

**T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

**20.YÜZYIL RESİM SANATINDA BİÇİMİN RİTMİK
YAPILANMASI**

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
BİRCAN AYDOĞDU**

**Tez Danışmanı
Doç. İHSAN DOĞRUSÖZ**

**T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI**

20.YÜZYIL RESİM SANATINDA BİÇİMİN RİTMİK YAPILANMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ


**Hazırlayan
Bircan AYDOĞDU**

**Tez Danışmanı
Doç. İhsan DOĞRUSÖZ**

ÇANAKKALE 2014

TAAHHÜTNAME

Yüksek Lisans Tezi “20.YÜZYIL RESİM SANATINDA BİÇİMİN RİTMİK YAPILANMASI“ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.


Tarih
13.08.2014

Bircan AYDOĞDU

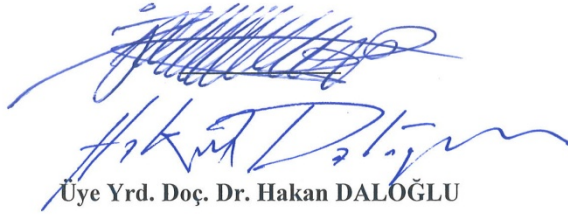
İmza

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bircan Aydoğdu'ya ait 20.YÜZYİL RESİM SANATINDA BİÇİMİN RİTMİK
YAPILANMASI adlı çalışma, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalı, Resim
Programı, YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak oybirliği ile kabul edilmiştir.

Üye Doç. Dr. İhsan DOĞRUSÖZ

(Danışman)



Üye Yrd. Doç. Dr. Hakan DALOĞLU

Üye Yrd. Doç. Dr. Fatih KARAGÜL



Tez No: 10047867

Tez Savunma Tarihi: 02. 06. 2014



Doç. Dr. İbrahim Hakkı ÖZTÜRK

Enstitü Müdürü

24.08 /2014

ÖZET

20.YÜZYIL RESİM SANATINDA BİÇİMİN RİTMİK YAPILANMASI

Doğa ve insan arasındaki etkileşimi, diğer insanlardan farklı olarak duyumsayan sanatçı, evrenin ritmi içinde durmadan devinen biçimleri, kendine özgü ifadelerle anlamlandırır. Sanatçı, algılama ve yansıtmadaki üstünlüğüyle, duyumsadığı biçimlerdeki dengeyi gözeterek, sanatsal niteliği olan eserler meydana getirir.

20. yüzyıl sanatı, çizgi, renk denge ve uyumun yanında, kurgulamadaki çeşitlilik açısından, deneysel bir süreç içinde gelişme göstermiştir. Sanatsal üretimi etkileyen duyular ve zihinselliğin, biçimin ritmik yapılanmasıyla olan etkileşimi, yüzyılın sanatında yeni atılımlara yol açmıştır. Bu atılımlar, çağın sanatçısının bulunduğu dönemin ritmini tüm yönleriyle yansıtmada konusunda cesaretlendirmiştir. Sanatçıların resimlerinde ele aldıkları temalar, ritmik düzen bakımından incelendiğinde, bu etki kolayca gözlenir. 20. Yüzyılda Endüstrileşmenin getirdiği ilerlemeye yönelik tüm atılımlar, her alanda etkisini sürdürürken, sanatçılar da, eserlerinde bu atılımların takipçisi olmuşlardır. Diğer yandan, kentin ritmi içindeki yalnızlığını, kaygılarını, umutlarını sevinçlerini ve coşkularını, sanatçıların eserlerinde gören birey, yeni ifade biçimlerini algılamada zorluk çekmemiştir.

Tüm bu değişim odakları içinde ortaya çıkan ritmik düzen, özellikle soyut sanatta sınırsız bir ifade alanı bulmuştur. Resimde ritimin kurgusal olarak, düzenli, değişen, gelişen veya rastlantısal dağılımı sanatçının etkileşim alanları içinde şekillenmiştir. Çağın özgür yapısının etkisi altında ki sanatçılar, kurguladıkları biçimlerde, ritmik düzen bakımından benzer özellikler gösterebilirler de, sanatsal nitelikleri bakımından, ritmik kurguda farklılıklar yaratmışlardır.

Anahtar Kelimeler: Ritim, Biçim, Devinim, Hız, Denge, Evren, Soyut.

ABSTRACT

RHYTHMICAL RESTRUCTURING OF FORM IN 20TH CENTURY PAINTING

Artist, who perceives the interaction between nature and man, from a different perspective than others, makes sense of the ever moving forms within the rhythm of the universe with distinctive expressions. The artist with superiority in perception and projection creates works sensing and preserving the balance in forms.

20th century art has evolved around line, color, balance and harmony along with variety in structuring. The interaction of rhythmical structure of form with the senses and cognition which affect artistic productivity has caused quantum leap in the century's art. This leap encouraged the artist to reflect the rhythm of the era in all aspects. The themes of artists when analyzed in terms of layout, the effects can be easily observed. The progress of industrialization in the 20th century brought breakthroughs in all areas, while artists have become followers of these breakthroughs. On the other hand, with the rhythm of urban loneliness, anxieties, hopes and joys and enthusiasm in the works of artists, the individual hasn't been through difficulty in understanding new forms of expression.

Rhythmic pattern emerging with all these changes in focus, has found unlimited forms of expression in abstract art. Regular, changing, developing or random distribution of the rhythm in paintings has been shaped by the artist in areas of interaction. Under the influence of the free structure of the era, even though the artists show similar characteristics in terms of rhythmic pattern, they have created artistic uniqueness in rhythm in the way they constructed their work.

Keywords: Rhythm, Form, Movement, Speed, Balance, Universe, Abstract.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, doğanın kendine has ritminin, daha ilk çağlardan itibaren insanın duyularına dönük etkileşimlerle, sanat denilen estetik olguya dönüşmesi ve bu olgu içinde gelişerek şekillenmesi, temel alınarak araştırmaya başlandı. 20. yüzyılın değişen yapısıyla birlikte özgürleşen sanat, insanın iç dünyasında bir yolculuğa çıkmış, modern sanatta kendisine yeni ifade alanları bulmuştur. Bu yüzyılın sanatçıları, figüratiften soyuta, ortaya çıkan sanat akımlarında, düşünsel alt yapılarının ürünü olarak, biçimi kurgulamada, bir denge unsuru olan ritimden yararlanmışlardır. Bunun yanında soyut sanatın doğanın tüm ritmini kucaklayan, figürden yoksun biçimselliği, yüzyılın sanatçısında, deneyselliğe olan ilgiyi de arttırmıştır. Günümüze gelindiğinde 20. yüzyılla birlikte özgürleşen sanatsal yaratım, aynı coşkuyla devam etse bile, kendini tekrarlayan bir yapı içine girmiştir.

Doğadaki ritmik düzen, İnsanın estetik algısında yer edinmiştir. Sanatçının duyularını besleyen gerçeklik, aynı zamanda evreninde ritmidir. Sanatçı, doğa ile sanat eseri arasında kurulan kaçınılmaz bağın etkisi altında eserler verir. Ritim günümüze gelene kadar tüm sanat akımlarında, önceliği değişerek bir denge unsuru olmuştur. 20. yüzyılın sanatçısı ise, çağın içinde bulunduğu büyük değişimin etkisiyle, iç dünyası ve ruhsal birikimleriyle şekillenen duyularının ritmini resmetmiştir. Sanatçı, fırça vuruşları, çizgisi ve renk seçimiyle, kendisine özgü biçimler ortaya koymuştur. Ritim temel alan bu çalışmada, toplumların geçirdiği büyük değişim ve gelişim odaklarının etrafında şekillenen sanatın devrimi ve bu devrime eşlik eden yeni anlatım biçimleri incelendi. Bununla birlikte, 20. yüzyılın belli başlı sanatçıları ve eserleri, etkiledikleri düşünsel yapı ve ritmi kurgulamada tercih ettikleri biçimsellik, çalışmamın sınırlarını belirledi. Buna karşın, yeni çağı hazırlayan sebeplerin 19. Yüzyılda başlamış olduğu gerçeği, konunun daha geniş olarak incelenmesini gerekli kıldı. Konunun irdelenmesi sırasında, daha çok sanatçı üzerinden anlatım mümkün olabilirdi. Fakat ritim ve tekrar konusunda, sanatçısına özgü biçim arayışlarının birbirini tekrarlayabilen anlatım özellikleri taşıması nedeniyle, sınırlı sanatçı üzerinden giderek konunun daha anlaşılır olacağı sonucuna vardım. Bu nedenle belli başlı Türk ve yabancı ressamı ve eserlerini ele aldım.

Ritim, sanatsal bir terim olarak daha öncede inceleme konusu olmuştur. Bu güne kadar en çok müziksel niteliği bakımından ele alınan ritim, resim ve müzik arasında ortak bir kavram olması nedeniyle, yapılan incelemeler ve yayınlar, iki alan arasında sanatsal etkileşim açısından, önemli bir boşluğu doldurmuştur. Ancak, yaptığım araştırmalarda, bu günü kadar resim sanatında ritim konusunun fazla ele alınmadığını, genellikle kompozisyonu meydana getiren unsurlardan biri olarak, temel tasarım kaynaklı yayınlarda, teknik bilgi olarak yer aldığını gördüm. Bunun dışında resimde ritim konusuna ve sanatçıların resimlerindeki ritimi inceleyen eserlere, bazı kaynaklarda kısa başlıklar halinde ya da yeri gelmişken değinilmesi, konunun az ya da dağınık olması nedeniyle birçok kaynak taradım. Karşılaşmış olduğum bu zorluk, konunun tek bir kaynaktan toplanması konusunda da bana fikir verdi.

20. yüzyılın belli başlı sanatçıları ve eserlerine göre, nesnelere ve ritimlere dünyasının nasıl görüldüğü konusunun, biçimin ritmik yapılanması adını verdiğim araştırmamla örtüşmesi önemli bir sorundu. Kaynaklarda birbirine yakın olan bilgilere ulaştığım gibi, farklı ve konuya açıklık getirecek önemde olan bilgilerle de karşılaştım. Daha çok aynı şeyleri yazıyor olduğum kaygısı taşısam da, konuyu tekrar hatırlatmak adına bilgileri yinelediğim de oldu. Özellikle Nazan İpşiroğlu'nun *Resimde Müziğin Etkisi*, Sanattan Güncel Yaşama, *Resimde Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri* ve *Sanatta Devrim* (M.Ş. İpşiroğlu ile birlikte) kitapları, *müzik ve resim arasındaki etkileşim* için açık birer kaynak olmalarına karşın, *20. Yüzyıl resim sanatında biçimin ritmik yapılanması* konusunda da bana kılavuzluk ettiler. Mehmet Ergüven, *Titreşimlerin Büyüsü Devrim Erbil Kitabı*, Ahu Antmen, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*, Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resme Başlarken*, Kayıhan Keskinok, *Doğa ve Sanatta Ritimler* başlıklı kitapları araştırmama önemli katkı sağladılar. Bu çalışma süresince, *Herbert Read*'in *Sanatın Anlamı*, *Ernest Fischer*'in *Sanatın Gerekliliği*, *Beatrice Lenoir*'in, *Sanat Yapıtı*, *Arnold Hauser*'in *Sanatın Toplumsal Tarihi*, *Anna- Carola Krausse*'in *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, başucu kitaplarım oldu.

Sonuç olarak, bu çalışma ile, 20. yüzyıl Avrupa Resim Sanatının değişim ve gelişim odaklarına genel olarak bakmaya çalıştım. Yüzyıla damgasını vuran belli başlı sanat akımları ve sanatçılarının biçimi kurgulamada giriştikleri yeni arayışları, çağın gereği olarak ortaya çıkan hız ve dinamizmin gibi kavramların, resim sanatına olan

yansımasını, ritmik kuruluşlarındaki farklılıkları bakımından ele aldım. Hazırlamış olduğum çalışmanın, *resimde ritim* sorununun, tek bir kaynakta toplanması açısından, sanatsal literatüre katkıda bulunacağını düşünüyorum. 20. Yüzyılın hız ve dinamizminin yanında, evrenin ritmini duyumsayan sanatçının yaratım sürecindeki heyecanını, okuyucuların da duymasını dilerim.

Bu tezin yazım aşamasında, özellikle yardımlarını benden esirgemeyen danışmanım, öğretim üyesi sayın Doç. İhsan DOĞRUSÖZ'e teşekkür ederim. Ayrıca katkılarından dolayı, sayın jüri üyeleri, öğretim üyesi Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU ve Yrd. Doç. Fatih KARAGÜL'e teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte, varlığıyla yaşamımızı güzelleştiren canım kızım Özüm Ada'ya, desteğiyle hep yanımda olan sevgili eşim AlperAYDOĞDU'ya, aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	viii
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

1. RESİMDE RİTİM	3
1.1. Görsel Algı Olarak Ritim	4
1.2. Doğanın Ritmini Keşfeden Sanat	6
1.3. Plastik Değer Olarak Ritim	8
1.4. Teknik Olarak Resim Uygulamalarında Ritim	15
1.4.1. Kompozisyon Kurgusunda Çizginin Ritmi	22
1.4.2. Renkte Ritim	29
1.4.3. Açık- Koyu Değerler Olarak Ritim	37

BÖLÜM II

2. 20. YÜZYIL RESİM SANATINA BAKIŞ	39
2.1.20. Yüzyıl Resim Sanatında Ritim ve Devinim	68
2.2. Soyut Sanatta Ritim ve Devinim	82
2.2.1. Kandinsky'nin Sanatında Ritim ve Devinim	88
2.2.2. Paul Klee Ve Eşzamanlı Tınıların Ritmi	96
2.2.3. Mondrian, Denge ve Uyumun Ritmi	100
2.2.4. Sanatın Yeni Merkezi ve Pollock Resminde Rastlantısal Ritimler	108
2.2.5. Robert Motherwell ve Willem De Kooning Resminde Ritim	116
2.2.6. Bridget Riley'nin Sanatında Optik Yanılsamaların Durağan Ritimleri	121

BÖLÜM III

3. TÜRK RESMİNDE RİTİM VE DEVİNİM	127
3.1. Sabri Berkel Resminde Üslup Olarak Akılcı Ritimler	129
3.2. Halil Akdeniz Resminde Ritim	131
3.3. Devrim Erbil Resminde Titreşimlerin Ritmi	133
3.4. Hayal İncedoğan, Müzikten Gelen Ritim	139

BÖLÜM IV

4. RESİM SANATINDA BİÇİM VE ÖZ SORUNU ÜZERİNE.....	143
SONUÇ.....	148
KAYNAKÇA.....	150
EKLER.....	154

KISALTMALAR

Böl. : Bölüm

çev. : Çeviren

D. : Dergi(si)

der. : Derleyen

ed. : Editör

Gzt. : Gazete(si)

No. : Numero/Numara

Nu. : Number

p. : Page

s. : Sayfa

RESİMLER LİSTESİ

BÖLÜM I

- Resim 1. 1.** Salvador Dali, *Son Akşam Yemeği*,
1955, Tuval Üzerine Yağlıboya, 167 x 268 cm,
National Gallery of Art / Washington – ABD..... 5
- Resim 1. 2.** Le Tintoretto, *Köle Mucizesi*,
1548, Tuval Üzerine Yağlıboya,
541 x 415 cm, Akademi Galerisi Venedik, İtalya..... 9
- Resim 1. 3.** Paul Klee, *Komik Opera Şarkıcısı*,
1923, Suluboya Ve Kağıt Üzerine Mürekkep,
29.2 x 23.5 cm, Guggenheim Müzesi, New York, ABD..... 10
- Resim 1. 4.** Picasso, *Dört Dansçı*,
1925, Kâğıt Üzerine Mürekkepli Kalem..... 11
- Resim 1. 5.** Jackson Pollock, *Şeytan*,
1947, Tuval Üzerine Karışık Teknik,
267.9 x 104.1 cm, 1950. Stanford Üniversitesi Müzesi, ABD..... 12
- Resim 1. 6.** Rembrandt, *Samson'un Körlüğü*,
1636, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205 x 272 cm,
Städel Sanat Enstitüsü Belediye Galerisi, Frankfurt, Almanya..... 13
- Resim 1. 7.** Halil Akdeniz,
Renklerin Göreceli Değerleri Üzerine Bir Araştırma,
1973, Tuval Üzerine Akrilik, 64.50 x 64.50 cm, Özel Koleksiyon..... 15
- Resim 1. 8.** Andy Warhol, *Marilyn Monroe'nun Dudakları*,
1962, Sentetik Polimer Boya, Elek Baskı ve Tuval Üzerine Kalem, İki Panel,
2.10 x 2.05 cm, Washington, D.S. Joseph H. Hirshhorn Bağıışı, 1972..... 16
- Resim 1. 9.** Fevzi Karakoç, *Kabaran Atlar*,
1995, Tahta Gravür, 45 x 64 cm..... 17
- Resim 1. 10.** Lee Krasner, *Beyaz Kareler*,
1948. Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 x 76,2 cm.
Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York. ABD..... 18
- Resim 1. 11.** Devrim Erbil, *Ritmik Soyutlama Kırmızı*,
2013, Alüminyum Üzerine Dijital Baskı, 100 x 130 cm..... 19

