurgusundaki evler eski İstanbul evleri şeklinde tuvale yansıtılmıştır. Çalışmanın bütününe baktığımızda karışık çizgilerden ve boyutlardan oluşan evlerin arasında yer alan denizin büyük çoğunluğu yatay çizgilerle verilerek espas oluşturuyor diyebiliriz. Resmin bir kısmını oluşturan kuşlar şehirden karışık çizgileriyle ritmik olarak farklılık göstermiş ve kırmızı fonun bütünlüğüyle birlik sağladığını ifade edebiliriz.

### **3.2.12. Mehmet Güleryüz (1938-)**

1930 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1958'de kazandığı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünü 1966'da bitirmiştir. Güleryüz 1963 yılında Beyoğlu Şehir Galerisinde çoğunluğu desenden oluşan ilk kişisel sergisini açmıştır. 1970-75 yılları içinde devlet bursu ile gittiği Paris'de yüksek resim ve litographie ile alakalı ihtisas yapmıştır. İlk heykellerini 1971'de Paris'te ve Pont des Arts'ta performansını yaptı. 1975-80 yıllarında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nde çalıştı Güleryüz'ün 1960'lardan sonra özellikle 1970'lerde canlanan figür resminde dışavurumcu yaklaşımı ve boya kullanım üslubuyla genellikle tutarlı bir yolu izlediği gözlenmektedir (Uysal, 2009: 83-84). 1980'li yıllarda ülkemizde etkin olarak devam eden ve hala da önemli akımlardan biri olmayı devam ettiren yeni dışavurumculuk akımının, uygulamasında ve devamlılığında etkin rol oynayan en önemli isimlerden biri Mehmet Güleryüz'dür (Naymanlar, 2010: 72).

Mehmet Güleryüz'ün sanatı gözleme dayanır. Gözlem beraberinde yoğun bir anlatımcılığı getirirken, çevre, insan, hayvan ya da nesnelere onun kişisel yorumuyla değişime uğrar. Bu dönüşümde deformasyon önemli bir işleve sahiptir. Hiç de doğalcı olduğu söylenemez. Deformasyonlarla çarpıtılmış, tedirgin, gerilimli figürleri kimi zaman insan olmaktan çıkıp, yaratığa dönüşür. Bir anlamda hayvanlaşır. Başı insan, gövdesi hayvan (ya da tersi) figürlerle karşılaşır, bu tür

yaratıkların resimdeki rolünü kavramakta zorlanırsınız. Kimi zaman da hayvan, reel anlamda, insanla yaşamı paylaşan bir dost görünümündedir. Dekanlar bu yoğun anlatım isteği karşısında bir tür sahneleme özelliği gösterir; aynı mekânda farklı bakış açılarının birlikte kullanımı gerilimi artırır, her şey, tüm değerler sarsılıyormuş izlenimine kapılırsınız. Onun resimlerini çözümlmek birikim ve yaşam deneyimi gerektirir (Özayten,2013:37).

Hareketlilik, Güteryüz'ün tasarımlarını ayırt edici kılan tek özellik gibiydi. Sanat tarihinin bazı dönemlerinde anatomik ve orantılı olarak mükemmel bir şekilde ifade edilmeye çalışan insan vücudu Mehmet Güteryüz'ün resimlerinde bu özellikten izole edilmiştir. Resimlerde yaratılmaya çalışılan bu tutum metaforik bir söylemin niteliklerini içerir. Dışavurumculuğun biçimsel deformasyonların ve metaforun nedeni olduğu söylenebilir. Güteryüz'ün iç görüşü veya içgörüsü sayesinde, idealden yaratılan ayrılık ve farklılaşma fikrini plastik ve kavramsal anlamda oluşturur. Sanatçının içsel görüşü veya içgörüsü sonucu tuvalde nesnelleşmekle birlikte, görüş alanının derinliği figürün takdirine bağlıdır (Uysal, 2009: 91-92).

“Güteryüz'ün figürü de deseni de adeta kendi kendini öğütterek unufak olmuş, asgari partiküllerine indirgenmiş gibidir. Aynı anda hem son derece maddesel hem de saydam görünümlü olan boya katmanları, iç ile dış arasındaki, ruhsallıkla eylem arasındaki o eski Romantik karşıtlığı sorunlaştırıyordu” (Koçak, 2007: 128). Gizemli örtüyü çekip kaldırarak insanın derinliklerinde çekerek, insanın dramatik zihinsel durumlarını sunar. Bu nedenle, anlatısı çok güçlü, enerjik, hatta kaba. “Henüz bakmadan ve ne gördüğü hakkında bir fikir sahibi olmadan yüksek voltajlı bir gerilim hattına çarpmıştır izleyenleri (Naymanlar, 2010: 72).

