

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM –İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TÜRK RESMİNDE GEOMETRİK VE SOYUT  
DEĞERLERİN MİMARİ VE KENTSEL  
İMGELERE UYARLANMASI**

BEYDA ÇETİN

TEZ DANIŞMANI

YRD. DOÇ. DR. İBRAHİM DİNÇELİ

EDİRNE 2010

## **Tezin Adı: Türk Resminde Geometrik ve Soyut Değerlerin Mimari ve Kentsel İmgelere Uyarlanması**

**Hazırlayan: Beyda ÇETİN**

### **ÖZET**

XI. yy'ın ikinci yarısından itibaren Anadolu'ya yerleşmeye başlayan Türk'ler, İslam dinine ve kendi toplumsal yapılarına uygun mimariler yapmaya başlamışlardır. Bu yapıların oluşumunda, Anadolu'nun değişik bölgelerindeki mimari yapıların ve geçmişte üretilmiş olan yapıların etkileri mevcuttur. XVIII. yy.'a gelindiğinde ise Türk mimarisini önceki yüzyıllardan ayıran gelişmelerin başında farklı işlevlere yönelmesi olgusunun yattığı görülmektedir.

Türkiye'de XIX. yy, mimarlık alanında yeni gelişmelerin ortaya çıktığı dönemdir. Postane, tren istasyonu, vapur iskelesi gibi iletişim ve ulaşım yapıları, fabrika gibi üretim yapıları bu dönemde Türk mimarlığına girmiştir. XX. yy. başlarına gelindiğinde Türk mimarisinde "Birinci Ulusal Mimarlık Akımı" adı verilen yeni bir anlayışın içine girilir. Günümüz Türk mimarlığının ortak üslup özellikleri taşımayan bir görünümü vardır. Bu durum, heterojen bir mimari yapı dokusunun oluşmasına sebep olmuştur. Türk mimarlığının kent görünümüne kazandırdığı ulusal yapılaşma, Türk resminin oluşumundan günümüze kadar olan gelişim sürecinde gerek konu, gerekse sosyal bir olgu olarak sıkça ele alınmış bir olgudur.

Türkiye'de geometrik eğilimli sanat anlayışının D grubu sanatçılarındaki gündeme geldiği görülür. D grubu sanatçıları, "Türk Empresyonistleri" olarak bilinen kuşağın yok ettiği desen anlayışını yeniden gündeme getirerek resimde biçimsel sorunlara çözüm arayışına girişmişlerdir. Türk resminde Modern Dönem'in başlangıcı olarak sayılan D grubu sanatçılarından Cemal tollu, Andre Lhote ve Leger gibi önemli isimlerin yanında çalışma olanağı bulmuştur. 1950 yıllarına gelindiğinde Türk sanatçılarının kişisel eğilimlerine göre farklı arayışlara girdikleri görülmektedir. Bu dönemde soyut sanata olan ilginin artması Türk resminde yeni bir dönüm noktasına geldiğinin habercisi olmuştur. Soyutlama sürecinde geometrinin ve

mimarinin elemanlarını resimlerinde kullanmaya başlayan sanatçılar, doğayı betimleme kaygısından kurtularak salt resimsel elemanlarla kompozisyonlarını üretmeye başlamışlardır. Bu aşamada yöresel Türk mimarisini ve kentlerini, kompozisyonlarında geometrik birer elemana indirgeyen sanatçılar Geometrik soyut sanat anlayışının gelişimine katkıda bulunmuşlardır.

1970’li yıllara gelindiğinde figür ve soyut resim yaklaşımları ve kavramsal sanata dönük biçim araştırmalarından farklı, yeni eğilimler oluşturan sanat sergileri, eskinin aşılmaya çalışılarak deneysel olanın öne sürülmeye başlandığı görülür. Bu deneysellik olgusu, sanatta yaratma sınırlarının zorlanarak her türlü malzeme ve teknik olanakların kullanılmasının sınırlanmadığı geniş bir alan yaratmıştır. Modern teknolojinin olanaklarını kullanarak eser üreten sanatçılar, yeni sanatsal eğilimleri aksettirebilmişlerdir. 21.yy.’a girerken yeni bir yüzyılın eşiğinde bulunan Türk sanatçısı, çağdaşlık olgusunu kendi yöresel sorunlarıyla birleştirmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda eser üreten sanatçılar, günümüz kent sorunlarının başını çeken çarpık kentleşme olgusunu sıkça kullanmışlardır.

**Anahtar kelimeler:** Kentleşme, Soyut sanat, Soyutlama, Enstalasyon, Figüratif sanat.

**Name of Thesis: Adaptation of Geometrical and Abstract Values  
Into Architectural And Urban Images in Turkish  
Paintings**

**Prepared by: Beyda ÇETİN**

**ABSTRACT**

Beginning to settle down in Anatolia after XI. century's second half, Turks commenced to build architectures that are appropriate to their social forms and Islamic faith. They were affected by the buildings, which were situated on the different places of Anatolia at the past. As 18. century, it was seen that the thing , which seperated Turkish architecture from pre-centuries, was its different aims.

19. century was a time that many developments were emerged in the field of architecture in Turkey. Communication and transportation constructions such as post office, train station, ferry bridge and manufactural buildings like factories became parts of Turkish architecture. At the beginning of 20.century, a new concept, called "First National Architecture Trend", had occured. Today's Turkish architecture has nothing familiar with characteristics of the common style. This situation led to a heterogeneous architectural constructure's formation. National formation, which was city appearance's gaining from Turkish architecture, has been not only a widely-held subject, but also a social fact from the outset of Turkish painting to present day.

Art perception, which was prone to geometric, came up with D group artists in Turkey. D group artists brought up pattern concept, that was destroyed by Turkish impressionists, and tried to find solutions for formal problems. D group artists were assumed as the beginning of Modern Period in Turkish Art. One of them was Cemal Tollu, who had a chance of studying with Andre Lhote and Leger. By 1950, Turkish artists attempted to seek different ways, which were proper to their personal aptitudes. Abstract art gained ground in this time, and a turning point in Turkish art was revealed. Artists, who started to use the elements of geometry and architecture in their works, ceased to portray nature and went ahead for depicting with art's

elements at the period of abstraction. At this stage, they contributed to the development of geometric abstract art concept by turning local Turkish architecture and cities into geometrical elements.

In 1970s, art galleries, which were different from figure-and-art approaches and formal inquiries, started to introduce us “ the experimental ”, not “ the old “. This empirical fact shaped a wide area, at which every material and technical possibilities could be used and creation limits were forced. Artists, who produced works by using the facilities of modern technology, reflected new artistic movements. In the beginning of 21.century , the Turkish artist, who is on the threshold of a new century, tries to combine modernism fact with his own local problems. These artists use frequently unplanned urbanization, which is one of the leading problems in our cities.

**Key words:** Urbanization, Abstract art, Abstraction, Installation, Figurative art.

## ÖNSÖZ

“Türk Resminde Geometrik ve Soyut Değerlerin Mimari ve Kentsel İmgelere Uyarlanması” adlı bu araştırmamda ilk önce Türk resminin soyutlama süreci ve geometrik soyut sanat anlayışı incelenmeye çalışılmıştır. Ardından mimari ve kentsel öğelerin geometrik ve soyut değerlerle olan bağlantısı irdelenerek günümüz Çağdaş Türk Plastik Sanatları’na olan etkileri araştırılmaya çalışılmıştır. Bunu yanı sıra Türk resminin Batı sanatı ile olan etkileşimlerini de araştırmanın kapsamına dahil edilmiştir.

Güzel Sanatlar ile ilgili alanlarda öğrenim gören öğrencilere faydalı olacağını düşündüğüm bu çalışmamda yardım ve katkıları için eşim Ayhan Çetin’e, destekleri, önerileri ve tavsiyeleriyle her zaman yanımda olan tez danışmanım Yrd. Doç.Dr. İbrahim Dinçeli’ye, her konuda yanımda olan biricik arkadaşım Figen Girgin’e ve aileme teşekkür ederim.

Edirne 2009

Beyda ÇETİN

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET.....</b>	<b>I</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>III</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>V</b>
<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>VI</b>
<b>RESİMLER LİSTESİ.....</b>	<b>IX</b>
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1.Problem.....</b>	<b>2</b>
<b>1.2.Amaç.....</b>	<b>3</b>
<b>1.3.Önem.....</b>	<b>3</b>
<b>1.4.Sınırlılıklar.....</b>	<b>3</b>
<b>1.5.Tanımlar.....</b>	<b>4</b>
<b>1.6. Araştırma Modeli.....</b>	<b>4</b>
<b>2. TÜRK RESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER</b>	
<b>2.1. Soyut Resmin Mantığı ve Sorunları.....</b>	<b>5</b>
<b>2.2. Türk Resminde Soyutlama Süreci.....</b>	<b>5</b>
<b>2.3. Türk Resminde Geometrik Soyut Sanat Anlayışı</b>	
<b>2.3.1. Geometrik Soyutlamacılar.....</b>	<b>10</b>
<b>2.3.2. Geometrik Non-Figüratif Sanat Anlayışı.....</b>	<b>14</b>

<b>3. CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE MİMARİ VE KENTSEL ÖĞELER.....</b>	<b>15</b>
<b>3.1. D Grubunun Kuruluşundan Önce Türk Resminde Mimari ve Kentsel Öğelere Kısa Bir Bakış.....</b>	<b>15</b>
<b>3.2. D Grubu Sanatçılarında Mimari ve Kentsel Öğeler.....</b>	<b>23</b>
<b>3.3. Yeniler Grubunda Mimari ve kentsel Öğeler.....</b>	<b>27</b>
<b>3.4. On'lar Grubunda Mimari ve kentsel öğeler.....</b>	<b>31</b>
<b>3.5. Yeni Dal Grubu'nda Mimari ve Kentsel Öğeler.....</b>	<b>35</b>
<b>3.6. Siyah Kalem Grubunda Mimari ve Kentsel Öğeler.....</b>	<b>36</b>
<b>3.7. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Mimari ve Kentsel Öğeler.....</b>	<b>38</b>
<b>3.8. Geometrik Non-Figüratif Sanat Anlayışı'nda Mimari Ve Kentsel Öğeler.....</b>	<b>38</b>
<b>3.8.1. Cemal Bingöl.....</b>	<b>38</b>
<b>3.8.2. Ferruh Başağa.....</b>	<b>41</b>
<b>3.8.3. Sabri Berkel.....</b>	<b>44</b>
<b>3.8.4. Lütfü Günay.....</b>	<b>47</b>
<b>3.8.5. Şemsi Arel.....</b>	<b>50</b>
<b>3.8.6. İsmail Altınok .....</b>	<b>51</b>
<b>3.8.7. Veysel Erüstün .....</b>	<b>53</b>
<b>3.8.8. Erol Akyavaş .....</b>	<b>54</b>
<b>3.8.9. Halil Akdeniz.....</b>	<b>56</b>
<b>3.8.10. Adnan Çoker.....</b>	<b>59</b>



<b>4. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK PLASTİK SANATLARINDA MİMARİ VE KENTSEL ÖĞELER.....</b>	<b>62</b>
4.1. Burhan Doğançay- Duvarlar.....	63
4.2. Devrim Erbil- İstanbul Kenti ve Ritim.....	65
4.3. Altan Gürman- Karşı Resim.....	67
4.4. Hayri Esmer'in Resimlerinde Mimari Kurgu.....	69
4.5. Ferhat Özgür- Şehir Defteri.....	70
4.6. Murat Akagündüz- Kent, Mimari ve Kimlik.....	71
4.7. İrfan Önürmen.....	73
4.8. İsmail Ateş- Geometrik Mekân Kurguları ve Mimari Düzen.....	75
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>77</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>79</b>

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1:**Abidin Elderoğlu, Kağıt Üzeri Karışık Teknik.

**Resim 2** Halil Dikmen, Tuval Üzeri Yağlı Boya.1954.

**Resim 3** Cezanne, “Kayalı Peyzaj” 61 x 81 cm. Tuval Üzeri Yağlı Boya.

**Resim 4** Cemal TOLLU, “Bursa Çevresinden” Kağıt Üzeri Suluboya, 1944.

**Resim 5** Halil Paşa, “Boğaziçi Kıyısı” Tuval Üzeri Yağlı Boya..

**Resim 6** şevket Dağ, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

**Resim 7** Osman Hamdi “Han İçi” Tuval Üzeri Yağlı Boya.

**Resim 8** Nazmi Ziya, “Taksim Meydanı” Tuval Üzeri Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1935.

**Resim 9** Hikmet Onat, Topkapı Sarayı, 55 x 65 cm. 1953.

**Resim 10** Avni Lifij, “Peyzaj”, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

**Resim 11** Zeki Faik İzer, “Dolmabahçe Sırtlarından”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 40x 58 cm.

**Resim 12** Nurullah Berk, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

**Resim 13** Cemal Tollu “Manisa Yangını” Tuval Üzeri Yağlı boya, 137 x 222, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

**Resim 14** Nuri iyem, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

**Resim 15** Nuri iyem, Duralit Üzeri Yağlı Boya.

**Resim 16** Abidin Dino, “İstanbul” 19 x 12 cm. guaj, 1976.

**Resim 17** Nedim Günsur, 15x19 cm. Kâğıt üzeri y.boya.

**Resim 18** Mehmet Pesen, “Amasya Meydanı ay Bahçesi” 45 x 58 cm. Kâğıt Üzeri Y.Boya, 1943.

**Resim 19** Turan Erol, tuval Üzeri Yağılı Boya.

**Resim 20** İbrahim Balaban, “Ferhat Dediğinin Dağları Bitmez.” Tuval üzeri Y.boya.

**Resim 21** İhsan Cemal Karaburçak, “Ankara Oteli”, Tuval Üzeri Yağılı Boya.

**Resim 22** Cemal Bingöl, Tuval Üzeri Karışık Teknik.

**Resim 23** Cemal Bingöl, “Soyut” Duralit Üzeri Yağılı Boya, 80 x 40 cm.

**Resim 24** Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie”.

**Resim 25** Ferruh Başağa, İsimless, Tuval Üzeri Y.Boya, 50 x 55 cm.

**Resim 26** Ferruh Başağa, Tuval Üzeri Y.Boya, 100 x 100 cm.1999.

**Resim 27** Lyonel Feininger, “Gaberndorf II”, Tuval Üzeri Yağılı Boya, 1924.

**Resim 28** Sabri Berkel, Mukavva Üzeri Yağılı Boya, 13 x 15 cm. 1944.

**Resim 29** Sabri Berkel, “Simitçi”, Tuval Üzeri Yağılı Boya, 163 x 92 cm. 1955.

**Resim 30** Sabri Berkel, “Soyut Kompozisyon” Tuval Üzeri Akrilik Boya,  
37 x 30 cm.

**Resim 31** Lütfü Günay, “Mardin’den Görünüm”.

**Resim 32** Lütfü Günay, “Kahverengi Üzerinde Soyut Düzenleme” Tuval Üzeri Yağılı Boya, 100 x 80 cm.2001.

**Resim 33** Lütfü Günay, 110 x 60 cm. Tuval üzeri y.boya, 1960.

**Resim 34** Şemsi Arel, Tuval Üzeri Y.Boya, 80 x 100 cm.

**Resim 35** İsmail Altınok, Burdur, Tuval Üzeri Tuval Üzeri Yağılı Boya, 1980.

**Resim 36** İsmail Altınok, “Soyut Kompozisyon” Sunta Üzeri Yağlı Boya,

100 x 81 cm.

**Resim 37** Veysel Erüstün, “Göreme-II” Gravür Baskı, 25,5 x 32,5 cm. 1969.

**Resim 38** Erol Akyavaş, “Miraçname” Litografi, 65 x 55 cm. 1987.

**Resim 39** Halil Akdeniz, “İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler”, tuval üzeri akrilik, 115 x 115 cm. 1982.

**Resim 40** Halil Akdeniz, “Anadolu Uygarlıkları-Kültür Simgeleri, Tuval-ağaç Konstrüksiyon, 210 x 30 cm. 2006.

**Resim 41** Adnan Çoker, “Çerçeve”, Tuval Üzeri Akrilik, 60 x 60 cm. 1999.

**Resim 42** Adnan Çoker, “Mavi Denge” Tuval Üzeri Akrilik, 180 x 180 cm. 1996.

**Resim 43** Kasimir Malevitch, “Dimensions” 20 x 20 cm.

**Resim 44** Burhan Doğançay, “Doors” Tuval Üzeri Karışık Teknik, 127 x 90 cm. 1990.

**Resim 45** Burhan Doğançay, “Mimar Sinan” Tuval Üzeri Karışık Teknik,

166 x 368 cm. 1987.

**Resim 46** Devrim Erbil, “Galata Kulesi” 100 x 150 cm.

**Resim 47** Altan Gürman, “Montaj-4” Karışık Teknik, 1967.

**Resim 48** Hayri Esmer, “Ardışık Örüntüler Serisi” Gravür Baskı.

**Resim 49** Ferhat Özgür, “Şehir Defteri” Fotoğraf, 2009.

**Resim 50** Murat Akagündüz “Anıtkabir”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 200x150cm, 2007.

**Resim 51** İrfan Önürmen, “Arşiv III” Enstalasyon, 2002.

**Resim 52** İsmail Ateş, “Simetrik Kompozisyon” Tuval Üzeri Yağlı Boya, 55 x 70 cm.1987.

**Resim 53** İsmail Ateş, “Yaşam Prizması-1” 400 x 500 x 190 cm. Karışık Teknik, 1993.

## 1.BÖLÜM

### 1.GİRİŞ

20.yy. sanatına genel olarak baktığımızda, hızla değişen teknolojinin de imkânlarıyla sürekli bir değişim içerisinde olduğunu görürüz. Nitekim izmler çağı olarak da bilinen bu çağda modernite kavramının zemini hazırlanmıştır. Özellikle II. dünya savaşından sonra sanatta avangard atılımlar yapılarak, devrimci nitelikte atılımlar elde edilmiştir. Natüralist sanat anlayışı, özellikle İzlenimcilikle birlikte kırılmaya başlanmış ve Kübizm akımında kavramsal boyuta ulaşılmıştır. Ardından Kandinsky'nin ilk soyut resmi yapması, Mondrian'ın resim sanatını uzamsallaştırarak, her türlü duygusal bağdan kurtarması, Maleviç'in suprema dünyası vb. gibi yaklaşımlar, resim sanatının doğayla olan bağlarını koparmıştır. Bu şekilde, Geometrik-Konstrüktif ilgiler içerisinde oluşan Non-figüratif resim anlayışının oluşmasına zemin hazırlanmıştır.

Batı'da oluşan bu gelişmeler, Türk resim sanatı tarafından benimsenerek, resmin doğayla olan bağları sorgulanmıştır. Tabiattan ve görünenin tasvirinden uzaklaşarak içsel bir duyarlığa yönelim oluşmuş ve geometrik elemanların etkileşimiyle soyut anlayışa ulaşılmıştır. Bu gelişmeler ışığında şu yargıya varılabilir; Çağdaş Türk sanatının oluşumunda rol oynayan en önemli etkenlerden birisi geometrik elemanların kullanımı ve Kübizm'in etkisidir. 1929'da kurulan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nde Geometrik ve Konstrüktif anlayışın ilk adımları atılmıştır. Ardından 1933'te kurulan D grubunun girişimiyle Türk sanatçıların yurtdışına gidip Andre Lhote ve Fernand Leger'in atölyelerinde aldıkları eğitimle geometrik ve Kübist anlayış özümsemiştir. Geometrik Kübist anlayışın kentsel mimarinin geometrisiyle ve kentte yer alan nesnelere olan ilişkisi, araştırmamızın temel problemini oluşturmaktadır. Mimari yapılarda kaçınılmaz olarak yer alan geometrik unsurlar, geometrik kübist anlayışı benimsemiş sanatçılar tarafından titizlikle kullanılmıştır. 1950'lerde soyut sanatın benimsenmeye başlanmasıyla birlikte, özellikle geometrik soyut sanat anlayışına yönelen sanatçılarımız, Türk mimarisinin Selçuklu'lardan devraldığı mimari yapıları ve

günümüz kentlerinin yapısında yer alan yapıları kendi kişisel anlatım dillerinde kullanarak yöreselliğe sahip çıkmışlardır.

Günümüz Türk sanatının güncel yaklaşımlarının Türk mimarisi ve kentle olan diyalogunu incelemek, resim sanatımızın geçmişten bugüne kadar olan değişimini araştırmakla mümkündür. Dolayısıyla Çağdaş Türk sanatının oluşum süreçlerini ve bu süreçlerde mimari yapılarla olan diyalogunu araştırmak gereklidir. Bu oluşum sürecinin araştırılması, günümüz Türk sanatının Kamusal alanda kentle olan ilişkisi bakımından önem arz etmektedir.

### **1.1. Problem**

Batı resminde Kübizm akımıyla ortaya çıkan geometrik soyutlama anlayışının Geometrik Soyut Türk resmine olan etkilerini inceleyerek, Türkiye’de kent ve kentleşmenin görsel dilde olan izdüşümlerini incelemek, araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır. Bu temel problemin çözümlenmesi için ele alınması gereken alt problemler de şunlardır:

- 1-) Kent nedir? Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyetten günümüze kadar Türk şehirciliğinin geçirdiği görsel değişiklikler nelerdir?
- 2-) Türkiye’de Geometrik soyut sanat anlayışının ortaya çıkış sürecinde ortaya çıkan sorunlar ve ele alınan problemler nelerdir?
- 3-) Türkiye’de Geometrik soyut sanat anlayışı ve mimari kentsel öğelerin bu anlayışta görselleştirilmesi.
- 4-) Bahsedilen döneme ilişkin eserler veren öncü sanatçılar tarafından ortaya atılan problemler nelerdir?

## 1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı, 1950'lerde gündeme gelen Geometrik Soyut Sanat anlayışını ve Türkiye'de kent olgusunu inceleyerek, Türk sanatının 1950'lerden günümüze kadar olan dönemde "soyutlama" ve "soyut" olgusunun Geometrik-Kübik bir anlayış içerisinde işlenerek, kentsel öğelerin ele alınışını incelemektir. Ayrıca Çağdaş Türk sanatının yaşayan sanatçılarından da örnekler verilerek, günümüz sanatında üretilen eserlerin araştırılması adına yararlı olacağı düşünülmektedir.

## 1.3. Önem

Türkiye'de 1950'lerde ortaya çıkan geometrik soyut resim anlayışının, kentin geometrik mimari öğelerini resme dâhil ederek bu sürecini tamamlaması, çağdaş kent ve günümüz Çağdaş Türk Sanatının karşılıklı etkileşimlerini incelemek açısından önem arz etmektedir.

## 1.4. Sınırlılıklar

Türk Resminde Geometrik ve Soyut Değerlerin Mimari ve Kentsel İmgelere Uyarlanması başlıklı tez aşağıdaki yönlerle sınırlıdır.

1-) Bu araştırma Geometrik Soyut Türk Resmi'nin gelişim aşamaları ve sonrasında kent imgesinin kullanımıyla sınırlandırılmıştır.

2-) Resim örnekleri, sanat tarihi kitapları, ansiklopediler ve sanat dergilerinde yer alan röprodüksiyonlar ile sınırlandırılmıştır.

3-) Geometrik Soyut Türk ve Batı sanatı içerisinde yer alan sanatçılardan, sanat tarihi bakımından önde gelenleri ile sınırlandırılmıştır.



## 1.5. Tanımlar

**Kent:** Genel anlamda kentsel yerleşmelerin yaygın adıdır.

**Soyutlama:** Nesne biçimini resme uygun hale getirmek için yapılan biçim değiştirmenin (deformasyon) giderek tanınmayacak hale getirilmesi, soyutlaştırma. Abstraksiyon.

**Soyut Sanat:** Doğa görüntülerine bağlı olmayan sanat. Abstrakt Sanat.

**Non-figüratif:** Figürsüz sanat. İnsan, hayvan ve doğa öğelerini düşünmeden başlanılan ve bitmiş görüntüsünde bu öğeleri yansıtan en küçük bir iz bulunmayan yapıt ve anlayış.

**Enstalasyon:** Yerleştirme sanatı (ya da enstalasyon sanatı), geleneksel sanat eserlerinin aksine, çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekan için yaratılan, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür.

## 1.6. Araştırma Modeli

Bu çalışma, alan taraması yöntemine dayalı olarak gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada kullanılan alan taraması ile gerekli kaynakların tespit edilmesi, bu kaynaklara ulaşıp değerlendirilmesi ve verilerin tek bir kaynaktan toplanması amaçlanmıştır. Araştırma ile ilgili resimlere de alan taraması ile ulaşıp bu resimlerin biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi de çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

## II. BÖLÜM

### 2. TÜRK RESMİNDE SOYUT EĞİLİMLER

#### 2.1. Soyut Resmin Mantığı ve Sorunları

Figüratif resimle soyut resimdeki resimsel biçimleme mantığı birbirine zıttır. Soyut resmin kurgusal düzeninde doğa duyumu yoktur. Soyut resmin resimsel biçimlendirme mantığıyla birlikte yeni bir doğa kavrayışı ve resim düzeni ortaya çıkmıştır. Figüratif resim anlayışında doğaya bağımlılık ilkesine bağımlı kalınmıştır. Soyut resimde ise doğayı biçimlendirme aracı olarak kullanılan desen, gerekliliğini yitirmiştir. Bir diğer sorun olarak da figür resminde doğanın üçboyutlu görüntüsünün ortaya çıkarılması için kullanılan modlenin soyut sanatta ortadan kalktığı söylenebilir.