Resim 1. 12. Charles Hossein Zenderoudi, <i>İsimsiz</i> , 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38 x 51 inç.....	20
Resim 1. 13. Güngör Taner, <i>Su Akışı</i> , 1997, Kağıt Üzerine Serigrafı, 70 x 70 cm.....	21
Resim 1. 14. Jackson Pollock, <i>Sonbahar Ritim</i> , 1950, Tuval Üzerine Emaye, 269 x 457,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Düsseldorf. Almanya.....	22
Resim 1. 15. Honoré Daumier, <i>Sancho Panza ve Don Kişot Dağlarda</i> , 1866-68, Tuval Üzerine Yağlıboya, 29.5 x 45 cm, Oskar Reinhart Koleksiyonu Müzesi, Zürih, İsviçre.....	23
Resim 1. 16. William Blake, <i>Bakireler Misali</i> , 1803-1805, Suluboya, Fırça Ve Gri Yıkama, Kalem ve Grafit Üzerinde Siyah Mürekkep, 36 x 33.2 cm, Rogers Fonu, 1914, New York Metropolitan Müzesi, ABD.....	24
Resim 1. 17. Levni, <i>Uyuyan Genç Kadın</i> , Topkapı Sarayı, İstanbul	25
Resim 1. 18. Henri Matisse, <i>Çıplak Yerli</i> , 1932, Gravür, Mallarme.....	26
Resim 1. 19. Pisanello, <i>Kuş</i> , 1430-1440, Kağıt Üzerine Suluboya, 16.2 x 21.7 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....	27
Resim 1. 20. Picasso, <i>Uyuyan Kadın</i> , 1952, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem.....	28
Resim 1. 21. Vasily Kandinsky, <i>Siyah Çizgiler</i> , 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.4 x 131.1 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. ABD.....	29
Resim 1. 22. Giacomo Balla, <i>Kızların balkonda koşusu</i> , 1912, İtalya.....	30
Resim 1. 23. Turner, <i>Tayfun Geliyor-Denize Ölü Atma</i> , 1840, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8 x 122.6 cm; Güzel Sanatlar Müzesi, Boston. ABD.....	31
Resim 1. 24. Peter Paul Rubens, <i>Diana'nın Kurtlu Av İçin Çıkış</i> , 1615 Dolayları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 215.9 x 178.8 cm, Cleveland Müzesi. ABD.....	32
Resim 1. 25. Constable, <i>Hain Pier, Brighton</i> , 1827, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 183 cm, Tate Gallery, Londra, İngiltere.....	33
Resim 1. 26. Edouard Manet, <i>Bahçede Genç Kız</i> , 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 70 cm, Özel Koleksiyon, Zürih. İsviçre.....	35

Resim 1. 27. Japon Tahta Baskı, *Ayakta duran kadın*,
1640 dolayları, 112.5 x 48 cm..... **38**

BÖLÜM II

Resim 2. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres,
Roger 'ın Angelica 'yı Kurtarışı, 1819, Tuval Üzerine Yağlıboya,
199 x 147 cm, Louvre Müzesi, Paris. Fransa..... **44**

Resim 2. 2. Vincent Van Gogh, *Sargılı Kulak İle Kendi Portresi*,
1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 49 cm,
Courtauld Enstitüsü Galerisi, Londra, İngiltere..... **45**

Resim 2. 3. Emil Nolde, *Altın Buzağının Etrafında Dans*,
1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 105,5 cm,
Bayerische Staatsgemaldegammlungen, Munich, Almanya..... **46**

Resim 2. 4. William Blake, *Âdem ve Havva 'yı İzlemek*,
1808, Kalem, Kağıt Üzerine Suluboya, 50.5 x 38 cm
Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD..... **47**

Resim 2. 5. John Constable, *Denizin Üstünde Fırtına*,
Kağıt Üzerine Yağlıboya, 22.2 x 31.1 cm, 1827,
Kraliyet Sanat Akademisi, Londra, İngiltere..... **48**

Resim 2. 6. Francisco Goya, *Gitar Çalan Kör Adam*,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 311 cm 1778,
Prado Müzesi, Madrid, İspanya..... **48**

Resim 2. 7. William Turner, *Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi*,
1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.5 x 122 cm,
Tate Gallery, Londra, İngiltere..... **49**

Resim 2. 8. Eugene Delacroix, *Dante ile Barque*,
1822, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189 x 242 cm,
Louvre Müzesi Paris. Fransa..... **50**

Resim 2. 9. Jean-François Millet, *Başak Toplayanlar*,
1857, Tuval Üzerine Yağlıboya,
Orsay Müzesi, Paris, Fransa..... **51**

Resim 2. 10. Gustave Courbet, *Hallali Geyik*,
355 x 505 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,
1867, Besancon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa..... **52**

Resim 2. 11. Camille Pissarro, 1890, *Hyde Park, London-Kent Manzarası*,
Kağıt Üzerine Suluboya, 65 x 54 cm,
Tokyo Fuji sanat Muzesi, Tokyo, Japonya..... **53**

Resim 2. 12. Édouard Manet, *At Yarışları*,
1872, Lithograph, 20.53 x 68.3 cm,
British Müzesi, Londra, İngiltere..... **54**

Resim 2. 13. Paul Cezanne, <i>SainteVictoire Dağı</i> , 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 92 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.....	55
Resim 2. 14. Paul Cezanne, <i>SainteVictoire Dağı</i> , 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 92 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.....	56
Resim 2. 15. Van Gogh, <i>Arles Manzarası, Çiçeklenen Meyve Bahçeleri</i> , 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 × 92 cm, Bay ve Bayan Sammlung, Paul Mellon, Upperville / Virginia, ABD.....	58
Resim 2. 16. Vincent Van Gogh, <i>Buğday Tarlası ve Kuzgunlar</i> , 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 101 cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam. Hollanda.....	59
Resim 2. 17. Paul Gauguin, <i>Arearea</i> , 1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 94 cm. Orsay Müzesi, Paris. Fransa.....	60
Resim 2. 18. Pierre Bonnard, <i>Yaz</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1931, Güzel Sanatlar, Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya.....	61
Resim 2. 19. Gustav Klimt, <i>Adele Bloch-Bauer'in Portresi</i> . 1907, Tuval Üzerine Altın Ve Gümüş Varak, 140 × 140 cm. Neue Galerie, New York, ABD.....	62
Resim 2. 20. Marc Chagall, <i>Doğum Günü</i> , 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80.5 x 99.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.....	64
Resim 2. 21. Paolo Uccello, <i>San Romano Savaşı</i> , 1438-1440, Kavak Ceviz Yağı ve Keten Tohumu Yağı İle Yumurta Tempera. 181.6 x 320 cm. Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya.....	65
Resim 2. 22. Piero Della Francesca, <i>İsa 'ya İşkence</i> , Tempera. 1444, 59 cm x 82 cm, Dükler Sarayı, Urbino, İtalya.....	66
Resim 2. 23. Henri Matisse, <i>Dans</i> , 1909 -1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2.60 cm x 3.91 cm, Hermitage Müzesi, St Petersburg, Rusya.....	69
Resim 2. 24. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Cadde 'de İki Kadın</i> , 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120,5 cm x 91cm, Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Düsseldorf, Almanya.....	71
Resim 2. 25. Franz Marc, <i>Küçük Mavi Atlar</i> , 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya.....	72

Resim 2. 26. Picasso, <i>Guernica</i> , 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 350 x 780 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD	73
Resim 2. 27. Giorgio de Chirico, <i>Plaza (Piazza)</i> , 1913, Tuval üzerine yağlıboya, , 51,5 x 75,5 cm, Uluslararası Bellas Sanat Müzesi, Arjantin	74
Resim 2. 28. Marcel Duchamp, <i>Merdivenden İnen Çıplak</i> , 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147 cm x 89,2 cm, Philadelphia Sanat Müzesi Philadelphia, ABD	75
Resim 2. 29. Umberto Boccioni, <i>Gürültüsü Evin İçinde</i> , 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 75 cm, Sprenkel Müzesi, Hanover, Almanya	76
Resim 2. 30. Giacomo Balla, <i>Tasmalı Köpeğin Dinamizmi</i> , 1912, 89.9 x 109.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Albright-Knox Art Gallery, New York, ABD	77
Resim 2. 31. Giacomo Balla, <i>Hareket Ve Dinamik</i> , 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.8 x 120 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD	78
Resim 2. 32. Robert Delaunay, <i>Eiffel, Kulesi</i> , 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 202 x 138 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD	79
Resim 2. 33. Robert Delaunay, <i>Sonsuz Ritim</i> , 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1619 x 1302 mm, Kare: 1644 x 1332 x 45 mm, Tate Modern Müzesi, Liverpool, İngiltere	80
Resim 2. 34. Joan Miro, <i>Göğün Mavisindeki Altın Sarısı</i> , 1967, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 205 x 73,5 cm, Fundacio Joan Miro (Joan Miro Vakfı), Barselona, İspanya	82
Resim 2. 35. Mondrian, <i>Kırmızı, Sarı Ve Mavi İle Kompozisyon</i> , 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 39 x 35 cm, Özel Koleksiyon	84
Resim 2. 36. Kasimir Malevich, <i>Uçan Tayyare</i> , 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57.3 x 48.3 cm, Modern Sanat Müzesi, New York. ABD	85
Resim 2. 37. Claude Monet, <i>Saman Yığınları</i> , 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.5 x 100.8 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa	88
Resim 2. 38. Wassily Kandinsky, <i>Kompozisyon II</i> , 1909-1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97,5 x 130,5 cm, Guggenheim Müzesi, New York, ABD	89

Resim 2. 39. Wassily Kandinsky, <i>Beyaz Bir Sınır</i> , 1913 Tuval üzerine Yağlıboya, 140,3 x 200,3 cm, Guggenheim Müzesi New York, ABD	90
Resim 2. 40. Wassily Kandinsky, <i>Kompozisyon IX</i> , 1936, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 113.5 x 195 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi,Georges Pompidou Center, Paris. Fransa	91
Resim 2. 41. İnanç Sanatı, Sanatçısı Bilinmiyor, <i>Şehitler Alayı</i> . 6. Yüzyıl Sant' ApollinareNuovo Bazilikası. Ravenna İtalya	92
Resim 2. 42. Wassily Kandinsky, <i>Kompozisyon III</i> , Schoenberg Konseri, 1911, Lenbachaus, Münih, Almanya	93
Resim 2. 43. Wassily Kandinsky, <i>Fug</i> , 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.5 x 129.5 cm, Ernst Beyeler Koleksiyonu, Bazel, İsviçre	94
Resim 2. 44. Wassily Kandinsky, <i>Karşı Tımlar</i> , 1924, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Center, Paris. Fransa	95
Resim 2. 45. Paul Klee, <i>Ritmik</i> , 1930, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 69.6 x 50.5 cm, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa	97
Resim 2. 46. Paul Klee, <i>Kırmızı Füg</i> , 1921, Felix Klee Koleksiyonu, Bern, İsviçre	99
Resim 2. 47. Paul Klee, <i>Polofoni</i> , 1932, Ketten Üzerine Tempera ,66.5 x 106 cm, Emanuel Hoffman Foundation, Kunstmuseum, Basel, İsviçre	100
Resim 2. 48. PietMondrian, <i>Gri (Gümüş) Ağaç</i> , 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5 x 107.5 cm. Belediye Müzesi, La Haye, Hollanda	101
Resim 2. 49. PietMondrian, <i>Çiçek Açmış Elma Ağacı</i> , 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78 x 106 cm, Belediye Müzesi, La Haye, Hollanda	102
Resim 2. 50. PietMondrian, <i>Kompozisyon III</i> , <i>Kırmızı, Sarı ve Mavi</i> , 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 56.2 x 55.1 cm, Özel koleksiyon, Washington DC. ABD	103
Resim 2. 51. PietMondrian, <i>Gri ve Açık Kahverengi Kompozisyon</i> , 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80.2 x 49.9 cm; Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, Teksas, ABD	104
Resim 2. 52. PietMondrian, <i>Broodway, Boogie- Woogie</i> , 1942-1943, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 127 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD	107

- Resim 2. 53.** Willem de Kooning, *Pembe Melekler*,
1945, Petrol Ve Tuval Üzerine Kömür, 132.1 x 101.6 cm.
Frederick R. Weisman Sanat Vakfı, Los Angeles. ABD 109
- Resim 2. 54.** Frank Stella, *Sırtlan*,
1962, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1956 x 1956 mm,
Tate Galeri. Liverpool, İngiltere 111
- Resim 2. 55.** Jackson Pollock, *Kadın ve Erkek*,
1942, Tuval üzerine Yağlı Boya, 186.1 x 124.3 cm,
Philadelphia Müzesi, PA, ABD 112
- Resim 2. 56.** Jackson Pollock, *Mural*,
1943, 247 x 605 cm, 1959 Yılında PeggyGuggenheim Tarafından Hediye Edilmiştir,
Iowa Üniversitesi, Sanat Müzesi, ABD 113
- Resim 2. 57.** Jackson Pollock ve Lee Krasner, Performans 1912-1915 114
- Resim 2. 58.** Jackson Pollock, *Atomun Ritmi, Numara 30*,
1950, Tuval üzerine Emaye, 266.7 x 525.8 cm,
George A. Hearn Fonu, 1957, Pollock-Krasner Vakfı, New York, ABD 116
- Resim 2. 59.** Robert Motherwell. *Akşam Üstü Saat Beşte*,
1949, Mukavva Üzerine Kazein ve Grafit, 38.1 x 50.8 cm,
Helen Frankenthaler Koleksiyonu New York, ABD 117
- Resim 2. 60.** Robert Motherwell, *Küçük İspanyol Cezaevi*,
1941 -1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 x 43.5 cm,
Dedalus Vakfı, New York, ABD 118
- Resim 2. 61.** Robert Motherwell, *Seni seviyorum*,
No: 4, 1955-1957, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem, 178.1 x 254 cm,
Dedalus Vakfı, New York. ABD 119
- Resim 2. 62.** Willem de Kooning, *Kadın ve Bisiklet*,
1952-1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 194.3 x 124.5 cm,
Amerikan Whitney Sanat Müzesi, New York, ABD 120
- Resim 2. 63.** Victor Vasarely, *Geometrik Soyutlama*,
1980, Çoklu Serigrafi, 61.6 x 61.6 cm,
Gallart Envanter Kataloğu, ABD 122
- Resim 2. 64.** Bridget Riley, *Düşmek*,
1963, Sunta Üzerine Polivinil Asetat Boya, 1410 x 1403 mm,
1968 Satın Alma, Tate Gallery, Liverpool, İngiltere 123
- Resim 2. 65.** Bridget Riley, *Nataraja*,
1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1651 x 2277 mm,
Tate Galeri, Liverpool, İngiltere 124
- Resim 2. 66.** Bridget Riley, *Tereddüt*,
1964, Tuval üzerine yağlı boya, 1067 x 1124 mm / 1155 x 1100 x 54 mm,
Tate Gallery 1985 Liverpool, İngiltere 125

Resim 2. 67. Victor Vasarely, <i>Zebralar</i> , 1989, Serigrafi, 99.1 cm x 78.7 cm, Vasarely Koleksiyonu, Paris, Fransa.....	126
--	------------

BÖLÜM III

Resim 3. 1. Güngör Taner, <i>Doğuş</i> , 146 x 180 cm, Tuval Üzerine Akrilik. 2007.....	127
---	------------