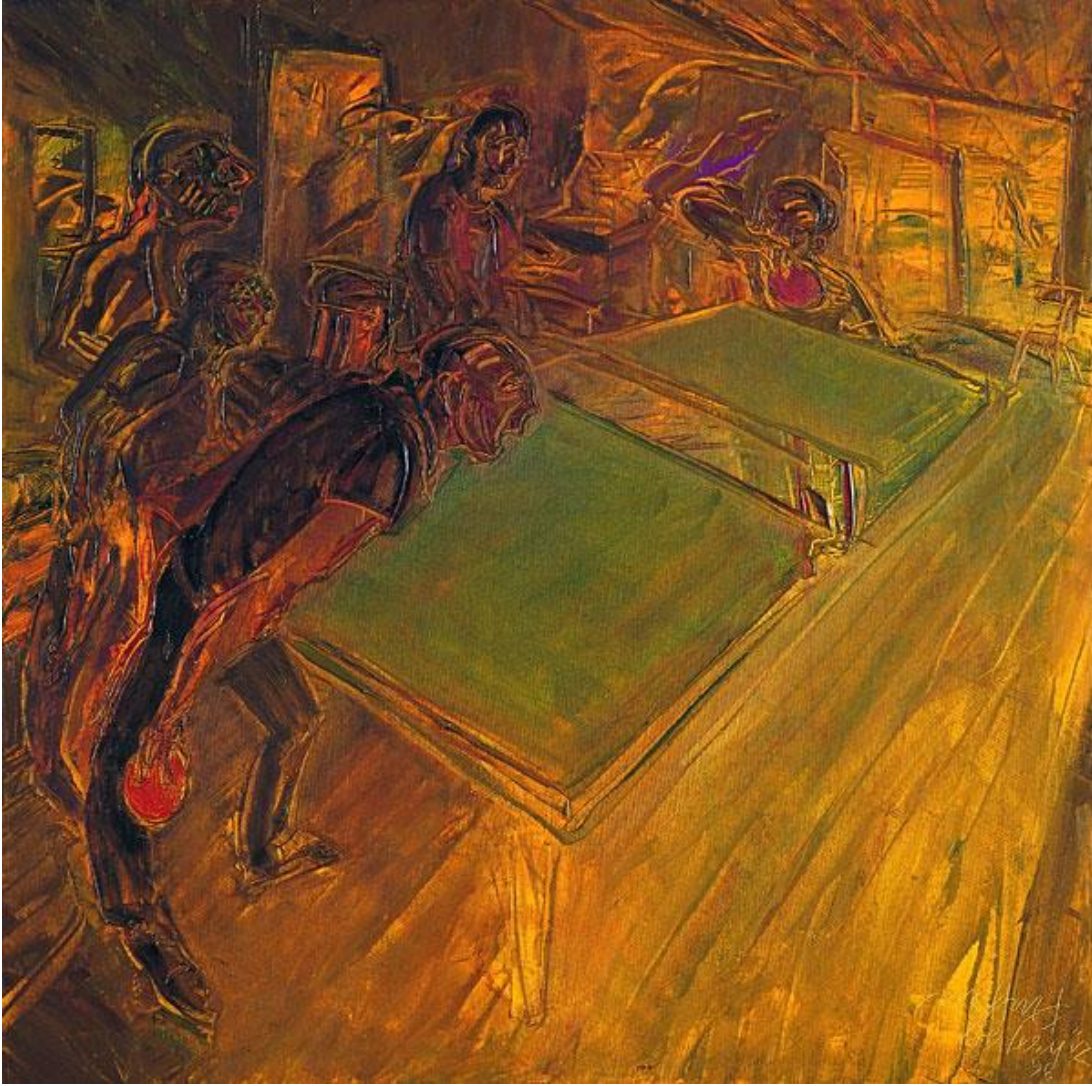
Bu söylenenler ışığında Güteryüz isimlerinde yoğun olarak kullandığı çizgi, figürlerin sınırlarını belirleyerek kompozisyon içerisinde ritim ve dokusal farklılıklar yaratıyor.



**Resim 3.23:** Mehmet Güteryüz, Çiftçi, 1993, (Sanal 49, 2019)

Kendine özgü tarzıyla Güteryüz Çiftçi adlı çalışmasında bir bütünlük oluşturarak diğer çalışmalarına göre figürü daha soyut bir biçimde lekelerin arasında kaybolur şekilde yansıtmıştır. Resme bakıldığında en net dışında kontur çizgilerini hissettiğimiz imge tarla süren araç olarak görüyoruz. Güteryüz'ün diğer resimlerinde olan figürlerin enerjileri, gerilimleri, saldırganlığı, ürkütücülüğü, plastik ve estetik bir bütün halinde verilmesi bu resminde mevcuttur. Bu çalışmada bu hisler daha da bütün halde verilmiştir. Çalışma bağımsız bir şekilde özgürce yapılmış hissi uyandırıyor. Sanatçının en önemli özelliğindeki gibi çalışmada mekan ve figürü realist bir tutumdan çıkararak deformasyona uğratmıştır. Kompozisyona baktığımızda alt kısımda baktığımızda üst üste gelmiş fırça darbeleri yer kısmını

oluşturmasıyla birlikte arka taraftaki sarımsı tonlar sürülmeyi bekleyen yerlerin soyut biçimini yansıtmakta. Mekana biraz üstten bakılarak ufuk çizgisinin kağıt dışında kalması sağlanmış. Çalışmadaki derinlik ön taraftaki lekelerin daha sık ve daha düzenli verilip arkadaki lekelerin daha dağınık ve bütün verilmesi ve figür ve tarım aracının orta kısmın olmasıyla oluşan göz yanılgısıyla verilmiştir. Bu lekeler arasında ki sıklık ve bütünlük olgusu çalışmadaki boşluk ve espas kısmında da önem arz etmektedir. Çalışmanın bütününe bakıldığında resimde kullanılan lekelerin hareketliliği resimde dinamik bir hava yaratmıştır. Alt taraftaki fırça tuşları koyu kahve rengiler ve kahverengilerin üzerine, açık sarı lekeler gelerek iç kısımlarına doğru yeşiller ve maviler farklı yönlerde koyunun içinde ritim sağlanmıştır. Alt taraftaki lekeler tarım aletinin turuncusuyla bütünlük kazanmıştır. Üst taraftaki espası oluşturan lekeler ise açık sarı tonları mavi, yeşil renklerin arasına az miktarda koyu ton olarak geçiş olmuştur ve bu açık tonlar figürle bağlantı sağlayarak dengeleme biçimi olmuştur. Resimde sıcak tonlar kullanılmış olmakla birlikte bu sanatçımızda mavi ve yeşil tonlarla zıtlık kurarak sıcaklığı yumuşatmıştır. Resmin genelinde düzensiz ritmik öğeler kullanılmıştır.