Soyut resmin düzenleme mantığında da figür resminden farklılıklar görülür. Soyut resimde, figür resmindeki doğa objelerinin mekân içerisindeki sıralanma mantığına dayanan derinlik etkisine ihtiyaç duyulmaz. Bununla birlikte mekânsal kuruluş mantığı, bir nevi mekânın kendisi de ortadan kalkmaktadır. Mekân içerisinde nesnelere ardına sıralanmasına ilişkin perspektif de ortadan kalkınca, sonsuzluk yanılsaması oluşmuş ve yeni bir hacimsellik olgusu ortaya çıkmıştır.

#### 2.2. Türk Resminde Soyutlama Süreci

Osmanlı sanatında geleneksel minyatür resminden Batılı anlamda tuval resmine geçiş 19. yüzyılda gerçekleşmiştir. Gerek malzeme, gerekse teknik açıdan minyatürden bütünüyle farklı olan Batı resminin benimsenmesi uzun bir dönem gerektirmiştir. 18. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Batı ile olan ilişkilerinin yoğunlaşmaya başlanmasıyla, minyatür sanatında işlenen geleneksel konuların yanı sıra figürler de yapılmaya başlanmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde Türk toplumunun Avrupa'ya bir model olarak bakmaya başlaması, doğal olarak sanata da yansımıştır. Bu dönemde İstanbul'da yaşayan Batılı sanatçıların da bu değişim üzerinde etkisi olmuştur. Bu yüzyılın sonlarında askeri okullara resim ve çizim derslerinin konması,

bu okullarda okuyan öğrencilerin resim sanatına ilgi duymasını sağlamış; bunların bazılarını ressamlığa yöneltmiştir. Yüzyılın sonlarına doğru Halil Paşa ve Süleyman Seyyit gibi askeri okul çıkışlı ressamlar ilk kez devlet tarafından resim öğrenimi için yurtdışına gönderilmiştir. Türk resim sanatında "primitifler" olarak adlandırılan bu ressamların en çok işlediği konular İstanbul görünümüleri ve ölü doğalardır. Bu dönemde figüre yönelen sanatçıların başında Süleyman Seyyit ve Osman Hamdi vardı. 1883'te açılan Sanayii Nefise Mektebi Türk Resim Sanatı üzerinde etkili olmuştur. Bu tarihten sonra okulun başarılı öğrencileri devlet tarafından düzenli olarak Avrupa'ya gönderilmişlerdir. 1914'te İnas (Kız) Sanayii Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla kız öğrenciler de resim eğitimi görme olanağı bulmuşlardır.

1910'larda resim öğrenimi için Avrupa'ya giden İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Nazım' Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij ve Namık İsmail gibi ressamlar I. Dünya Savaşı çıkınca Türkiye'ye dönerler. "Çallı Kuşağı" ya da "**1914 Kuşağı**" olarak anılan bu ressamlar eğitim gördükleri Fransa ve Almanya'da izlenimciliği tanımışlardır. Türkiye'ye döndüklerinde de bu akım doğrultusunda çalışmışlardır. Resimlerini önce Galatasaraylılar Yurdu'nda, ardından da Galatasaray Lisesi'nde sergilemeye başlarlar. 1927'de düzenlenen 11. Galatasaray Sergisi Türk resminde yeni bir evrenin başlangıcı olmuştur. Sergide 1914 Kuşağı'nın yanı sıra, o günlerde kübizmden dışavurumculuğa kadar dönemin bütün yeniliklerini özümsemiş olduklarını yansıtan inşacı (konstrüktif) yapıtları, izlenimci yaklaşımın artık etkisini yitirdiğini göstermiştir.<sup>1</sup>

1929'da Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Refik Epikman, Hamit Dereli, Mahmut Cüda ve Nurullah Berk gibi genç kuşak sanatçıların öncülüğünde "**Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği**" kurulur. 1933'te Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu Müstakillere karşı, Türk sanatını Avrupa'daki çağdaş eğilimler doğrultusunda geliştirmek ve ortak bir anlatım oluşturmak amacıyla **D Grubu'nu** oluştururlar. 1940'lann başında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Leopold Levy' nin atölyesinde

<sup>1</sup> Sezer Tansuğ, "*Çağdaş Türk Sanatı*", 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:121

eğitim gören bir grup genç ressam **Yeniler Grubu**'nu oluşturarak toplumsal konulara eğilirler. Yeniler, açtıkları sergilerle etkinliklerini 1955'e değin sürdürseler de kuruluşlarından kısa bir süre sonra toplumsal gerçekçi anlatım biçiminden uzaklaşarak etkili konularını yitirmişlerdir. D Grubu kübist ve inşacı soyutlamaya girişmiş bir topluluktu; ama tam anlamıyla soyutu uygulamamıştır.

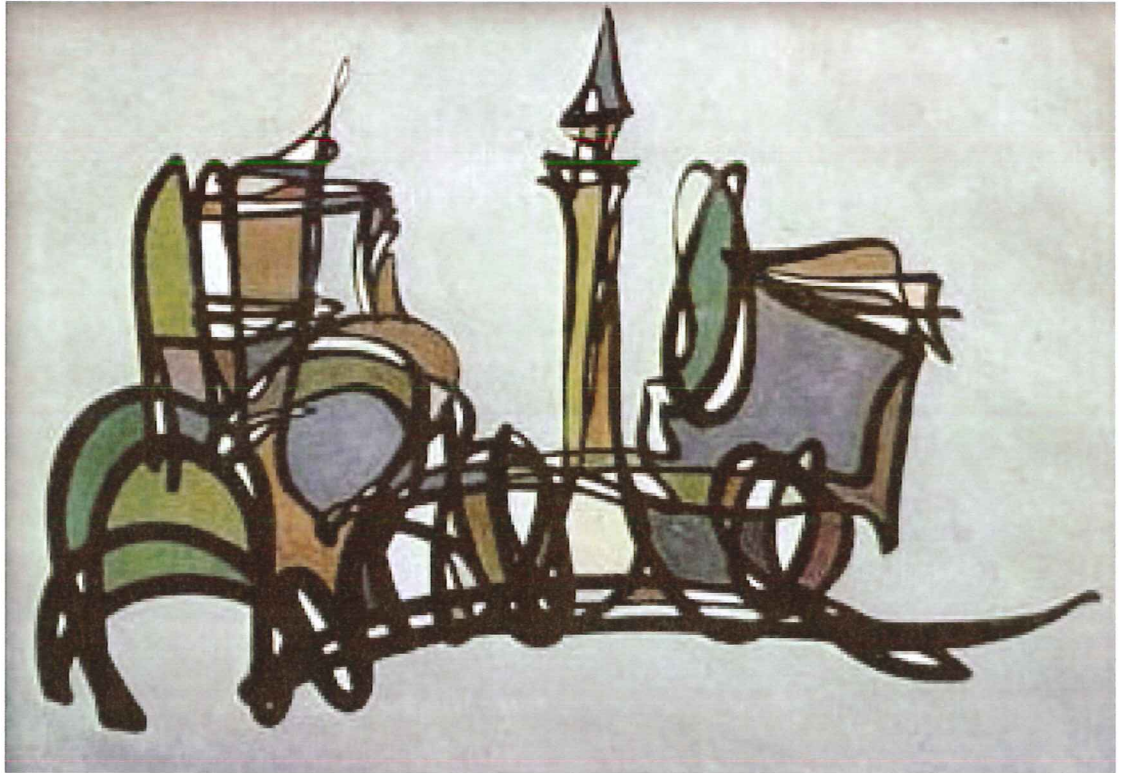
Türkiye'nin çok partili demokratik sisteme geçtiği 1950'li yıllarda, ülkede yaşanan sosyo ekonomik değişime paralel olarak Türk sanatında da özgürlükçü bir anlayışın egemen olmaya başladığı görülür. Özellikle Türk resminde soyutlayıcı eğilimlerin benimsenmeye başladığı bu yıllarda, toplumsal içerikli resimler yapan sanatçıların bile bu doğrultuda resimler yapmaya başladıkları görülür. Türk resim sanatındaki ilk soyutlamacı eğilimler 1950' lerde görülmeye başlanmıştır. 1954'te açılan ilk soyut sanat sergisine Adnan Çoker ve Lütfi Günay gibi genç sanatçıların yanı sıra Yeniler'den Nuri İyem' le Ferruh Başağa da katılmıştır. Aynı yıllarda Hadi Bara ve Zühtü Müritoğlu gibi heykelticilerle Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Halil Dikmen ve Refik Epikman gibi ressamlar da soyuta yönelmişlerdir. Çalışmalarını Türkiye dışında sürdüren Nejat Devrim, Hakkı Anlı, Selim Turan, Abidin Dino, Erdal Alantar, Burhan Doğançay ve Erol Akyavaş da bu alanda etkinlik göstermişlerdir.

1950 sonrasında Türk sanatçılarının kişisel eğilimlerine göre farklı arayışlara girdikleri görülmektedir. Bu dönemde soyut sanata olan ilginin artması Türk resminde yeni bir dönüm noktasına gelindiğinin habercisi olmuştur. Bir taraftan yöreselliği yitirmeden soyut eğilimle birleştirerek bir senteze ulaşmaya çalışmışlardır. *“1950'den itibaren türk resim sanatı farklı görüşlerin yan yana iç içe gelişme gösterdiği bir döneme girmiştir. Bir yanda ulusal niteliklerin ağır bastığı, diğer yanda evrensel anlamlı bir yaklaşımın bir arada yürüdüğü bir ortam yaşanmıştır. Yöresel ve ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar batıdan öğrenilen tekniklerle türk resmini kendi toplumsal yapı dinamiği ile birleştirerek bir senteze varmaya çalışırken, geleneğin çağdaş yorumunu içeren bizim insanımızı ve bizim toprağımızı görsel olarak anlatmak istemişlerdir.”*<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Ayla Ersoy, *“Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e kadar)”*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s.33

Türk resminde soyutlama eğilimlerinin geleneksel nakış motiflere dayanarak yapılmaya çalışılmasını Sezer Tansuğ bir handikap olarak yorumlamaktadır. O'na göre geleneksel imgeleri çağrıştırdığı bir ortamda özgünlük sorunsalı ortaya çıkmaktadır ve fügürü yadsımaya yönelerek yeni bir biçimsel kurgu araştırmasının ilk deneyimleri, geleneksel nakış motifleriyle bağlantı kurularak soyut resmin izlenme önerisinin yer aldığı bazı sıkıntılı manifestoların oluşacağıdır.

1950'lerde Türk ressamı soyutlama eğilimlerinde eski Türk kaligrafisinden yararlanarak çizgisel bir kompozisyon anlayışına girişmişlerdir. Eski yazının kaligrafik özelliklerinden yararlanarak yeni arayışlara yönelen Abidin Elderoğlu'nun yapıtlarında hat sanatından yararlanarak çağdaş eğilim arayışları içerisinde çizgisel kurgular oluşturmuştur. (resim-1)

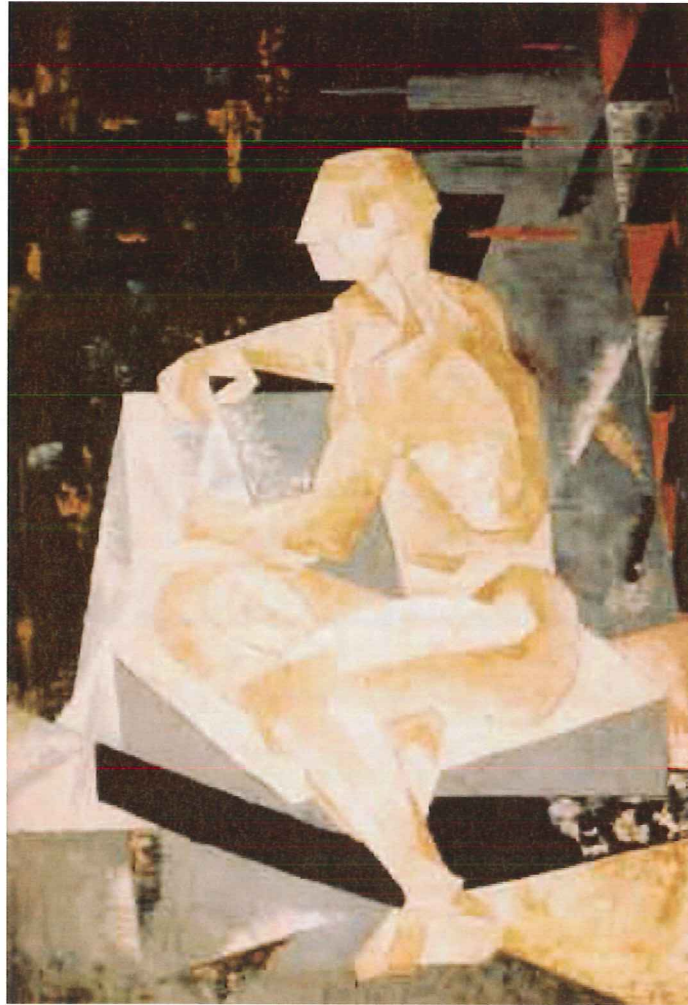


**Resim 1:** Abidin Elderoğlu, Kağıt Üzeri karışık Teknik.

---

Geleneksel motiflerin kullanımıyla soyutlama eğilimine giren Abidin Elderoğlu'nun yukarıdaki resminde, minare, bina gibi kentsel öğeleri kullandığı görülür. Hat sanatının etkileşimiyle oluşturulmuş bu kompozisyonda geleneksel tabana dayandırılmış, çağdaş bir sentez elde etmenin tüm kaygıları taşınmış ve resmin iç problemleri ön planda tutulmuştur. Sürekliliği ve ritmi olan siyah çizgiler, fona derinlik etkisi verirler.

Soyut sanat konusundaki düşüncelerin yoğunlaştığı dönem olan 1954'lerde ise Cemal Tollu ve Halil Dikmen'in non-figüratif resmin, halı, eski yazı vb. gibi geleneksel sanatlardan farklı plastik sanat ifadelerinin ağırlıkta olduğu yazılara yöneldikleri görülür. Özellikle Halil Dikmen'in resimlerinde kübik elemanlardan oluşturularak elde edilen geometrik soyutlamaya yöneldiği görülür. (Resim-2)



**Resim 2:** Halil Dikmen, Tuval Üzeri Yağlı Boya. 1954

Soyutlama sürecinde resmin realiteyle olan bağıntısı hakkında Sezer Tansuğ şöyle demektedir; *“Türkiye’de soyutlayıcı mekanizmanın kavranmasma ilişkin düşünsel yaklaşımlar, önceleri realitenin salt gözle görülüp gözlenmesi değil, daha çok zihinsel ve ruhsal yaşantısı planında ele alındı ve soyutlama, yaşanan bir gerçekliğin tortusu olarak irdelendi.”*<sup>3</sup>

Soyut sanat eğiliminin halka benimsetilmesi kolay olmamıştır. Bu konuda Adnan Çoker ve Lütfü Günay, Ankara’da soyut sanat araştırmalarına yönelik bir sergi açarlar. Ardından Cemal Bingöl, bütünüyle non-figüratif resimlerden oluşan bir sergi açar.

## 2.3. Türk Resminde Geometrik Soyut Sanat Anlayışı

### 2.3.1. Geometrik Soyutlamacılar

Türk Resminde Geometrik soyut eğilimlere geçmeden önce, bu eğilimlerin Türkiye’ye batıdan geliş sürecine değinmekte yarar vardır. Türkiye’de batıdaki anlamında geometrik eğilimli bir akımdan söz edilememektedir. 20.yy’ın başlarında Batıda geometrik eğilim ortaya çıktığı yıllarda aynı zamanda, aynı dönemde özellikle Fransa’da eğitim için giden Türk öğrenciler bulunmaktaydı. Fakat buna rağmen geometrik anlayış, Türk öğrencilerin ilgisini çekmemiştir. Türkiye’de geometrik anlayışlı çalışmaların ortaya çıkması, yıllar sonra D grubunda ortaya çıkmıştır.

20.yy. başlarında bilimde meydana gelen değişmeler sanata da yansarak sanatın doğayla olan ilgisini değiştirmiştir. Çağdaş fizikle birlikte maddenin yerini enerji almaya başlamıştır. Dolayısıyla soyut bir düşünce anlayışı gelişmiştir. Aynı şekilde sanatta da soyutlamaya olan ilgiler bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Gözle görülen nesnelere görünürlüklerinin ötesinde geometrinin kurduğu ilgiler bütünü içerisinde düşünölmeye başlanmıştır. Perspektif de geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. *“...Rönesans’tan beri nesnelere yerlerini ve konumlarını gösteren perspektifli dünya*

---

<sup>3</sup> Sezer Tansuğ, *“Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar”*, 1.Baskı, Bilgi yayınevi, Ankara, 1997, s:182

*kavrayışı değişerek yerine optik görüntüye dayanmayan perspektifsiz ve nesnelere gerçek yargılarına ve asıl biçim ilişkilerine yönelen yeni bir kavrayış gelmiştir.”<sup>4</sup>*

Yeni resim anlayışıyla birlikte doğa ve nesnelere, geometrik bir yapı içerisinde kavranarak resmedilmek istenmiştir. Batı’da ilk defa Cezanne’la ortaya çıkan bu anlayışın temelinde doğayı küp ve konilerle resmetme isteği yatmaktadır. Cezanne’ın resimlerinde nesnelere salt geometrik biçimler şeklinde resmedilir. Böylece resmedilen doğa, duyularla algılanan doğa olmaktan kurtulup düşünsel bir boyuta indirilmiş olur. Aşağıdaki resimde de görüldüğü gibi Cezanne için doğa, salt geometrik biçimler olarak kavranır ve görülen doğa, duysal olmaktan çıkarılıp, düşünsel bir boyutta ele alınır. Cezanne’ın resminde resimsel bir organizmadan söz edilir. “*Bu resim organizması, renkli biçimlerden oluşan, dış dünyanın resimsel karşılığı olan bir yapıdır. Bir başka deyişle bu, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılması olarak görülür. Cezanne’ın, dış dünyanın nasıl kavranılması gerektiğine ilişkin düşüncelerinin ve resimlerinin kuruluş mantığını, öğrencisi Emil Bernard’a yazdığı meşhur mektubunda açık bir biçimde dile getirilmiş olarak görüyoruz.*”<sup>5</sup> (resim-3)

20. yy.’da sanatın, Rönesans’tan bu yana devam eden geleneksel perspektif anlayışı ve natüralist anlayıştan koparak soyut bir anlayışa yönelmeye başladığını gördük. Cezanne’ın anlayışı doğrultusunda hareket eden sanatçılar geometrik bir düzene ve geometrik biçimlemeye yönelerek eser üretmişlerdir.

Türkiye’de geometrik eğilimli sanat anlayışının D grubu sanatçıları arasında gündeme geldiği görülür. D grubu sanatçıları, “Türk Empresyonistleri” olarak bilinen kuşağın yok ettiği desen anlayışını yeniden gündeme getirerek resimde biçimsel sorunlara çözüm arayışına girişmişlerdir.

---

<sup>4</sup> Halil Akdeniz, “*Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) Ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*,”(Doktora Tezi),Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir, 1990, s:79

<sup>5</sup>Halil Akdeniz, “*Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) Ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma*”, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir, 1990, s:81





**Resim 3:** Cezanne, Kayalı Peyzaj, 61 x 81 cm. Tuval Üzeri Yağlı Boya.

Türk resminde Modern Dönem'in başlangıcı olarak sayılan D grubu sanatçılarından Cemal Tollu, Andre Lhote ve Leger gibi önemli isimlerin yanında çalışma olanağı bulmuştur. Böylece Cemal Tollu, Kübizm'in önemli temsilcileri sayılan bu kişilerden etkilenerek eserler vermiştir. Ancak sanatının ileriki yıllarında batılı ustaların etkisinden uzaklaşarak, yöresel motiflerle kübizmin geometrik anlayışını birleştirmiş ve kendine has bir resim anlayışı geliştirmiştir. "Bursa Çevresinden" isimli resminde sağlam bir desen anlayışının sert konturlarla harmanlanarak kurgulandığı gözlemlenmektedir. Renk skalası sınırlandırılarak oluşturulan resimde, açık koyu ilişkileri ön plandadır. Resimde konu ön planda olsa da, geometrik ilgilere dayalı soyutlama anlayışının izleri açıkça görülmektedir. (Resim 4)



**Resim 4:** Cemal TOLLU, “Bursa Çevresinden” Kâğıt Üzeri Suluboya, 1944

D grubunun bir diğer temsilcisi olan Nurullah Berk, ilk yıllarında geometrik-kübik kompozisyonlar yapar. İlerki yıllarda çizgisel motifi kullanarak iki boyutluluğa yaklaştığı görülür.

D grubu sanatçılarının konularında kent kültürüne yönelimler görülse de, kente yönelik sorunları resimsel dille çözümlene konusuna yeterince değinmedikleri görülmüştür. Sezer Tansuğ’a göre “*D grubu sanatçıları kente ilişkin resimsel sorunları çözümlenmekte yeterli olamamışlardır. Oysa çıkış noktalarının temelinde kent kültürü vardır.*”<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Sezer Tansuğ, “*Çağdaş Türk Sanatı*”, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:183

### 2.3.2. Geometrik Non-Figüratif Sanat Anlayışı

Geometrik eğilimlerin Türkiye’de ortaya çıkmaya başladığı yıllar olan 1950’lerde Geometrik Non-figüratif sanat anlayışının da önemli bir yer tuttuğu bilinir. 1953-1954 yılları, Türkiye’de Geometrik-Non Figüratif sanat anlayışının ortaya çıktığı yıllardır. Adnan Çoker ve Lütfü Günay’ın Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesinde ve İstanbul Maya sanat galerisinde açtıkları ilk soyut sanat sergisi 1953 yılına denk gelmektedir.

Geometrik non-figüratif eserler üreten isimlerin başında Cemal Bingöl (1910-1987) gelmektedir. Cemal Bingöl başlangıçta kolâjdan yararlanarak soyut çalışmalar yapmış, ardından geometrik biçimlendirmeye yönelmiştir. Geometrik, statik bir motif oluşturan yüzey parçalarını monokrom bir renk anlayışıyla işlemiştir.

Geometrik Non-Figüratif eserler üreten diğer sanatçılar arasında da Sabri Berkel, Veysel Erüstün, Ferruh Başağa, İsmail Altınok, Mübin Orhon, Abdurrahman Öztoprak, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Nüzhet Kutluğ, Altan Gürman, Bekir Sami Çimen, Âdem Genç, Halil Akdeniz vs. gösterilebilir.