Resim 3. 2. Sabri Berkel, <i>Soyut Kompozisyon</i> , 195,5 x 151 cm, 1973, İstanbul Modern Koleksiyonu.....	129
---	------------

Resim 3. 3. Sabri Berkel, <i>Kompozisyon</i> , Kontrplak üzerine akrilik, 23x28cm.....	130
--	------------

Resim 3. 4. Halil Akdeniz, <i>Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları</i> , 2002,Tuval Üzerine Akrilik, 166 x 100 cm.(17 parça).....	131
---	------------

Resim 3. 5. Halil Akdeniz, <i>Sınırlar Ötesi</i> , Tuval Üzeri Akrilik, 120 x 240 cm, 2010, İmzalı.....	132
---	------------

Resim 3. 6. Devrim Erbil, <i>kompozisyon</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x 100 cm.....	134
--	------------

Resim 3. 7. Devrim Erbil, <i>Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üstüne Çeşitlemeler</i> , 1977.....	135
---	------------

Resim 3. 8. Devrim Erbil, <i>Derin Mavi</i> , 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 100 cm.....	136
--	------------

Resim 3. 9. Devrim Erbil, <i>Dikey Ritim3</i> , 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 150 cm.....	137
--	------------

Resim 3. 10. Devrim Erbil, <i>İstanbul</i> , Kağıt Üzerine Serigrafi, 15/30, 35 cm x 30 cm.....	139
---	------------

Resim 3. 11. Hayal İncedoğan, <i>Yağmurdan Sonra</i> , Tuval Üzerine Yağlıboya, 175 x 180 cm, 2007.....	140
---	------------

Resim 3. 12. Hayal İncedoğan, <i>Fısıltı ve Gözyaşı</i> , 2009.....	141
---	------------

Resim 3. 13. Selma Gürbüz, <i>İsimsiz</i> , 2010,Gelenekten Çağdaşa, İstanbul Modern.....	142
---	------------

EK RESİMLER

Resim 1. Bircan Aydoğdu, <i>Köprü 2</i> , 2012, Kağıt Üzerine Pastel, 50 x 35 cm.....	153
---	------------

Resim 2. Bircan Aydoğdu, <i>Köprü 1</i> , 2012, Kağıt Üzerine Pastel, 35x 50 cm.....	154
Resim 3. Bircan Aydoğdu, <i>Pazar Yeri</i> , 2012, Kağıt Üzerine Pastel, Akrilik, 50 x 35 cm.....	154
Resim 4. Bircan Aydoğdu, <i>Bisikletler</i> , 2012, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm.....	155
Resim 5. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 9</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	156
Resim 6. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 2</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	156
Resim 7. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 3</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	157
Resim 8. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 4</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	157
Resim 9. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 5</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	158
Resim 3. 10. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 6</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	158
Resim 3. 11. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 7</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	159
Resim 3. 12. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 8</i> , 2013, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.....	159
Resim 3.13. Bircan Aydoğdu, <i>Balıkların Dansı 1</i> , 2013, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm.....	160

GİRİŞ

Evrenin yaradılışıyla birlikte görüngüler dünyasının duyularımızda yer edinen ritmi, insan ve doğa arasında ki bitmek bilmeyen üstünlük mücadelesi içinde, bir denge unsuru olarak belleğimize yerleşir. Bu dengenin zaman zaman bozulması, insan için elbette şaşırtıcıdır. Yine de diğer insanlardan farklı olarak, algılama ve yansıtmada üstünlüğü olan sanatçının duyumsadığı biçimlerde, aynı dengeyi gözetmesi, sanatsal niteliği olan eserler ortaya koyabilmesi bakımından önemlidir.

20. yüzyılda yaşanan köklü değişimlere ve Endüstri Devrimiyle birlikte, hızla değişen yaşamlara eşlik eden yeni sanat anlayışı, geleneksel sanat kurallarını reforme eden bir yapı içinde şekillenir. Sanatta Devrim olarak nitelenen bu süreçte, ortaya çıkan yeni özgürlükçü anlayış, eskiye dair hemen her şeyi sorgulayan tutumuyla, yeniçağın sanatını da şekillendirmiştir. 20. Yüzyılla birlikte ortaya çıkan yeni yaşamın ritmini ve devinimini görünür kılan en önemli etkenlerden biri hızlı kentleşme olmuştur. Çevremize baktığımızda her şeyin belli bir düzen içinde devindiğini görürüz. Bu devinimin oluşturduğu ritme, yeni sesler ve görüngüler eklenir. Çoğalmakta olan yüksek binalar, fabrikalar, yollar, iş makineleri ve arabaların gürültüsüne eklenen dans ve müziğin ritmi, sanatçının tuvalinde yeniden biçimlenir. Hızla artan bilimsel ve teknolojik gelişmeler, dönemin siyasi ve sosyal yapısı ile sanatlar arası etkileşim, 20. Yüzyılın sanatçısı için esin kaynağı olur. Bunlara bakarak, tezin amacı, kapsamı ve yöntemi aşağıda açıklanmıştır.

Amaç: Bu çalışmanın temel amacı; resim sanatının biçimlendirme unsurlarından *ritim* ve ritimi belirleyen çeşitliliği incelemektir. Ritim, geçmişten günümüze tüm sanat akımlarında önemli bir denge unsuru olmuştur. Resim sanatında ritimi ve biçimi kurgulamada sanatçıyı etkisi alan çeşitlilik, en çok 20. Yüzyılın hız ve dinamizminden beslenmiştir. Bu olgu sınırlarımı daraltmam konusunda bana fikir vermiştir.

Nesnelerin ya da biçimlerin görüldüğü gibi yansıtıldığı dönemlerde, figürlerin kompozisyona dengeli bir şekilde yerleştirilmesi ile resim düzleminde gizli bir ritim oluşurdu. Buna figürlerdeki çizginin akıcılığı ve renklerin ahengi de eklendiğinde, dönemselsel olarak sanatçıdan beklenen estetik resim de ortaya konulmuş olurdu. 20. Yüzyıla gelindiğinde resim sanatı, görünenin değil, görünenin ardındaki gerçeğin peşindeydi.

Sanatçılar, duyuları ve zihinleriyle oluşturdukları yeni biçimleri ve ritmik kurguları yeniden şekillendiriyordu. Bu çalışma ile 20. Yüzyıl sanatının özgür yapısı içinde, *resimde ki ritim* olgusu irdelenmiştir. Elde edilen veriler bir araya getirilerek, kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

Kapsam: Bu kapsamda; konuya açıklık getirmek için, daha ilk çağlardan itibaren evrenin ritmini duyumsayan sanatçının estetik algısına olan yansımayı anlattım. Ritim nedir? Sorusuna cevap aradım. Ritim konusunu irdelerken doğanın devinim ve karşı devinimlerin oluşturduğu ritmik düzeni irdelediğim sanatçıları 20. Yüzyıl resim sanatından seçtim. Bu doğrultuda, çağa damgasını vurmuş, eserlerinde ritimsel öğeler bulunan belli başlı sanatçıların ifade biçimleri incelendi.

Bu doğrultuda, çağın sosyal ekonomik ve kültürel yapısı içinde şekillenen 20. yüzyıl resim sanatı ve sanatçısının biçimi kurgulamada giriştiği yeni arayışlar, etkilendikleri alanlar ve yansıttıkları fikirler, biçimsel olarak incelenmiştir. Aynı zamanda, çağın gereği olarak ortaya çıkan zihinselliğe eşlik eden, hız ve dinamizm gibi kavramların kaçınılmazı olan ritim olgusu, *20. Yüzyıl resim sanatında biçimin ritmik yapılanması* başlığı adı altında resim sanatında ritim ve ritimi belirleyen çeşitlilik örnekler üzerinden tartışıldı.

Araştırma konusunu 20. Yüzyıla sınırlandırmamızda, endüstri çağının getirdiği, hız ve dinamizm ile birlikte özgürlükçü anlayışında, sanatçının tuvaline aynı etkiyle yansıdığını görmemiz oldu. 20. yüzyıl resim sanatı büyük dönüşümün etkisiyle, sanatçının tuvalinde özgürleşerek yeni bir yaşam alanı buldu. Bu dönemde özgürleşen sanatçı, duyularının ritmini yansıtmada, doğadaki biçimlere birebir sadık kalmayarak, dışavurumun en soyut haline ulaştı.

Yöntem: Bu çalışmada; kaynak tarama, inceleme ve analiz yapılmıştır. *20. yüzyıl resminde ki biçimin ritmik yapılanması konusunda*, doğanın kendi yapısı içinde barındırdığı ritmin, daha ilk çağlardan itibaren insanın duyularına dönük etkileşimlerle, sanat denilen estetik olguya dönüşmesi ve bu olgu içinde gelişerek şekillenmesi, temel alınarak araştırmaya başlanmıştır. Bu çalışma için, çizgi, renk, denge ve uyumun yanında, kurgulamadaki çeşitlilik hakkında bilgi edinmek üzere birçok tez, makale, kitap ve dergi taranmıştır. Sanatsal üretimi etkileyen duyular ve zihinselliğin, biçimin ritmik yapılanması ile olan etkileşimi üzerine, çok yönlü araştırmalar yapılmıştır. Bunlara bakarak, çağın sanatı ve sanatçısı, eserlerinde yeni biçimlerin oluşturduğu ritmik düzen ve bu düzende tercih edilen biçimsel yapı, karşılaştırmalı olarak, analiz edilmiştir.

BÖLÜM I

RESİMDE RİTİM

Evrenin uyumu, doğada bozulmadan süregelen bir devinimin, duyularımızda görünür olmasıyla anlam kazanır. Bu uyumun ortaya koyduğu devinim ve yinelenme, duyumsanan biçimler ve ritmik kuruluş, sanatçı tarafından adım adım izlenir. Böylece ortaya çıkan algının estetik bir duyarlılıkla ifade edilmesi, sanat eserini meydana getirir. Tüm sanatlarda olduğu gibi resimde ritim, sanatçının algıladığı düzenlilik kurallarına dayanır. Bu kuralları ilk çağlardan beri özümseyen sanatçı, her çağın durmadan değişen devinimi içinde, duyuları aracılığıyla varlık gösterir. Ritim sözcüğünün çeşitli kaynaklarda yer alan tanımlarına baktığımızda, ortak bazı kavramlar barındırdığını görürüz. Bunlar düzen, tekrar, devinim, yineleme, akış gibi kavramlardır ve aynı zamanda sanatın tüm alanlarının da konusudurlar. Sanat kavram ve terimleri sözlüğünde ritim, “sanat yapıtında yer alan öğelerin kendi aralarında oluşturdukları ardışık zaman ve mekân aralıklarının belirlediği düzen”¹ olarak yer alır. Hareketi meydana getiren ritim ve tekrar, çoğu zaman aynı anlamda kullanılır. Tekrar, ritmin oluşumunda etkili bir kavramdır.

Sanatın tüm alanları için kullanılan ritim, müzikte bir zaman ögesinin tanımıdır. Önder Şenyapılı’ya göre: “seslerin belirli süre uzunluklarıyla peş peşe dizilişi müziğin ritim yapısını oluşturur. Müzikte ritmin birimi düzenli vuruştur.”² Aynı zamanda ritim, “iki ya da çok sayıda biçim ya da cismin her birinin diğerinin ya da diğerlerinin ardından bir esasa, bir düzene bağlı olarak yinelenmesi ve bu yineleme sisteminin bozulmadan”³devam etmesi durumudur. Türk Dil Kurumu *Büyük Türkçe sözlüğün’* de ritim kavramını “olayların düzenli aralıklarla tekrarlanması niteliği, dizem, tartım”⁴olarak belirtir.

¹ Metin Sözen, Uğur Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, s.203.

² Önder Şenyapılı, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Sanat Yapım Yayıncılık, 1. Basım, Ankara 1996, s.196.

³ İ.Hulisi Güngör, *Temel Tasar*, 3. Baskı, Esen Ofset, İstanbul 2005, s. 97.

⁴*Türkçe Sözlük*, T.D.K. Milliyet Yayınları, Cilt: 2, İstanbul 1992, s. 1154.

Bütün sanatların kökünde doğa vardır. Doğadaki ritmi ifade etmek için seçilen her olgu sanatsal bir eylemdir. Resim, müzik, dans, şiir vb. doğada birbirinin yaratıcısı olan veya birbirinin tamamlayıcısı olan ritimlerin beraberliğindeki uyum estetik bir durumdur. Bu uyumun ritmini çevremize baktığımızda farklı devinimlerle algılarız.

Resimde ritmi oluşturan, renklerin, açık koyu ögelerin, dolu ve boş kısımların birbirleriyle olan ilişkileri, bunların çevreleri ile olan ilişkileri, resimde hakim ve kontrast elemanlar, gölge, yarı gölge, açık, kapalı alanların birbirleri arasında oluşturdukları düzen ve bu bileşenlerin hareketindeki devinimin, üzerimizde bıraktığı etkidir.

1.1. Görsel Algı Olarak Ritim

Doğada varlık gösteren tüm devinen bileşenler bir ritim oluşturur. İnsanoğlunun duyduğu seslerdeki uyum, renkler, biçimlerdeki azalmalar ve çoğalmalar, aydınlık ve karanlık, değişen gün-gece, yağmur, doğadaki tüm bu çok seslilik zamanla bizim estetik algımıza hizmet edecek tekrar olgusuna dönüşür. Evrenin sürekliliği, hareketin ritmik yinelenmesine bağlıdır. Bu süreklilik ve yineleme düzeni, bozulmadan devam eden bir akış içinde gerçekleşir.

Doğadaki düzen ve yaşam arasındaki paralellik, evrendeki ritmik hareket ve onun tutarlılığına bağlıdır. Bu tutarlılık bizi değişmez, dengeli bir çarkın içine alır. Güneşin ritmik dairesel hareketi ana ritimdir ve biz, bu ana ritme bağlı olarak ortaya çıkan bir başka ritim yumağının içerisinde bulunuruz. Güneşin bir gün doğmaması yaşamın tüm ritmini alt üst eder. İnsan evrendeki bu devinimi hem duyuşsal hem de görsel algısında kolayca hisseder. Görsel algıya eşlik eden duyuşsal algı doğanın yansımasıdır. Doğanın ritmini, duyuları aracılığıyla algılayan sanatçı, özümlediğini yapıtına yansıtır.

Bir eserin ortaya konulmasında etkin olan tasarım aşaması, birçok ilke ve ögenin bir arada kullanılmasıyla gerçekleşir. Bu tasarım ögeleri; çizgi, yön, biçim, ölçü, aralık, doku, renk, değer, hareket, ışık ve gölgedir. Bunun yanında uygunluk, zıtlık, korom, egemenlik, denge, birlik, ritim ve tekrar birer tasarım ilkesidir. Söz konusu kavramların bazıları dilimize okunuşu ile geçerken, bazıları ise Türkçede anlaşılır şekilde kavramsal karşılığını bulmuştur. Örneğin uygunluk için; armoni, zıtlık ya da ritim için de ardışık tekrar denmiştir.

Ritim; görsel hareketin, renklerin, şekillerin veya çizgilerin tekrarıyla, kontrollü olarak düzenlenirse, estetik bir eser meydana gelir. Resimde hareket duyusu yaratan

ritimler, izleyicinin gözlerini görsel sanat eserindeki vuruşları takip etmeye yöneltir. Görsel hareket gerçek hareketten farklıdır. Gerçek hareket, pozisyonda fiziksel bir değişim içerirken, görsel hareket ise basit bir şekilde, gerçek hareketi ima eder. Ritim ve tekrarda algılama; duyuya ve bilgiye dayalıdır. Sanat eseri ve izleyici arasında beklenen uyum, ritmin akışındaki ahenge bağlıdır. Göz doğru ritmi görmek ister ki, bu doğru ritmin ön algılayıcısı sanatçıdır. Evrenin birbirine bağlı ve iç içe geçmiş ritimleri, sanatçının gözlemlerinin süzgecinden geçerek sanat eseri aracılığıyla izleyiciye doğru akar. Birbirine paralel, dikey ve yatayların tekrarı ritmi oluşturur. Bu tür ritimde öğeler zaman boyutu içinde birbirleriyle ilişki kurarlar ve devinimi oluştururlar. Bir devinimin zaman ve mekân boyutu içindeki düzenli tekrarı ritimdir. Bu bağ aynı zamanda estetik bir algı oluşturur.