**Resim 3.24:** Mehmet Gülerüz, Tournament, 1996, (Sanal 50, 2019)

Gülerüz'ün resmindeki mekan ve figür ilişkisine baktığımızda tezimizin konusu olan ritim olgusuna, çalışmadaki lekelerden oluşan perspektif etkisinin ve resme balık gözü bakış açısıyla bakılmasından dolayı kompozisyonun hareket etme hissi oluşturduğu için uygunluğu görülmektedir. Çalışmadaki harekete resmin genelindeki koyuların içine sarı renkteki ışıqla desen havasında konturlarda etkindir. Kompozisyona indiğimizde en öndeki raketli figürün kol ve ayaklarının bakış açımıza doğru gelmesi, figürün öne doğru eğimi eserdeki ritme katkı sağlamıştır. Diğer figürleri konuyla bütünleştirerek dengelemiştir. Figürlerin genel yapısı diğer resimlerde olduğu gibi ürkütücü ve karikatür tarzında deforme edilerek özgünlük kazanmıştır. Mekan olarak tuvalin alt katmanına yapılmış koyu sarı ton parke ve

masaların arasından görünerek ışık sağlamamıştır. Ayrıca mekanda ve figürler arasında perspektif kuralları deforme edilerek uygulanmıştır. Resme baktığımızda ekspresif bir hava mevcuttur. Desen havası ile kurgulanan resim koyu renkler ve sarının tonlarıyla, açık koyu dengesi oluşmuştur, bu dengeyi sıcak tonlarla sağlanmış olup masanın üzerine yeşilimsi bir tonla renk armonisini güçlendirmiştir. Resimde ki mekanın ve figürlerin teknik olarak yapısal kullanışı dinamiktir. Bunun yanı sıra kompozisyon ve ritim ilişkisi vardır.



## SONUÇ

Doğadaki bütün nesnelere bütünü oluşturan bir iç yapıya sahiptir. Doğada, organik ve inorganik objektif oluşumların yapısal yapıları, bu nesnenin karakterini taşıyan ünitelerin belirli bağlantı düzenlemeleri ile bir araya gelmesi gerçeğinden oluşur. Doğada strüktürel yapıların oluşumu işlevselliğe dayanır. Yapay bir bakış açısına göre, yapı ve tekrarlama ilkelerinin hemen hemen tüm alanlarda, bazen üretimin bir gereği, bazen bir işlev, bazen bir tasarım ögesi, bazen dekoratif bir öge olarak ve bazen de yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Yapay strüktür ve tekrar tasarım, matematiğin doğasından ve geometrik hesaplamalardan, birimin şekli, birimlerin yan yana sistemleri ve malzemenin amacını belirler (Oransay, 2006: 146). Yapay strüktürün içerisinde sistemli tekrarlar içerisindeki biçimsellik sanat eserindeki ritim olgusuyla benzerlik oluşturur.

Ritmin doğada ya da çalışmadaki tek bir olgu, kavram olmadığı; bütünü oluşma anında geçirdiği zaman ve işlemlerin hepsi olduğu düşünülmektedir. Özellikle doğal oluşumlarda zaman içerisinde gerçekleşen ve tekrar eden sürelerde ritim kendini göstermiştir ve bu doğal ritimlerdeki oluşuma devinim denilerek yapay ritimlerle birbirlerinden ayrılmışlardır. Yapay ritim; estetik beğeni oluşturabilmek adına gerçekleştirilen bir ifade, bir durum olarak kendini göstermektedir. İlk insanların üretim yapmaya başladığı günlerden bugüne ritim kendini belli etmeye başlamıştır. Sanatın varolmasından günümüze kadar, değişen ve gelişen yaşam şartlarına, estetik algı tarzına ve sanat akımlarındaki farklılıklara rağmen ritim bulunmaktadır. Ritim, algıyı netleştirmek, izleyen ve eser arasındaki bağı güçlendirmek, estetik bir anlatım niteliği olmak adına kendini göstermektedir (Baskıcı Kapkın, 2014: 102). Ritim olgusu, nokta, çizgi, leke, koyu-acık, renk ve espas ekseninde sanat eserlerinde kendini göstermektedir.