### III. BÖLÜM

#### 3. CUMHURİYETTEN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE MİMARİ VE KENTSEL ÖGELER

##### 3.1. D Grubunun Kuruluşundan Önce Türk Resminde Mimari ve Kentsel Ögelere Kısa Bir Bakış

Türkiye’de D grubunun oluşumu ve sanatçıları üzerine kısaca değinilmişti. D grubu sanatçılarında kentsel ögelerin kullanımına geçmeden önce D grubunun oluşumundan önce Türk resminde kent ve kent içi mimari ögelerin Türk resminde kullanımına ilişkin değinmekte yarar vardır. XIX. yy’ın ikinci yarısında resim sanatçılarının önemli üslup hareketleri yaratma çabası içinde buldukları görülür. Özellikle manzara resmi bu dönemde oldukça yaygınlaşarak önem kazanır. Paris’te resim öğrenimine gönderilen ressam, orada resim teknikleri konusunda edindikleri bilgileri yurda döndüklerinde uygulamaya koyulurlar. Özellikle Şeker Ahmet Paşa’nın manzara ve natüremort konusunda ortaya koyduğu resimler dikkat çekmektedir.<sup>7</sup>

Bu dönemde kişisel üslup çabalarını ortaya koyarak eser üreten sanatçılar, gün ışığının değişik etkilerini de kullanmaya başlamışlar ve açık hava resimleri ortaya çıkmıştır. Halil Paşa, 1880-88 arasında Paris’te eğitim görerek manzara, natüremort ve portre konusunda kendini geliştirmiştir. İstanbul Boğaziçi kıyı kesiminin kent görünümünü konu alan resimleriyle adından söz ettirmiştir. Boğaziçi’nin kıyı görünümünü ve evleri konu alan resminde, Halil Paşa’nın gün ışığından etkilenerek izlenimci bir tarzda manzarayı ele aldığı görülür. Kıyı kesiminden bir kesiti ele alan “Boğaziçi Kıyısı” isimli resimde ışık-gölge karşıtlığı

---

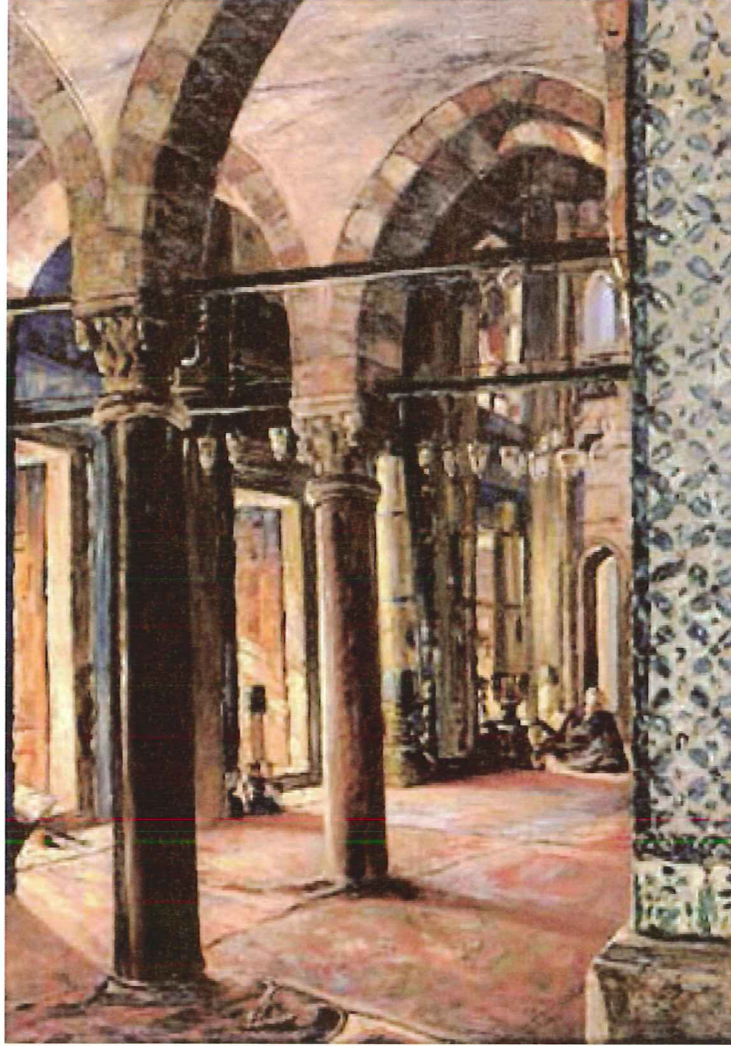
<sup>7</sup> Sezer Tansuğ, “Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar”, 1. Baskı, Bilgi yayınevi, Ankara, 1997, s:180

renklerin sıcak soğuk ilişkileriyle çözümlenmiştir. Gölge alanlar soğuk, ışıklı alanlar da sıcak renklerle vurgulanmıştır. (Resim-5)



**Resim 5:** Halil Paşa, “Boğaziçi Kıyısı” Tuval Üzeri Yağlı Boya.

İstanbul camileri ve tarihsel sivil mimari görünümlerine bu dönemde ilgi duyulmaya başlanmıştır. Özellikle Şevket Dağ, dinsel mimari yapıların içini gösteren enteryörleriyle tanınır. Bir cami içini gösteren aşağıdaki resminde Şevket Dağ, Perspektife de önem vererek çini dokusunu işlemiştir. Türk mimarisine özgü caminin revraklı avlusunu ayrıntılı bir teknikle resimlemiştir. Halı, kemer ve duvar süslemeleri gibi bölgelerde Osmanlı nakışına özgü motifleri kullanarak yöreselliği ön planda tutmuştur. Mekân içi, pencerelerden gelen gün ışığıyla aydınlatılmıştır. Rengin sıcak-soğuk ilişkileriyle hacim kazanan cami içinde renkli bir atmosfer ortaya çıkmıştır. (Resim-6)



**Resim 6:** Şevket Dağ, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

Manzara resimlerinde İstanbul Boğaziçi kıyılarını ele alan bir diğer sanatçı da Hoca Ali Rıza'dır. Yumuşak bir ışık atmosferi ve sağlam bir desen anlayışıyla ele aldığı kent görünümünü tuvaline geçiren Hoca Ali Rıza, doğa resmi konusunda en etkili isimlerden biri olmuştur.

Türk sanatının gelişiminde önemli bir rol oynayan isimlerin başında Osman Hamdi gelmektedir.(1842-1910) Osman Hamdi, Şeker Ahmet Paşa ve Süleyman Seyyit'le birlikte Avrupa'ya giderek Gerome ve Boulanger'in atölyelerinde çalışmıştır. 1869'da yurda geri döndüğünde, Türkiye'de yağlı boya resim benimsenmeye başlanmış ve padişah portreleri resmi dairelere asılmaya başlanmıştır. Atölye hocası Gerome'nin etkisi altında oryantalist resimler yapmaya başlayan

Osman Hamdi, fotoğraftan yararlanarak eserler üretmiştir. Dinsel mimarilerin iç mekânlarında insan ilişkilerini konu edinen tablolarında oryantalist bir üslupla enteryörler üretmiştir.<sup>8</sup>

Osman Hamdi'nin iç mekânda ve dış mekânda kurgulanan resimlerinin büyük bir bölümünü mimari öğeler oluşturur. Kompozisyonlarının ana kurgusunu oluşturan elemanların başında mimari öğelerin geldiği söylenebilir. Bizzat kendisinin çektiği ya da çektirdiği fotoğraflardan yararlanarak oluşturduğu bu resimlerde mekânın ve mimarinin bütünselliği vurgulanmıştır. (resim-7)



**Resim 7:** Osman Hamdi "Han İçi" Tuval Üzeri Yağlı Boya

<sup>8</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı", 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:183

Bu gelişmelerin ardından 1883 tarihinde Türkiye’de Sanayii Nefise kurularak, Türk resminde yeni bir dönem başlamıştır. Bu sıralarda 19 yy. batı tarzı resim anlayışının ortak bir manzara anlayışında odaklaştığı görülür. 19.yy’ın son yılları, Türkiye’de önemli bir yer edinen Türk resminin kurumlaşmaya başladığı yıllardır. Sanayi-i Nefise mektebinin açılması, Türk resim sanatının meslek olgusuyla bütünleşmesine olanak sağlamıştır. 1908 yılında kurulan “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti,” 1921 yılında isim değiştirmiş ve “Türk Ressamlar Cemiyeti” olarak anılmaya başlanmıştır. Ardından 1926 yılında “Güzel Sanatlar Birliği” adıyla tekrar isim değiştirmiştir. Cemiyetin ilk çalışmalarını Ruhi Arel Yapmıştır. İlk kuruluş toplantısına da Ruhi Arel, Sami Yetik, Şevket Dağ, Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Hoca Ali Rıza, Ahmet Ziya Akbulut, Şerif Abdulkadirzade, Hüseyin Haşim gibi ressamlar katılmıştır. Ardından Ömer Adil, Nazmi Ziya Güren, H.Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail ve Celal Esat Arseven gibi sanatçılar gruba katılarak sanatçı birliği oluşturmuşlardır.

Sanayi-i Nefise Mektebi tarafından Paris’e gönderilen İbrahim Çallı, Namık İsmail, H.Avni Lifij, Nazmi Ziya gibi ressamlar, 1914’te I. Dünya Savaşı’nın başlamasıyla geri dönerler. Paris’ten öğrendikleri Empresyonist üslubu taşıdıkları için Çallı Kuşağı ya da Türk Empresyonistleri olarak bilinen grubu kurarlar. Çallı Kuşağı sanatçıları, İstanbul manzaraları ve kent görünümelerini İzlenimci bir üslupla tuvallerine taşımışlardır. Haliç ve civarı ile Boğaziçi manzaralarını konu edinen 1914 kuşağı sanatçıları, batı etkisinde kalarak eserler üretmişlerdir. Nazmi Ziya, Hoca Ali Rıza’nın serbest ve özgür görüş açısının boyutlarını genişleterek pentür dokusuna ulaşmıştır. Manzaralarında şehir yaşamını ve sokak görüntülerine değinirken, arka planda o dönemin mimari yapılarını da ekleyerek, yöresel bir motif elde etmiştir. Resimlerinde genellikle dış mekân (exterior) görünümüne yer vermiştir. “Taksim Meydanı” isimli resminde modern kent insanının gündelik yaşam biçimini tüm yalınlığıyla ele almıştır. Arka planda görülen Kurtuluş Savaşımızı temsil eden anıt heykel de mimari bir yapı olarak binalarla birlikte resimdeki yerini almıştır. (Resim-8)





**Resim 8:** Nazmi Ziya, “Taksim Meydanı” Tuval Üzeri Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1935

1914 kuşağı sanatçıları arasında ismi en çok duyululardan biri de İbrahim Çallı’dır. Çallı’nın huyu, hoş sohbeti tanınmasında rol oynamıştır. Çallı’nın resimlerinde ilk dikkati çeken şey, desene ve çizgisel kurguya önem vermeyerek, alelacele renk vuruşlarıyla oluşturulan kompozisyon anlayışıdır. 1924’lere kadar eser üreten Çallı’nın resim sanatının bütün türlerini denediği görülmektedir. 1914 kuşağının bir diğer önemli sanatçısı da Feyhaman Duran’dır. Genellikle portre ressamı olarak ünlenen Feyhaman Duran, Çallı’ya üslup bakımından en yakın ressam olarak görülmektedir. Empresyonist tarzda en fazla eser üreten sanatçıların arasında ise Hikmet Onat gelmektedir. Nazmi Ziya gibi Hikmet Onat’ın da açık havada yaptığı resimler, İstanbul’un çeşitli yerlerinden seçilmiş manzaraları içermektedir. Sanatçı, bu resimlerde ışığın gün içindeki değişimlerini tuvaline yansıtmıştır. 1953 tarihli Topkapı Sarayı resminde gün ışığının anlık görünümünü ustaca resimleyerek,

Türk mimarisinin en önemli eserlerinden biri olan Topkapı sarayını konu edinmiştir.  
(resim-9)



**Resim 9:** Hikmet Onat, Topkapı Sarayı, 55 x 65 cm. 1953

Paris'te Cormon'un atölyesinde eğitim almış olan Avni Lifij'in şehir imgelerini ele alan çalışmalarında ise, saydam bir desen anlayışı ve duygu zenginliği göze çarpmaktadır. *“Avni Lifij'de renk sistemi genellikle Empresyonist buluşlara dayanır. Işıklar Sarı, turuncu, kırmızı ya da kırmızimsı, gölgeli, ışksız yerler mavi, yeşilimsi, mor ama Lifij'in açık hava ressamlığında, örneğin Nazmi Ziya'da, Hikmet Onat'taki net, berrak görünüüş yok.”*<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Nurullah Berk- Hüseyin Gezer, “50 Yılın Türk Resim Ve Heykeli”, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s:36

Gerçekten de kent görünümünü ele alan resimlerinde fluluk ve saydamlık etkisi hemen fark edilir.



**Resim 10:** Avni Lifij, "Peyzaj", Tuval Üzeri Yağlı Boya.

"Peyzaj" isimli resminde az önce bahsettiğimiz bulanıklılık hali ve renklerin saydamlığı dikkatimizi çeker. Sıcak renk armonisiyle işlenen bu kadrajda Lifij, önde surları andıran üst üste dizilmiş taş duvarı keserek, arkada Boğaziçi kıyısını ve kent dokusunu ele almıştır. *"Lifij'in resimleri bütünüyle öznel duyarlılığın ürünleri olan bir atmosferin mekâna dönüşmesi bakımından ele alındığında, boya temsil ettiği şeyin yerini almaya başlar."*<sup>10</sup> (Resim 10)

1914 kuşağı adı altında eser üreten sanatçıları Türk empresyonistleri olarak da adlandırmak mümkündür. Empresyonizm, Batıda olduğu gibi Türkiye'de de etkilerini devam ettirmiş ve modern soyutlamaya doğru atılan adımların en önemli basamağını oluşturmuştur. 1914 kuşağı sanatçıları, Çağdaş Türk Sanatı'nın oluşumunda ve soyutlama sürecinin başlangıcında etkili bir rol oynamışlardır.

<sup>10</sup> Mehmet Ergüven, "Yoruma Doğru", 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2002,s:93

### 3.2. D Grubu Sanatçılarında Mimari ve Kentsel Öğeler

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğinden birkaç yıl sonra, 1933'te kurulan D grubu, Modern sanatın çağa uygun biçimlerini bulduğu ve Türk sanatının batılı karakterde filizlenmeye başladığı döneme işaret eder. 1933 yılının Temmuz ayında bir heykeltıraş, beş ressam, D grubu adı altında bir sanatçı birliği kurarak ilk sergilerini açarlar. Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu'ndan oluşan grubun sanatsal çıkış noktasında ise Empresyonist eğilimleri reddetmek, kompozisyonu Kübist-konstrüktivist bir yapı içerisinde inşa etmek ve sağlam bir desen ve inşa temeli oluşturmak kaygıları vardır. Bir süre sonra bu gruba Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu da katılarak, kübist anlayışı Anadolu motifleriyle harmanlayarak eserler üretmişlerdir. Sanatçıların yerel motif ve temaları, kübist anlayışla birleşerek zengin bir yöresellik elde edilmiştir.<sup>11</sup>

Türkiye'de soyut resmin ilk temsilcilerinden sayılan Zeki Faik İzer, İbrahim Çallı atölyesinde tamamladığı eğitiminden sonra Paris'e giderek Andre Lhote ile Othon Friesz'in atölyelerinde çalışmıştır. Resimlerinde soyut renk lekelerinin gizemine ağırlık verir ve taşist nitelikli lekeci bir anlayışa yönelir. Sanatçı 1980'lere doğru Orta Asya ve Anadolu Selçuklu sanatına özgü öğeleri kullanarak kolaj tekniğinde dokumalar gerçekleştirmiştir. "Dolmabahçe Sırtlarından" isimli eserinde İstanbul kentinin dokusunu ve Dolmabahçe sarayının mimari yapısını vurgulayarak serbest soyut lekelerle peyzajı oluşturmuştur. (resim-11)

<sup>11</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı", 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:182



**Resim 11:** Zeki Faik İzer, “Dolmabahçe Sırtlarından”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 40 x 58 cm.

D grubunun bir diğer temsilcisi olan Nurullah Berk, aynı zamanda grubun isim babasıydı. 1932 sonlarına doğru Paris’e giderek Andre Lhote ve Fernand Leger’in atölyelerinde ders görmüştür. D grubunun kuruluş aşamasında kübist araştırmalarda bulunmuş, geometrik düzenin ağırlıkta olduğu kompozisyonlarına yerel motifler eklemiştir. Resimlerinde doğulu bir üslup yaratma yoluna girerek, minyatürlere göndermede bulunmuştur. 1960’lı yıllarda Türk-doğu minyatürlerinin etkisiyle, düz renkli alanlara bölünmüş yüzeylerle kurgulanmış, çizgi arabeski elde etmiştir.



**Resim 12:** Nurullah Berk, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Nurullah Berk'e ait yukarıdaki resimde, düz renk yüzeylerinin yanı sıra renk yüzeylerini birbirinden ayıran sert konturlar dikkat çekmektedir. Figürün sağ alt yanında bulunan bina imgeleri, düz yalın yüzeyler şeklinde vurgulanmıştır. Tuval yüzeyini bölen düzlemlerin hareketliliği, kent hareketliliğiyle bir uyum oluşturmaktadır. (resim-12)

D grubunun bir diğer temsilcisi de Cemal Tollu'dur. Bu grubun yaşça en büyüğü olan Cemal Tollu da Nurullah Berk gibi Andre Lhote ve daha sonra da Fernand Leger ile çalışmıştır. Kübizmin şematik geometrisinden, Eti ve Hitit yazılarının biçimselliğinden etkilenerek yapıtlar üretmiştir. *“Sanatçı Anadolu'nun sert*

*iklimiyle Empresyonizm'in yumuşaklığının bağdaşamayacağını görerek kübist eğilimli eserlere yönelerek, üslupsal sentezini bu yolda aramıştır.*<sup>12</sup>

“Manisa yangını” isimli eserinde Cemal Tollu'nun Hitit figürlerinden esinlendiği ve anıtsal bir havaya büründüğü gözlenmektedir. Arka planda Manisa kentinin dağlık arazisinden bir kesit yine kübist üslupla resmedilmiş şekilde görülmektedir. (resim-13)



**Resim 13:** Cemal Tollu “Manisa Yangını” Tuval Üzeri Yağlı boya, 137 x 222, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Gruba 1934 yılında katılan Bedri Rahmi Eyüboğlu, Paris'te Andre Lhote atölyesinde çalışmış, ilk başlarda kübist ağırlıkta resimler vermiştir. Daha sonra kendine özgü bir tarz oluşturarak folklor sanatının zengin motiflerini keşfederek batı ve yerel sentezini elde etmiştir. D grubunun sanatsal etkinlikleri o yıllarda aydın çevrelerce ve basın tarafından önemsenmiş, önemli bir olgu olarak ele alınmıştır. 1947'den sonra grup dağılmıştır. Bu dağılmanın sebebi sanatçıların anlaşmazlıkları

<sup>12</sup> Esin Dal, “D Grubu ve Türk Resmindeki Yeri”, Boyut Dergisi, Sayı:15, 1983, s.39

değildir. “Grubun üyeleri modern sanatın çeşitli üsluplarını savunmak ve benimsemekle beraber, tek bir çizgi üstünde birleşerek bir üslup birliği oluşturmamışlardır. 15 yıllık yoğun bir etkinlikler döneminden sonra artık sanatçılar bireysel olarak çalışma isteği ile gruptan uzaklaşmışlardır. Doğru ve yanlışlarına rağmen Türk resim sanatında modern dönemin başlamasına “D” grubu sebep olmuştur.”<sup>13</sup>

### 3.3. Yeniler Grubunda Mimari ve kentsel Öğeler

1940’lı yıllarda bazı sanatçılar, D grubunun batı üsluplarının arkasından giden tavrına tepki olarak Yeniler grubunu kurmuşlardır. Grup, Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim ve Fethi Karakaş’tan oluşmuştur. Modern resim anlayışlarının izinden gidilerek, batı etkisinde resim yaparak türk sanatında bir yere varılamayacağını savunan grup sanatçıları, toplumcu gerçekçi bir anlayış sergilemişlerdir.

Yeniler grubu sanatçıları, liman kenti olan İstanbul’un deniz ve liman işçilerinin yanı sıra, kentin çarpıklığını tüm çıplaklığıyla resimleme girişimlerinde bulunmuşlardır. Figür ve portre ressamı olarak tanınan Nuri İyem, 1950’lere doğru Yeniler Grubu’nun anlayışından ayrılarak salt soyut renk düzeninden oluşturulan resimlere yönelmiştir. Türk mimarisinin ve kentsel dokusunun etkisinin açıkça vurgulandığı bu dönem resimlerinde Nuri İyem, yöreselliği ön plana çıkarmıştır. Aşağıda minareli köy görüntüsünde evlerin planları yalın bir anlayışla bölüntülenmiş, renk skalasını geniş tutulmadan sade ve soyuta yakın lekelerle resim tamamlanmıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi burada da yöreselliği gerek anadoluya özgü renk örüntüsüyle, gerekse de resimde bulunan mimari yapıların biçimsel özellikleri sayesinde hissediyoruz. (resim-14)

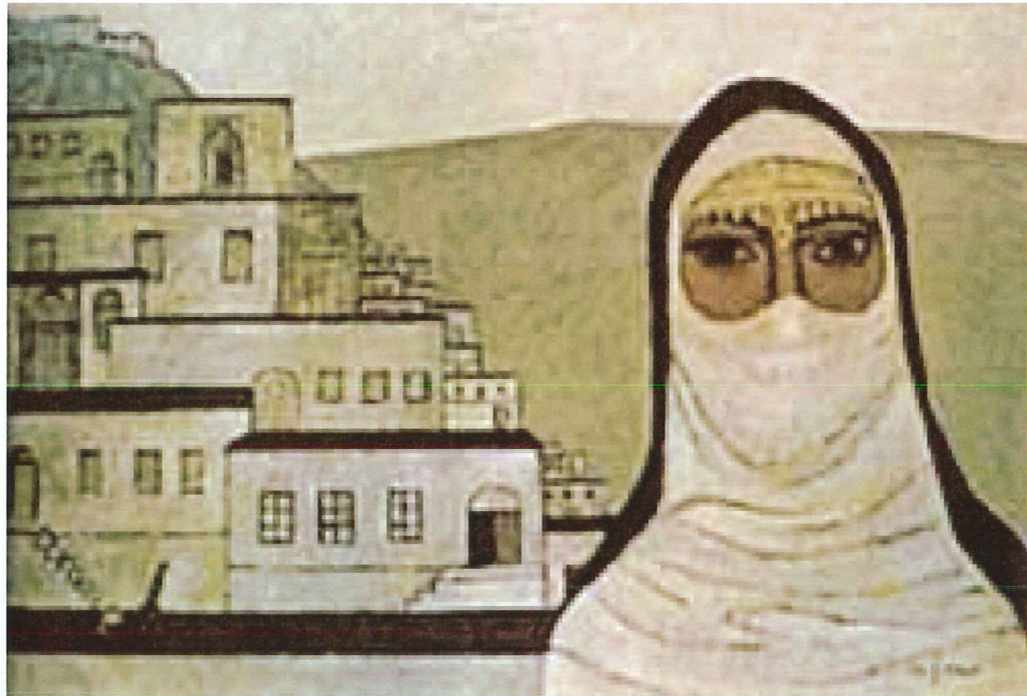
<sup>13</sup> Ayla Ersoy, “Günümüz Türk Resim Sanatı” , Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s.28





**Resim 14:** Nuri İyem, Tuval Üzeri Yağlı Boya

Nuri İyem, 1960'lara doğru figür ve portreye yönelerek saf bir pentür tadıyla eserler vermiştir. Bu dönemde, Anadolu'ya özgü kadın figürlerinin yer aldığı ön planın arkasında genellikle bu coğrafyaya özgü evleri bir fon olarak kullanmıştır. Sert geometrik biçimlerle oluşturduğu bu ev görüntülerinin dağ manzarasının hemen yanında yer alması, kırsallığı belirginleştirmektedir. (Resim-15)



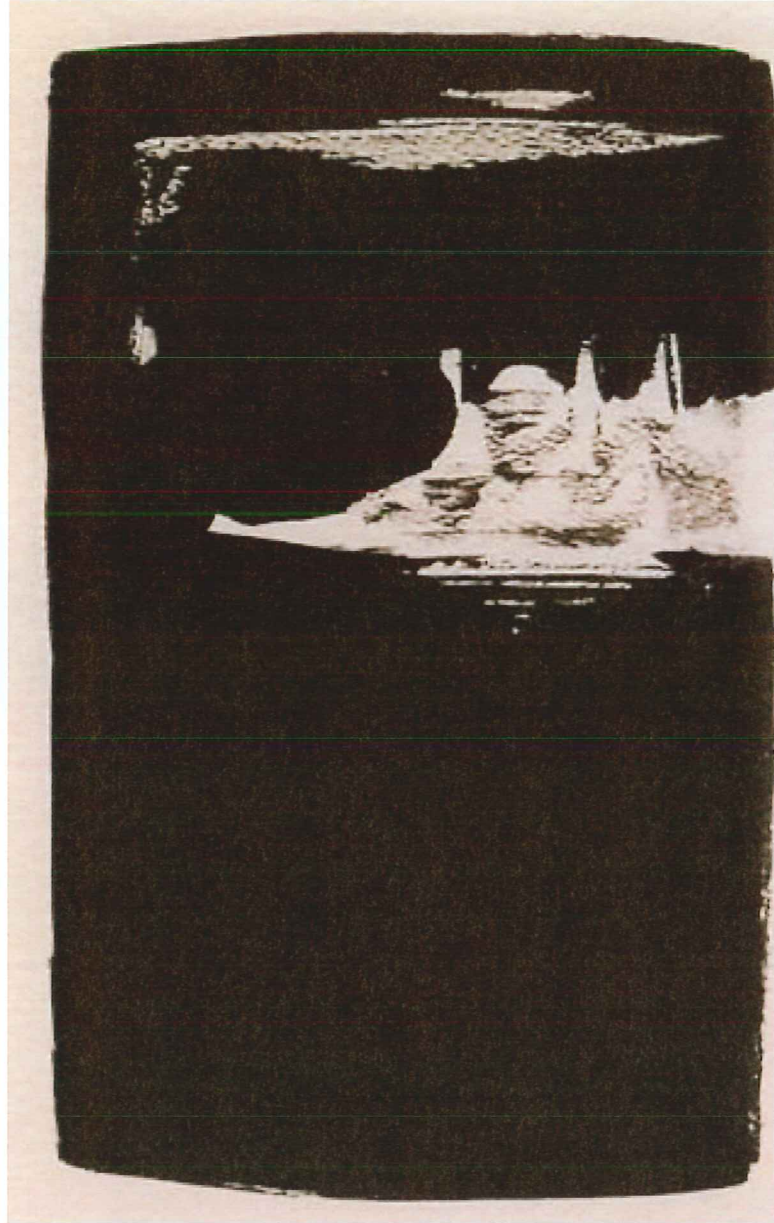
**Resim 15:** Nuri İyem, Duralit Üzeri Yağlı Boya