Resim 1. 1. Salvador Dali, *Son Akşam Yemeği*, 167 x 268 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1955, National Gallery of Art / Washington, ABD.

Diğer taraftan bir yapıtta aykırı devinimler de vardır. Bu tür devinimler durağanlığı önleyen, güçlü ritimlerdir. Bir bakıma eğik bir devinimin karşıtı olarak üç-dört köşeli, yatay-dikey devinimler olabilir. Örneğin Dali'nin *Son Akşam Yemeği* resminde benzer bir ritim-devinim ilişkisi görülmektedir.⁵ Resimdeki;

figürler, kenardan ortaya doğru ikili ve üçlü gruplar halinde sıralanmışlardır. Ortada bir tek figür, İsa vardır. İsa'nın el işaretiyle gözümüz, kolları ve bedeniyle kendi içinde bir üçgen oluşturan figüre gider; oradan da masanın önünde, sağında ve solunda yer alan iki figüre iner. Figürlerin üzerindeki kıvrımlar, ışık gölge oyunları ve renk çatışkısıyla oluşan düzenli git-gellerle zaman boyutunu buluruz. Bu üçgenimsi devinime karşılık arka plandaki dağlar eğik bir devinim oluştururlar. Bunların zaman ve mekan içinde düzenli tekrarı yapıda yetkin bir ritmin oluşumunu gerçekleştirir.⁶

Dali'nin resminde görülen merkezileştirme Rönesans kompozisyonun özelliğidir. Aynı biçim ve renklerin küçüklüğü ve büyüklüğü ayrı biçimlerde olabileceği gibi, merkezde yer

⁵ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*, Eğitim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1993, s. 83-84.

⁶ Ibid, s. 83 - 84.

alan ana devinime eşlik eden farklı büyüklüklerde yan devinimler de olabilir. Bunlar biçim, renk ya da çizgi olabilirler. Resme derinlik kazandıran, renklerin ve biçimlerin açıklık koyuluk dereceleri. Buda uzaktaki biçimlerin açık, yakın renklerin koyu olması halidir. Buna resimde tabakalaşma da denir. Diğer yandan, Empresyonist resimde gördüğümüz ritmi oluşturan titreşim ise, biçimlerin ve renklerin yan yana ve anlık fırça vuruşlarının hızlıca sürülmesiyle oluşur. Resimde görülen kurgu ise, aynı ve ayrı biçimlerin ayrı ya da aynı şekilde dağılışımdan oluşabilir. Resimlerde kompozisyonu kurgulamada biçimlerin dağılışı içten dışa ya da dıştan içe doğru olabilir. Aynı zamanda, resmi oluşturan ana ve yan devinimler, döndürme, büyültme, küçültme, ters görüntü, bölme, oranlar ve simetri gibi araçlar, kısacası tüm bu devinimin bileşenleri resimde ritmi oluşturur.

1.2. Doğanın Ritmini Keşfeden Sanat

İnsanoğlu doğanın zorlukları karşısında giriştiği yaşam mücadelesine, yine doğayı taklit ederek başlamıştır. Tüm bunlar insanın doğaya üstünlük sağlama çabalarıdır. İnsan doğadan aldığı, yine doğa karşısında üstünlük sağlamak için kullanmış, bu çaba ile sanat denilen olgu da şekillenmeye başlamıştır. İnsanın doğadan aldığı nedir? Bunlar; gözle görünen, duyumsanan ritimler bütünüdür. Doğada birbirini takip eden sistematik olgular olduğu gibi rüzgâr, yağmur ya da gök gürültüsü gibi gittikçe şiddetini arttıran gelişen ritmik elemanlar da vardır.

İlk çağlarda insan, doğanın gücü karşısında korunmasızdır. Doğaya üstünlük sağlamak için doğayı taklit etmeye başlar. Bunu; dans, dil, ritmik ezgi ve çeşitli büyü törenleri ile yapar. Bu kolektif eylemlerde bilge kişi büyücüdür. Bir bakıma bu törenler insanın doğaya ve hayvanların dünyasına üstün olmalarını sağlayan toplumsal bir eylemdir. İlkel toplumlarda büyücü, topluluğun duyularına hizmet etmede üstlendiği rolü oynarken, aslında sanat icra ettiğinin bilincinde değildir. İlkel insanın doğayı evcilleştirme çabası sanatın ortaya çıkışıyla paraleldir. Avlanmak istenilen hayvanın özelliklerine bürünen insan, doğayı taklit eder. Toplu ritmik danslarla, şarkılarla, seslerle, topluluğu bir arada tutar ve çalışma ritmini arttırırdı. Hayatı kolaylaştıran tüm bu ritüeller sanatsal birer eylemdir. Ernest Fischer İlkel insanın kendi hayatını kolaylaştırmak için taşa, tahtaya, kemiğe biçim verdiğini, nesneye bir işlev kazandırdığını söyler. Çünkü;

sanat biçim vermektir, bir yapıta ancak biçim sanat niteliği kazandırabilir. Rastgele, gelişigüzel, gereksiz bir şey değildir biçim (tıpkı kristallerde de olmadığı gibi). Biçim yasaları ve kuralları insanın madde

üzerindeki üstünlüğünü gösterir; bunların yardımıyla yaşantı ve elde edilen her türlü başarı bozulmayacak bir biçimde korunur. Bu yasalar sanat için de, hayat için de gereklidir.⁷

Tüm bu doğa yasaları ve kuralları bütünü içinde ortaya çıkan düzen kavramı, insanın organik yasaları keşfiyle başlar. Görülen ve duyulan bu organik yasaların her bozulduğu yaşama ve çalışma ritmini bozar. İnsanın taklit etme, imge ve dil gücüyle ve toplu ritmik hareketlerle, büyücü etrafında toplanışı, güven duygusunu pekiştirirken, ortaya çıkan toplu düzen ise yaşamın kendisini oluşturur. Burada büyücü, bilge ve bilen kişidir. Bu düzenden ayrılan insanın doğa karşısında direnme şansı pek olmaz.

Diğer yandan evrenin sonsuz deviniminin içinde barındırdığı organik yasalar karşısında, insanoğlu kayıtsız kalmamış ve duyumsanan bu nitelikli yasaları izleyerek kurallar ortaya koymuştur. Bu kurallar bütünü içinde ortaya çıkan şuurdu düzen, başlangıçta insanı korkutur. İnsanın korkusu doğaya egemen olma kaygısını da beraberinde getirir. İnsanın doğa karşısındaki güçsüzlüğü, güçlülük bilincine dönüşürken sanatın özü de oluşmaya başlar. Öyle ise insanın; doğadaki tüm bu organik yasaları keşfetmesi, bu evrensel devinim içinde varlık göstermesi beklenir. Sanatçı ise tüm bu oluşum içinde daha fazlasını duyabilen, gören ve hisseden kişidir. Tüm bu evrenin devinimi içinde organik yasaları izleyen sanatçı, aklıyla, elleriyle, oranları ve biçimleri saptar. Sanatçı ancak bu yasalardan öğrendiğiyle güçlü eserler verir.

Sanatçının doğanın ondan uygulamasını istediği, kendisi ile çelişmeyen yasalara ve kurallara göre davranması gerekir; ve bu yasalar sanatçının en büyük zenginliğidir, çünkü bunlar ona doğanın bolluğunu olduğu kadar, kendi ruhunun zenginliğini de tanıyıp bunlara egemen olmasını sağlar.⁸

Doğadaki ritimleri herkes kolayca duyumsamaz. Aristo “Doğa, aramızdan sanatçı olarak belirlediği kişiler için örtüyü rastlantı sonucu, tek yanından kaldırmıştır.”⁹der. Sanatçı doğayı *olduğu* gibi alıyorsa objektif nitelikleriyle, *gördüğü* gibi alıyorsa subjektif nitelikleriyle yorumlanır. “Hiçbir resmin gerçek amacı, algılanan dünyayı ona sadık biçimde canlandırmak değildir; resimsel algılama öncelikle nesnelere değil, biçimlere ve ritimlere bağlı”¹⁰bir şeydir. Ritim; tıpkı doğada olduğu gibi biçimsel sanatlarda da zaman ve mekan içerisinde oluşan tekrarlı devinimlerin düzeni, ya da düzene girmiş devinimidir.

⁷ Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (çev. Cevat Çapan), 8. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 1995,s. 149.

⁸ Beatrice Lenoir, *Sanat Yapıtı*, (çev. Aykut Derman), 4. Basım, YKY Yayınları, İstanbul 2005, s. 60.

⁹ Ibid, s. 179.

¹⁰ Ibid, s. 190.

Doğadaki ritimler, doğadaki biçimlerin karşıtlıkları, çoğunluk öğeleri, iç ve dış bükey durumları, iniş-çıkış ve girinti-çıkıntılarının birbirleriyle olan negatif, pozitif görünümünün oluşturduğu karşıtlığın devinimidir. Doğanın duysal ve görsel algısının esere yansmasıyla birlikte, meydana gelen ritimler aksamadığı sürece, sanatsal algılama gerçekleşir. Bunun yanında aksayan ritim ancak belirli aralıklarla durup yoluna devam ediyorsa, yine bir ritim oluşmuş demektir. Bu şekilde ortaya çıkan devinim düzenin bir parçasıdır. Sanat eserinde belli bir düzene bağlı olarak, devinim duraksıyor ve yön değiştiriyorsa biçimi meydana getiren öğeler içerisinde bir ritim oluşmuş demektir.

Ritmin oluşmasında devinim ve karşı devinim, birbirinden farklı öğelerin düzeniyle ortaya çıkacak bir yapıt için gereklidir. Ortaya çıkan yapıt, gözün bir durumdan başka bir duruma geçişiyle hareket algısı oluşturur. Bu yüzden ritim ve hareket kavramları birlikte düşünülür. Nitekim; İnsanoğlu içgüdüsel olarak düzenli tekrarı özümsemiştir. Bedri Rahmi bunu şöyle örnekler; “Bir çocuğun saçlarını, bir kedinin sırtını okşayan insan eli bu tekrarın farkındadır. Kedinin tüylerini tersine okşayan birine rastlarsanız dikkat edin. Bunda muhakkak bir sakarlık vardır.”¹¹Ritmin tüm duyularımızı etkisi altına alan sürükleyici temposu ve akıcılığı başlangıcından bitişine doğru bizi yönlendirir. Bunun için kalp atışında olduğu gibi *düzenli bir ritim* ya da, tıpkı suya atılan taşın çıkardığı daireler gibi *gelişen bir ritim* ortaya çıkabilir. Aynı zamanda sonbaharda yerlere saçılan kurumuş yaprakların oluşturduğu bütünsellik içinde görünen *rastlantısal ritim*’ler de doğa ile aramızda bir bağ oluşturur. Tüm bu devinim bileşenleri yoksa ritim de yoktur.

1.3. Plastik Değer Olarak Ritim

İnsanların nesnelere, renk, biçim ve hacim olarak algılaması beklenir. Çoğu insan için, çevredeki nesnelere, sadece birer semboller dizisidir. Diğer taraftan duyular yoluyla gelen uyarımlar karşısında zihin tepki verse de, bu tepki her insanda aynı etkide değildir. Sanatçının verdiği bilinçli tepkiler, tuval üzerinde plastik birer değer olarak görünür. Bir sanat eserinin izleyicide bıraktığı etki, salt plastik değerlerin dışında, görünen şey ile görünenden alınan hazzın anlatılmasıdır. Örneğin denizi yansıtan bir resim, yalnız hayallerimizi harekete geçirir, denizi canlandırmak için yeşil-mavi renklerin dalgalı çizgilerle ifade edildiği bir başka resim ise hayallerimiz kadar duyularımızı da harekete

¹¹ Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resme Başlarken*, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 2005, s. 324.

geçirir.¹²Bu durumda bir sanat eserini meydana getiren ortak elamanların desen, renk ve değer olarak izleyicinin hayalleri kadar duyuları üzerinde de etkin olması beklenir.

Herbert Read “sanatın esas ödevinin duyguyu ifade edip anlayışı geçirmek”¹³ olduğunu söyler. Diğer taraftan Andre Lhote ise, bir başyapıtı meydana getiren unsurları şöyle sıralar:“1.*Desen*, anlatımsal im ya da girinti çıkıntıları ve rengi belirtmeden önce çizilen bezeksel elemanlar, 2. *Renk*, ya da soğuk ve sıcak tonların karşıt konumları, 3. *Değer* ya da ışıklı ve gölgeli tonların karşıt konumları.”¹⁴Tüm bu girinti-çıkıntı ve karşıtlıklar, tablodaki uyumun gerektirdiği düzene göre yerlerini alırlar. Lhote kitabında, resimde uyumun çok fazla ele alınmadığını belirtirken, altın oran üzerine yapılan araştırmaları bunun dışında tutar. Lhote, izleyiciyi etkisi altına alan ve bir sanat eserini meydana getiren uyum üzerine şunları söyler:

Resimde düzenli aralıklar, güzel bir etki oluşturur elbet, ne var ki her şey demek değildir bu. XII. yüzyıl duvar resimlerinde, Botticelli, Tintoretto ya da Greco'nun kompozisyonlarında olduğu gibi, bütün biçimler yuvarlak çizgiler ya da spiraller halinde yukarı doğru yükselir, nihayet Van Gogh'un peyzajlarında, bu hareket bir burgaç haline dönüşür. Bütün bunlar, izleyicinin duyarlılığını üst düzeye çıkaran elamanlardır.¹⁵



Resim 1. 2. Le Tintoretto, *Köle Mucizesi*, 1548, Tuval Üzerine Yağlıboya, 541 x 415 cm, Akademi Galerisi Venedik, İtalya.

Klasik resimle modern resmi karşılaştırdığımızda, Figüratif Rönesans Resimde, sarmal devinimlerin ritmi oluşturur. Her sanat eserinin kuruluşu kendi içinde devinen

¹² Irwin Edman, *Sanat ve İnsan*, (çev. Turhan Oğuzkan), İnkılap ve Aka Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1977, s.43.

¹³ Herbert Read, *Sanatın Anlamı*,(çev. Güner İnal - Nuşin Asgari), Türkiye İş Bankası Yayınları,2. Baskı, İstanbul 1974, s.185.

¹⁴ Andre Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, (çev. Kaya Özsezgin), İmge Kitapevi, 1. Baskı, Ankara 2000, s. 110.

¹⁵ Ibid, s. 111.

unsurlar barındırır. Bazen baskın olan unsur renktir, lekedir, çizgidir, biçimdir ya da desendir. İzleyiciyi etkisi altına alan, bu birlikteliğin ritmidir.

Resmi oluşturan plastik değerlerler, sanatçının elinde biçime dönüşür. Sanatçı estetik gerçeğe, ancak resme canlılık, derinlik ve güzellik kazandırarak ulaşır. Sanat eseri “ressamın tasarlayıp ortaya koymuş olduğu renkler, çizgiler ve kütleler arasındaki uyumdan ve dengeden doğar. Aynı zamanda bu uyum ve denge devinim ve karşıt devinimlerin ritmidir.”¹⁶ Klee’ye göre: “Sanat yapıtı devinimden doğar; varlığı, devinimle (göz kaslarıyla) anlaşılır.”¹⁷ Devinimi zaman kavramı içinde ele alan Klee, bir sanat eserini, noktanın devinmeye başlayıp çizgi haline gelmesi ve zaman etkeni içinde yer değiştiren çizginin yeni bir yüzey yaratması olarak değerlendirir.



Resim 1. 3. Paul Klee, *Komik Opera Şarkıcısı*, 1923, Suluboya Ve Kağıt Üzerine Mürekkep, Karton, Levha Üzerine Monte: , 29.2 × 23.5 cm, Guggenheim Müzesi, New York. ABD.

¹⁶ Irwin Edman, *Sanat ve İnsan...*, s. 49.

¹⁷ Paul Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı* (çev. Mehmet Dünder), Dost Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2006, s. 37.