Çağdaş Türk Resim Sanatına, strüktürel bağlamda ritim olgusu mahiyetinde Mühendishane-i Berr-i Hümayun'un kuruluşundan bugüne bakılmıştır. Bu doğrultuda Berr-i Hümayun döneminde askeri ressamı Batınında etkisiyle iki boyutlu harita resimlerinde perspektifi ve ışık gölge kullanımını geliştirmişlerdir. 1850 sonrasında tuval resminin yaygınlaşmasıyla daha çok manzara resimlerini tuvale aktarmışlardır. Yurt dışına sanat eğitimi almak için gönderilen askerlerin yurda döndükten sonra yaptıkları çalışmalar Sanayi Nefise Mektebi'nin temellerini oluşturmuştur. Bu mektepte insan figürünün kullanılmasıyla birlikte manzara ve insan tuvalde birleştirilerek ritim sağlanmıştır. 1914'te Çallı Kuşağı sanatçılarının eserlerindeki izlenimcilik gördükleri anı fırça vuruşlarıyla bir rengin birden fazla tonunun kullanarak eserlerine yansıtmışlardır. Sanatçıların bu şekilde yansıttığı çalışmalarındaki renk arayışı hareket ve ritim sağlamıştır. Daha sonrasında oluşan Müstakil Ressamlar Birliğinde batıdan gelen kübizm, realizim, konstruktivizm, ekspresyonizm gibi akımlar kendini göstermiştir. Toplulukları çok uzun sürmeyen Müstakil'lerin ardından kurulan D gurubu sanatçıları kübist bir yapı içerisinde geleneksel konulara bağlı kalarak çalışmalarını oluşturmuşlardır. Sanatçıların resimlerinde geometrik parçaların dağılımları ve büyüklü küçüklü parçaların kullanımları ile hareket göze çarpmaktadır. 1940 yılında kurulan Yeniler gurubu daha çok toplumsal geleneği savunarak gelenekten faydalanmışlardır. Daha sonrasında kurulan Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun öğrencilerinden oluşan topluluğun kurmuş olduğu Onlar gurubu geleneksel motif ve konulardan beslenerek Batı'nın biçimselliğiyle eserlerini üretmişlerdir. Bu çalışmada yoğun olarak soyut eğilimde çalışan Çağdaş Türk Resim Sanatındaki sanatçıların eserleri ele alınarak bu eserlerde strüktür bağlamında ritim olgusu incelenmiştir.

Sonuç olarak doğanın ritmi karşısında etkilenen insanlar, bu kurguyu taklit etmeyi amaçlamışlardır. Böylelikle, yapay ritimler eserlerin ve yapıtların estetik değerlerinin artması bakımından katkı sağlanmıştır. Bir yapıttaki ya da eserdeki ritim, kullanılan öğelerin tekrarı sayesinde, gözün bu durumu takip etmesiyle algılanır. Çağdaş Türk Resmini strüktür bağlamında ritim olgusu ışığında değerlendirdiğimizde, 1950 sonrası sanatçılarda ritmik hareketliliğin daha fazla olduğu görülmektedir. Strüktürel bağlamda ritim olgusu, Çağdaş Türk Resim

Sanatında incelenmiş ve Cemal Tollu, Fahrelnissa Zeid, Abidin Elderoğlu, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Adnan Turani, Adnan Çoker, Burhan Doğançay, Gencay Kasapcı, Devrim Erbil ve Mehmet Güteryüz'ün ikişer eseri strüktür bağlamında ritim olgusu ekseninde incelenmiştir. İncelenen eserlerde ritim olgusu bazı sanatçılarda lekelerin üst üste gelerek oluşturduğu armoni ve renk dağılımlarıyla verilmiştir. Bazı eserlerde renklerin düzenli geçişiyle ve renk zıtlıklarıyla ritim sağlanmıştır. Bir kısmında geometrik formlarla oluşan figüratif yapılar ve mekan üzerinde ki parçalanmalarla verilmiştir. Bazılarında ise inşacı yapı mantığında, hesaplanarak oluşturulan geometrik düzen ve kompozisyondaki kurgusal yaklaşımla ritim sağlanmıştır. Bir kısmında çizgilerin mekanla bütünleşip, çizgilerin tekrarı ile perspektif sağlanarak hareketlilik kendini gösterirken bazılarında noktaların tekrarı ve boyut farklılıklarıyla ritim sağlandığı görülmektedir. Dolayısıyla ele alınan eserler biçimsel olarak farklılıklar gösterse de, tüm çalışmaların biçimlendirilmesinde sanatçılar ritim olgusundan faydalanmışlardır.

Bu tez de “Strüktürel Bağlamda Ritim Olgusunun Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansıması” konusu ele alınmıştır. Çağdaş Türk Resim Sanatında üretilen eserlerin biçimselliğine etki eden bir çok farklı olgudan söz edilebilir. Bu bağlamda Çağdaş Türk Resim Sanatının oluşum sürecine etki eden olgular ekseninde bilimsel çalışmalar yapılabilir.

Ritim aynı zamanda bir önceki yapının benzer tekrarı noktasında bellekte olan şeklinin yeniden tezahürü olarak da nitelendirilebilir. Bu kapsamda ritmik yapının her kademesinin öncesi ve sonrası tekrar etmesi noktasında estetik mahiyette önem arz etmektedir. Strüktür yapıya hizmet eden ritmik olgu eserin bütününde yer alan öz, üslup ve şekil birliğine de katkı sağlamaktadır.

**KAYNAKLAR**

- AĞYÜREK, Gülşen (2011). Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- AKDAĞLI, Serpil (2007). 1950 Sonrası Türk Resminde Soyut Eğilimler. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- Akdeniz, Halil (1990). Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatı Yansıması Üzerine Bir Araştırma. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Doktora Tezi
- AKDER, Feyza (2008). Adnan Turani'nin Çizgi Kullanımı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat Bilimi Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- AKIN, Emel (2015). 1950 Sonrası Türk Resminde Figüratif Soyutlama. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- ALKAN, Ufuk, Kahraman M. E. (2017). Abidin Elderoğlu'nun Kurtuluş Savaşı Temalı "Ayrılış" İsimli Tablosunun Çözümlemesi. İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt: 6, Sayı: 1, s.383-395
- ARTUT, Kazım (2004). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Anı Yayınları, Ankara
- ATALAYER, Faruk (1994). Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir

- BAHAR, Bengü (2004). Türk Resminde Soyut Yapısalcı Anlayışta Öncü Bir Tavrı Adnan Çoker. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Tezi
- BALCI, Yusuf Baytekin ve SAY, Nuran. (2005). Temel Sanat Eğitimi. 2. Baskı. YA-PA Yayın Pazarlama, İstanbul
- BANGİR, Gülgün (1994). Sanatçı, Sanat Eğitimcisi ve Sanat Yazarı Olarak Adnan Turani. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Resim Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- BASKICI KAPKIN, Zeynep (2014). Çağdaş Seramik Sanatında Ritim. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- BAŞBUĞ, Fatih (2009). 1914 Çallı Kuşığı'nın Türk Resim Sanatı ve Eğitime Etkisi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim Öğretmenliği Bilim Dalı, Doktora Tezi
- BAYRAKTAR, Alkan (2011). Sabri Berkel'in Türk Resim Sanatı İçerisindeki Yeri ve Önemi. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- BAYRAMOĞLU, Bahar (2013). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. Kalemşi Dergisi, Çilt 1, Sayı 2, s.1-40
- BAYTAR, Mustafa (2014). 1839-1960 Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Sanatın Nesnesi Ve Öznesi Olarak Dönem Sanatçılarının İnsan Figürüne Yaklaşımı. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

- BERK, Nurullah, TURANİ, Adnan (1981). Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi. 1. Baskı, Tıglat Yayınları, İstanbul
- BİGALİ, Şeref (1976). Resim Sanatı. Yayıncılık Matbaası, İstanbul
- BİLGİÇ, Tamer (2010). Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatında Görülen Peyzaj Resimlerinin Tasarım İlkelerine Göre İncelenmesi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Resim Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- BOYDAŞ, Nihat (2007). Sanat Eleştirisine Giriş. Gündüz Yayıncılık, Ankara.
- BOZOĞLAN, Hüseyin (2014). Avrupa Resim Sanatında Empresyonizm'den Kübizm'e Kadar Figürde Deformasyon. Hatay: Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- BULUT, Arzu (2009). Çağdaş Türk Resim Sanatı'nda " Onlar Grubu ". Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- CİVCİR, Esmâ (2015). Temel Tasarım ve Tasarım İlkeleri. Akademisyen Kitapevi, Ankara.
- ÇAĞLARCA, Sadettin. (1999). Resim – Heykel Plastik Öğeler. İnkılap Yayınları, İstanbul
- ÇAĞLIYAN, Süleyman (2010). 1970 Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Tematik Bağlamda Değerlendirilmesi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilim Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- ÇELİK, Altuğ (2014). Yükseköğretim Kurumları Lisans Programlarında Yer Alan Temel Tasarım Eğitimi Derslerinin Eleştirel Bir İncelemesi.

Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Mesleki Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

ÇETİNKAYA, Çiğdem (2011). Tasarım Ve Kavram İlişkisinin İç Mimarlık Temel Tasarım Eğitimi Kapsamındaki Yeri: Farklı İki Üniversite Örneği Üzerinden Temel Tasarım Eğitimi Üzerine Bir Araştırma. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

DALKIRAN, Ahmet (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler. Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora tezi

DELİDUMAN GENÇE ve Canan, İSTİFOĞLU ORHON, Berna (2006). Temel Sanat Eğitimi. Gerhun Yayıncılık, Ankara

DEMİR, Abdullah (1993) Temel Plastik Sanatlar Eğitimi. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir

DEMİR, Rabia (2011). Burhan Doğançay ve Serileri. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

DEMİRKAN, Özlem (2006). Mimarlıkta Strüktür ve Süsleme İlişkisinin İrdelenmesi. Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Dalı, Yüksek Lisans Tezi

DEVECİ, Ekin (2013). Sanatçı Ve Sanat Eğitimcisi Adnan Turani. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi

ELİRİ, İsa (2013). Sanat Eseri Ve Ona Yüklenen Mana Sorunsalı. Akdeniz Sanat Dergisi, Çilt 6, Sayı 12: 64- 73

- ERDEM, Mesut. (2005). Resim Tekniği. 4. Baskı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- ERİM, Gonca (1999). Temel Sanat Eğitiminde Renk Algılamaları. İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi
- ERTAŞ, Demet Günal, BEYAZIT, Nigan (2009). Endüstri Ürünleri Tasarımında Strüktür. İTÜ Dergisi, Cilt:8, Sayı:1: 90-102
- ERZEN, Jale, (2013) Türk Modernizmde Düş ve Bellek. Ankasanat Yayınları, Ankara
- GENÇ, M.Ali (2006). Türk Resminin Batılıla Ma Sürecinde D Grubu Ressamlarının Rolü. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- GENİM, G. Esra (2007). Nurullah Berk'n Sanat Yazıları. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkyat Aratırmaları Ensttüsü Türk Sanatı Anablım Dalı,Doktora Tezi
- GİRAY, Kıymet (1988). Müstakil Ressamlar ve Heykel Sanatlar Birliği. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi
- GİRGİN, Figen (2009). Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- GOMBRICH (2009). Sanatın Öyküsü. Çev: Erol Erduran, Ömer Erduran, 6. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- GÖREN, A. Kamil (1990). Hüseyin Avni Lifij Türk Sanatında Yeri ve Önemi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

GÜNAY, Elif (2011). Nuri İyem Ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri. Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

GÜNGÖR, İ. Hulusi (1983). Temel Tasar(Basic Design). Bilgisayar Destekli Baskı ve Reklam Hizmetleri Sanayi ve Ticaret Ltd. Şti. İstanbul

GÜNYAZ, Abdulkadir (2009), Devrim Erbil 50. Sanat Yılı, Mart Matbaacılık, İstanbul.