Grubun bir diğer üyesi Avni Arbaş'ın resimlerinde zamanla değişen değerlerden ziyade kararlı bir adım atıldığı görülür. Resimlerinde genellikle gri tonlar hâkimdir, Primitif bir estetiğin yanı sıra, saf bir vizyonla oluşturulmuş bir etki görülmektedir.<sup>14</sup>

Grubun bir diğer üyesi Selim Turan'ın resimlerinde soyuta yönelen çalışmaları dikkati çeker. Resimlerinde genellikle dik ve üçgen kompozisyonlu kurgular hâkimdir. Resimsel kurgulamada soyutlamayı, çizgisel bir yapı içerisinde değil, kütleli pentür dokusuyla sağlamıştır. İlk derslerini Malik Aksel'den alan Selim Turan, özgün soyut yapıtlarını gerçekleştirirken, doğu sanatları ve kaligrafiden faydalanmıştır. Gruba sonradan katılan ve D grubunun da üyesi olan Abidin Dino, çok yönlü bir sanatçı olarak Çağdaş Türk sanatının öncülerindedir. 1939'da yurtdışından döndükten sonra arkadaşlarıyla birlikte Yeniler Grubu'nu kurar. Bu sıralarda liman ve çevrelerinden konu edindiği İstanbul peyzajları gerçekleştirir. 1976 tarihli "İstanbul" isimli resminde sade bir kompozisyon anlayışıyla boğaz ve

<sup>14</sup> Kaya Özsezgin, "75. Yılında Türk Resmi" Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s:120

kıyı kesimini resimlemiştir. Nerdeyse mono baskıya yakın bir teknikle oluşturulan çalışmada kent silüeti soyuta yakın bir dille işlenmiştir. Abidin Dino, 1952'de yurtdışına çıkma yasağı ortadan kalkınca tekrar Paris'e yerleşir ve yaşamının geri kalanını burada geçirir. (Resim 16)



**Resim 16:** Abidin Dino, "İstanbul" 19 x 12 cm. guaj, 1976

### 3.4. On'lar Grubunda Mimari ve kentsel öğeler

Türk resminde halk sanatının süslemeci öğelerini kullanan Bedri Rahmi Eyüboğlu, öğrencilerini kendi düşünce tarzında yetiştirmiştir. Bu öğrencilerin arasından on kişilik bir grup, 1947 yılında bir araya gelerek On'lar grubunu kurmuştur. Türk resminde ulusallık-evrensellik sorunsalına değinerek eserler üreten grup sanatçıları, doğu-batı sentezini özgün eserlere yansıtmakla yeni açılımlar elde edeceklerini düşünmüşlerdir.<sup>15</sup>

On'lar grubu sanatçıları arasında Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Turan Erol, İhsan İncesu, Hulusi Sarptürk, Osman Oral, Adnan Varınca ve Fikret Otyam bulunmaktadır. 1950'li yıllarda Türk Sanatında batı ile olan ilişkiler anlamında bir hesaplaşma başlamıştır. Kaybolan yerel değerlerin yeniden keşfi ve batı-doğu sentezinin ağırlık kazandığı bu dönemde Türk sanatçılarında bireysel üsluplar ortaya çıkmıştır. Grubun en önemli isimlerinden biri olan Nedim Günsür, resmettiği tüm nesnelere sevgiyle yaklaşan bir ressam olarak bilinir. Naif özellikli toplumsal içerikli figüratif eserleriyle de adından söz ettirmiştir. Nedim Günsür, 1942'de Güzel Sanatlar Akademisine girmiş ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan ders almıştır. 1948'de Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gider. Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger atölyelerinde çalışır. O zamana kadar resimlerinde egemen olan izlenimci anlayış, Paris'teki hocalarının ve Matisse'in de etkisiyle değışerek yarı soyuta yakın çalışmalar gerçekleştirir. 1950'lerde figüratif dışavurumcu bir anlayışla maden işçilerini konu alan resimler gerçekleştirir. 1960'lardan sonra ise kent yaşamı ve sorunlarına yönelik Nedim Günsür, bu dönemde dramatik yönü ağır basan resimler gerçekleştirir. Kent ve kıyı görünümelerini işlediği resimlerinde ise şiirsel bir anlatıma ağırlık verir. Resim 18'de deniz kıyısında bir kasabadan alıntılanan kompozisyonda soyut lekeler ve tek rengin hâkim olduğu monokrom bir anlayış, tablonun yatay ve dikey düzlemlerini ortaya çıkarır. (resim 17)

<sup>15</sup> Kaya Özsezgin, "75. Yılında Türk Resmi" Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s:130



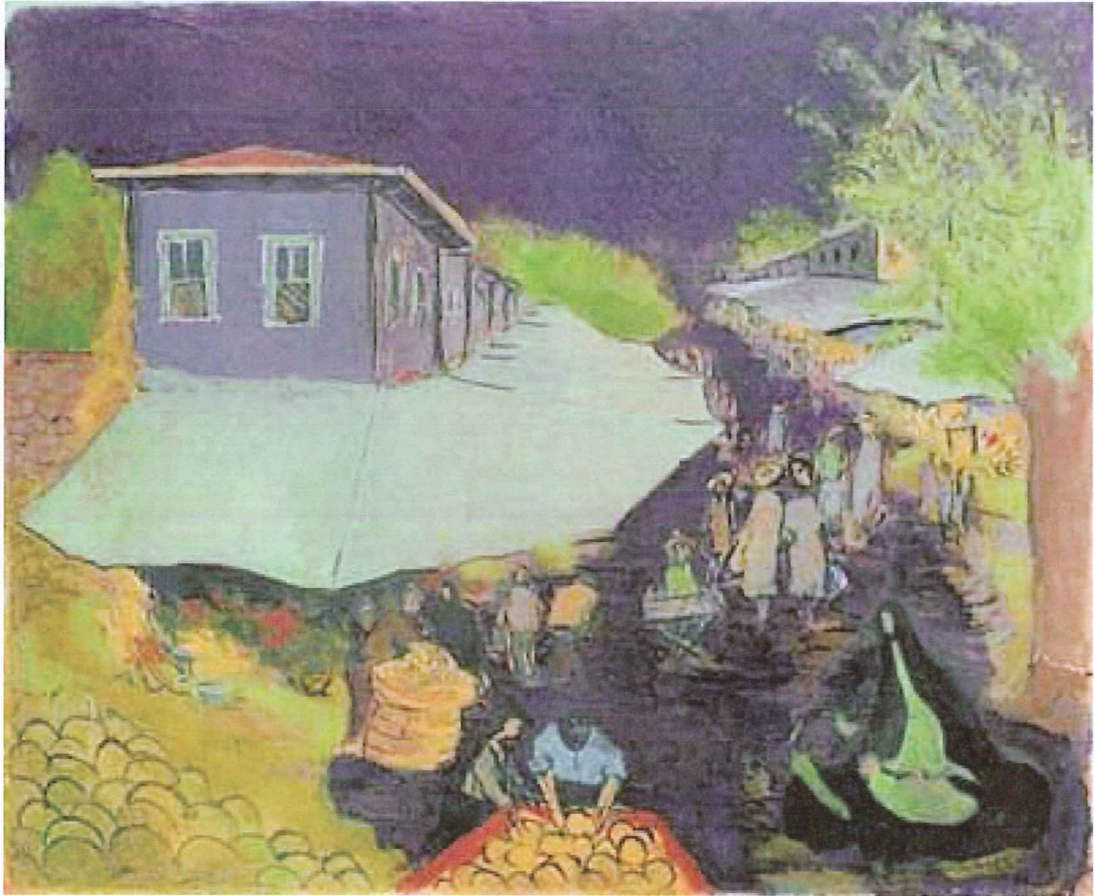
**Resim 17:** Nedim Günsur, 15x19 cm. Kâğıt üzeri y.boy

Yaşam gerçekliğinden yola çıkarak eserler üreten ressamlar arasında Orhan Peker'in ayrı bir yeri vardır. Resimlerinde hayale ve gerçekdışına ilişkin bir şey yoktur, dünyanın gözlemine dayalı, görüş açısını daraltarak detaylaştırır. Doğa görünümelerini Anadolu'nun engebeli coğrafyasıyla ilintilendirerek anlamsal ilişkiler kurmaktadır. Mehmet Ergüven Orhan Peker hakkında şöyle demektedir: *“Orhan Peker'in resmi, kurala karşı o defaya mahsus olanla fingirdeşmenin öyküsüdür. Ne var ki, giderek malzemeye koşulsuz teslimiyeti öngören bu üretim modeli, rastlantıya sonuna kadar yan çizer hep; burada tanımlanabilir olan (figür), resmin oluş sürecine kendiliğinden eşlik etmenin yanı sıra, hem itici güç (başlangıç noktası) hem de nihai hedef olarak baştan yerini almıştır çünkü.”*<sup>16</sup>

Nakış resimlerinde kullanmayı ilk kez ustasında (Bedri rahmi Eyüboğlu) gören Mehmet Pesen'in nakışları, Unkapanı'nda hamalların çoraplarındaki nakışlardan esinlenilmiştir. Akademi'den mezun olduğu 1948 yılından sonra

<sup>16</sup> Mehmet Ergüven, *“Davetsiz İzleyici”* Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s:40

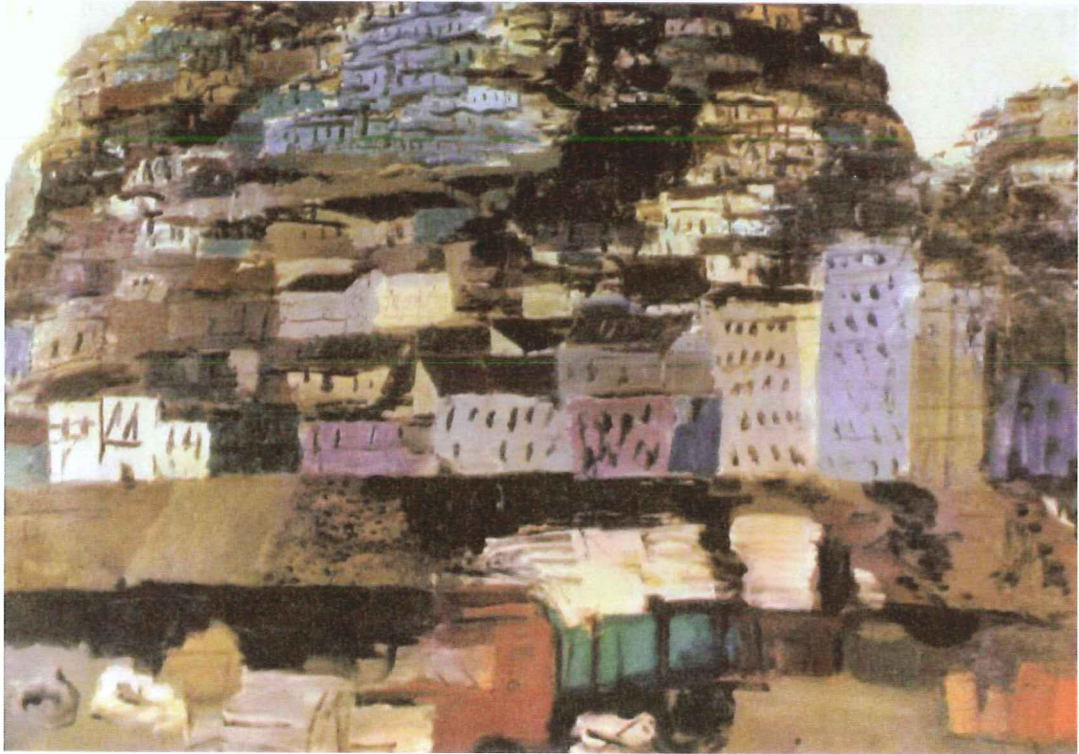
Anadolu'da uzun süre konakladıktan sonra, buralardaki yörelerin mimarisini, hayvanları ve bitki örtüsünü gözlemledi. Anadolu folklorunu inceledi. 1970'lere doğru tarzını değiştirmeye başladı. Serbest soyut denebilecek üslupta çalışmalar üretti. Bu çalışmalar O'na ışık ve leke ile dilediği gibi oynama fırsatı verdi. Bu dönemde tablolarında derin bir içe dönüş hâkim olmuştur. "Amasya Meydanı Çay Bahçesi" isimli eserinde Amasya kentine ait bir kesiti folklorik nakış elemanlarıyla ustaca kullanmıştır. Soyuta yakın lekesel öğelerin özgürce kullanımı ve zaman zaman renk düzlemlerinin üzerine uygulanan çizgisel dokular, yöresel motifin ağır basması, Mehmet Pesen'in bu resminde açıkça görülmektedir. (Resim 18)



**Resim 18:** Mehmet Pesen, "Amasya Meydanı Çay Bahçesi" 45 x 58 cm. Kağıt Üzeri Y.Boya, 1943.

On'lar grubunun kent ve kentsel ögelere resimlerinde en çok yer veren sanatçılarından biri Turan Erol'dur. O'nun resimlerinde doğa görünümüleri, herkesin beğenisine uygun olarak resmedilmemiştir. Kaya Özsezgin bu konuda şu saptamada bulunur. *“Doğa görünümelerini, sıradan bir bakışın hayranlık duyabileceği güzellik ölçütlerine göre değil, sanatçının tinsel yapısıyla açıklanabilecek plastik argümanlar yönünden değerlendirmek, ilgimizi doğanın kendisine değil, ondan üretilmiş resimlerin yapısal farklılığını aramaya yöneltir.”*<sup>17</sup>

Turan Erol'un doğa kesitlerinden oluşturduğu resimlerinde sanatçının bakış ve yorum özelliklerini açığa vurduğu gözlemlenir. Boyanın lekesellikle birlikte kullanılması, resmin bütünlüğünü kavramada etkili olmuştur. Her şey bir anda uçup gidecek ve ağırlığını kaybedecekmiş gibi bir etki yaratan resimlerinde nesnelere şiirselliğin koşullarına göre düzenlenmiştir. (Resim 19)



**Resim 19:** Turan Erol, Tuval Üzeri Yağlı Boya

<sup>17</sup> Kaya Özsezgin, *“75. Yılında Türk Resmi”* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s:137

### 3.5. Yeni Dal Grubu'nda Mimari ve Kentsel Ögeler

Yeniler grubunun devamı olma niteliğini taşıyan Yeni Dal grubu, 1959 yılında kurulmuştur. İbrahim Balaban, İhsan ve Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu ve Marta Özge tarafından kurulan grup, D grubuna tepki olarak kurulmuştur. Grubun önde gelen temsilcisi olan İbrahim Balaban'ın resimlerinde kendine özgü üslubu dikkati çeker. 1921'de dünyaya gelen Balaban'a göre konu bir özdür, her öz kendi kabuğunu, yani sanatsal biçimini oluşturur. Resimlerinde Anadolu insanının yaşamından ve halk efsanelerinden yola çıkarak toplumsal gerçekçi konular kullanmıştır. Önceleri köy yaşamının yoksulluğunu, köylü üretim araçlarını resmeden sanatçı, daha sonra köyden kente göçü, kentteki yaşam ve demokrasi mücadelesini ele alır.<sup>18</sup>



**Resim 20:** İbrahim Balaban, "Ferhat Dediğinin Dağları Bitmez." Tuval üzeri Y.boya

Yine bir halk efsanesinden esinlenen yukarıdaki resimde binanın naifliği ve iki boyutluluğu, Balaban'a özgü resimsel bir dildir. (Resim-20)

<sup>18</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı" Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:229



### 3.6. Siyah Kalem Grubunda Mimari ve Kentsel Öğeler

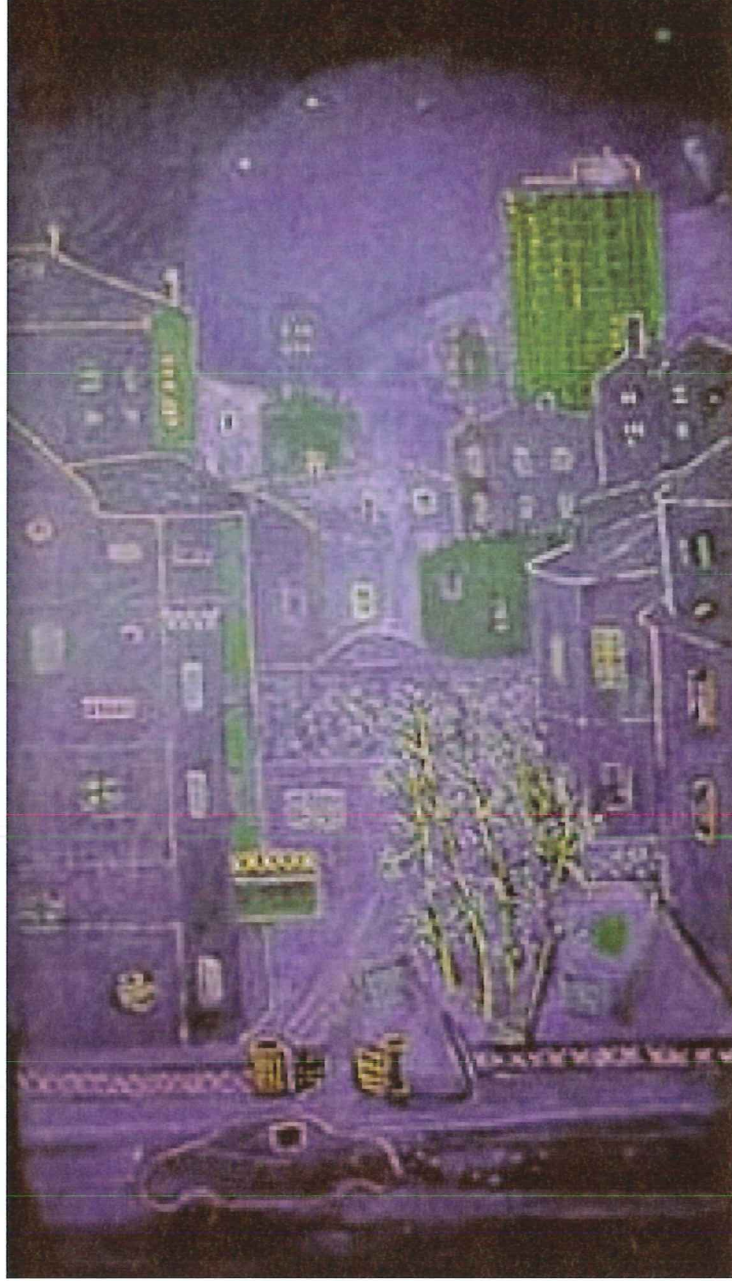
1961 yılında kurulan grubun üyeleri, İsmail Altınok, Selma Arel, Cemal Bingöl, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karaburçak, Asuman Kılıç, Ayşe Sılay ve Solmaz Tıgaç'tır. Grubun üyeleri, Avusturyalı ressam Franz Luby ile iletişim halinde olmuşlardır ve burada bir sergi düzenleyerek olumlu tepkiler almışlardır.

İhsan Cemal Karaburçak, kendi ifadesi ile Otodidakt denilen kendi kendisini yetiştirmiş bir ressamdır. O'na göre Empresyonizm'e gerçek tepki, Gauguin'in resimleri ile başlamıştır. Işık ve gölge ile anlatıma son verilmiş, şekiller basitleştirilmiş ve yüzeyselleştirilmiştir. Planlar üst üste bindirilmiş, perspektif kuralları inkâr edilmiş, renkler en saf halleriyle yan yana sürülerek yeni bir resim anlayışına ulaşılmıştır.<sup>19</sup>

İhsan Cemal Karaburçak'ın resim anlayışında Gauguin ile olan benzerliği hemen göze çarpmaktadır. Renk tutkusu yüzünden Karaburçak, güneşin renkleri öldürmediği akşamüzerlerini, rutubet olmadığı için renklerin bütün açıklığı ile görülebildiği Ankara'yı çok sever. Resimlerinde çok az renk kullanarak çok renkli resimler yapmayı başarmıştır. Perspektif vermesi için renklerin bozulmasını göze alamadığı için perspektifi ortadan kaldırmıştır. Dolayısıyla resimde derinlik yanılsaması bastırılarak iki boyutlu bir anlatım biçimi ortaya çıkmıştır.

İhsan Cemal Karaburçak'a ait "Ankara Oteli" isimli resimde, çizgisel yapının resmin tüm yüzeyine hâkim olduğu görülür. Lekeden çok konturcu bir anlayışın hâkim olduğu kompozisyonda, daha önce de belirttiğimiz gibi perspektif dışlanarak renkler saf halleriyle sürülmüştür. Ankara'ya özgü mimari yapı, yalın bir anlatımla resimlenmiştir. (Resim-21)

<sup>19</sup> Nurullah Berk, "50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s.44



**Resim 21:** İhsan Cemal Karaburçak, “Ankara Oteli”, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

### 3.7. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resminde Mimari ve Kentsel Ögeler

1950'li yıllarda, özgürlükçü demokrasinin, ülkenin sanat yaşamına Batıdaki sanatsal akım ve yenilikleri günü gününe izleyen bir zihniyet ve çok yönlü eğilimler getirdiği görülmektedir.<sup>20</sup> Türk sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı yönlerde araştırma yaptıkları dönem, 1950 sonrası döneme denk gelmektedir. 1950'lerde yurtdışına çıkan Selim Turan, Avni Arbaş ve heykeltıraş İlhan Koman gibi isimlerle birlikte, daha önceden yurtdışında bulunan Nejat Melih Devrim, yeni sanatsal gelişmeleri izleme fırsatı bulmuşlardır.

Türkiye'de soyutlamaya dönük çabaların daha çok geometrik soyutlama yönünde olduğu görülmektedir. Araştırmanın konusunu oluşturan geometrik soyut sanat anlayışı ve içerisinde yer alan mimari ve kentsel öğeler bu bağlamda geometrik non-figüratif sanat anlayışı yönünde ele alınacaktır.

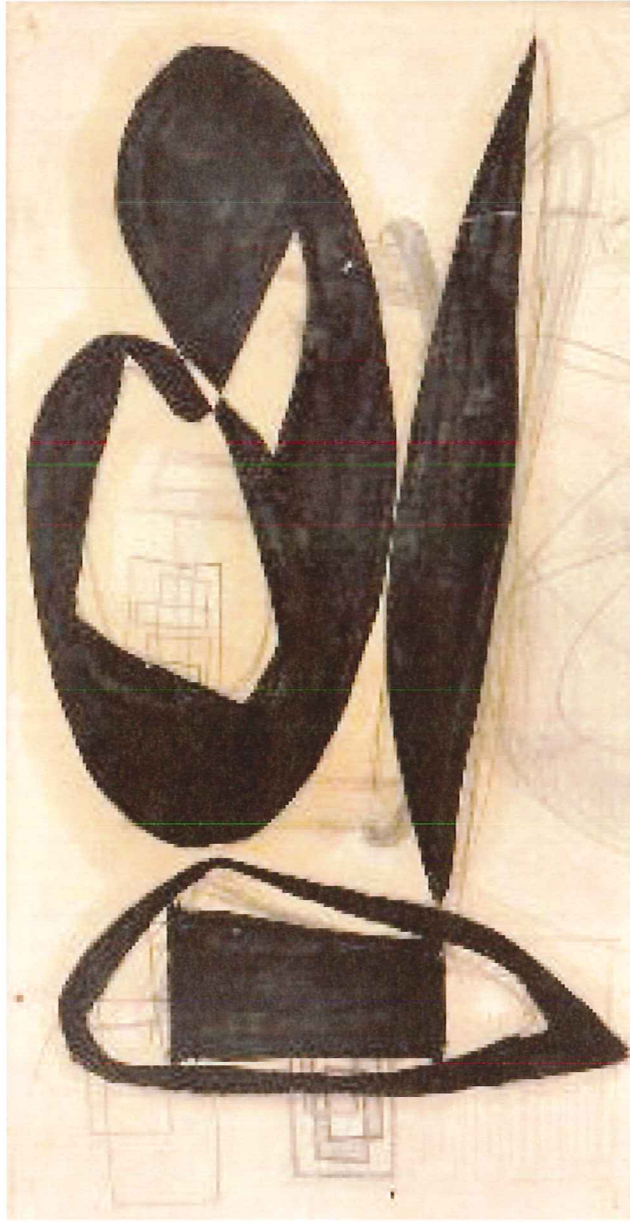
### 3.8. Geometrik Non-Figüratif Sanat Anlayışı'nda Mimari Ve Kentsel Ögeler

#### 3.8.1. Cemal Bingöl

1912'de Erzurum'da doğan Cemal Bingöl, Gazi Eğitim Enstitüsü mezunudur. Tamamı soyut resimlerden oluşan ilk sergiyi açan ve Türkiye'ye soyut sanatı getiren ilk sanatçılardandır. Soyut resmin en saf ustası olarak da bilinen Cemal Bingöl, resimlerinde daha çok geometrik renk lekelerinin görsel etkilerini araştırmıştır. 1950'lere kadar olan dönemde figüre bağlı kalarak eserler üretmiştir. Bu dönemde yöresel halk efsanelerinden, doğa görüntülerinden esinlenerek oluşturduğu resimlerinde yarı izlenimci, yarı simgesel bir anlayışa bağlı kalmış, doğa incelemesini ön planda tutmuştur.