Paul Klee'nin *Komik Opera Şarkıcısı* adlı eserinde, noktanın harekete geçmesiyle birlikte başlayan çizgisel görünümde, biçimin ritmik kurgusundaki karşıt dengeler dikkat çekicidir. Resmi yatay olarak ortadan ikiye bölen kol hareketi, yoğunluğu baş kısmına vererek, üst ve alt bölüm arasında karşıt bir devinim yaratır. Figürün saçındaki kıvrıkcıkların çokluğuna, kalçaları saran az sayıdaki dalgalı çizgiler, karşı bir denge unsuru olarak eşlik eder. Aynı eşlik, figürün şapkası ve göğüslerinde yer alan helezon çizgide de görülür. Figürün durağan görüntüsü karşısında, devinerek yol alan çizginin, figürü saran ritmi kolayca gözlenir. Picasso'da (1881-1973) olduğu gibi çizginin hareketine, figürlerin hareketi de eşlik edebilir. Sanatçının desenlerine, eğri ve düz çizgilerin uyumlu şekilde birbirine bağlanarak tekrarlanan devinimi ve bu devinimin oluşturduğu ritim eşlik eder. Devinimle birlikte zorunlu olarak ortaya çıkan ritim, geçmişten günümüze, önceliği değişerek görünürlüğünü korumuştur. Geçmişte ritim, resimde görünenin üzerinde hareket eden, ışık-gölge dağılımının göz ile takibiyle aranan, bir özellik iken, günümüz sanatında, genellikle nesneye bağlı olmayan herhangi bir biçim ya da biçimsel düzenlemenin, ritmik olarak algılanmasını kolaylaştıran soyut unsurları taşıyabilmektedir.



Resim 1. 4. Picasso, *Dört Dansçı*, 1925, Kâğıt Üzerine Mürekkepli Kalem.

Aynı şekilde bir desen üzerinde, sınırları belirleyen çizginin akıcılığı, usta bir sanatçının elinde hareketli bir kütleye dönüşürken, bu hareketin ritmine kapılan göz hiç kırılmadan sonuna kadar gider ve beklenen haz duyumsanmış olur. Ritim, resim sanatında taşıyıcı bir unsurdur. Resmi oluşturan kavramlara baktığımızda resimde ışık ve gölge, kütle üzerinde en açıktan en koyuya doğru gözü istediği yere sevk edebilir. Açıklık ve koyuluk dereceleri, resmin bütünü içinde değerlendirilir.

Sanatçının geçmişte, ışığın renk üzerinde, perspektif ve anatomi de aradığı görünürlük tasası, modern sanatın ilk ışıklarıyla ritim tasasına dönüşmüştür. Bu tasayı Cezanne, Van Gogh ve Gauguin'in sanatında kolaylıkla görürüz. Kübizm bu tasayı takip ederek ortaya çıkmıştır. İzlenimcilikle birlikte duylara hitap eden renk, insanı çok çabuk etkisi altına alır ve çizgiden daha etkili bir öge haline gelir. Daha sonraki yıllarda biçimin tekrar rengin önüne geçme çabası ya da rengin biçimin önünde varlık göstermesi, modern sanatın gereği olarak sanatçının sahip olduğu özgürlüğün sonucudur.

Ritimsel çözümlerinin sonsuz çeşitlenmesi içinde biçim, motif, renk, benek ve çizgi tekrarından doğan düzen, modern sanatın kaçınılmazı olmuştur. İzleyici, modern sanatta görsel dilin renk, biçim, alan ve çizgiyi ön plana çıkartan, ortaya koyduğu ritimsel kompozisyonlarda, duylarının ışığında uyum ve birliği arar.



Resim 1. 5. Jackson Pollock, *Şeytan*, 1947, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 267.9 x 104.1 cm, 1950. Stanford Üniversitesi Müzesi, ABD

Örneğin, Pollock resimlerinde gözlemlediğimiz, düzlem üzerine atılmış rastlantısal ve çizgisel lekelerdeki yoğunluk farklılıkları, ileri geri etkisiyle derinlik izlenimi verirken, eserin izleyiciyi de içine alan ritim algısı kolayca duyumsanabilir. Pollock'ın resminde ritim, rastlantısal bir etki verir. Eserlerinde belli bir amaç gütmeyen, çizgi niteliğinde

gelişigüzel atılmış, boyaların deviniminde ritmik bir düzen hâkimdir.¹⁸ Bu düzen daha sonra, onun yorumuyla bilinçli bir forma bürünür ve rastlantısallığını yitirerek, sanatçısının tekelinde şekillenen bilinçli bir anlatım olarak anılır.



Resim 1. 6. Rembrandt, *Samson'un Körlüğü*, 1636, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205 × 272 cm, Städeler Sanat Enstitüsü Belediye Galerisi, Frankfurt.

Daha önceleri klasik sanatta biçimlerin eksiksiz olarak, ifade edilmesi, güzellik olarak belirtilirken, Barok Sanatta bu ifade özelliği azalır. Sanat ilerledikçe, nesne biçiminin görünüşünde, yanılısma ile ortaya çıkan belirsizlik, zamanla şekilleri yutan çizgiyi ışığın etkisiyle eriterek renge dönüştüren İzlenimcilerin elinde olgunluğa ulaşır. Böylece renk, çizginin önüne geçer. Rengin kullanımı açısından Barok Resimde sanatçı, Rembrandt'ın, *Samson'un Körlüğü* adlı eserinde olduğu gibi “birliği hareket yerine ışıkla da sağlamıştır. Işık hareketlerin tümünü birleştirdiği halde, klasik sanatta ışık daima çokluğu ve ayrılığı sağlayıcı olarak algılanmıştır.”¹⁹ Klasikte her renk bütünün içinde bir role sahipken, Barok'ta renkler yan yana değildir. Barok resme ortak bir fon görünümünde bütüncül bir renk uyumu hâkimdir. Diğer yandan, tüm zamanlarda önceliği değişerek de olsa resimde kompozisyonu meydana getiren kavramsal ve görsel unsurlar incelendiğinde, çizgi, renk, doku, leke, ışık- gölge ve bunlardaki birlik, doğru ve anlaşılır bir uyumla bir araya getirildiğinde, tuval yüzeyinde ritim kolayca gözlenir. Resimde ritim belirgin ya da geride kalarak kompozisyon içinde erimiş bir unsur bile olsa, iyi bir göz resimdeki estetik ifadeyi algılar. Aynı zamanda sanatçı, sanat eserini meydana getirirken duyuların içerisinde en devingen olan görme duyusundan yararlanır. Görme duyusu, algılama ve bilme ile düşünce işlevini harekete geçirir. Doğa ve evrende her şey düzen yönünde denetlenir. Bu

¹⁸ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan - Sadi Öziş), 4.Basım, Remzi Kitapevi, 2009, s. 229.

¹⁹ Ayla Ersoy, *Sanat Kavramlarına Giriş*, Yorum Sanat Yayıncılık,3. Baskı, İstanbul 2002, s. 155.

düzen içerisinde insan bütünü oluşturan parçalar içerisinde, gerekli olanları ayırıp kurgulamak üzere eğitildiğinde, sanatçıya özgü, bakışa ulaşır. Doğadaki nesnel ve soyut yapılanma içindeki her insan, güdü ve dürtü olarak bu eğilimi taşır. Sanatçı, eserinde sıradan insanlardan farklı dürtülerle ortaya koyduğu, görsel algı ve bilmenin, dışavurumunda, işlev ve form arasındaki yalınlığa ulaşır. Böylece yalınlık estetik nesnede, güzellik değeri olarak ortaya çıkar.

Plastik sanatlarda, sanatsal bilgiyle üretilmiş resimde etki değeri estetikdir. Estetik etki; güzel, hoş, iyi, yüce öğelerini barındırır. Sanatçının anlatımı, yaşadığı çağ, toplum ve ifade gücünün etkisiyle ortaya koyduğu; üslup, ritim, hareket, yalınlık ve uyumdur. Sanat eserinde teknik olarak anlatım ögesi nokta, çizgi ve leke iken; estetik nesneyi görünür kılan öğeler biçim, renk, doku, yön, ölçü, aralık, ışık ve gölgedir. Bu nedenle sanata konu olan biçimlerin belirli bir düzen içinde verilmemesi, görüngüyü yeteri kadar çekici kılmaz. “Hegel’in söylediği gibi, sanatın güzelliği ve mükemmelliği... biçim ile konunun kaynaşıp birleşme... ölçüsüne bağlı olacaktır.”²⁰Bu birleşim ancak resimdeki akıcılığın sahibi ritimle sağlanır. Tuval üzerindeki akış kesildiğinde, algımızda da aynı kesinti olur. Ritim, resim yüzeyinde hemen her unsurda taşıyıcı olarak öne çıkar. Bu taşıyıcı unsur, bazen renk, çizgi, nokta, bazen de figürdür. Bir bakıma ritim; kompozisyon içinde taşıyıcı, bağlayıcı bir doku olarak yer alır. Örneğin Halil Akdeniz’in, *Renklerin Göreceli Değerleri Üzerine Bir Araştırma* serisinde yer alan eserinde olduğu gibi, ritmi meydana getiren unsurlardan birine motif dersek -ki motiften kasıt her zaman, her motifin bir diğerinin aynısı olması değildir.

Temsil edici her motif, birbirinden farklı niteliksel ve niceliksel, çizgilerden kurulmuştur; bu çizgiler, boş ve dolu yüzeyler üzerinde, kendi ifade biçimlerini eşit şekilde paylaşırlar, böylece de kompozisyonun bütünlüğü içinde, kendi işlevlerini gerçekleştirmiş olurlar.²¹

Her motif, temel bazı özellikleri taşıyarak, birbirine benzer biçimlerde de olabilir. Sanatçının çalışmasına baktığımızda büyük-küçük, renkli- az ya da çok renkli, yukarıda ve aşağıda şeklinde yerleştirilmiş, birbirine benzerlik gösteren motiflerin, düzlem üzerinde belli bir düzende ritmik olarak kurgulandığını görürüz. Bir sanat eserini meydana getiren unsurların birlikteliği içindeki uyum ve dengeden doğan ritim, sanatçının biçimleri

²⁰ Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, s. 50.

²¹ Andre Lhote, *Sanatta Değişmeyen Plastik...*, s. 117.

algılayıp, yorumlama süreci içinde gelişir. Bu sadece resim sanatı değil tüm sanatlarında ortak konusudur.



Resim 1. 7. Halil Akdeniz, *Renklerin Göreceli Değerleri Üzerine Bir Araştırma*, 1973, Tuval Üzerine Akrilik, 64.50 x 64.50 cm, Özel Koleksiyon.

1.4. Teknik Olarak Resim Uygulamalarında Ritim

20. yüzyılda modern sanatın özgürlükçü yapısıyla birlikte sanatçıların seçtikleri malzeme ve konularındaki çeşitlilik, teknik açıdan ritim tasasını öne çıkarır. Bu aynı zamanda, çağın dinamiklerinin de bir yansıması olarak ortaya çıkan teknik bir özgürlüktür. Türk resim sanatında da güçlü örneklerine rastladığımız modern sanat ve sanatçısının ritim arayışını Bedri Rahmi Eyüboğlu şu sözlerle anlatır:

Ritmik düzeni arayan, değerlendiren ressamlar zaman zaman akıllıca yapıştırmalara gittiler. Bir çuval parçasını, bir gazete parçasını, bir kumaş parçasını yapıştırdıkları zaman tekrardan doğan gücü aradılar. Bununla yetinmeyenler çok çeşitli malzeme oyunları ile görülmedik dokular (texture)

elde ettiler. Bu doku aramaları yepyeni renkler bulma amacıyla olanlara yardım etti.²²

Ritim; geçmişten günümüze resim, mimari, süsleme, halı, kilim ve bezeme gibi birçok alanın konusu olmuştur. Bir tasarım ilkesi olan ritim, çeşitli kaynaklarda tekrar anlamında kullanılır. Tekrarların oluşturduğu düzen, kurgusal olarak kendi içinde çeşitli ritimler barındırır. Diğer yandan ritmin resim sanatında bir tasarım ilkesi olarak doğadakine benzer yasaları ile sınıflandırılabilir. Bu yasalardan en çok bilineni *düzenli ritimler*'dir.



Resim 1. 8. Andy Warhol, *Marilyn Monroe'nun Dudakları*, 1962, Sentetik Polimer Boya, Elek Baskı ve Tuval Üzerine Kalem, İki Panel, 2.10 x 2.05 cm ve 2.18 x 2.11cm, Washington, D.S. Joseph H. Hirshhorn Bağışı, 1972.

Düzenli ritimler; bir öğenin aynen ya da birden daha fazla yan yana, alt alta, eşit aralıklı ve sabit bir tempoda dizilişi ile gerçekleşir. “Cisim ya da biçimlerin, ölçü biçim renk, değer ve dokularının tam anlamıyla aynı olması ve bunların eşit aralık ve aynı yönde kullanılması halinde tam tekrar ilkesi uygulanmış olur.”²³ Tam tekrarlar düzenli ritimlerdir ve daha çok duvar kâğıtları, halı, tekstil, reklam ve mimari süslemelerde kullanılır. Seçilen motif ya da birimin düzenli tekrarlanmasıyla bir kompozisyon meydana getirilir. Düzenli tekrarların oluşturduğu, durağan ritimleri çevremizde de sıklıkla görürüz. Örneğin kaldırım taşları, bir binanın pencereleri, parmaklıklar, yinelenen örgü motifleri, yan yana park edilmiş arabalar ve daha nicelerinin oluşturduğu bu ritmik düzen, izleyicide bıkkınlık etkisi yaratabilir. *Düzenli ritimlere*, Andy Warhol'un (Marilyn Monroe's Lips) *Marilyn Monroe'nun Dudakları* isimli çalışmasını örnek verilebilir. Warhol'un serigrafisinde baskı hataları

²² Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Resme Başlarken...*, s. 324, 326, 327.

²³ İ.Hulisi Güngör, *Temel Tasarım*, 3. Baskı, Esen Ofset, İstanbul 2005, s. 98.

göze çarpsa da, durmadan yinelen motiflerin oluşturduğu düzenli ritimler, dekoratif bir görüntü verir.²⁴ Düzenli ritimlerin oluşturduğu dekoratif etki çoğu zaman kaçınılmazdır.



Resim 1. 9. Fevzi Karakoç, *Kabaran Atlar*, 1995, Tahta Gravür, 45 x 64 cm.

Bir diğeri, ardışık tekrar da denilen *alternatif ritimler*dir. Birden fazla motif, biçim ya da cisim, belirli aralıklarla birbiri ardınca kullanıldığı takdirde ardışık tekrar ortaya çıkar. Böylece değişkenlik kullanılarak bütüne gitme yolu denenmiş olur. Aynı zamanda ardışık tekrar iki boyutluluk etkisi yaratır. Daha çok cephe, döşeme, duvar, tavan, halı, tül ve duvar kâğıdı desenlerinde tercih edilir. “Karşılıklı ve tekrar grupları veya birbirini izleyen değişmelerin tekrarıdır. Tam tekrara göre daha ilginçtir.”²⁵ Diğer yandan ardışık tekrarda aynı düzen içinde gerçekleşen yineleme bıkkınlık hissi verebilir. Fevzi Karakoç’un *Dünyanın Görüldüğü Yer* adını verdiği uçsuz bucaksız bozkırlarda özgürce dolaşan at’ları konu alan resimlerinde benzer ritimler vardır. Murathan Mungan Fevzi Karakoç’un resimleri hakkında şunları söyler:

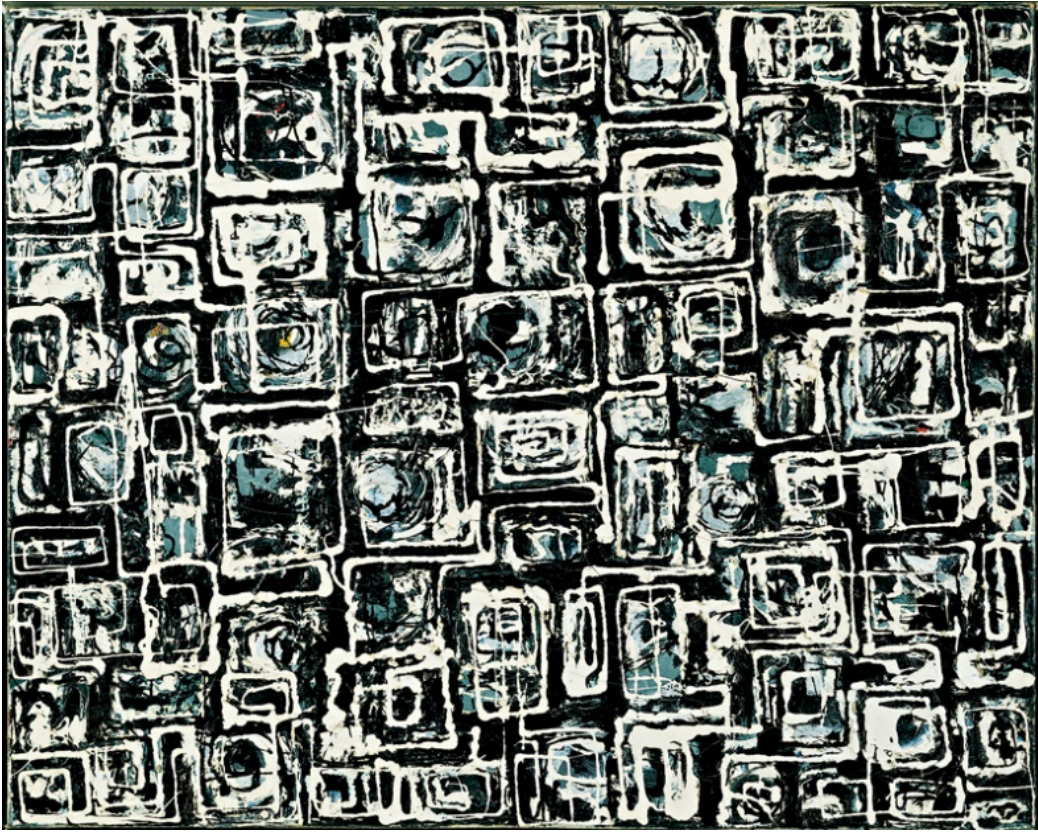
Dünyanın Görüldüğü Yer, figürlerin bir araya toplanıp dağıldıkları yer hem bir an, hem bir kavşak. Az sonra herkes yönüne gidecek. Durup yerleştikleri, farklı ritimlerin ortak bir tempoya dönüşmek için yumuşayarak birbirine benzediği, hepsinin, her şeyin yoğunlaşıp derinleştiği bir anda

²⁴ Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, 1. Basım, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, s. 244.