GÜRBÜZ, Siyabe (1999). Çağdaş Resimde Biçimselliğin Ritim ve Hareket Estetiğine Dönüş Süreci. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi

GÜVEN, Serdar (2010). Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği Ve D Grubu Ressamlar. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

GÜVEN, Serdar (2010). Ankara Devlet Resim Ve Heykel Müzesinde 1914 Kuşağı, Müstakil Ressamlar Ve Heykeltıraşlar Birliği Ve D Grubu Ressamlar. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

HAYLAMAZ, Ayşe (2014). Çağdaş Türk Resim Sanatı İçinde Devrim Erbil'in Yeri Ve Önemi. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

İNAL, Gülseli, (2005), Devrim Erbil, Galeri Artist Yay, İstanbul.

İNAN ÖZTÜRK, Oya (2006). Geleneksel Türk Resim Sanatının Türk Resim Sanatına Etkileri. İstanbul: Yedi Tepe üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar, Yüksek Lisans Tezi

- KALKAN ERANUS, Özlem, (2014). Marcel Duchamp. Tekhne Yayınları, İstanbul
- KALMAZ, Özlem (2018). Cemal Tollu Ve Türk Resminde Kübizm Çözümlenmeleri. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- KARA, Kemal (2011). Temel Sanat Eğitimi Ve Yeni Açılımlar. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- KAVAK, Sibel (2015). Temel Sanat Eğitiminde Resim Ve Sinema Bağlamında Renk Bilgisi Uygulamaları. İstanbul: Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim- İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- KAVURMACIOĞLU, Özgür (2013). Strüktür Tasarımında Yenilikçi Matematiksel Modeller Üzerine Bir İnceleme. İstanbul: Beykent Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- KAYAPINAR, Umut (2016). Türk Resminde Soyut Yaklaşımlar. Akdeniz Sanat Dergisi, cilt 9, Sayı 18, s.50-73
- KESER, Nimet (2009). Sanat Sözlüğü. 2. Baskı, Ütopya Yayınları, Ankara
- KESKİN, Candaş (2017). 1940-60 Yılları Arası Türk Resminde Modern Sanat Eleştirisinden Seçkiler. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 27, s.82-93
- KESKİNOK, Kayıhan. (2001). Sanat Eğitimi Aşamalı Yöntem. Sanatyaşam Yayınları, Ankara

KOÇAK, Orhan (2007). Modern Ve Ötesi: Elli Yılın Sanatına Kenar Notları, 1. Baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

KÜPÇÜOĞLU, Hülya (2015). Türk Resminde Konstrüktivizmin Etkileri. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

MARMARA, Tuba (2016). Temel Tasarım Ögesi Olarak Ritim: Johannes Itten'in Ritim İçerikli Pedagojik Yaklaşımı. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Temel Eğitim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

MERCAN, Ayşe (2018). Çağdaş Türk Resim Sanatında Kültürel İmge Kullanımı Bağlamında Sabri Berkel. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

MUSAL ÇAKMAKLISOY, Harika (2016). Çağdaş Türk Resim Sanatında Kuş İngesinin Hareket Bağlamında İncelenmesi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

MÜLAYİM, Selçuk (1994). Sanata Giriş. Bilim Teknik Yayınevi, İstanbul

NAYMANLAR, Aslı (2010). Çağdaş Türk Resim Sanatında Figüratif Soyutlama, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

NUMANOĞLU, Gaye (2008). II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türk Resim Sanatı. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

ORANSAY, Lale (2006). Doku, Strüktür ve Tekrar İlkelerinin Seramik Alanında Kullanım Olanakları. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

ÖZCAN, Nazan (2017). Fütürizm Ve Çit Örucülüğünün Tekstil Tasarımında Tekstür, Strüktür ve Form Oluşumuna Etkileri. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ, Hatice (2013). Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

ÖZEN, Engin Mehmet (2010). Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi'nde Kırsal Yaşamı Konu Alan Yapıtların İrdelenmesi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

ÖZER, Ayhan (2011). 1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat Eğitime Yansımaları. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi

ÖZKAN, Özgür (2012). Çağdaş Türk Resminde Soyut Ve Soyutlama Yaklaşımları Bağlamında Yapı Ve İçerik Sorunları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

ÖZKAN, Zeliha Canan (2008). Temel Tasarım Eğitimi Ve Dijital Ortam. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği, Yüksek Lisans Tezi

ÖZKARTAL, Mehmet (2009). Resim Sanatında Çizgi Ve Çizgi Ritmi Üzerine. Sanat ve Tasarım Degisi, Cilt 1, Sayı 4, s. 55-77

ÖZTÜRK ERGUVANLAR, Özge (2013). Ressam Devrim Erbil Sanatı ve Sanat Anlayışı. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans

ÖZTÜRK, Ayşe (2013). Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatının Gelişimi, Yapısal Ve Kurumsal Sorunları. İstanbul: Yeni Yüzyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

PEHLİVAN, Burcu (2009). Çağdaş Türk Resim Sanatında Desen. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Programı, Yüksek Lisans Tezi

SERDAR, Buket (2010). Cumhuriyet Öncesi Ve Sonrası Türk Resim Sanatında İnsan Figürünün Sanatsal Açıdan Ele Alınış Farklılıkları. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Resim Bölümü, Yüksek Lisans Tezi

SÖNMEZ, Necmi (2001). Doğançay'ın Duvar Sanatının Evrimi Burhan Doğançay Retrospektif. Duran Ofset, İstanbul

ŞENER, Şeyda (2010). 20. Yüzyıl Soyutlama Sürecinde Geometrik Biçimlemenin Türk Resim Sanatına Yansıması. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

ŞENGÖNÜL, Hakan (2012). Modern Heykel Sanatında Devinim. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

ŞENTÜRK, Halil (2018). Siyah Ve Gri'nin Kullanılışında İki Farklı Yorum Adnan Çoker/ Neşe Erdok. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