<sup>20</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı" Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:245

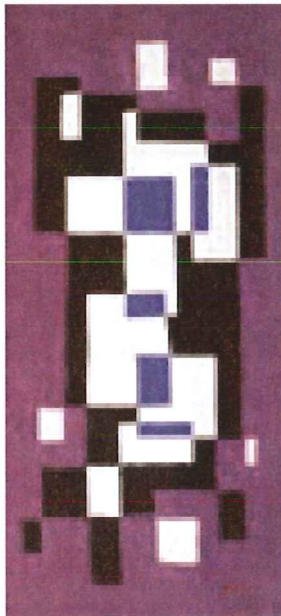
Bu dönem resimlerinde de ilk göze çarpan şey, gölge ışığın gözü aldatan oyunlarından kaçınmasıdır. Eşref Üren, Cemal Bingöl'ün Resim Sergisine yönelik eleştiri yazısında sanatını şöyle ifade etmektedir: *“Primitif bir zevke vurgun görünüyor. Portrelerde ifadeler çok canlı ve desen ritmik ve dekoratiftir. Şatafata kaçmayan renkler sağlam bir yapı içine rahatça yerleşivermişler, oturmuşlar. Her şey kıvamında, ne noksan, ne fazladır Peyzajları, onlar da ölçülü biçilidirler. Heyecanın, resmin aleyhine olan hesapsızlıkları onlarda göremezsiniz. Çoğunlukla mor, yeşil, turuncu prizmayı kullanıyor ve seviyor.”*<sup>21</sup> (Resim-22)



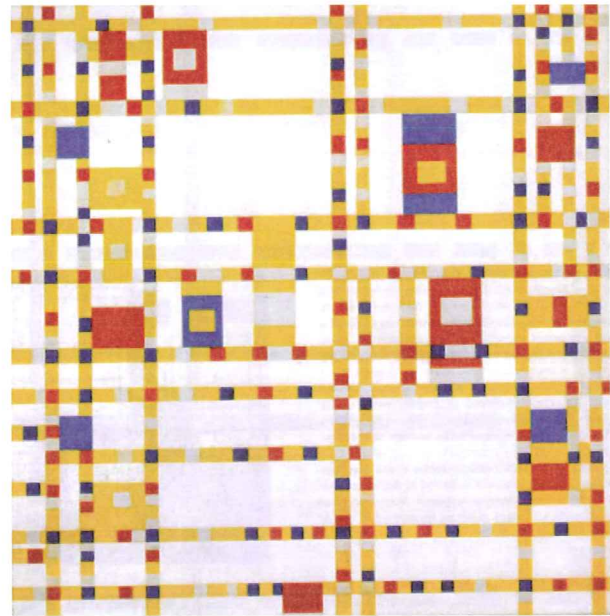
**Resim 22:** Cemal Bingöl, Tuval Üzeri Karışık Teknik.

<sup>21</sup> Eşref Üren, Ulus , “Cemal Bingöl'ün Resim Sergisi”, s:27

Cemal Bingöl, Türkiye’de açmış olduğu figüratif eğilimli sergilerinden sonra Paris’e giderek Andre Lhote atölyesinde çalışmaya başlar. Eğitimini tamamladıktan sonra memlekete dönen sanatçının çalışmalarında değişiklikler oluşur. Yeni resimlerinde doğaya bağımlı kalmadığı, doğayı anımsatan biçimlere değinmediği görülmektedir. Bu resimlerde, birbirini kesen dörtgenlerin yalın ve pürüzsüz şemasını ele alan geometriyi benimsemiştir. Figürü resminden atan Cemal Bingöl, cetvelle çizilmiş etkisi veren kesin alanlar ve katı sınırlar oluşturarak, resim yüzeyinde kurgusal bir dile ulaşmıştır. Sanatı temel öğelerine indirgeyerek, ayrıntıdan ayıklamış ve anlamını yalınlıkta bulan ritim duygusunu geliştirmiştir. Mondrian’ın soyut geometrik kompozisyonlarına ve Maleviç’in “süprematist” çözümlmelerine yakın bir anlayış sergileyen Cemal Bingöl’ün sanatı, figürden soyuta doğru kararlı bir duruşu sergilemektedir. “Soyut” isimli eserinde Cemal Bingöl’ün geometrik kurguyu yalın bir dille görselleştirdiği görülmektedir. Burada kentin dinamik hareketliliği Sentetik kübist bir anlayışla vurgulanmıştır. Ayrıca küçük geometrik biçimlerin yan yana gelerek oluşturdukları titreşimin kentteki trafiği anımsatması bağlamında, Mondrian’ın “Broadway Boogie-woogie” adlı eseriyle de yakınlık oluşturmaktadır. (Resim-23 ve 24)



**Resim 23:** Cemal Bingöl,  
“Soyut” Duralit Üzeri Yağlı Boya, 80 x 40 cm.



**Resim 24:** Piet Mondrian,  
“Broadway Boogie-woogie”

### 3.8.2. Ferruh Başağa

1914 yılında İstanbul'da doğan Ferruh Başağa, 1936'da İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Burada Nazmi Ziya, Leopold Levy ve Zeki Kocamemi atölyelerinde çalışır. 1940 yılında akademiden mezun olduktan sonra Müstakil Ressamlar Birliği'ne katılır. 1950'li yıllarda serbest ressam olarak çalışmalarını sürdürür. Bu yıllarda çağdaş resmin salt görünüm ve doğaya öykünmekle bir yere varamayacağını, sanatta düşüncenin büyük bir etkisinin bulunduğunu fark eder. Konstrüktivizm ile tanıştıktan sonra bu türün, çağımızın soyut dinamizmine denk düştüğünü kabul eder. Leopold Levy'den ve Zeki Kocamemi'den izlenimci olmayı, renkte yumuşaklığı ve şiirsel duygusallığı, kompozisyonu ve konstrüktivizmi öğrenir.<sup>22</sup>

1948'lerde soyut resme yönelen Ferruh Başağa, bundan sonra bu doğrultuda resimler üretir. O'na göre konstrüktivizm resmin inşaatçılığıdır. Çağı belirleyen genel kategorilerin başında geometri gelmektedir. 20.yy.'ın ortalarına kadar çağın genel yapısında ağırlaşan unsurun geometri olduğu görülmektedir. Ferruh Başağa'nın resimsel kurgularında da bu unsurlar sık sık vurgulanır. Çağdaş bir sorun olan resmin dekorasyon ve mimari ile birleşmesi, beraber kullanılmaları zorunluluğu, Ferruh Başağa'nın resimlerinde ve söylemlerinde vurguladığı bir sorunsaldır. Eski dönem eserlerinden olan, evleri ve bir sokağı konu alan kent manzarasında, Ferruh Başağa ilk defa Kübik bir çalışma tarzını denemiştir. Konunun yavaş yavaş önemini yitirmeye başladığı, nesnelerin geometrik bir konstrüksiyon içerisinde yeniden kurgulandığı bu resim, Ferruh Başağa'nın bugünkü konumuna gelene kadar attığı sağlam adımları göstermesi bakımından iyi bir örnektir. (Resim-25)

1980'lere doğru geometriyle ilgilenmeye başlayan Ferruh Başağa, resimlerinde geometrinin sonsuz olanaklarını keşfetmeye başlar. Nazan İpşiroğlu, O'nun biçimsel kurguları hakkında yasalılıktan bahsetmektedir. “ *Ferruh Başağa'nın kompozisyonları her şeyden önce kendi yarasını kendi içinde bulan 'sıkı düzenli' kompozisyonlar. Bu*

<sup>22</sup> Nazan İpşiroğlu, “Sanattan Güncel Yaşama”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s:208

*sıkı düzen sanatçının resimlerini yaparken, yapıyı oluşturan kurgusal biçim öğelerini inceden inceye hesapladığını gösteriyor.”<sup>23</sup>*



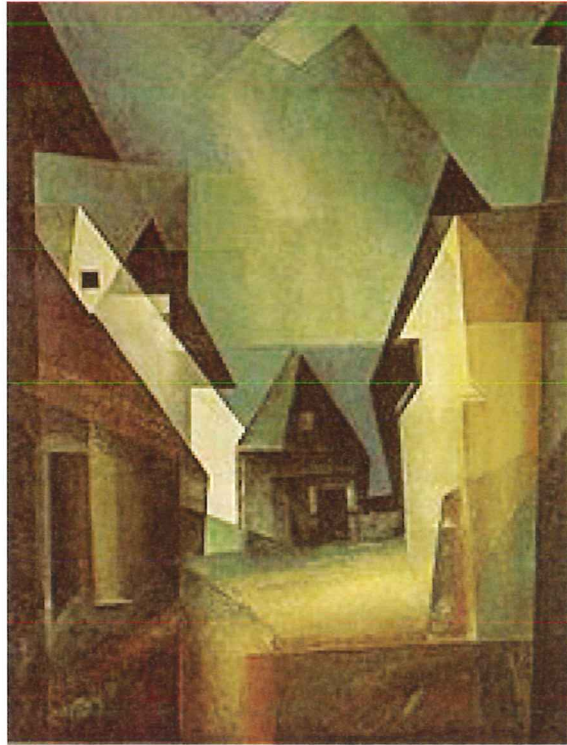
**Resim 25:** Ferruh Başağa, İsimsiz, Tuval Üzeri Y.Boya, 50 x 55 cm.

Ferruh Başağa'nın resimlerinde mimari ve geometrik öğeler, yapısal bir bütünlük içerisinde kompozisyonda yer alır. Bu kompozisyonlarda temel formlar ve tını renkleri (renk tınıları) resmin kurgusunu oluşturur. Geometrik biçimler, kesişen çizgilerle belirginleşir. Çizgilerin içinde yer alan irili ufaklı çeşitli biçimler karşılıklı bir düzen içerisinde konumlandırılır. Çizgiler, birbirinden uzaklaşarak iç içe girer ve kesişir. Alttan, sağdan ve soldan resmin içine girerek daralan açılarla kesişir. Ön plandaki çizgiler düz, arka plandakiler eğri olarak yer alır. Renkler saydamdır. Bu saydamlılık mekâna tınısallık kazandırarak, Nazan İpşiroğlu'nun değişiyile mimari elemanların içinde yer aldığı boşluk, “Tınısal Mekân” a dönüşür. Renklerin saydamlılığı ve resim kompozisyonu açısından Ferruh Başağa resimleri, Feininger'la da yakınlık göstermektedir. (Resim-26 ve 27) Sanatçı, tuval resminin yanı sıra heykel ve mozaik işleri de üretmiştir.

<sup>23</sup> Nazan İpşiroğlu, “Sanattan Güncel Yaşama”, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s:208



**Resim 26:** Ferruh Başağa, Tuval Üzeri Y.Boya, 100 x 100 cm.1999



**Resim 27:** Lyonel Feininger, "Gaberndorf II", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1924.



### 3.8.3. Sabri Berkel

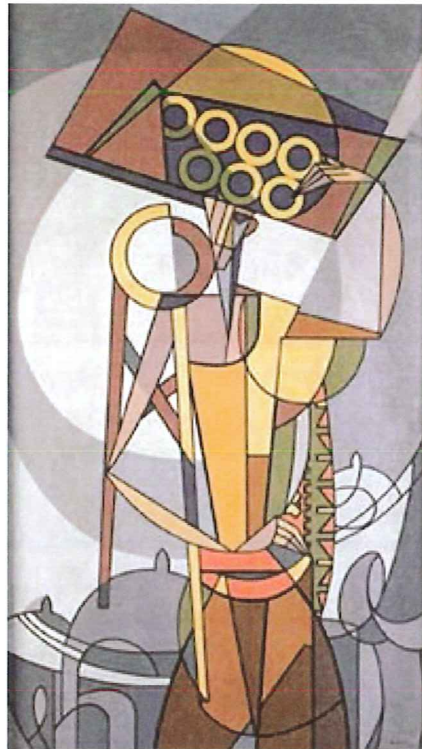
Üsküp Sırp-Fransız Okulu'nu ve Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünü bitirdikten sonra 1929-1935 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın atölyesinde çalışan Sabri Berkel, fresk ve gravür teknikleri konusunda uzmanlaşır. Türkiye'de soyut resmin oluşumuna doğrudan katkısı olan sanatçı kuşağının öncüleri arasında yer alan sanatçının sanatını iki döneme ayırmak mümkündür. 1950 öncesi dönem ve 1950 sonrası dönem. İlk dönem resimlerinde titiz bir doğa incelemesine girişerek daha çok portre ve natürmort konusuna ağırlık vermiştir. 1950'lere geldiğinde önceleri geometrik-kübik bir eğilimle görüntüyü parçalar ve analitik kübizme yönelerek eski anlayışını geride bırakır. 1944 tarihli cami ve ev görüntüsünü ele alan çalışmasında evlerin mimari yapısını tek renkli düzlemlere indirgeyerek yalınlaştırdığı görülür. Ayrıca üç boyutluluğu iki boyuta indirgeyerek tablodaki nesnelerin ve mekânın yüzeye yaklaşmasına ve yalınlaşmasına olanak sağlar. Renkler düz, geçişsiz ve yan yana uygulanarak hacim bastırılır. Kent mimarisi ve Osmanlıya özgü cami motiflerinden yola çıkan bu çalışmalarında Sabri Berkel, görüntüyü mümkün olduğunca yalınlaştırarak soyut resme yaklaşır. (Resim-28)



**Resim 28:** Sabri Berkel, Mukavva Üzeri Yağlı Boya, 13 x 15 cm. 1944

Sabri Berkel, 1950 sonrası dönemde yalın biçim ve renk ilişkileri içerisinde yoruma ağırlık vererek çağdaş bir sanat anlayışını benimsemiştir. 1960 yıllarındaysa çizgisel niteliğin yerini, lekeli anlayış almıştır. Sabri Berkel'in gerçek kişiliğini bulduğu resimler, daha özgür bir soyutçuluğa yöneldiği 1970 yıllarına rastlar. Çoğunluğu akrilik boyayla yapılmış olan bu resimleri, yinelemeli soyut motifler, yalınlaşan biçimler ve düz renklerin oluşturduğu geometrik düzenlemeler oluşturmaktadır.<sup>24</sup>

*“Simitçi” isimli resminde, gündelik halk yaşamının kent sokaklarına sinmiş olan tipik figürlerinden birini, bir simitçiye resim yüzeyine taşımakta, yerel yaşam atmosferinin vazgeçilmez bir tanığını yansıtmaktadır.*<sup>25</sup> Resimde hacimsellikten ziyade, yüzeye ilişkin geometri, tablonun bütününe oluşturmaktadır. Sehpanın dairesel hareketi ve arka planda İstanbul silüetini oluşturan kubbelerin düz-küresel görünümü resmin kurgusunu oluşturmaktadır. (Resim-29)

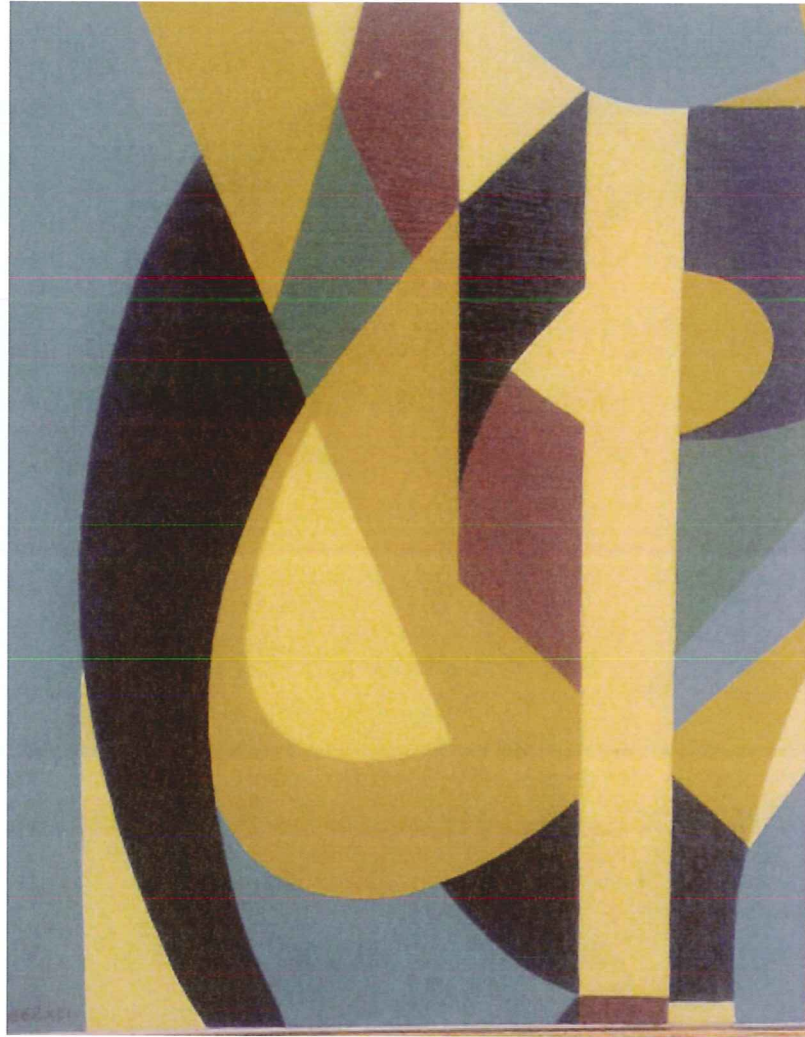


**Resim 29:** Sabri Berkel, “Simitçi”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 163 x 92 cm. 1955

<sup>24</sup> Nurullah Berk, “50 Yıllık Türk Resim ve Heykeli”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, s.30

<sup>25</sup> Kaya Özsegin, “Cumhuriyetin 75.yılında Türk Resmi”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000

Sabri Berkel, 1950'lerin başında geometrik kübik bir eğilimle elde ettiği eski anlayışını geride bırakmıştır. Sanatçının gerçek kişiliğini bulduğu resimler 1970 yıllarına rastlamaktadır. Bu dönemde soyutlama anlayışından uzaklaşarak daha özgür bir soyutçuluğa yöneldiği gözlenmektedir. Bu döneme ait "Soyut Kompozisyon" isimli eserinde bu anlayışı görmek mümkündür. Burada mimarinin katı, keskin ve geometrik formlarını çağrıştıran biçimler, yalın şemalar şeklinde kompozisyonu oluşturmaktadır. Düz rengin ağırlık kazandığı düzenlemede, yinelemeli motifler kullanılmış ve yüzeyde hareketlilik elde edilmiştir.(Resim-30)



**Resim 30:** Sabri Berkel, "Soyut Kompozisyon" Tuval Üzeri Akrilik Boya, 37 x 30 cm.

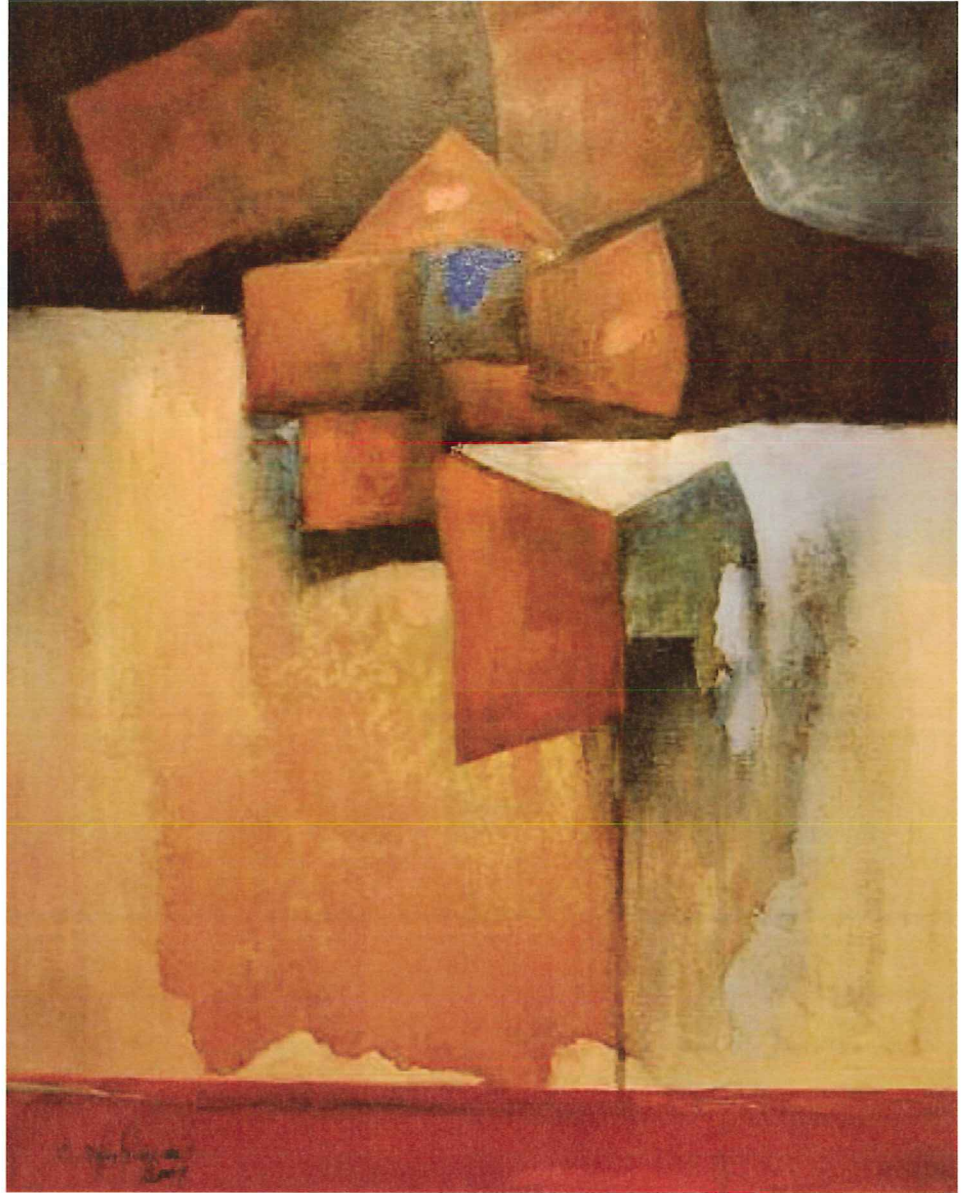
### 3.8.4. Lütfü Günay

Türkiye’de soyut resmin ilk temsilcilerinden sayılan Lütfü Günay, 1949’da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Zeki Kocamemi atölyesinden mezun olmuştur. Okulu bitirdikten sonra Paris’e giderek Fernand Leger atölyesinde çalışmıştır. 1950’de Türkiye’ye döner. Memlekete dönüşünden sonra çeşitli sanat gruplarına katılır. Sanatçı, ilk çalışmalarında grafiti estetiğinin etkisinde kalır. Ardından kâğıt ve metal kolâjlar, bu dönem resimlerinin uzantıları olarak görülür. Akademi eğitimi sırasında hocasının etkisiyle soyut sanata yönelen Lütfü Günay, 1953’te Adnan Çoker’le birlikte ilk soyut sanat sergisini açar. Uzun sanat yaşamı boyunca soyut sanattan ödün vermeden eserler üretmekle birlikte, Türkiye’de hızlı kentleşmenin getirdiği çarpık yapılaşmayı ve kent görünümünü konu alan resimler yapar. “Mardin’den Görünüm” isimli erken dönem eserlerinden biri olan resimde Lütfü Günay’ın Mardin yöresine ait taşralılığı ve çarpık kent olgusunu renkçi bir tavırla imgeye dönüştürmüştür. Resimde sol yandan sağa doğru gitgide seviye kaybeden ufuk çizgisi, kentin çarpıklığını vurgulamada aktif bir rol oynamıştır. (Resim 31)