²⁵ Latife Gürer, Gül Gürer, *Temel Tasarım*, Birsen Yayınevi, İstanbul 2004, s. 160.

başkalarının gözlerine açılıyorlar. Burada duran ve onlara bakan bizim gözlerimize. Az sonra gözlerimizden silinip gidecekler.²⁶

Karakoç'un özgün baskıları, suluboyaları ve yağlıboylarında ritim vurgusu yoğun olarak görülür. Özellikle baskı tekniği ile ürettiği at figürlerini, statik ve dinamik olarak çizgisel bir ritimle düzenlediği çalışmalarında, giderek soyutlaşan bir eğilim vardır. Sanatçı tüm resim yüzeyinde birim motif olarak "at" figürünü seçmiştir. Figürlerin her biri birbirinden bağımsız olarak düzenlense de, ayrıntıda fırça izlerinde farklı, bütünde ise etki olarak eşit birim motiflerinin yinelenen ardışık dağılımı söz konusudur.²⁷



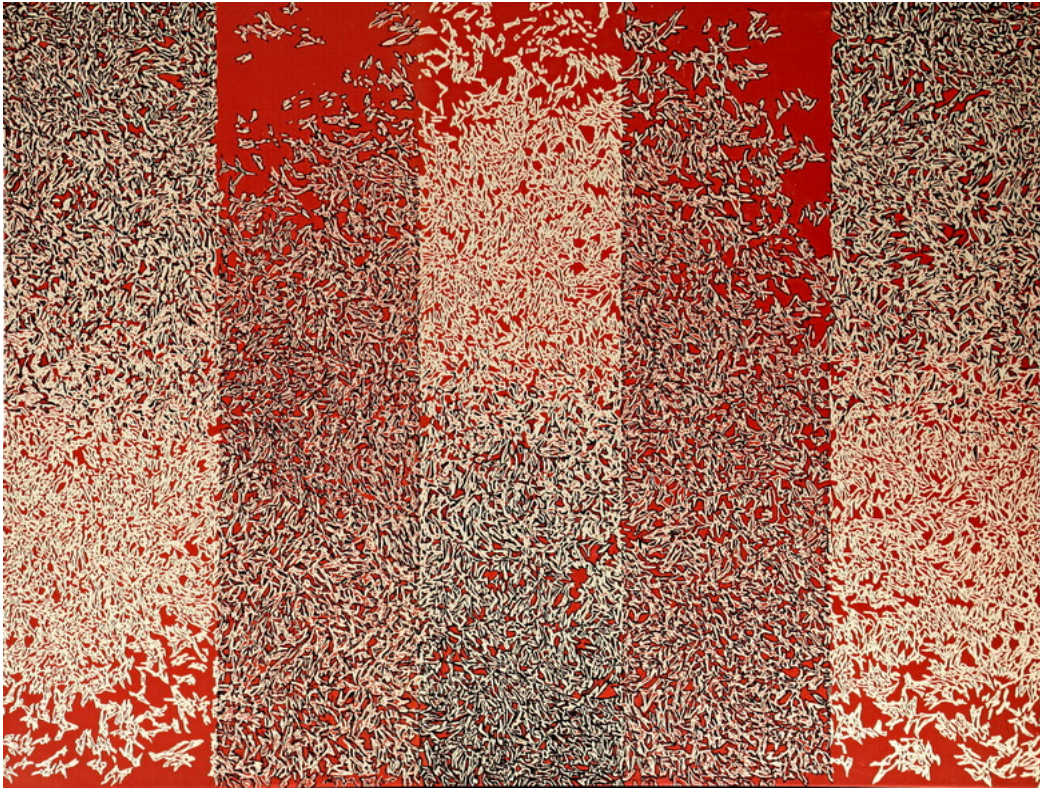
Resim 1. 10. Lee Krasner, *Beyaz Kareler*, 1948. Tuval Üzerine Yağlıboya, 61 × 76,2 cm. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York. ABD.

Bir başka ritmik kurgu, *Değişen, Gelişen Ritimler*'dir. Değişen, gelişen tekrarların oluşturduğu birbirinin aynı, fakat küçük farklılıklarla aynı şekillerin yüzey üzerinde değişen, gelişen motifler oluşturarak meydana getirdikleri tekrara dayalı ritimlerdir. "Bu türlü tekrarda, öğelerin ölçü, biçim, renk, değer ya da dokularında ufak farklar

²⁶ Murathan Mungan, *Fevzi Karakoç Hakkında*, <http://www.fevzikiparakoc.com/category/hakkinda/> (23.06.2014)

²⁷ Ayla Ersoy, *Çağdaş Türk Resim Sanatı (1950'den 200'e)*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1. Basım, İstanbul 1998, s. 174.

bulunabilir.”²⁸ Kompozisyonun kurgulanmasında motifler arasındaki boşluklar farklı mesafelerde ve motiflerin yönlerinde farklılıklar olabilir. Şöyle ki “Aralarında ufak farklar bulunan binalar, kar taneleri, papatyalar ve benzeri cisimlerden aynı türden olanlar, aralarındaki küçük farklara rağmen bir araya geldiklerinde *değişken tekrar* meydana getirirler.”²⁹ Çünkü tekrarın birleştirici etkisi bir bütünlük oluşturur. Böylece sanatçı tabiatın içinde görünen tekrarın sonsuz değişkenliğini ustaca merkezi bir temada yeniden yaratmış olur. Sanatçı, tabiatta gördüğü değişen, gelişen ritimleri, resimlerinde biçimsel olarak yorumlar. Değişen, gelişen ritimlere Lee Krasner’in *Beyaz Kareler* isimli çalışmasını örnek verebiliriz. Bir bakıma, değişken tekrarda sanatçıyı daha rahat hareket etmeye zorlayan motifler yer alır. Bu motifler yüzeyde özgürdürler. Gideceği yönü, mesafeyi sanki kendileri belirlemiş gibidirler. Krasner’in resminde, her biri farklı büyüklüklerde olabilen motifler vardır. Bütüne baktığımızda, bu motiflerin farklı ölçülerdeki köşeli, kare ya da dikdörtgen formları, can sıkıcı olmayan değişken ritimleriyle gözde hoş bir etki bırakırlar.



Resim 1. 11. Devrim Erbil, *Ritmik Soyutlama Kırmızı*, 2013, Alüminyum Üzerine Digital Baskı, 100 x130 cm.

²⁸ İ. Hulusi Güngör, *Temel Tasar ...*, s. 107.

²⁹ İbid.

Bir diğeri *akıcı, akan ritimler*'dir. *Akıcı ritimler* tekrar eden dalgalı karakterdeki öğelerden oluşur. "Bu öğeler arasında organik ve yumuşak geçişler mevcuttur ve kesin bir çizgiyle birbirinden ayrılamaz; bir denizin kabaran ve alçalan dalgaları gibi... Yukarı hareket bir vuruş ve aşağı hareket bir durgunluk gibi algılanır."³⁰ Bu tip ritimlere örnek olarak Devrim Erbil'in resimlerini gösterebiliriz. Onun resimlerinde bu tarz ritimlere sık rastlarız. Özellikle *Kuşlar* serisinde gökyüzünde süzülmekte olan kuşların yaklaşıp uzaklaşarak yaptıkları toplu danslar ve dalgalanmaların, çizgisel ritmi yanında yüzeysel soyutluğu dikkati çeker. Bu yüzeysellik sanatçının resimlerine dekoratif bir etki verir.



Resim 1. 12. Charles Hossein Zenderoudi, *İsimsiz*, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 38 x 51 inç.

Aynı etkiyi İranlı sanatçı Charles Hossein Zenderoudi'nin kaligrafik resimlerinde de görürüz. Zenderoudi konularını *hat* sanatından seçmiştir. Eserlerinde ustaca işlenmiş Arapça harf ya da ayetleri, farklı büyüklük ve yönlerde, küçükten büyüğe ya da büyükten küçüğe değişen bir akıcılık içinde resmeder. Sanatçının resimlerindeki uyum ve dengeye eşlik eden yüzeysel soyutluğun ritmik kurgusu, izleyicide dekoratif bir etki uyandırır.

³⁰ Şefik Güngör, *Görsel Sanatlarda, Ritim*, <http://sanalfotografmecmuasi.wordpress.com/2010/10/05/sefik-gungor-gorsel-sanatlarda-ritim/> (18.06.2014)

Ritimin akıcılığı doğa kökenlidir. Suyun akarak yön değiştirmesi, ormandaki ağaçların ahengli dağılımı, kuşların gökyüzünde oluşturduğu birlik, rüzgârın savurduğu yapraklar, her biri kendi içinde akan akıcı ritimler oluşturur.

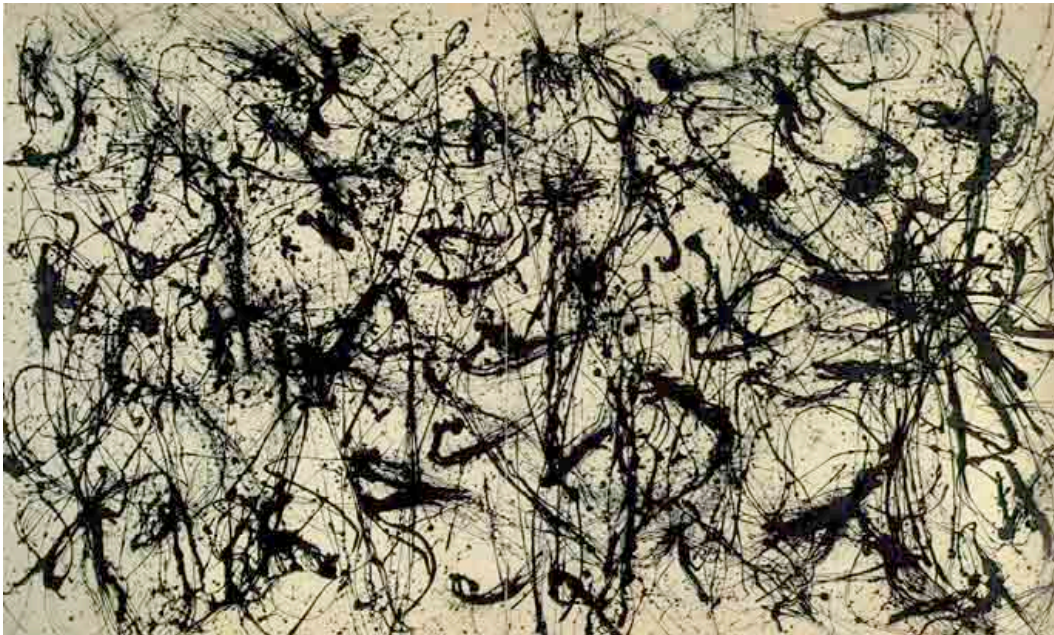


Resim 1. 13. Güngör Taner, *Su Akışı*, 1997, Kağıt Üzerine Serigrafı, 70 x 70 cm.

Rastlantısal Ritimler ise, dağınık bir görüntü verir. Rastlantısal ritimde birçok öğenin kuralızmış gibi görünen dağılımı söz konusudur. Yere dökülmüş yapraklar, aynı ya da farklı yönlerde doğru gitmekte olan insan kalabalığı, rastgele park edilmiş arabalar, anlık etkileriyle bir heyecan uyandırır. Bu heyecan, insanın ilk ve anlık iç sesidir. Plansızlığı ve naifliği, sanatın yaradılışındaki ilk coşkuyu da hatırlatır.

20. Yüzyılda soyut sanatın sıklıkla konusu olan rastlantısal ritimlere, özellikle soyut dışavurumcu anlayışın önemli temsilcisi sayılan, Jackson Pollock'ın çalışmaları iyi birer örnektir. Pollock, resim sanatında fırça kullanımını gibi alışılmış uygulamaları bir kenara bırakmıştır. Sanatçı yere serdiği devasal boyutlardaki tuval bezleri üzerinde hareket ederek boyayı dökme, damlatma, fırlatma suretiyle ve rastlantı sonucu oluşmuş izlenimi veren

çalışmalarıyla soyut sanatta *aksiyon-hareket (action- painting)* resmi adı verilen anlayışın öncüsü olmuştur. Aynı şekilde, Güngör Taner'in resimlerinde görülen rastlantısallık ise hızlı heyecan değişimlerinden hareketle oluşan bir coşku barındırır. Sanatçının bu coşku karşısında disiplini ve kontrolü elden bırakmayışı, onun sanatının temelini oluşturur. Aynı zamanda Taner'in soyut resimlerinde birbirini iterek devinen renk ve biçimlerdeki zıt görünümlerin rastlantısal etkisi, Jackson Pollock'ta olduğu gibi belli bir düşüncenin ürünü olarak şekillenmesi bakımından kurgusaldır.



Resim 1. 14. Jackson Pollock, *Sonbahar Ritim*, 1950, Tuval Üzerine Emaye, 269 x 457,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein - Westfalen, Düsseldorf. Almanya.

1.4.1. Kompozisyon Kurgusunda Çizginin Ritmi

Sanat eserinin tasarlanmasında kompozisyon, bütün plastik sanat dallarında en önemli unsurlardan biridir. Sanat eserini meydana getirirken ortaya konulan kompozisyonda, parçaların amaca uygun olarak, çevresi ve kendi içinde uyumlu, dengeli, göze hoş gelecek, estetik bir şekilde planlanması ve uygulanması, anlamlı bir bütünlük oluşturur. Bu anlamlı bütünlük içinde çoğu zaman biçimi belirleyen, çizgidir. Bir nesneyi ana çizgileriyle göstermek, kompozisyon içindeki diğer nesnelere ayırmaya yarar. Bütünü meydana getiren parçaların düzenlenmesinde, uyum ve dengenin yanında nesnelere birbirinden ayırtıran ve birbirleri arasındaki ilişkiye akıcılık getiren ritim yoksa izleyici bütünü kavramada zorluk çeker. Bu akıcılığı en kolay, çizginin ritmi sağlar.