- ŞERBETÇİ, Feray (2008). D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları, Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- TANSUĞ, Sezer (2012). Çağdaş Türk Sanatı. 9. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- TATARİ, A. Derya (2015). Çağdaş Türk Resmindeki Soyut Eğilimler Ekseninde Sabri Berkel. İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- TEKİN, Abdül (2012). 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Geleneksel Etkilerin İncelenmesi. Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi
- TETİKÇİ, İsmail (2010). Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi
- TOP, Gözde Burcu (2018). Grafik Tasarım Disiplinlerinde Temel Sanat Eğitiminin Etkileri. İstanbul: İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarımı Yüksek Lisans Tezi
- UYSAL, Emrah (2009). Komet Ve Mehmet Güteryüz'ün Resimlerinde Fantastik Figürasyon ve Mekan Yorumları. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlilik Tezi

YILMAZ, Azize (2011). 1950 Sonrası Türk Resim Sanatında Sosyal Yansımalar Bağlamında Neş'e Erdok. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

YILMAZ, Neslihan (2010). Temel Sanat Eğitiminde Fotoğraf İlişkisi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Bilim Dalı Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi

### **İnternet Kaynakları**

- Çellek, Tülay, <http://www.tulaycellek.com>, (Erişim: 16. 07. 2019)
- ERZEN, Jale (1988). (<http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0>) (Erişim: 01.07.2019)
- GİRAY, Kıymet (2002). (<http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0>) (Erişim: 01.07.2019)
- ÖTGÜN, Cebrail, BOLAT, Evren (2010). <https://dergipark.org.tr/download/article-file/28965>, (Erişim: 15.07.2019)
- ÖZAYTEN, Nilgün (2013). Mütevazi Bir Miras. ([https://saltonline.org/media/files/nilgun\\_ozayten\\_vol1\\_scrd.pdf](https://saltonline.org/media/files/nilgun_ozayten_vol1_scrd.pdf)) (Erişim: 05.07.2019)

**Resimler Kaynakları**

- Sanal 1. <https://tr.depositphotos.com/60608785/stock-photo-pike-fish-skeleton.html>, (Erişim:20. 04.2019)
- Sanal 2. <http://www.hurriyet.com.tr/dunya/eyfel-kulesi-tahliye-edildi-41220157>, (Erişim:15. 05.2019)
- Sanal 3. <http://wp.3dcatia.com/pekin-ulusal-stadyum-un-sirri-ve-catia-nin-sinirlarini-zorlamak-beijing-national-stadium/>, (Erişim:25. 04.2019)
- Sanal 4. <https://www.dreamstime.com/illustration/hay-straw.html>, (Erişim:20. 04.2019)
- Sanal 5. <https://tr.depositphotos.com/52774051/stock-photo-bee-honey-in-honeycomb.html>, (Erişim:23. 05.2019)
- Sanal 6. <https://tr.pinterest.com/pin/330662797636367430/?lp=true>, (Erişim:10. 05.2019)
- Sanal 7. <https://www.sabah.com.tr/galeri/kultursanat/son-aksam-yemegi-tablosunun-sirri>, (Erişim:29. 04.2019)
- Sanal 8. <https://onedio.com/haber/van-gogh-un-yildizli-gece-tablosundaki-inanilmaz-bilimsel-gizem-cozuldu--723394>, (Erişim:29. 04.2019)
- Sanal 9. <http://www.bldgblog.com/2006/03/tatlins-tower/>, (Erişim:18. 05.2019)
- Sanal 10. <https://serkanhizli.wordpress.com/2015/02/25/nude-descending-a-staircase-no2-merdivenden-inen-ciplak-no2-1912-ressam-marcel- Duchamp/>, (Erişim:18. 05.2019)
- Sanal 11. <https://www.canvastar.com/jackson-pollock-bir-no-31>, (Erişim:18. 05.2019)

- Sanal 12. <http://gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=1&lang=TR&bhcp=1>, (Erişim:19. 05.2019)
- Sanal 13. <https://www.europosters.eu/posters/wassily-kandinsky-composition-viii-v51644>, (Erişim:20. 04.2019)
- Sanal 14. <http://www.beyazart.com/sanatci/Erol-Akyava%C5%9F>, (Erişim:19. 05.2019)
- Sanal 15. <http://www.beyazart.com/sanatci/Nejad-Melih-Devrim>, (Erişim:19. 05.2019)
- Sanal 16. <http://www.beyazart.com/sanatci/Adem-Gen%C3%A7>, (Erişim:25. 05.2019)
- Sanal 17. <http://www.sanatatak.com/view/feminist-politikaya-mutluluk-resimlerimizden-bakmak>, (Erişim:26. 05.2019)
- Sanal 18. <http://www.beyazart.com/sanatci/%C3%96zdemir-Altan>, (Erişim:26. 05.2019)
- Sanal 19. <https://resimbiterken.wordpress.com/2015/01/03/huseyin-avni-lifijin-alegori-savas-eseri/>, (Erişim:26. 05.2019)
- Sanal 20. <http://www.gurselkorat.com/2018/08/>, (Erişim:27. 05.2019)
- Sanal 21. <https://tr.pinterest.com/pin/5981411982929727/?lp=true>, (Erişim:28. 05.2019)
- Sanal 22. <https://docplayer.biz.tr/112299936-1950-sonrasi-cagdas-turk-resminde-gecekondur-temasi.html>, (Erişim:28. 05.2019)
- Sanal 23. <http://www.beyazart.com/sanatci/Nedim-G%C3%BCns%C3%BCr>, (Erişim:28. 05.2019)
- Sanal 24. <http://www.beyazart.com/sanatci/Ferruh-Ba%C5%9Fa%C4%9Fa>, (Erişim:29. 05.2019)