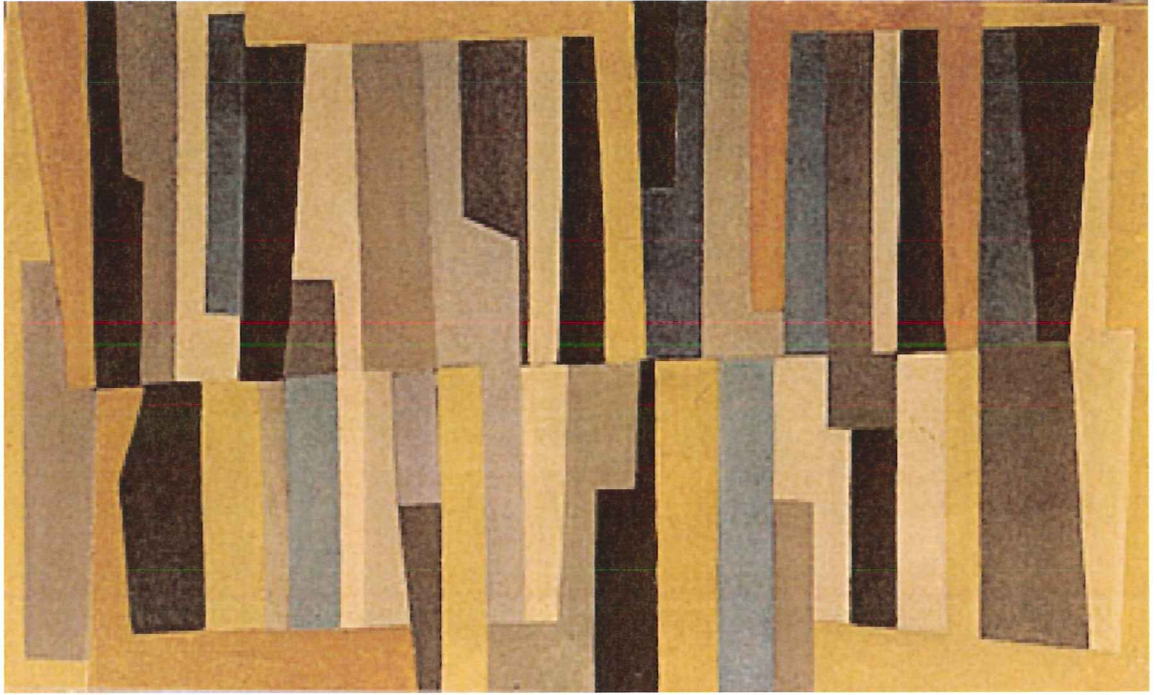
**Resim 31:** Lütfü Günay, “Mardin’den Görünüm”

“Kahverengi Üzerinde Soyut Düzenleme” isimli çalışmasında, Lütfü Günay’ın yaşadığı yöreye ait bina formlarından esinlenerek soyutlamaya ulaştığı gözlenmektedir. Resimde kullanılan kahverengi tonlar, Anadolu yöresine ait toprak rengini çağrıştırmaktadır. Kompozisyonun üst kısmında yer alan geometrik şekiller, evlerin duvarlarını ve çatıları anımsatmaktadır. (Resim-32)



**Resim 32:** Lütfü Günay, “Kahverengi Üzerinde Soyut Düzenleme” Tuval Üzeri Yağlı Boya,  
100 x 80 cm.2001

Lütfü Günay'ın soyut çalışmalarında, dikey ve yatay ilişkilerden doğan plastik değerleri denge kurallarına dayanan tutarlı bir uyum içerisinde resimleme gayreti dikkat çekmektedir.<sup>26</sup> 1960 yapımı Geometrik Non-Figüratif eğilimli resminde yatay dikey dengesinin kompozisyona hâkimiyetinin yanı sıra, sentetik kübizmin tek renkli yüzeyler arasında yarattığı gelgitlerin etkisi dikkat çekmektedir. Ayrıca kente ait binaların geometrik düzeninin soyutlama yoluyla deforme edilmesi, adeta bir şehir gürültüsünün imgeye dönüşmüş halini yansıtmaktadır. (Resim-33)



**Resim 33:** Lütfü Günay, 110 x 60 cm. Tuval üzeri y.boy, 1960

<sup>26</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı" Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:246

### 3.8.5. Şemsi Arel

Şemsi Arel, çağdaşlarının aksine, 1914 kuşağının izlenimci anlayışının etkisinde kalmamış, daha çok, Paris'te eğitim gördüğü Andre Lhote, Fernand Leger ve Jean Metzinger gibi sanatçıların soyut-kübist yaklaşımından esinlenmiştir. Figürü, hacimsel değerler ve büyük biçim parçalarıyla ele aldığı ilk resimlerinde, kübist ve konstrüktivist bir resim anlayışına yönelmiştir. Sonraki dönemlerinde figürü daha soyutlayıcı planlara kaydırarak soyut biçim araştırmalarıyla dikkati çekmiştir. Bütün bu özellikler nedeniyle, Şemsi Arel'in resmi, belli bir saplantının izlenimi olmaktan çok, zaman içinde kendini yenileyen ve hareketliliği değişkenlikte gören bir anlayışın ürünü sayılabilir.<sup>27</sup> Soyut düzenlemelerinde Türk hat sanatını modern bir görüşle ele aldığı gibi, geometrik soyut bir anlayışa yöneldiği de gözlenir. 1955 sonrası resimlerinde ise geleneksel kaligrafi kaynaklarına yönelerek, yüzeyselliği ön planda tutan eserler üretmiştir. Genellikle gri zeminlerin hâkim olduğu bu resimlerinde Şemsi Arel, dengeli akıcı, kübist bir etkiyi kullanmaktadır. Geometrik biçimlerle oluşturulmuş soyut nitelikteki aşağıdaki resminde kaligrafik etkilerin yanı sıra, Türk mimarisine özgü camiye ait detaylardan izlenimler yer almaktadır. (Resim-34)



**Resim 34:** Şemsi Arel, Tuval Üzeri Y.Boya, 80 x 100 cm.

<sup>27</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı" Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:281

### 3.8.6. İsmail Altınok

1920’de Burdur’da doğan İsmail Altınok, Cemal Tollu, Refik Epikman ve Cemal Bingöl ile dostluklar kurup, soyut resim hakkında fikirler edinir, İsmail Altınok’un ilk dönem resimlerinde Burdur yöresine ait mekânları resmettiği görülür. Bu resimlerinde İsmail Altınok, Burdur kentine geniş bir perspektiften bakar. Dağların eteklerine yaslanan kent, burada lekelerle kurgulanarak yalın bir görünüm elde edilmiş ve duru, içten bir öznellikte kent görünümü resimlenmiştir.<sup>28</sup> İsmail Altınok’un Burdur kentinin genel imgesini kendi soyutlama diliyle yansıtmalarının nedenlerinden biri, burada doğması ve öğreniminin ilk yıllarını burada geçirmesidir.

“Burdur’da Bir Sokak” isimli çalışmasında sanatçının kente ait bir kesiti ele alışında fazla renge kaçmadan, sıcak renklerin tonlarıyla oluşturduğu gözlenmektedir. Resimde lirik bir anlatım söz konusudur. Yapısal anlamda sağlam bir temele dayanmaktadır. Paralel dik hareketlere ve parçalamalara resimlerinde sıklıkla başvuran sanatçı, soyut döneminde de bu anlayışı uygulamıştır. (Resim-35)

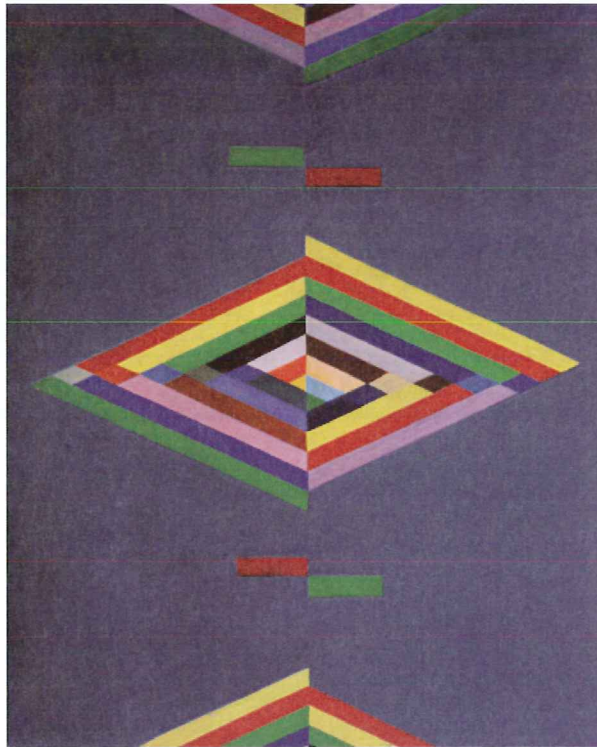


**Resim 35:** İsmail Altınok, “Burdur’da Bir Sokak”, Tuval Üzeri Tuval Üzeri Yağlı Boya.

<sup>28</sup> Kaya Özsezgin, “Cumhuriyetin 75.yılında Türk Resmi”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s:110



İsmail Altınok'un 1942'de Cemal Tollu ile tanışması, soyut resme olan ilgisini artırmıştır. Geometrik non-figüratif sanata geçiş yapan sanatçı, bu dönemde yüzey parçalamalarına dayanan katı, kuramcı, disiplinli bir anlayış sergilemektedir. Op-art çözümlmelerini sanat anlayışına katmaya başladığı bu dönemde görsel yanılsamalar üzerinde yoğunlaşır. Doğa ve figür resimlerini bir kenara bırakarak matematiksel ve geometriksel planlamalarla düzenlemeler oluşturur. "Soyut Kompozisyon" isimli eserinde Geometrik non-figüratif bir anlayışla oluşturulmuş kurgu, İsmail Altınok'un Burdur yöresine ait önceki çalışmalarının bir sentezi niteliğini taşımaktadır. Burada kente ve kent mimarisine ait öğelerin yalın bir dille görselleştirilerek geometrik bir kurgu içerisinde düzenlendiği görülür. Akılcı bir kurguyla oluşturulmuş kompozisyonda tamamlayıcı renklerin yan yana gelerek zıtlık dengesini oluşturduğu gözlenmektedir. Düz renkli bir fon üzerinde yan yana gelen yalın renkler titreşim oluşturarak yanılsamaya yol açmaktadırlar. (Resim-36)

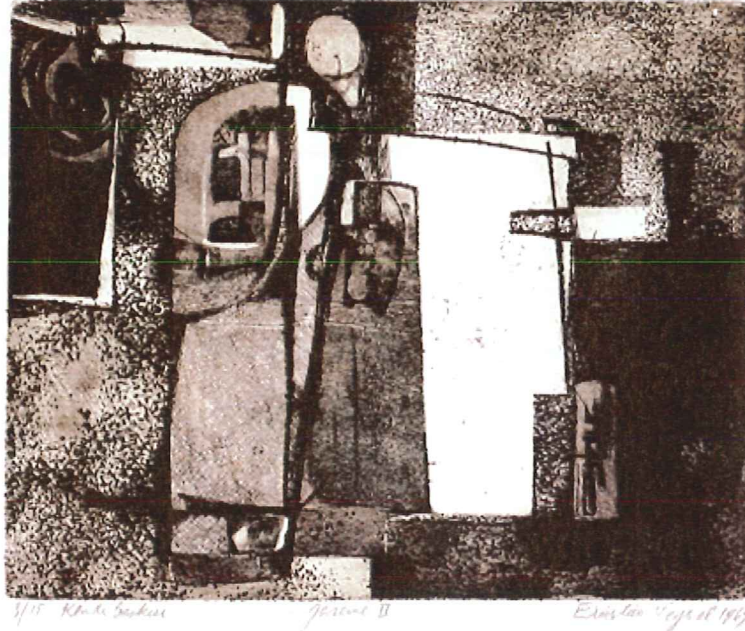


**Resim 36:** İsmail Altınok, "Soyut Kompozisyon" Sunta Üzeri Yağlı Boya, 100 x 81 cm.

### 3.8.7. Veysel Erüstün

1910 Sivas doğumlu Veysel Erüstün, 1927’de Adana Öğretmen Okulu’nu bitirdikten sonra resim öğretmenliği yaparak pek çok sanatçının yetişmesini sağlamıştır. İlk çalışmalarında doğadan ve modelden yararlanarak eserler üretmiştir. 1946 yılına doğru soyut anlayışa yönelen sanatçı, Kübizm’in sert köşeli hatlarından faydalanarak büyük tuvaler üzerinde ilk denemelerini vermiştir. *“Salt renk ve geometrik biçimsel olgular olarak değerlendirebileceğimiz yapıtlarında, pastel renk armonileri ile çağdaş yoruma ulaşmaktadır.”*<sup>29</sup>

Veysel Erüstün, 1969’da gravür çalışmalarına ağırlık vermiştir. Bu dönemden sonra yağlı boya yerine gravürü tercih eden sanatçının gravür çalışmalarında kendi deyimiyle asıl önemli olan leke düzenidir. Göreme yöresine ait bir gravüründe tonal değerlerin bilinçli dağılımı, siyah-beyaz leke dokularının bunlar arasındaki düzenlenişi kübist bir eğilimle ele alınmıştır. Kentte yer alan mimari-geometrik elemanlar, bu gravürde resimsel bir göstergeye dönüşerek kompozisyonun ana kurgusunu oluşturmuştur. (Resim-37)



**Resim 37:** Veysel Erüstün, “Göreme-II” Gravür Baskı, 25,5 x 32,5 cm. 1969

<sup>29</sup> Ayla Ersoy, “Günümüz Türk Resim Sanatı,” Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s:37

### 3.8.8. Erol Akyavaş

1932 İstanbul doğumlu Erol Akyavaş, sanat hayatına 1950'de Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesinde misafir öğrenci olarak başladı. Klee, Miró gibi sanatçılardan etkilenmesi bu senelere denk gelir. Öykücülüğü en aza indirgemesi, soyutlama ile dekoratif anlatımların ön plana çıkarması bu sebeptendir. 1950-53 yılları arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde atölye çalışmalarına katılır. Paris'te André Lhote ve Fernand Léger ile çalışır. Kübist eğilimli resimler yapar. Erol Akyavaş'ın mimari mekâna ve temel mimari biçimlere olan ilgisi resim yüzeylerinde kendine has bir tarzda yansımaktadır. Geometrinin ön planda olduğu kompozisyonlarda simgeler ve stilizasyona uğramış biçimler mimari elemanlarla dengeli bir uyum içerisinde bulunurlar. *“Erol Akyavaş'ın resimlerine uyguladığı motif simgeler, bazen ürkütücü de olsalar, resimsel desen eğiliminin temel belirleyicisi olan geometrik amaç ve hedeften ayrı düşmemektedirler. Parça öğelerin stilize edilmesinde, organik dünyadan esinlenmiş motiflerle, yapay mimari olgulardan esinlenmiş motifler arasında ilginç bir akrabalık bağı vardır ve sanatçının başarısını belirleyen ölçütlerden biri de budur.”*<sup>30</sup>

Erol Akyavaş'ın 1987 tarihli “Miraçname” isimli taşbaskısında biçimlerin kesin sınırları ve geometrik yapıları, mimari öğelere göndermelerde bulunmaktadır. Ayrıca resimdeki metafizik olgu, mimari motifleri ıssızlaştırarak simgesel bir anlama kaydırmaktadır. Eski nakışların ve bezemelerin geometrik bir düzen içerisinde disipline edilmesiyle oluşturulan kompozisyonda parça birimler bir bütünlük içerisinde resimsel mekânda yerlerini almaktadırlar. (Resim 38)

<sup>30</sup> Sezer Tansuğ, “Çağdaş Türk Sanatı,” Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:264



**Resim 38:** Erol Akyavaş, "Miraçname" Litografî, 65 x 55 cm. 1987

### 3.8.9. Halil Akdeniz

Halil Akdeniz'in sanatı iki dönem şeklinde incelenebilir. 1970 öncesi ve 1970 sonrası dönem. 1970 öncesi dönemde Halil Akdeniz, daha çok doğadan etütler yapmış ve canlı model kullanmıştır. İleriki yıllarda soyut dışavurumcu yönde çalışmalar ortaya koymuştur. Bu dönemde renk ve boya kullanımında coşkulu bir tavır söz konusudur. 1970 sonrası dönemde ise kendi sanatsal ilkelerini bulma yolunda çok yönlü araştırma yıllarıdır. 1978 sonrası dönemde ise araştırma ve gözlemlere dayalı çevre sorunlarını ele almaktadır. Özellikle İzmir körfez kirlenmesiyle ilgili çalışmalarında tanınabilir simgeler, işaret ve biçimler bir arada yer alır. Her biri kendi başına bir anlam ve nedensellik taşıyan bu elemanlar, soyut biçim kurgularında çok yönlü göndermelerde bulunmaktadır. Bu göndermeler, düşüncenin görselliğe dönüşmesiyle oluşmuştur. Mehmet Ergüven bu konuda şu ifadeyi kullanmaktadır: *“Halil Akdeniz, düşüncenin görselliği üzerine kurduğu resim dünyası ile yaygın beğeni ölçütlerine tamamen ters düşer; iletişim kanalları, malzemenin olanaklarıyla girilen hesaplaşma sürecine eklenmiştir burada. Bu tür yapıtların ortak yazgısı, geniş bir izleyici kesimi tarafından ısrarla dışlanmalarıdır; çünkü duygularımızı okşayan hiçbir şeye yer yoktur.”*<sup>31</sup>

“İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler” isimli serisine veya diğer resimlerine verdiği isimler, anlamlı başlıklar oluşturmakla birlikte, tuvaldeki görsel karşılığı olarak düşünüldüğünde ilişkilendirmek mümkün değildir. Burada anlama dönüşme eğilimindeki görünüm, anlık resmedilmiş olanın bir sonucu değil, yeni bir görüntünün üretilmesi olgusunu gündeme getirmektedir. Körfez kirlenmesi serilerinde kullandığı gönye, tanınabilir bir eleman olarak yüzeye resmedilmiştir. Tuval yüzeyine bitişik olarak biçim kazanan bu imge, mekân yanılsamasını dışlayan bir tavrı sergilemektedir. Gönyenin iki boyutlu bir nesne olması, yüzeysellik ilkesine uygun bir tutumu vurgulamaktadır burada. Gönyenin dışında yer alan geometrik elemanlar ise tuval yüzeyine dağılarak kurgusal dengeyi oluşturmakta yardımcı olmaktadır.

<sup>31</sup> Mehmet Ergüven, “Yoruma Doğru”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s:290

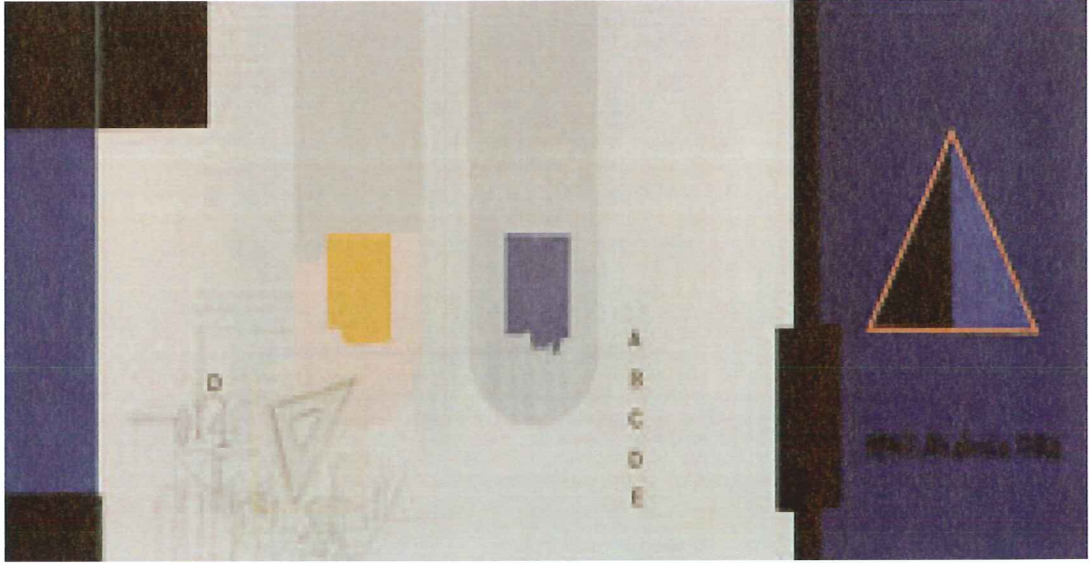
Yüzeysel nesnelere ve düzlemlerin kompozisyonda yer alması, mekân yanılımasını dışlama eğilimini pekiştirmektedir. “*Derinlik duygusunun dışlanmasına yönelik eğilim ne denli güçlü ise, resmin içinde yer aldığı gerçek mekân o oranda güçlü hissettirmektedir kendini; yani bu ikisi arasında ters orantılı bir ilişki vardır. Yanılısıma karşısındaki tutumun belirlediği bu çifte mekân sorunu, fotoğraf ile soyut resmin birbirinden ayrıldığı sınır çizgisidir aynı zamanda.*”<sup>32</sup> (Resim-39)

Halil Akdeniz, 1985 sonrası dönemde tarihi çevre-kültür verilerini resimlerinde kullanmaya başlamıştır. Bu dönemde daha çok İzmir-Efes görüntülerinden esinlenerek çalışmalar üretmiştir. Bu çalışmalarda geçmişten günümüze gelen işaret ve simgelerin gizli etkisini kullanmıştır. Böylece izleyici geçmiş ile günümüz arasında ilişki kurmaktadır. Bu çalışmalar geleneksel boyama tarzından farklı olarak yeni bir tekniği gündeme getirmekte, sanat dışı elemanlarla yeni deneme ve arayışları vurgulamaktadırlar.

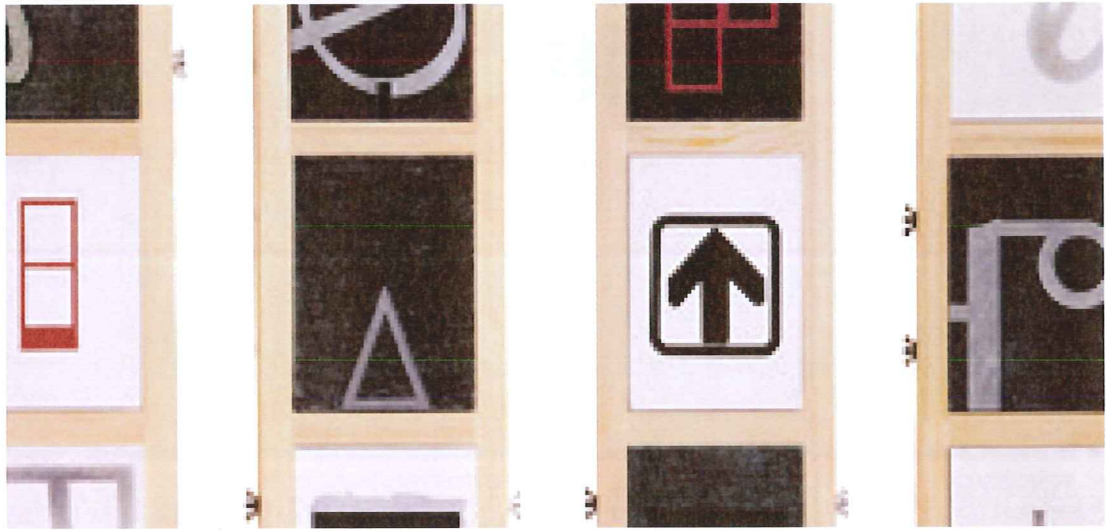
“Anadolu Uygarlıkları” ismini taşıyan serilerinde geçmişten günümüze uzanan zamanda ortaya çıkmış simgeler, semboller, kente ait görseller ve işaretler tablonun kompozisyonunda yerini almıştır. Burada da bu sembollerin iki boyutluluğu, resimsel mekân yanılımasını ortadan kaldırarak, tuval yüzeyine yaklaştırılmıştır. (Resim-40)

---

<sup>32</sup> Mehmet Ergüven, “*Yoruma Doğru*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s:290



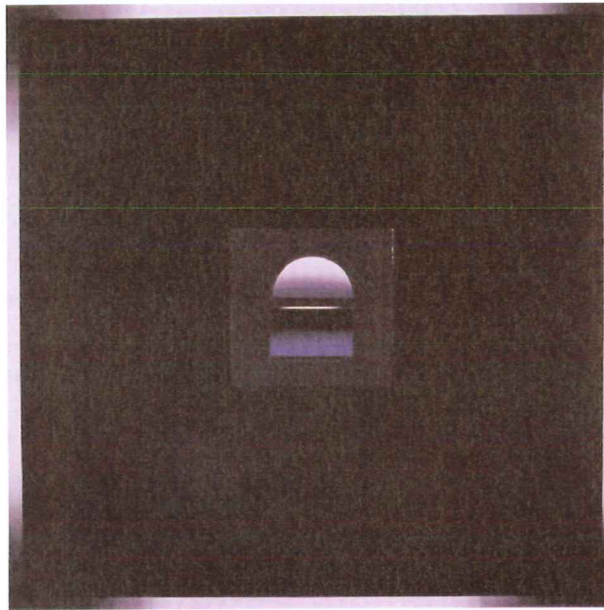
**Resim 39:** Halil Akdeniz, “İzmir Körfez Kirlenmesi İle İlgili Görsel Değerlendirmeler”, tuval üzeri akrilik, 115 x 115 cm. 1982.