Resimde kompozisyon, birçok öge ve ilkelerin bir arada kullanılması ile gerçekleşir. Bu öğeleri şöyle sıralayabiliriz: çizgi, yön, biçim, ölçü, aralık, doku, renk, değer, hareket, ışık ve gölge. Sanat eserini tasarlarken biçimi oluşturan kompozisyon unsurlarının yüzey üzerinde anlamlı dağılımı; tasarım ilkelerinden bir tekrar ilkesi olan ritim, uygunluk, zıtlık, koram, egemenlik, denge ve birlik ile sağlanır. Bu birliğin önemli taşıyıcısı olan çizginin en belirgin özelliği ise kütle ya da somut biçimi gösterebilmesidir.³¹



Resim 1. 15. Honoré Daumier, *Sancho Panza ve Don Kişot Dağlarda*, 1866-1868, Tuval Üzerine Yağlıboya, 29.5 × 45 cm, Oskar Reinhart Koleksiyonu Müzesi, Zürih, İsviçre.

Sanat eserini kurgu bakımından çözümlerken, resmi meydana getiren unsurları ayırıp, birbirleriyle olan bağları incelenir. *Herbert Read*, kompozisyonu meydana getiren unsurları beş eleman olarak ayırmış, bunlara “çizginin ritmi, biçimlerin yığılması, mekân, ışık-gölge ve renk”³² demiştir. Bir çizgi ve desen ustası olan *Daumier’in* (1808-1879) *Don Kişot ve Sancho Panza* adlı eserini, çizgisel ritme örnek verecek olursak; biniciler ve at üzerinde yer yer görünüp kaybolan siyah konturların, izleyicide sürpriz etkisi yaptığını söyleyebiliriz. Bu etkiyi, sıcak ve soğuk renklerin ön ve arkaya doğru olan, ikiye bölünmüşlüğü ve bir bakıma bu etkiyi çürüten dağların solgun grileşmiş birliği tamamlar. Yetkin bir sanatçının elinde çizgi, hem devinimi hem kütleyle verebilir. Sanatçının görevi

³¹ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 11.

³² Herbert Read, *Sanatın...*, s. 38.

sürekli devinim halindeki nesnelere çizmek değildir. Önemli olan, estetik bakımdan çizginin, benzetme endişesi taşımadan, yüzeyde coşku içinde aldığı yoldur.³³Bir bakıma bu yol, devinimin ritmidir.



Resim 1. 16. William Blake, *(Wise Ve Foolish) Bakireler Misali*, 1803-5, Suluboya, Fırça Ve Gri Yıkama, Kalem Ve Grafıt Üzerinde Siyah Mürekkep, 36 x 33.2 cm, Rogers Fonu, 1914.

Sanat öz anlamıyla, belirsiz olandan belirli olana geçişle başlar. Bu bir sınırlamadır. Tarihteki ilk resimlerde, bunların sınırlarının dış çizgilerle belirlendiğini görürüz.³⁴Sanatın doğuşu, çizgileme isteğiyle başlamıştır. İnsanoğlunun yaradılışından itibaren, dünyayı keşfetmesini göz önüne alırsak, bu şekilde insanın kendini ifadesine de tanıklık etmiş oluruz. Çizginin sanat eseri üzerindeki önemini *William Blake* şu sözlerle anlatır: “Sanatında, hayatında büyük ve altın kuralı şudur: sınırlayan çizgi ne kadar temiz, keskin ve akıcı ise sanat eseri de o derecede mükemmeldir ve çizgi nerde kuvvetini, keskinliğini

³³ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 11.

³⁴ *Ibid*, s. 10.

kaybederse orada mutlaka hayal kıtlığı, kopya ve beceriksizlik ortaya çıkar.”³⁵ Blake, kendisine *Resme başlayalı çizmesini unuttum* diyen kişiyi eleştirerek *çizgi* ile ilgili şu vurguyu yapar: “Çizmekten resim yapmaya geçerken çizginin kaybolması gerekmez. Çizgi, resmin yollarından biridir.”³⁶ Blake’e göre ise tek yoldur. Ancak çizgi sadece *sınırlandırma* özelliği taşımaz. Yetkin bir sanatçının elinde, dilediği yöne savrulan çizgi izleyiciye estetik bakımdan duygu, devinim ve kütle fikrini geçirebilir.

Çizginin görevi, estetik bakımdan, herhangi bir benzetme endişesi taşımadan, özgürce harekette anlam kazanır. Böylece ortaya çıkan devinim, etkileyici ve büyüleyici biçimde doruğa ulaşır. Bu özelliği daha çok, *Japon*, *Çin*, resim, desen, tahta kesmelerinde ve *Türk minyatürlerinde* görürüz.³⁷ Özellikle *Levni*’nin minyatürlerinde olduğu gibi, çizgi gereğince düzenlendiyse, ritim kendiliğinden doğar. “Oynar gibi yapılan çizginin bu ritmik etkisini anlamak, anlatmaktan kolaydır. Çünkü çizginin kendisi hareket etmez, ancak biz onun akışı içinde ritmin nasıl oluştuğunu sezeriz.”³⁸ Bu ise sanatçının ustalığının bir göstergesidir aynı zamanda.



Resim 1. 17. Levni, *Uyuyan Genç Kadın*, Topkapı Sarayı, İstanbul.

Daha önce çizginin en önemli özelliğinin kütle veya somut biçimi gösterebilmesi olduğunu belirtmiştik. Levni’nin minyatüründe olduğu gibi, uzanmış kadın figürünün kollarında ve özellikle eteklerinde gördüğümüz kıvrımların kütleli ve gözü yönlendiren formu dikkat çekicidir. Figürde kollarda ve eteklerde yer alan kıvrımların

³⁵ Herbert Read, *Sanatın...*, s. 39.

³⁶ Ibid.

³⁷ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 11.

³⁸ Ibid,

birbirlerine olan karşıt durumları ve aynı zamanda etekdeki kıvrımların kendi içinde düzenli ve paralel olarak üst üste katlanarak tekrarlanmaları bir ritim oluşturur. Minyatürde figürün başını destekleyen kolun yönlendirmesiyle diğer kola geçen ve parmağın işaretleriyle, eteğin uçlarına doğru yönelen çizgide de resmi saran bütünlüycü bir ritim vardır.



Resim 1. 18. Henri Matisse, *Çıplak Yerli*, 1932, Gravür, Mallarme.

Büyük ustaların desenlerine baktığımızda ilk dikkatimizi çeken, kendilerine özgü yetenekleri ve sanatlarına gösterdikleri önemdir. Çizginin bu özelliğini, Daumier, Matisse, Picasso, Lautrec gibi büyük ustaların eserlerinde de görürüz.

Bu özellik kesintisiz dış çizgiden hafif ayrılmalarla yapılır-eşyanın köşelerine doğru çizgi daha sınırlı ve daha duygulu bir hal alır, kıvraklaşır ve

içten bir duygululuk kazanır; kesintisiz devam edeceğine tam yerinde kırılır, birbiri içinde kaynaşan yüzeyleri göstermek üzere yeniden desenin gövdesine girer.³⁹

Sanatçı tebeşir veya kalemi, ellerinin alışık olduğu fırçanın zarafetiyle kullanır. “Bunun yanında doğrudan doğruya çizginin de özellikleri vardır; kalem veya tebeşirin çabuk veya değişmez bir darbesiyle meydana gelen kesinlik; gerekli çizgilerin içten gelmeliği; yapıdan çok ritme dayanma.”⁴⁰ Matisse’de olduğu gibi sıradan çizgiler, yetenekli bir sanatçının elinde bir esere dönüşür. Bu eser de bize şaşkınlık veren, sanatçısının rahat tavırlarına eşlik eden çizginin aldığı kusursuz yoldur. Desene baktığımızda tek bir çizginin ahenkle, figürü kenarlarından dans edercesine sardığını görürüz. Çizgi bazı yerleri hızlı geçip, bazı yerlerde duraksar.⁴¹ Çizginin bu beklenmedik duruşları, sanatçısına özgü bir ritim oluşturur.



Resim 1. 19. Pisanello, *Kuş*, 1430-1440, Kağıt Üzerine Suluboya, 16.2 × 21.7 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Desenlerdeki ritim, desenin yapılış amacına göre çeşitlilik gösterir. Carpaccio’da, Matisse’de ya da Picasso’da olduğu gibi, yaşamın bir yönünü çabucak yakalamak ve ani

³⁹ Herbert Read, *Sanatın...*, s. 40.

⁴⁰ Ibid, s. 92.

⁴¹ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 11.

bir tespitte bulunmak için hızlıca çizilen desenlerde ve eskizlerde çabuk ritimler görürüz. Bunun yanında Pisanello'nun hayvan desenlerinde olduğu gibi her parçanın doğru ve harfi harfine uygun çizilmesiyle, dikkat gerektiren ritim anlayışı sanatçısına özgü bir çeşitlilik ortaya koyar. Herbert Read bu konuda şunları söyler: Çizginin görevi seçmedir. Çizgi seçtiğini göstermekten çok sezdirir. Çizgi, bir konuyu özülle gösterir, bu bir soyut gösterme yoludur, resimli bir stenografidir. Çizginin, alışılmış resim kurallarını incitmeden bu kadar soyut olabilmesi şaşırtıcıdır.⁴²

Yaratıcı içgüdü tarih boyunca ilkel insandan günümüze, biçim ve öz arasındaki yönsemelerin gidiş gelişle birlikte fazla değişmeden tüm sanatlarda yerini korumuştur. Masaccio'dan Tiepolo'ya, Leonardo'dan Dürer'e Rönesans'ın büyük ressamı katıksız çizgi ustalarıydılar. Bir dehanın çizgisindeki damga hemen görülür.⁴³ Picasso'nun az bir gayretle çabuk ve zıt üslubunu, üç boyutlu biçim etkisi veren desenlerinde görürüz. Çizgi bize dinamik ahengi vererek kütleyi sezdirir. Bunlara eklenen ton ise mekân duygusunu verir. Resme renginde girmesiyle gerçeğe uygunluğu kuvvetlenir. Gerçeğe uygunluk, klasik dönemin konusuyken modern sanatta renk, başka anlamlara bürünür.



Resim 1. 20. Picasso, *Uyuyan Kadın*, 1952, Kağıt Üzerine Kurşun Kalem,

⁴² Herbert Read, *Sanatın ...*, s. 40.

⁴³ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda ...*, s. 18.

1.4.2. Renkte Ritim

Renk, sanat yapıtını meydana getiren elamanlardan biridir. Renk, çizgi ve tona eklenerek gerçeğe uygunluğu kuvvetlendirir. Rengin öneminden de anlaşılacağı üzere öncelikle resimde ritmi oluşturan unsurlardan biri olarak rengi incelemek gerekir. Modern sanatın önemli temsilcilerinden Kandinsky'e göre, resim "organize edilmiş renklerden meydana gelir"⁴⁴. Kandinsky'nin bu renk organizasyonu, sadece bütünde bir renk düzenini değil, bu düzenin ortaya koyduğu biçimleri ve bunların değişimlerini de kapsar. Aynı zamanda bu değişimlerle rengin resim düzleminde oluşturduğu tonal düzenin ritmi, sanat eserine estetik bir değer katar.

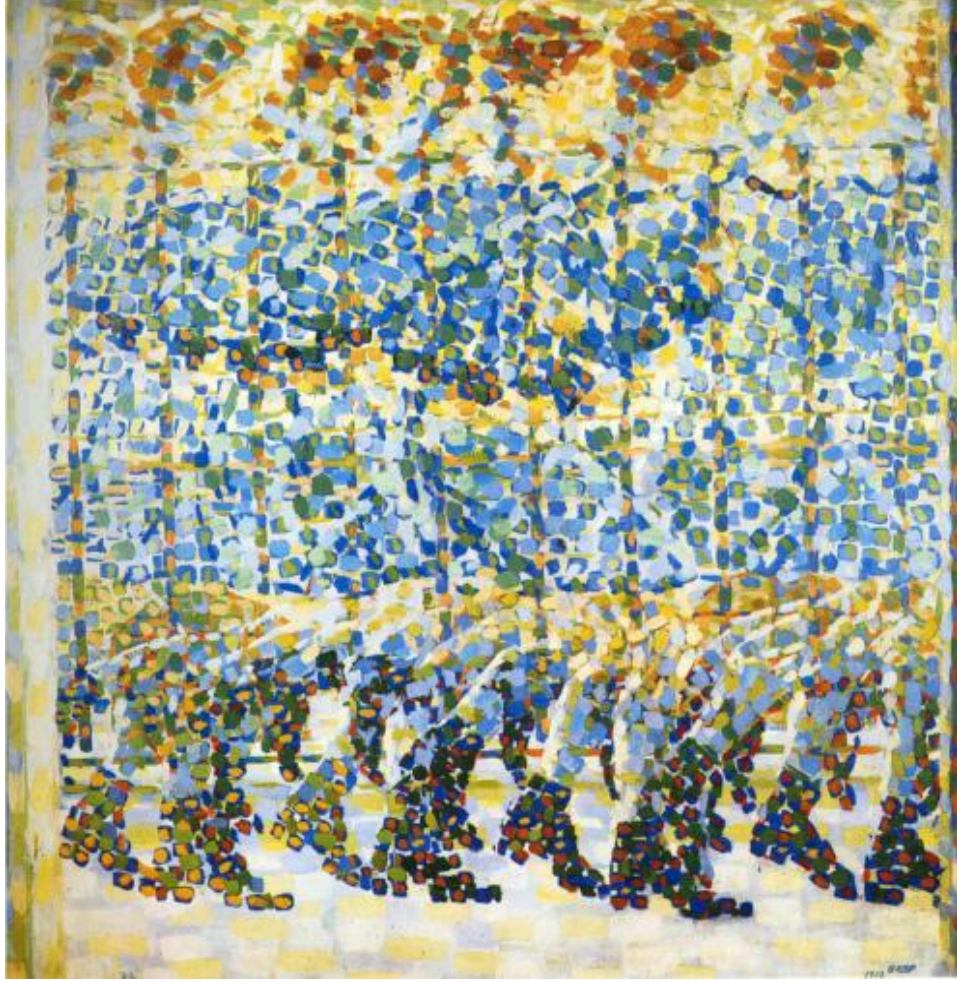


Resim 1. 21. Vasily Kandinsky, *Siyah Çizgiler*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.4 x 131.1 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. ABD.

Kandinsky, gerçek olana ve doğadakine benzeme yönü olmadan, sadece *renk* ve *biçimin* bir araya gelerek, güçlü yaşantılar elde edilebileceği kanısındaydı. Bu güçlü yaşantılardan kastedilen, resmin kurgulanmasında renk ve biçimin oluşturduğu ritimdir. Rengin resimde kullanımı her dönem farklı şekillerde olmuştur. Tamamen doğada olduğu gibi aynı biçimi resmetme çabası içindeki sanatçı, daha sonraları biçimlerin arasındaki çizgileri kaldırmış, bu çizgilerin yerini sadece biçimi sezdirenen titreşen renklerin dansı ve ritmiyle oluşan izlenimci bir anlayışı benimsemiştir. Toplumun içinde bulunduğu sosyal ve psikolojik yapının da etkisiyle, Manet, Monet, Pissarro, Cezanne, Picasso, Kandinsky, Klimt, Duchamp, Giacomo Balla ve Boccioni gibi ressamlar, rengin biçim üzerinden ya da

⁴⁴ Bülent Özer, *Yorumlar, Resim Heykel Mimarlık*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul 1986, s. 86.