- Sanal 25. <http://www.beyazart.com/sanatci/Selim-Turan>, (Erişim:14. 06.2019)
- Sanal 26. [http://www.artsnt.com/hasan\\_pekmezci.php](http://www.artsnt.com/hasan_pekmezci.php), (Erişim:16. 06.2019)
- Sanal 27. <http://www.beyazart.com/sanatci/Habip-Aydo%C4%9Fdu>,  
(Erişim:13. 06.2019)
- Sanal 28. <https://tr.pinterest.com/pin/519391769524106456/?lp=true>,  
(Erişim:24. 06.2019)
- Sanal 29. <https://www.artamonline.com/295-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/14540-cemal-tollu-1899-1968-mevleviler>, (Erişim:20. 07.2019)
- Sanal 30. <http://www.antikalar.com/cama-hayat-veren-sanatc-emile-galle>,  
(Erişim:29. 06.2019)
- Sanal 31. <https://www.dailysabah.com/events/2017/07/08/at-tate-modern-fahrelnissa-zeid-captivates-audiences>, (Erişim:20. 06.2019)
- Sanal 32. <http://www.beyazart.com/sanatci/Abidin-Eldero%C4%9Flu>,  
(Erişim:10. 07.2019)
- Sanal 33. <http://www.beyazart.com/sanatci/Abidin-Eldero%C4%9Flu>,  
(Erişim:12. 07.2019)
- Sanal 34. [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=120](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=120), (Erişim:01. 06.2019)
- Sanal 35. <https://www.kimdirhayatibiyografisi.com/nurullah-berk-kimdir-8828>, (Erişim:24. 06.2019)
- Sanal 36. [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters\\_artistDetailID=39](http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=39), (Erişim:20. 04.2019), (Erişim:02. 06.2019)
- Sanal 37. <https://docplayer.biz.tr/62955735-Cumhuriyet-doneminde-geleneksel-tarzda-calisan-turk-ressamlar.html>, (Erişim:06. 06.2019)

- Sanal 38. <https://www.artamonline.com/255-muzayede-interior-sale/9523-sabri-berkel-1907-1993-simitci>, (Erişim:05. 06.2019)
- Sanal 39. <http://www.beyazart.com/sanatci/Adnan-Turani>, (Erişim:26. 06.2019)
- Sanal 40. <http://www.beyazart.com/sanatci/Adnan-Turani>, (Erişim:14. 06.2019)
- Sanal 41. <https://www.artsurem.com/art/artist/adnan-coker/195/>, (Erişim:11. 06.2019)
- Sanal 42. <https://docplayer.biz.tr/44367160-Minimal-bir-yaklasimla-cozumsal-bir-arayis-yalinlastirma-evren-kavukcu.html>, (Erişim:24. 06.2019)
- Sanal 43. <https://www.arttv.com.tr/sergiler/diger/mavi-senfoniantik-as-muzayede>, (Erişim:18. 06.2019)
- Sanal 44. <http://www.beyazart.com/sanatci/Burhan-Do%C4%9Fan%C3%A7ay>, (Erişim:15. 06.2019)
- Sanal 45. <http://gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=1&lang=TR&bhcp=1>, (Erişim:26. 06.2019)
- Sanal 46. <http://gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=1&lang=TR&bhcp=1>, (Erişim:25. 06.2019)
- Sanal 47. <http://www.beyazart.com/sanatci/Devrim-Erbil>, (Erişim:20. 04.2019)
- Sanal 48. <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=100&lang=TR&artistID=96>, (Erişim:10. 06.2019)
- Sanal 49. <http://www.beyazart.com/sanatci/Mehmet-G%C3%BClery%C3%BCz>, (Erişim:14. 06.2019)
- Sanal 50. <http://www.mehmetguleryuz.com/works.php?f=1&pg=7&lc=en>, (Erişim:13. 06.2019)

 <b>KONYA</b>	<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>SOSYAL BİLİMLER</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
---	--	---

### ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:	Abdülkerim Oğuz KALELİ	İmza:	
Doğum Yeri:	Meram / KONYA		
Doğum Tarihi:	15.10.1993		
Medeni Durumu:	Bekar		
<b>Öğrenim Durumu</b>			
Derece	Okulun Adı	Program	Yıl
İlköğretim			
Ortaöğretim			
Lise	Konya Çimento Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	Resim Bölümü	2007-2011
Lisans	Necmettin Erbakan Üniversitesi Resim-İş Öğretmenliği	Resim Bölümü	2011-2015
Yüksek Lisans			
Becerileri			
İlgi Alanları:			
İş Deneyimi:			
Aldığı Ödüller:	2012 Mustafa Ayaz Müzesi Resim Yarışması Başarı Ödülü, Ankara 2012 RH+ Resim Yarışması Finalisti, İstanbul 2013 Çorlu Kültür Sanat Ödülü, Tekirdağ 2015 Peker Sanat Ödülü, Ankara 2016 Bahattin Tatiş Resim Yarışması İkincilik Ödülü 2016 Yunus Ensari Resim Yarışması Birincilik Ödülü, Ankara 2016 Sütçü İmam Üniversitesi Resim Ödülü, Maraş 2017 Bazaart Sanat Yarışması Başarı Ödülü, İstanbul 2018 Sabah Yıldızı Kültür ve Sanat Ödülleri Yılın Genç Yeteneği Ödülü, İst. 2019 73. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Başarı Ödülü, Ankara		
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:			
E-posta	kerimoguzkaleli@hotmail.com		
Tel:			
Adres			