**Resim 40:** Halil Akdeniz, “Anadolu Uygarlıkları-Kültür Simgeleri, Tuval-ağaç Konstrüksiyon, 210 x 30 cm. 2006

### 3.8.10. Adnan Çoker

1951 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olan Adnan Çoker, 1956-1957 yıllarında Andre Lhote'un, 1957-1960 yıllarında da Henri Goetz'in atölyelerinde çalışır. 1960 yılında memlekete geri dönerek çeşitli sergiler açar. 1953 yılında Lütfü Günay'la birlikte Ankara'da Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde "Sergi Öncesi" adı altında ilk soyut sanat sergisini açarlar. Adnan Çoker, ilk soyut sanat çalışmalarında eski yazılardan esinlenerek ürünler vermiştir. Ardından batı kültürü ile beslendiği sanatçı kişiliğini kendi geleneksel kültürümüzden (kubbe) seçtiği öğelerle birleştirerek eserler vermiştir. *1965'ten itibaren soyut resimlerinde sadeleşmeye gitmiş, şematik bir anlatıma yönelmiştir. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği bazı öğeleri şemalaştırarak, somut mimari öğelerden yeni soyut biçimler yaratmıştır*<sup>33</sup>. Sanatçının kompozisyonlarında geometrik biçimler, siyah boşluk içerisinde boşlukta dururlar. Sanatçının "Askı Biçim" olarak adlandırdığı geometrik ve mimari biçimler, üst üste, yan yana veya karşılıklı olarak simetrik bir düzenle yerleştirilmişlerdir. Geleneksel Türk motiflerinden (pencere, kemer, kubbe) yola çıkarak oluşturduğu geometrik biçimler, geleneksel ve çağdaş Türk mimarisiyle de ilintili görsel veriler sunmaktadırlar. (Resim-41)



**Resim 41:** Adnan Çoker, "Çerçeve", Tuval Üzeri Akrilik, 60 x 60 cm. 1999

<sup>33</sup> Ayla Ersoy, "Günümüz Türk Resim Sanatı," Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, s:40

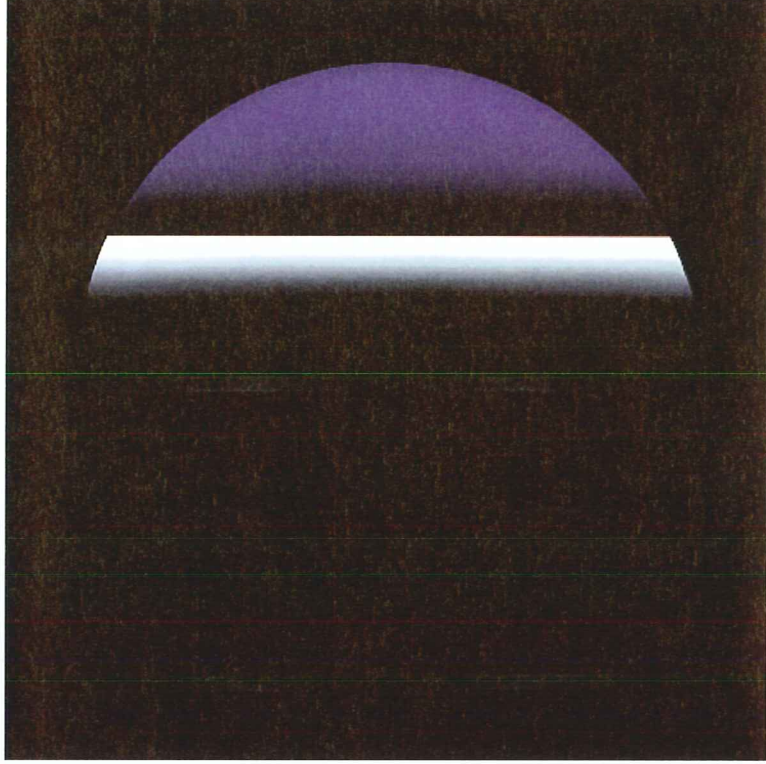


Geleneksel Türk mimarlığının iç uzam kavramından yola çıkarak, bu kavramın etkide bulunduğu gizemsel anlamı, soyut bir hacim anlayışıyla bağdaştırmaya çalışan Adnan Çoker'in soyut kurgularında, anlatisallık ve yücelik, bir denge ve huzur uyumuyla bütünleşmiştir. Osmanlı ve Selçuklu anıtsal mimarlığının, iç uzamı dış dünyaya açan sivri kemerli kapı ve pencere motifinden yola çıkılarak oluşturulan bu uyum, sanatçının deyimiyle bir "kalıp biçim"e dayanır; yani geometri ve alışılmış biçimsellikten ayrılır. Pembe, mor ve siyah tonların yalın uygulamasını temel alan bir arıklaşma ilkesinden hareket eder. Işık, bu resimlerde, geleneksel mimarlığın yapı özelliğinden çıkarılmış bir öğedir; ama soyut uzamsal bir disiplinin etkileyici nüansını da içerir. Siyah rengin "mutlak", "tarafsız" ve "edilgen" etkisi, bir yorum vurgusunun eşliğinde ele alınmıştır.

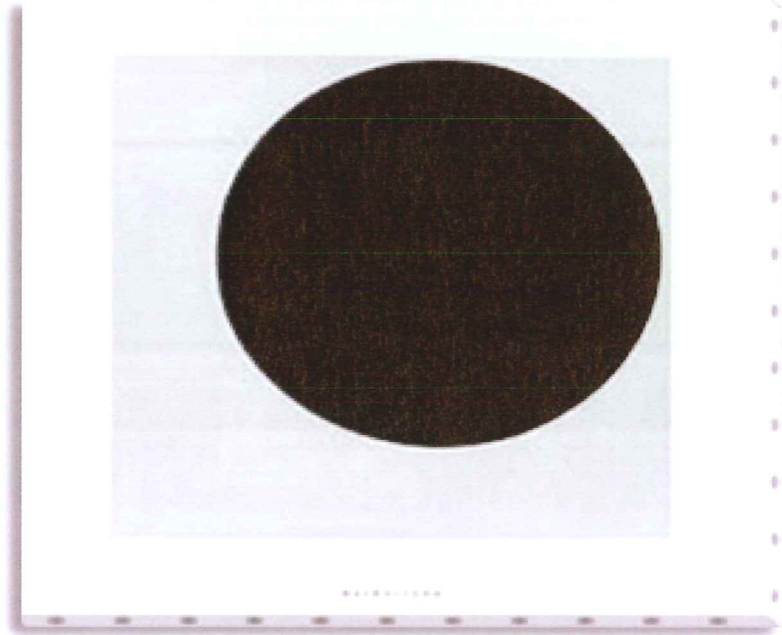
Adnan Çoker'in resimlerinde derinlik kavramı da ayrı bir öneme sahiptir. Geometrik mimari biçimlerin etrafını dolduran siyah boşluk, resimsel mekâna soyutla somut arasında bir uzamsallık kazandırmaktadır. Malevitch'e olan sanatsal yakınlığıyla da bilinen Adnan Çoker, kendi deyimiyle Malevitch'in beyaz boşluğunu siyaha çevirmiştir. Dolayısıyla Malevitch'in tam tersi bir mekân kavramına ulaşmıştır. Malevitch, yüzeyi beyazla sınırlayarak, nötralize etmektedir. Böylece renk olmayan beyaz, herhangi bir göndermede bulunmayan soyut bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Oysa Adnan Çoker'in siyah boşluğu, soyut-somut ikilemi arasında gidip gelir. Siyah espas, soyut olmasının yanı sıra aynı zamanda bir yanılsama alanı olarak karşımıza çıkar. Sınırsız boşluğun bir ifadesi olarak anlam kazanır. (Resim-42, 43)

Adnan Çoker'in ileriki yıllarında da geometrik ilgileri terk etmediği, renk-ışık ikilisini bir bütün olarak ele aldığı görülür. Nazan İpşiroğlu sanatçının renkle ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir. *“Adnan Çoker'in resimlerinde renk ışıkla bütünleşiyor ve biçimler siyah üzerinde daha belirginleşiyorlar. Ama biçimlerin belirginleşmeleri gizemi yok etmiyor. Tersine, belki de renk-ışık bütünlüğü resimlere daha gizemli bir hava veriyor.”*<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Nazan İpşiroğlu, *“Sanattan Güncel Yaşama”*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s:225



**Resim 42:** Adnan Çoker, “Mavi Denge” Tuval Üzeri Akrilik, 180 x 180 cm. 1996



**Resim 43:** Kasimir Malevitch, “Dimensions” 20 x 20 cm.

## IV BÖLÜM

### 4. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ TÜRK PLASTİK SANATLARINDA

#### MİMARİ VE KENTSEL ÖĞELER

Batı sanatına bakıldığında 20.yy'ın ikinci yarısından itibaren sanat yapıtlarının birbirinin içine geçtiği, disiplinlerarası bir durumun ortaya çıkmaya başladığı görülür. Özellikle 1960'lı yıllardan sonra modernizm sonrası dönem olarak tabir edilen "Postmodern Durum" olgusu gündeme gelmiştir. Teknolojik toplumun yığınsal bir biçimde ürettiği her şeyi içine alabilen modernizm sonrası dönemde farklı teknik ve arayışların biraradılığı söz konusu olmaya başlamıştır. Çağdaş teknolojinin benimsendiği böyle bir ortamda sanat alanında yeni teknikler Türk sanatçıları tarafından da denenmeye başlanmıştır. *"Sanatın müzeler ve diğer kapalı mekan sınırları dışına taşarak, kentsel çevreye açılması gibi sorunlar karşısında Türk sanatçı kesimleri duyarlık kazanmışlardır."*<sup>35</sup> Özellikle 1970'li yıllardan bu yana figür ve soyut resim yaklaşımları ve kavramsal sanata dönük biçim araştırmalarından farklı, yeni eğilimler oluşturan sanat sergileri, eskinin aşılmaya çalışılarak deneysel olanı öne sürme savını ortaya atmaktadırlar. Bu deneysellik olgusu, sanatta yaratma sınırlarının zorlanarak her türlü malzeme ve teknik olanakların kullanılmasının sınırlanmadığı geniş bir alan yaratmıştır. Modern teknolojinin olanaklarını kullanarak eser üreten sanatçılar, yeni sanatsal eğilimleri aksettirebilmişlerdir. *"Sanat kavramı sürekli gelişen bir kavram olduğuna göre, biçimsel uğraşlar yolunda yeni yeni tasarım amaçlarının gerçekleştirilmesi de, kuşkusuz bu deneylere bağlıdır. Yeni sanatsal eğilimleri yansıtabilme yolunda belirgin çabaları göze alan sanatçıların, malzeme olanaklarının yanısıra, modern teknolojiyi de uğraş alanı içine alarak, bir yandan obje, bir yandan figür alanında yoğunlaştıkları dikkati çekmektedir."*<sup>36</sup>

21.yy.'a girerken yeni bir yüzyılın eşliğinde bulunan Türk sanatçısı, çağdaşlık olgusunu kendi yöresel sorunlarıyla birleştirmeye çalışmıştır. *"Ekonomik ve kültürel toparlanmadan kurumlaşma aşamasına geçiş, Cumhuriyet döneminin yetmiş beş yıllık geçmişi*

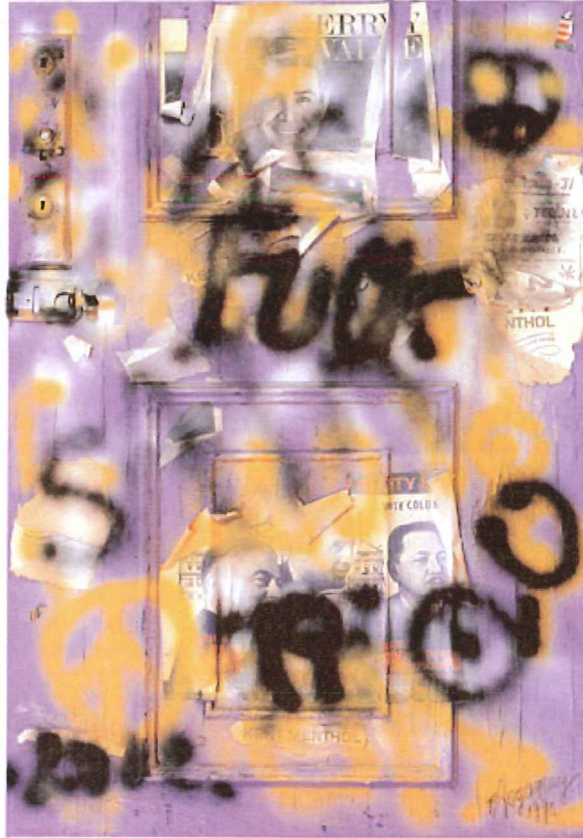
<sup>35</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:353

<sup>36</sup> Sezer Tansuğ, "Çağdaş Türk Sanatı", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:358

*çindeki bütün oluşumlar açısından olduğu kadar, sanatsal birikimler ve gelişmeler açısından da belirleyici bir gösterge niteliği taşımıştır.”<sup>37</sup>*

#### 4.1. Burhan Doğançay- Duvarlar

1929’da İstanbul’da doğan Burhan Doğançay, 1950 yılında Paris’te eğitim görür. 1956 yılında Ankara’da ilk kişisel sergisini gerçekleştirir. 1962’de New York’a yerleşerek burada da 1963 yılında bir sergi açar. New York’ta kaldığı yıllar içerisinde hızla geçip giden yaşamın ardında kalan her şeyi yansıtan “Duvarlar” serisini yapar. Graffiti tekniğinden esinlenerek oluşturulan bu çalışmalarda Burhan Doğançay, şehir duvarlarına yapıştırılmış ilanlardaki aşınmış ve yırtılmış kağıtların yarattığı görsel etkileri resimlerine taşımıştır. (Resim-44)



**Resim 44:** Burhan Doğançay, “Doors” Tuval Üzeri Karışık Teknik, 127 x 90 cm. 1990

<sup>37</sup> Kaya Özsezgin, “Cumhuriyetin 75.yılında Türk Resmi”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, s:157,158

Daha sonraki çalışmalarında üçboyutlu işlere yönelen sanatçı, duvarlarda yırtılmış afişleri konu alarak kolâjlarında kullanmıştır. Burada da kentin devam eden zamansallığında birbiri üzerine binen, birbirini örten afişlerin yarıklarını, zamanın aşındırmasıyla oluşan eskimişliği tuval yüzeyinde uygulamıştır. Bu dönem çalışmalarında elde ettiği üçüncü boyut ve espas arayışlarına ilişkin işleri soyut-kavramsal bir anlayışın ürünleri olarak nitelendirilmektedir. Sanatçı, zaman zaman hat kaligrafisine de göndermelerde bulunan bu işlerinde çağdaş resim soyutlamasının en güzel örneklerini vermiştir. *“Özellikle duvar yüzeylerindeki yırtık afişlerden esinlendiği resimlerinde, yüzeyden öne doğru taşıp kıvrılan renkli lekelerin gölge derinliklerine doğal bir espas anlamı getirmiştir.”*<sup>38</sup> Burhan Doğançay şehir insanının görsel bir imgeye ve yazı tahtasına dönüştürdüğü reklam panolarını inceleyerek kentin nabzını tutmuş ve kent insanının bu panolara bıraktığı izi kullanmıştır. (Resim-45)



**Resim 45:** Burhan Doğançay, “Mimar Sinan” Tuval Üzeri Karışık Teknik, 166 x 368 cm. 1987.

<sup>38</sup> Sezer Tansuğ, *“Çağdaş Türk Sanatı”*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996, s:267

## 4.2. Devrim Erbil- İstanbul Kenti ve Ritim

1959 tarihinde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi resim bölümünden mezun olan Devrim Erbil, burada Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olmuştur. 1960 başlarına doğru doğayı ve ağaçları kendine has çizgisel bir yaklaşımla resmeden sanatçı, yüzeye dayalı bir geometri uygulayarak çizgisel ritmi ön planda tutmuştur. Bu ritmik yapı, Erbil'in resminde konunun kendisi durumuna geçince figürün herhangi bir işlevi kalmamıştır. *“Sanat yapıtımdaki ritim, düzenlenmiş bir tekdüzelikle örtüşen yinelemenin türevidir son çözümlemede; ve bu özelliğiyle de arka plandan başka bir şey değildir ritim. Erbil, ritmi tek başına ele alıp resmin konusu yapınca, figürün ne olduğu da anlamını yitirmişti artık; yani, tuval yüzeyine koşut sayılabilecek bir kesit üzerinde yer alan açık-koyu dizisinin vurgulu biteviyeliği, ister istemez imlenenin aradan çekilmesine yol açıp, salt ritme bırakmıştır yerini.”<sup>39</sup>*

Devrim Erbil'in İstanbul kentini konu alan çalışmalarında çizgi belirgin bir şekilde ağırlığını duyurmaktadır. Yüzeysel mekân anlayışı dışlanarak mekan yanılması kırılmıştır. Buna karşılık resimde yer alan figür ve nesnelere kısıtlı da olsa oylumlama kaygısı göze çarpmaktadır. Dolayısıyla resimdeki figür ve nesnelere mekânın taşıyıcı zeminine dönüşmektedirler. Mehmet Ergüven, Devrim Erbil'in kent mekânını ele alan resimlerinde figür-mekân ilişkisi hakkında şu saptamada bulunur. *“Erbil'in kasabalar dizisinde yer alan yapıtları, hiç kuşkusuz, çizginin belirgin ağırlığıyla varlığını duyurup ön plana geçmesi bakımından, hayli ilginç ve o oranda da sakıncalı sonuçlara gebe bir yaklaşımı ortaya koymaktadır. Nitekim bu yapıtlarda ısrarla vurgulanan çizgisellik ögesi, gerçekte çağdaş bir anlayışın ışığında giderek bağımsızlaşan kendinde çizgiyle değil, mekan yanılmasının sınırlı kırılmasıyla gerçekleşmiştir.”<sup>40</sup>*

Devrim Erbil'in İstanbul kentini ele alan “Galata Kulesi” isimli resminde ritimsel kaygının çizgisel örüntüyle oluşturulduğu göze çarpar. Resimde tasvire dayalı figür ve nesneye rastlansa da, burada asıl amaç bitmemiş İstanbul kentinin dinamik yapısını vurgulamak uğruna başvurulmuş ritimsel yapıdır. *“Erbil'in kendine özgü dünyasında figürün tanınabilirliği, bilinçli olarak göz ardı edilen, ikinci derecede bir sorundur.*

<sup>39</sup> Mehmet Ergüven, “Davetsiz İzleyici” Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007, s:65

<sup>40</sup> Mehmet Ergüven, “Titreşimlerin Büyüsü”, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s:17

*Önemli olan, temsil ettiği nesneden yola çıkan figür-öncesi biçimlerin, giderek kendi aralarında oluşturduğu yapı ile gerçek figürlerin içerdiği ritmik ilişkisinin örtüşmesidir.”<sup>41</sup>*

Devrim Erbil’in resminde figür resmine karşı bir duruş bulunmamakla birlikte, figüratif resimde mevcut olan algılama ve alımlama olgusu burada tümüyle dışlanmıştır. Gökyüzü zeminle bütünleşir, arka plan da tuval yüzeyiyle örtüşerek renkle boyalı bir fon olarak karşımızda durur. Dış dünyada algılanan nesnelere, aralarındaki soyut ilişkileriyle tuvalinde kabul eden Erbil’in renge olan yaklaşımı da farklılık göstermektedir. Temsil ettiği şeye ait olmayan renk, salt özgül değeriyle kompozisyonun tümünde ağırlığını korumaktadır. (Resim-46)



**Resim 46:** Devrim Erbil, “Galata Kulesi” 100 x 150 cm.

<sup>41</sup> Mehmet ergüven, “Titreşimlerin Büyüsü”, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s:56

### 4.3. Altan Gürman- Karşı Resim

Genç yaşta hayata veda eden Altan Gürman, yenilikçi, öncü, devrimci resim anlayışının Türkiye'deki en önemli temsilcilerinden biri sayılmaktadır. Akademiyi bitirdikten sonra Avrupa'ya giderek burada edindiği izlenimleri kendi sanatsal yaklaşımında değerlendirir, eski biçimleri bir kenara atar ve radikal bir tavırla işler üretmeye başlar. Dikenli telin bir gerçeklik olarak bizzat kendisini kullandığı kompozisyonlarının çoğunda, kent insanının yalnızlığını, savaşın ve şiddetin ürpertici taraflarını vurgulamak istemiştir. Baskı ve yasakların insanlar üzerinde yarattığı etkileri kentte yer alan imgelere başvurarak görselleştirmeye çalışan Altan Gürman, bu konulara değinirken kavramsal-minimal bir yaklaşımı benimsemiştir. Ahmet Oktay, sanatçının yapıtlarının galeri dışı bir ortamda kamusal alanlar için üretildiğini öngörmektedir. *“Minimal/kavramsal/çevresel yaklaşımların son kertede estetikze karşı olduğu, sanatı halesizleştirmeyi amaçladığı, ölümsüzlüğü değil gelip geçiciliği ve tüketilebilirliği öngördüğü söylenebilir. Büyük yapılarda ve kent uzamında içerilmeleri istenen yapıt, iç uzamlardan (ev, galeri, müze) kopmayı gerektirir bir anlamda. Özel ve kişisel yaşamda yeniden üretilmeleri öngörülmemiştir. Kamusal alanlara (otel, işyeri, kurum, park, açık alan vb.) yerleştirilmeleri tasarlanmıştır.”*<sup>42</sup>

Altan Gürman, çalışmalarında materyal kullanarak, estetik olanın dışına çıkmaya çalışmıştır. Kent insanının günlük yaşamını sınırlayan öğelerini vurgulayarak, seyirciyi bunlarla yüzyüze getirmiştir. “Montaj-4” isimli çalışmasında, peyzaj ve peyzajda yer alan gökyüzü, kara parçası gibi öğeler genel bir imge algısına işaret ederler. Dolayısıyla duygusallıktan uzak, insancıl olmayan bir durumla karşı karşıya kalırız. Kent ve doğaya ilişkin imgeler burada herhangi bir göndermede bulunmayıp sadece bu kavramları çağrıştıran birer unsur durumundadırlar. Daha açık ifade edecek olursak, Altan Gürman resminde yer alan bir nesne, herhangi bir nesneye ait tasvir olmayıp genel bir nesne kavramının çağrıştırmacı unsuru olarak işlevini sürdürmektedir. Sanatçı, bu çalışmalarını üretirken sanatla uğraşmayan kişilerin de seyretmesine imkân tanımaktadır. Bu doğrultuda geleneksel tuval anlayışının dışına çıkarak nesnelere dönüştürülmesini değil, görüntülerini

<sup>42</sup> Ahmet Oktay, “Resim Yazıları”, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2002, s:143



kullanmıştır. Tuval resminde yanılısamayla elde edilen nesne görüntüsü, burada teknolojinin imkânlarından faydalanılarak nesnenin görüntüsünün görüntüsü kullanılmıştır. (Resim-47)

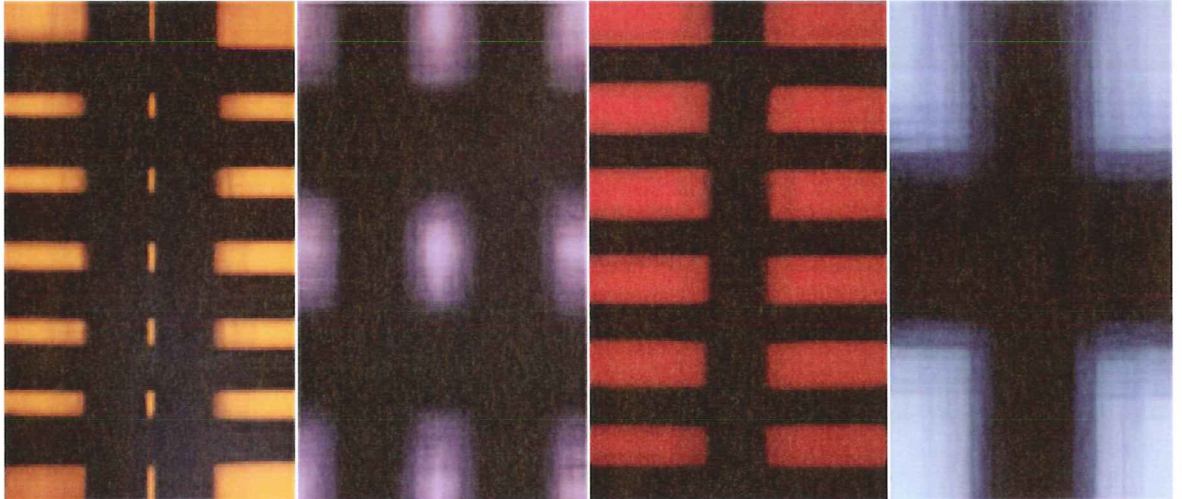


**Resim 47:** Altan Gürman, “Montaj-4” Karışık Teknik, 1967

#### 4.4. Hayri Esmer'in Resimlerinde Mimari Kurgu

Türkiye’de baskı resmin günümüz sanatındaki önemli isimlerinden Hayri Esmer, son dönem işlerinde mimari kurguya ağırlık vermeye başlayarak soyut içerikli eserler üretmiştir. Geometrik kurgularla oluşturulmuş bu kompozisyonlarında en dikkat çekici nokta, resimsel elemanların azaltılarak yalınlığa gidilmesidir. Kaya Özsezgin bir makalesinde sanatçının son dönem işlerindeki yalınlık hakkında şunları söylemektedir. *“Eski resimlerinde olduğu gibi, büyük boyutlara ve minimal düzeyde arınmaya öncelik veren yeni çalışmalarında, soyutçu geleneğin bu temel kuralına bağlı kalıp, bu kez renk saçaklarını kare formlar çevresinde giderek eriyen erdışık diyagramlara indiriyor.”*<sup>43</sup>

Kaya Özsezgin’in de belirtmiş olduğu gibi geometrik formlarla sınırlandırılmış renk alanları, etraflarını çevreleyen siyah çerçeveye doğru gittikçe renk değerini yitiren ve siyahla kaynaşan bir durumla ışıklılıklarını kaybederler. Mimari kurgu-mekân-boşluk kavramlarının ele alındığı bu çalışmalarda geçişlilik olgusuyla oluşan dinamik ve yoğun bir görsel etki ortaya çıkmaktadır. Mimari yapının iç mekândan dışarıya açılan derinliğine göndermelerde bulunulur. Dolayısıyla galeri duvarına asıldığında da mimari içerisinde mimari kavramına da dayanılarak dönüşümlü bir iç-dış olgusu yaratılmaktadır. (Resim-48)



**Resim 48:** Hayri Esmer, “Ardışık Örüntüler Serisi” Gravür Baskı

<sup>43</sup> Kaya Özsezgin, “Resimde Mimari Kurgu”, Artist, Artist Yayın End. Ve Eğitim Hizmetleri Ltd. Aralık, 2007, s:27

#### 4.5. Ferhat Özgür- Şehir Defteri

1965'te Ankara'da doğan Ferhat Özgür, video, enstalasyon, fotoğraf ve resim gibi farklı teknikleri kullanarak çalışmalar üretir. Çalışmalarının odağını içinde yaşadığı coğrafyanın siyasi, toplumsal ve kültürel etkileşimleri oluşturur. Ankara'nın kentsel dönüşümünü konu edinen işlerinde, şehre ait ekonomik, psikolojik ve sosyal olguları birer sorunsal olarak karşımıza serer. Ahu Antmen, bir makalesinde Ferhat Özgür'ün işlerindeki gecekondulaşmaya ve yoksullaşmaya değiniyor; *“Özgür'ün Altındağ'da yaşayanların yaşamlarını fon, kendilerini figüran olarak kullanması, bir bakıma gecekondulunun şaşkıncu edilgenliğini de gözler önüne seriyor. Sanatını gecekonduyu 'romantize' etmekten kılpayı kurtaranın da bu örtük mesaj olduğunu söyleyebilirim; ama sonuçta yoksulluğu, yoksunluğu, dışlanmışlığı ve sessiz kalabalıktan insanları gösteren bu fotoğraflarla ilgili tam aksini düşünenler de olacaktır. Sessiz kalabalıktan insanlar, kömür, şeker neyse ağzına bal çalınarak gönli alınanlar, karşımızdakiler; ama Özgür onları acıklı bir halde değil, daha çok mizahi bir yaklaşımla, rollerini benimsemiş olarak gösteriyor. Dışardan patlamadan, içten koparak şekillenen varoluş hallerini seyrettiriyor.”*<sup>44</sup> Ferhat Özgür, “Şehir Defteri” isimli sergisinde demokrasi bilincinin merkezi sayılan kentlerin (Ankara) yıkım psikolojilerini fotoğraflarla belgeleyerek aktarır. Bunların yanısıra köyden kente göçü ve göç sonrası oluşan kimlik sorunlarını da irdeleyerek taşranın sıkıntılarını gündeme taşımaktadır. (Resim-49)



**Resim 49:** Ferhat Özgür, “Şehir Defteri” Fotoğraf, 2009

<sup>44</sup> Ahu Antmen, “Şehir Defteri”, Radikal Kültür Sanat Eki, Doğan Ofset Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 2009

#### 4.6. Murat Akagündüz- Kent, Mimari ve Kimlik

Hafriyat grubu sanatçılarından olan Murat Akagündüz, eserlerinde kente ve kenti oluşturan mimari yapılara odaklanır. Bu yapıların sosyal hayattaki işlevini ve anlamını sorgular. Güncel sanatta sıkça ele alınan kent ve mimari sorunlarına değinen sanatçı, ele aldığı kent yapılarını sosyal bir olgu olarak tuvaline taşımaktadır. Resim kompozisyonlarında genellikle tepeden bir bakışı tercih ederken, kentin uydu görüntüsünü de resimlemiş olur. Böylece kente ve mimariye ait çarpık düzen daha belirgin bir şekilde vurgulanır. Murat Akagündüz'ün üyesi olduğu Hafriyat grubunun kente bakışına dair, Emre Zeytinoğlu bir makalesinde flaneur benzetmesi yapmaktadır. *“Hafriyat Grubu Türkiye’de bir ‘metropol gözlemcisi’ (başka bir anlamda da İstanbul gözlemcisi) olarak tanınır. Bu grup, popüler kültürün son derece dinamik bir biçimde ortaya çıkarttığı yeni simgelerin, o simgelere ait bağlamların ve sözkonusu bağlamlar dizisinin yarattığı pratik yaşam tanımının peşindedir. Şu var ki; Hafriyat sanatçıları, kendilerini asla metropol sosyolojisi üzerine akademik araştırmalar yapmakla ya da kente yönelik kimi tarih çalışmalarının peşinden koşarak, onlardan yeni ve ilginç malzemeler derlemekle görevli saymamışlardır. Bu grubun sanatçıları, gözleme yöntemi bakımından, daha çok '19. Yüzyıl Paris'inin flaneurlerine benzer.”*<sup>45</sup>

Murat Akagündüz'ün resimlerine bakıldığında ilk göze çarpan şey, Emre Zeytinoğlu'nun da değinmiş olduğu gibi kente bir gezgin gibi yaklaşarak, her açıdan kent imgesini yakalamasıdır. “Anıtkabir” isimli eserinde monokrom bir görüntüyü ve kontrastı azaltılmış, silinmeye yüz tutmuş bir kenti görürüz. Burada geniş bir açıyla ele alınan kadrajda kent bir doku olarak tuval yüzeyine sabitlenmiş ve çarpıklaşma olgusu ustaca ele alınmıştır. (Resim-50)

<sup>45</sup> Emre Zeytinoğlu, “Yer’in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat”, Hafriyat Sergi Kataloğu, Mas Matbaası, İstanbul, 2004



**Resim 50:** Murat Akagündüz “Anıtkabir”, Tuval Üzeri Yağlıboya, 200x150cm, 2007

Murat Akagündüz’ün kent ve mimariye dair ele aldığı imgeler, O’nun seyircinin ve toplumun belleğiyle ortak bir iletişim kurmasının sağlamıştır. Sanatçının kente bakışı sadece bir konu sorunu değil, aynı zamanda seyirciyle kurulan duygusal bir bağdır. Kentin içinde sürekli yenilenen, eskinin üstüne yenisinin kondurulması olgusu, sanatçının an’a dair olanın resmini yapmasına sebep olmuştur.

## 4.7. İrfan Önürmen

Çalışmalarını İstanbul'da sürdüren İrfan Önürmen, 1990'lı yılların sonuna doğru boya resminin yanı sıra farklı teknikleri de denemeye başlar. Tül, gazete gibi malzemeler kullanarak iki boyutlu işlerden rölyefe ve üçboyutlu işlere yönelmeye başlar. Bu dönem çalışmalarında sanatçı, başkalaşım parçalanmış olan görüntüyü tekrar bir araya getirerek bütünlüğü sağlar. Özellikle kağıt işlerinde ve kolajlarında sıkça başvurduğu bu yöntemle, fotoğrafın ve medyanın sürekli imge üreterek, tekrarladığı imajları bir araya getirir. Levent Çalıkoğlu bir makalesinde İrfan Önürmen'in işlerinin fotoğrafla olan ilişkisi hakkında şunları vurgulamaktadır:

*"İrfan'ın bu gerçekliği elde ediş yöntemi oldukça şaşırtıcı. Çünkü hem görüntünün bayağılaştırılmasına, bir başka göstergeyle ilişkiye girmesine kafa tutuyor hem de bu karışıklık içerisinde çekip aldığı parçalarla kendisine yeni bir dünya kurguluyor. Fotoğraf makinesinin keşfi ile başlayan gösterge sanayisini eleştiriyor ama onu kendi amaçları doğrultusunda kullanmaktan da geri durmuyor. Tesadüf eseri keşfedilen, kolaycı bir bakışın ürünü değil bu. Tam tersi, kavram ve düşünce kümelerinden destek alan ve açılımında üreticisini ateşleyen belirgin bir amaç barındırıyor: Özellikle 90'lı yıllarda birlikte bir kolaj yığımlı haline dönüşen toplumu deşifre etmek, kimliksizleşen, bir başkası olmak için çırpınan ama bir türlü "öteki" olamayan bireyin çarpışık durumunu göstermek ve tüm bu garipliği kapsar şekilde içinde yer aldığı bütünü değişen yapısını didikleme. Ama İrfan'ın bu bakışı hiçbir şekilde dışlayıcı bir yan barındırmıyor. Yapıtlarının genelinde damıtılmış bir ironi ve mizah duygusu kol gezse de, her zaman için "iyileştirici" ve "yol gösterici" bir içerik barındırıyor."*<sup>46</sup>

İrfan Önürmen'in resimleri ve üçboyutlu işleri, kent insanının içinde bulunduğu duruma ve kent sorunlarına eleştirel bir bakışla yaklaşarak, seyirciye ayna tutmaktadırlar. 2002 yılına ait "Arşiv III" isimli yerleştirmesinde kentlinin günlük olarak tükettiği gazete malzemesiyle oluşturulmuş çarpık bir kent imgesini ele almıştır. Burada kullanılan malzemenin geçiciliği ve tüketim nesnesi olarak kullanımını, kentin sürekli yenilenen ve değiştirilen yüzünün gelip geçiciliğiyle bir özdeşlik oluşturulmuştur. Yer yer tutkal ve boyayla da müdahale edilen yerleştirmede, tıpkı Murat Akagündüz'ün işlerinde olduğu gibi kente tepeden ve geniş açıyla bakma eğilimi vardır. (Resim-51)

<sup>46</sup> Levent Çalıkoğlu, "İrfan Önürmen", Kurtuluş, İstanbul, Nisan, 1999.

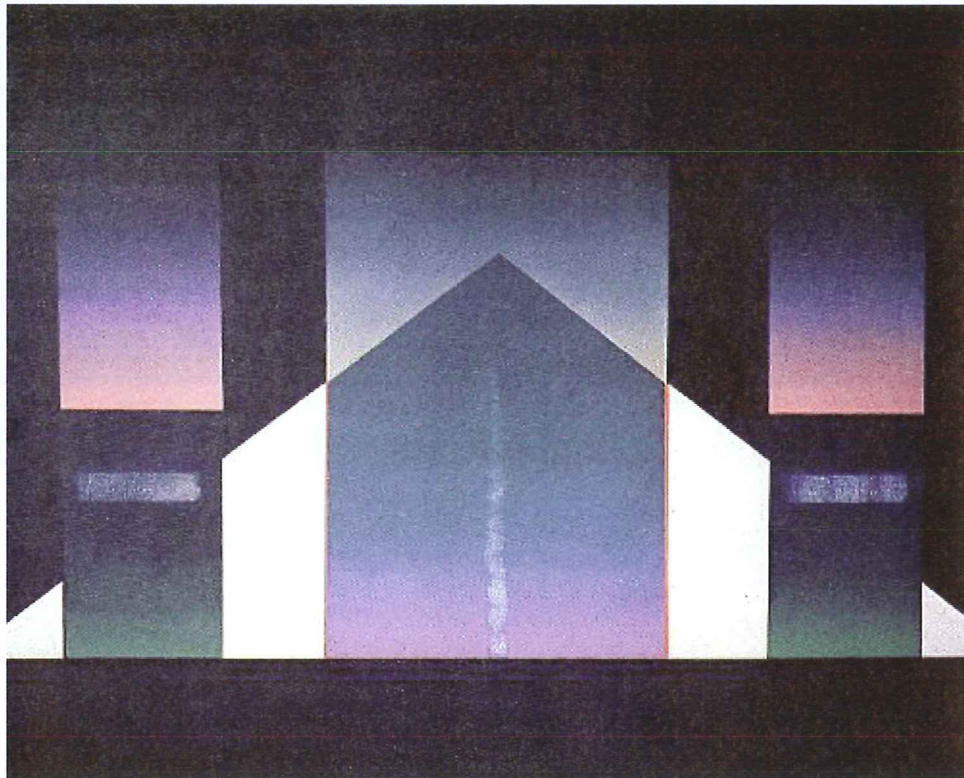


**Resim 51:** İrfan Önürmen, “*Arşiv III*” Enstalasyon, 2002.

#### 4.8. İsmail Ateş- Geometrik Mekân Kurguları ve Mimari Düzen

1960 yılında doğan İsmail Ateş'in geometrik düzenlemelerinde soyut elemanlar rasyonel bir bilinçle yan yana gelerek kompozisyon oluşturulmuştur. Resimlerde yer alan mekânlar sonsuzluğu ve süreksizliği ifade ederek zamanı işaret etmektedirler. Düz, yalın ve geometrik form anlayışı, dingin bir atmosfer yaratarak mimari yapıların iki boyutlu yüzeydeki karşılığının göstergesi durumuna dönüşmüştür. Mimari unsurların kompozisyonlardaki ele alınışı, soyutlama bakımından önemli bir unsur oluşturmaktadır. Kompozisyonlarda yer alan ve mimari yapılara göndermelerde bulunan soyut geometrik formlar, seyirciyi odağa alarak her form kendi bağımsız alanıyla ayrı bir mekân olgusunu oluşturur.

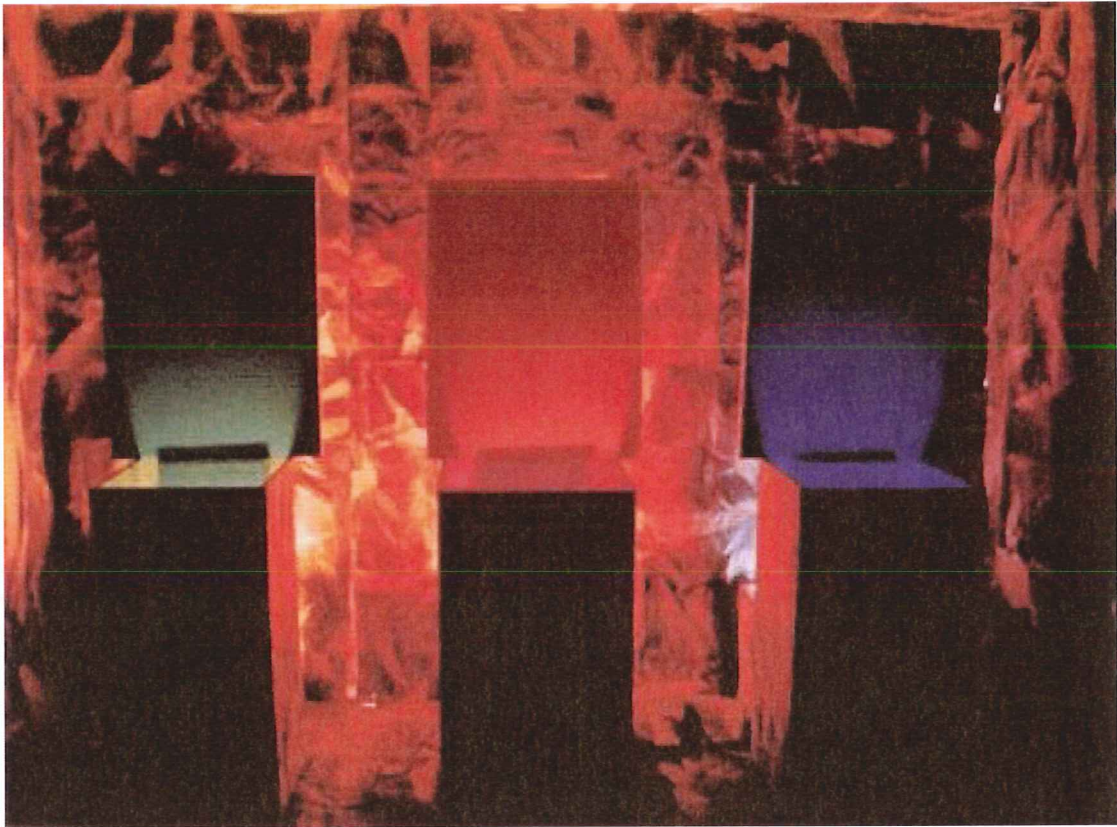
İsmail Ateş'in "Simetrik Kompozisyon" isimli eserinde keskin hatlarla sınırlanmış renk alanları dış mekânı, renkli alanları sınırlayan koyu hatlar ise dışarıyı içten ayıran pencere, çerçeve gibi yapı elemanlarını aklı getirmektedir. Tuvalde yer alan her formun, bir diğer tarafta karşılığı bulunmaktadır. Kuşkusuz bu simetrik olgu yine mimari unsurlarla da ilişkilendirilebilir. (Resim-52)



**Resim 52:** İsmail Ateş, "Simetrik Kompozisyon" Tuval Üzeri Yağlı Boya, 55 x 70 cm.1987



İsmail Ateş'in iki boyutlu çalışmaları gibi yerleştirmeleri de geometrik bir düzen içerisinde konumlandırılmışlardır. "Yaşam Prizması-1" adını verdiği yerleştirmede, rengin ve formun minimal bir değerde kullanıldığı görülür. Burada renk ve geometrik form, iki boyutlu satıhtaki mekân yanılsamasında değil, mekânın bizzat kendisinin içinde yer alır. Yani eser, burada bulunduğu ve sergilendiği yerdeki mekânın atmosferiyle diyaloga girer. (Resim-53)



**Resim 53:** İsmail Ateş, "Yaşam Prizması-1" 400 x 500 x 190 cm. Karışık Teknik, 1993

## SONUÇ

Türk resim sanatının geçmişten günümüze kadar oluşum süreci içerisinde mimari ve kentsel öğelerin plastik bir değer olarak kullanımına yer verilen bu araştırmada önce Türk mimarlığının gelişimine yer verilmiştir. Ardından kronolojik olarak gruplaşma hareketleri incelenmiş ve mimari-kentsel öğelerle olan yakınlıkları araştırılmıştır. D grubu, On'lar grubu, Yeni Dal grubu, Siyah Kalem Grubu gibi önemli gruplaşma hareketleri içerisinde geometrik kurguların mimari ve kentsel yapılarla olan ilişkileri araştırılmıştır. Türk sanatının soyutlama sürecinde ortaya çıkan sorunlar irdelenerek, geometrik ilgilerin bu süreçteki durumu ele alınmıştır. Geometrik eğilimlerin Türkiye'de ortaya çıkmaya başladığı yıllar olan 1950'lerde Geometrik Non-figüratif sanat anlayışının ortaya çıkması, Türk sanatının mimari öğelere olan ilgisini arttırmıştır. 1953-1954 yılları ise Türkiye'de Geometrik-Non Figüratif sanat anlayışının ortaya çıktığı yıllardır. Sabri Berkel, Veysel Erüstün, Ferruh Başağa, İsmail Altınok, Mübin Orhon, Abdurrahman Öztoprak, Adnan Çoker, Özdemir Altan, Nüzhet Kutluğ, Altan Gürman, Bekir Sami Çimen, Âdem Genç ve Halil Akdeniz gibi sanatçılar, Türkiye'de Geometrik Non-figüratif sanat anlayışının gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Geometrinin mimari konstrüksiyonlarla iç içe düşünüldüğü bu evrede sanatçılar soyut kompozisyonlarını bu anlayış çevresinde oluşturmuşlardır. Örneğin Adnan Çoker, Selçuklu mimarisini ve cami silüetlerini kendi anlayışı doğrultusunda minimize etmiştir. Halil Akdeniz İzmir körfez kirlenmesi serisi ile kentin sorunlarını çağdaş ve geometrik bir dille aktarmıştır. Cemal Bingöl kolâjlerden faydalanarak geometrik soyuta yönelmiştir.

Geometrik soyut sanat anlayışına yönelik eser üreten sanatçıların mimari ve kentle olan ilişkileri incelendikten sonra, Türkiye'de 1970 sonrası dönemde ortaya çıkan yeni anlayışların Türk mimarisi ve kentle olan ilgileri araştırılmıştır. Özellikle 1970'li yıllardan bu yana figür ve soyut resim yaklaşımları ve kavramsal sanata dönük biçim araştırmalarından farklı, yeni eğilimler oluşturan sanat sergileri, eskinin aşılıma çalışılarak deneysel olanı öne sürme savını ortaya atmaktadırlar. Bu deneysellik olgusu, sanatta yaratma sınırlarının zorlanarak her türlü malzeme ve teknik olanakların kullanılmasının sınırlanmadığı geniş bir alan yaratmıştır. Modern

teknolojinin olanaklarını kullanarak eser üreten sanatçılar, yeni sanatsal eğilimleri aksettirebilmişlerdir. İki boyutlu yüzey çalışmalarından üç boyutlu çalışmalara ve malzemeye öncelik veren bu dönem sanatçıları, pentürün olanaklarının elverdiği anlatım dilinin sınırlarını genişleterek deneysel işler üretmişlerdir.

“Türk Resminde Geometrik ve Soyut Değerlerin Mimari ve Kentsel İmgelere Uyarlanması” adlı bu araştırmada Türk resminin mimari ve kent öğeleriyle olan diyalogu, Soyut ve Geometrik Soyut Türk resminin gelişim süreciyle paralel olarak araştırılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda soyutlama sürecinde Batı sanatındaki gelişmeler ve Türkiye’deki sanatçıların bu gelişmelere olan ilgileri de araştırmanın kapsamına dâhil edilmiştir. Türkiye’de Geometrik Non-figüratif sanat anlayışıyla birlikte yeni bir yaklaşım ortaya çıkmış ve doğayı tasvir etme endişesi ortadan kalkmıştır. Kuşkusuz geometrinin bu gelişme sürecinde etkisi büyüktür. Türk mimari elemanlarının geometrik bir anlayış içerisinde kullanımı, Türk sanatçılarının yöresellik sorunsalını çözümlenmelerinde faydalı olmuştur. Türkiye’de çarpık kentleşme olgusu da Çağdaş Türk sanatında sıkça ele alınmıştır. Bu sorunun daha uzun bir süre devam edeceği ve Türk sanatçıları tarafından da çağdaş bir sorun olarak ele alınacağı kuşku götürmez bir gerçektir.

## KAYNAKÇA

- Akay ,Ali, *Postmodern Görüntü, Bağlam Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 1997.*
- Akdeniz, Halil, *Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Doktora Tezi, İzmir, 1990.*
- Antmen, Ahu, *Şehir Defteri, Radikal Kültür Sanat Eki, Doğan Ofset Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş. İstanbul, 2009.*
- Batur, Enis, *Modernizmin Serüveni, 4. Basım, Y.K.Y. İstanbul, 2000.*
- Berk, Nurullah, Gezer, Hüseyin, *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973.*
- Berger, John, *Görme Biçimleri, 6. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.*
- Çalıköğlü, Levent, *İrfan Önürmen, Kurtuluş, İstanbul, Nisan, 1999.*
- Ergüven, Mehmet, *Yoruma Doğru, Y.K.Y. İstanbul, 1992.*
- Ergüven, Mehmet, *Titreşimlerin Büyüsü, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.*
- Ergüven, Mehmet, *Davetsiz İzleyici, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2007.*
- Eroğlu, Özkan, *Resim Sanatı Sözlüğü, Nelli Sanatevi Yayınları, İstanbul, 2003.*
- Ersoy, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 1998.*
- Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü, 3.Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2002.*
- Gombrich, E.H, *Sanat Ve Yanılsama, çev:Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul,1992.*
- İpşiroğlu, Nazan, *Sanattan Güncel Yaşama, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998.*
- Kocak, Orhan, *İmgenin Halleri, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul, 1995.*
- Kökden, Uğur, *Zaman Devriyeleri, Y.K.Y. İstanbul, 2003.*
- Kuban, Doğan, *“Türkiye Sanatı Tarihi,” 3. Basım, İstanbul, 1979.*
- Lynton, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.*

- Mülayim, Selçuk, *Osmanlı Ansiklopedisi*, 3.Cilt, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- Oktay, Ahmet, *Resim Yazıları*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul, 2002.
- Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.
- Özsezgin, Kaya, *Resimde Mimari Kurgu, Artist*, Artist yayın Endüstrisi ve Eğitim Hizmetleri Ltd. Aralık 2007.
- Sönmez, Necmi, *Sanat Hayatı İçerir mi?* Y.K.Y. İstanbul, 2006.
- Tanilli, Server *Uygurlık Tarihi*, 26. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2008.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, 1997.
- Turan, Güven, *Çerçevenin Dışından*, Y.K.Y. İstanbul, 2004.
- Turani, Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- Turani, Adnan, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1974.
- Üren, Eşref, Ulus, *Cemal Bingöl'ün Resim Sergisi*, Sayı:27.
- Zeytinoğlu, Emre, "Yer'in Altını Üstüne Getirmek: Hafriyat", *Hafriyat Sergi Kataloğu*, Mas Matbaası, İstanbul, 2004.