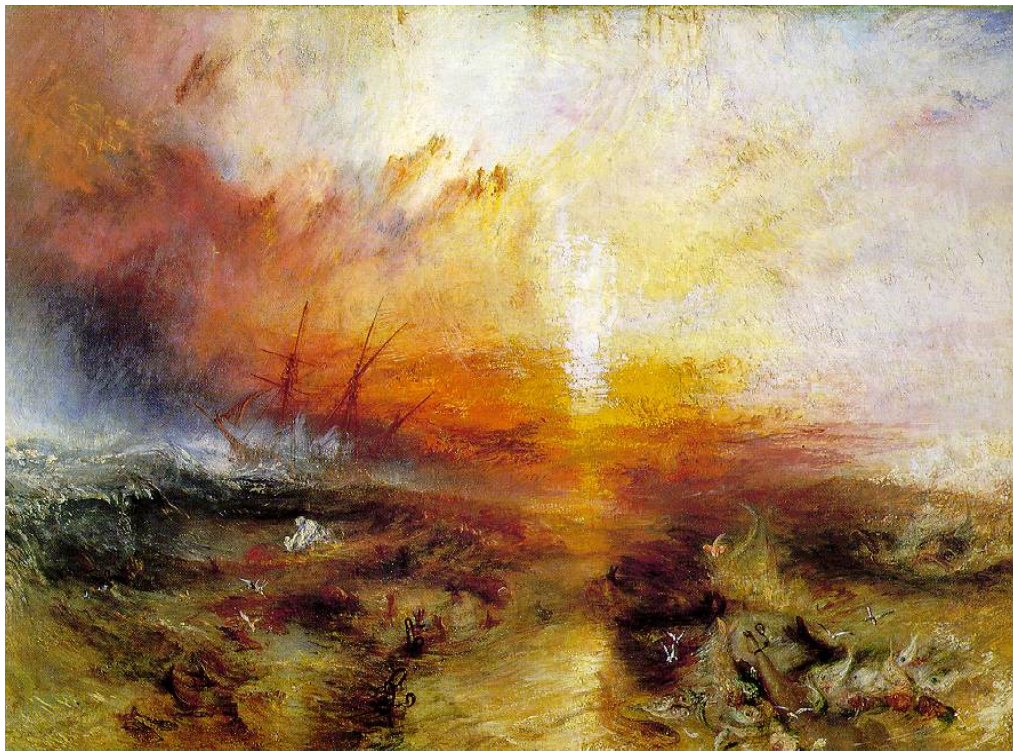
biçimin renk üzerinden ritmik bir düzenle kurgulanması konusunda, yeni ifade biçimleriyle, sanat tarihinde hak ettikleri yeri almışlardır.



Resim 1. 22. Giacomo Balla, *Kızların balkonda koşusu*, 1912, İtalya.

Renkli bir resim, estetik bir değer olarak belirdiğinde, gerek renkli biçimlerin gerekse yalnızca rengin, tonal ve karşıt değerleri üzerinden kurgulanmasında sanatçının ısrarla aradığı ritimdir. Renkte ve biçimlerin kurgusunda bir uyum aranması kaçınılmazdır. Ritmin görsel dinamizmi, eserin estetik algısında önemli bir unsurdur. Ritmi meydana getiren bir unsur olarak renk, önemli bir etkiye sahiptir. Rengün niteliği, değer ve doygunluk olarak, iki temel ilke ve etkiye sahiptir. Klee, buna üçüncü bir niteliği ekler. Klee'ye göre bu, rengin ölçülebilir ve tartılabilir olmasıdır. Söz konusu niteliklerden birisi resme egemendir ve bu resmin karakterini belirler. Bunlar ışık-gölgeci ve renkçi anlayışlardır. Renkçi anlayış, adından anlaşılacağı üzere rengin egemen olduğu izlenimci ya da sonrasında perspektifin aranmadığı, renklerin yakın ya da karşıt uyumuyla oluşturulmuş soyut anlayıştaki resimlerdir. Işık-gölgeci anlayışın egemen olduğu dönemde

ise gerçekçi akımlar boy göstermektedir.⁴⁵ Diğer yandan Herbert Read rengin kullanımını benzer şekilde sıralarken “rengin *tabii* kullanımından başka, *heraldik*⁴⁶, *uyumlu* ve *saf* olmak üzere üç çeşit kullanışı vardır”⁴⁷ der. Read, Constable’ın desenlerini ve 19. yüzyılda ortaya çıkan fotoğraf gibi resimleri, bunların dışında tutar. Yazar rengin *tabii kullanımının* resim sanatı tarihinde çok az olduğunu belirtir. Aynı zamanda Read, doğadaki renkleri gördüğümüzde bile, onların gerçeği yansıtmadığı üzerine eleştiriler getirildiğini, Turner ve Empresyonistlerin resimlerine baktığımızda bunu tayin etmenin zor olduğunu belirtir. Read, Turner’i dünyaya gelmiş en büyük *doğal renkçi* olarak görür.



Resim 1. 23. Turner, *Tayfun Geliyor-Denize Ölü Atma*, 1840, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90.8 X 122.6 cm; Güzel Sanatlar Müzesi, Boston. ABD.

Rengin *heraldik*⁴⁸ kullanışı sembolik bir anlam taşır. Sözcüğü “ağaç kahverengi, yanardağ siyah, alışılmış gök gri olabilse de, renkleri seçmekte serbest olan bir çocuk,

⁴⁵ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 34.

⁴⁶ **Heraldik**: rengin içerdiği sembolik anlam, ağacın yeşil, gökyüzünün mavi olması gibi, sembolik kullanım, İlkel anlatım,

⁴⁷ İbid,

daima ağacı yeşil, yanardağı kırmızı ve semayı mavi yapar.”⁴⁹ Rengin bu ilkel kullanımı, Ortaçağda geleneklerin ya da kilisenin koyduğu bir kural olarak karşımıza çıkar. Örneğin, “Meryem’in elbisesi her zaman mavi, mantosu kırmızı olmalıydı.”⁵⁰ Aynı zamanda Read, Ortaçağ renklerinin güzelliğine, denge ve açıklığına bakarak bu sınırlamayı her zaman zararlı görmez. 15. yüzyıla gelene kadar rengin bu ilkel kullanılışı devam eder. Ancak gelenekselden kurtulup saf tarzda da kullanılır. Read, buna *ahenkli tarz* der. Bu tarz, ışık-gölgeci dediğimiz, nesne renk ilişkisini ton değerlerine göre düzenleyen, kurgulayan tarzdır. Bu anlayışa göre ressam, eşyaları ışık ve gölge içinde görür ve nesnenin hâkim rengi üzerinden bir derecelendirmeye gider. 15. yüzyıldan izlenimcilere kadar gelen bu anlayışta, uygulamalardaki küçük farklılıklara rağmen prensip değişmemiştir. Bu tür derecelendirmeler resmin bütününde bir ritim oluşturur. Bu ritim duygusunun izleyicide bıraktığı beğeni, kurguda sorun olmadığının göstergesidir. Rönesans’ta renk, doğanın, maddenin bir özelliğidir. Madde nasıl mekânsız düşünülemezse, renksiz de düşünülemez.



Resim 1. 24. Peter Paul Rubens, *Diana'nın Kurtlu Av İçin Çıkış*, 1615 Dolayları, Tuval Üzerine Yağlıboya, 215.9 × 178.8 cm, Cleveland Müzesi. ABD.

⁴⁹ Herbert Read, *Sanatın...*, s. 44.

⁵⁰ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 34.

Tiziano'nun, Rubens'in Caravaccio'nun yapıtlarından kırmızı-mavi akordunu bir an çıkarınız, geriye onların içeriğinden ne kalır? Kuşkusuz, bunlar ve daha bunlara benzer birçok yapıt, renklerinden soyulduğu an, gerçek estetik değerini kaybeder, çünkü bunların dayandıkları temel, renktir; ve renk, gerçekliği taşıyan, onların objelerini birer obje kılan temel bir prensiptir.⁵¹

Rönesans sanatçıları, resmin asıl ışığının yanında canlılık, ışık, açıklık-koyuluk ve ton derecelerine göre oluşturdukları düzenle resim yapmışlardır. “Bunu yaparken resmin egemen tonu seçiliyor, bütün öteki renkler bu egemen tonun altında ya da üstünde belli bir uzaklıkta düzenleniyordu.”⁵² Resmin egemen rengi etrafında oluşan bu gizli ritim, yaklaşık olarak Leonardo ile birlikte Rönesans'ta görülür. Bu anlayıştaki bir resim, nesnenin dolgunluğu, üç boyut etkisi, derinliği ve gölgeleme derecesi, palette hazırlanan rengin açıklık ve koyuluğunun farklı ölçülerde kullanımıyla gerçekleşirdi.⁵³ Bu düzenle renkler arasında oluşan uyumun ritmi, estetik algıyı da güçlendirirdi.



Resim 1. 25. Constable, *Hain Pier, Brighton*, 1827, Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 183 cm, Tate Gallery, Londra, İngiltere.

⁵¹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992. s. 53.

⁵² Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 34.

⁵³ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 35.

Buna karşın 18. yüzyıla gelindiğinde geçmişin renk uyumu bir kenara bırakılarak yeni arayışlara gidilmiştir. Geçmişin renk uyumuna ilk karşı çıkanlardan biri Constable olmuştur. Constable *Plane Air* dediği açık hava yöntemiyle açık ve koyudan uzaklaşarak resimlerinde renkliliğe yönelir. Bu bir başkaldırıdır, arayış içindeki sanatçı, bilmeden dünya sanatının yönünü değiştirecek sonuçlara ulaşır. Constable'ın etkisinde Kalan Delacroix'in ise boyayı, düşünceyi ifade eden bir anlatım değil, düşünmeye götüren içten bir olay olarak görmesi gelecek sanatlara giden yolu aralar. Bir bakıma Empresyonizme gelene kadar renk, nesnenin anlatımında bir zorunluluktur.⁵⁴ Resim Sanatı Tarihi boyunca tüm sanatçılar rengin estetik etkisinden faydalanmıştır.

Resim sanatında, “tayf renginin belirlediği bir dünya, sağlam, rasyonel bir dünya değil, akan, her an değişen, sürekli sallantı ve titreşim içinde bulunan bir dünyadır.”⁵⁵ Diğer yandan, Modernizm öncesi sanatlarda renge eşlik eden perspektif ve kompozisyonun yok olmasıyla ortaya çıkan dünya, üç boyutlu değil, daha yüzeysel olan iki boyutlu dünyadır. Bir bakıma “Rengin yanında her şey, derinlik etkisi, kompozisyon, içerik vb. ikinci plana atılmakla, ressamın yaşantısı, renk üzerinde toplanır;”⁵⁶ Böylece tablonun tüm yüzeyi, dünyanın renkli bir derisiymiş gibi görünür.

19. yüzyılın sonunda ressam, karşılaştığı yeni dünyanın büyüğü içindedir. Bu yeni dünya da atölyesinden doğaya çıkan sanatçı, ışık ile nesnenin kucaklaştığı, her an değişen ışıltılı bir renk atmosferinin içinde bulur kendisini. Ritmini doğadan alan bu renk cümbüşü, sanatçının paletinde bir an önce tuvale aktarılması gereken ışık tayfına dönüşür. Işığın etkisiyle nesnenin konturları ve derinliği titreşimlerin ritminde erir. Renk artık ön plandadır. Genelde renk perspektif ve kompozisyona hizmet eder. Bu durum Empresyonizmle birlikte değişir ve renk resmin tek taşıyıcısı olur.

İzlenimci resmin hareket noktası renktir. “Renk nesnelere objektif bir niteliği olmayıp, bizim nesnelere yüklediğimiz sübjektif bir nitelik, yani sadece bir duyum’dur.”⁵⁷ Bu durumda, küçük fırça vuruşlarından meydana gelen bir tablonun, aslında her bir fırça vuruşunun, renk lekesinin, renk duyularından oluşmuş, biçimler analizi olduğuna şahit oluruz. İzlenimciler, duyularıyla algılamamanın coşkusu içinde resim yaparlar. İzlenimci sanatçı, atölyesinden doğaya çıktığında, ışık ile nesnenin birleştiği anı resmeder. Gün

⁵⁴ İbid,

⁵⁵ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında...*, s. 55.

⁵⁶ İbid.

⁵⁷ İbid.

ışığının obje üzerindeki her anı, ışık tayfının dinamik etkisine dönüşür. Nesnenin sabah görünen rengi ile öğleden sonra görünen rengi farklıdır. Bu, nesnelerin her an yeni bir ışık, yeni bir renkle aydınlanmasıdır. Sanatçının, obje üzerine düşen rengin bir ışık tayfı olduğunu keşfetmesiyle, renk resmin tek taşıyıcısı olur. Doğanın gözle görünen ritmi, tayf renklerinin nesne üzerindeki akışı, tuvalde bütünleşir.



Resim 1. 26. Edouard Manet, *Bahçede Genç Kız*, 1880, Tuval Üzerine Yağlıboya, 92 x 70 cm, Özel Koleksiyon, Zürih. İsviçre.

Resimde olabildiği kadar saflaşarak, yabancı elamanlardan arınma izlenimcilikle başlar. Bu ancak *aklın* yerini *göz'e* terk etmesiyle mümkün olur. Sanatçının resminde gözün duyuusal hâkimiyeti bütün kuvvetiyle belirir. Yine eski resimde gölge-ışık, form-kontur anlayışı hakimken, İzlenimcilikle birlikte siyahtan beyaza giden ton dereceleri yerine, renklere dayalı ışıktan-ışığa geçişin resmi yapılır. "Nasıl bütün doğa, renklerden ve renk nüanslarından meydana gelmişse, aynı şekilde gözün duyu verilerinden hareket eden

bir resmi de, yine böyle binlerce renk nüansından meydana gelecektir.”⁵⁸ İzlenimci sanatçı resimlerinde bu anlayış içinde, ışık tayflarının binlerce ayrıntısını ele alırlar. İzlenimciliğe öncülük eden Monet, resimlerinde bütün dikkatini renk tonlarına ve renk farklarına yöneltmiştir. Resimde gözün duyuşal hâkimiyeti yoğun olarak sezilir. Ressam günün o anında, renk değerlerini, olanca hızıyla yakalar. Ressam birbirini takip eden renk değerlerinin peşindedir. Renk değerlerinin coşku içindeki ritmi, gün ışığında dansıdır. Manet’in *Bahçede Genç Kız* isimli tablosunu İsmail Tunalı şöyle anlatır.

Aşağıda binlerce nüans’tan ibaret yeşil, bunlar arasına kırmızı çiçekler konmuş; yukarda mavi bir gökyüzü ve dam. Hiçbir form yoktur, tam bir amorfizm. Kızın yüzü, bir renk lekesi, eli bir renk lekesi, ağaç yaprakları, renk tuşları gibi tamamen renk ve renk nüans’larından meydana gelir.⁵⁹

İzlenimci sanatçı doğrudan doğruya görsel algılama duyularından hareketle resmeder. Ressamın yaşantısı renk üzerinde toplanır. Bu dönüşüm kendisinden sonra gelecek sanatçılar için de yeni fikir ve oluşumların habercisi olacaktır. İzlenimciler hatta yeni izlenimciler nesne biçimini, ışık ve gölgeyi renkle anlatma çabası içine girerler. Bu, biçim karşısında rengin ön plana çıkmasıyla, biçimdeki konturlar olmaksızın ışığın titreşimleri renkle anlatımı sonuçlanır. Daha sonra biçimi yerine koyma çabası Cezanne, Gauguin, Van Gogh ya da Munch gibi sanatçıların çabalarıyla yeni anlatım biçimlerinin gelişmesine neden olur.

Örneğin Cezanne’nin renkli biçimleri birbirinden ayırmak için siyah konturlar kullanması ya da Gauguin’in aynı konturlarda renkli kalın çizgiler tercih etmesi bu çabadan doğmuştur.⁶⁰ Renk, İzlenimcilikten Fovizme, Dışavurumculuktan Gerçeküstücülüğe, Figüratiften Soyuta, sanatçının tekelinde özgürleşiyor, hızla değişen dünyada kendine yeni yaşam alanları bulmakta zorlanmıyordu.

Sonuç olarak bakıldığında, renk etkisi olmadan, sanatsal objenin estetik duygu uyandırması zordur. Renk ve resmi meydana getiren biçimler, izleyicinin gözünde güçlü bir sembolik etkiye sahiptir. Bu sembolik etkinin kaynağı yaşantı, doğa ve onun ritmidir. Bu ritim, yaşantı denilen olgunun temelinde var olan coşku, gerilim ve boşalmanın oluşundan beslenir.

⁵⁸ İbid, s. 57.

⁵⁹ İbid, s. 57.

⁶⁰ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 2. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1998, s. 43.

1.4.3. Açık- Koyu Değerler Olarak Ritim

Resimde açık–koyular, aynı zamanda ışık–gölge kontrastları ve ara değerleri, iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutluluğu ve derinliği göstermeye yarar. Açık koyu ile ışık gölge terimlerini birbirine karıştırmamak gerekir. Açık-koyu, bir rengin ışık ve gölge arasındaki ton dereceleridir. Resimde ritmin belirgin olarak görülmesinde, güçlü bir etkisi olan açık-koyu değerleri ortaya çıkararak, renklerdeki siyah ve beyaz ilgilerinin, açık koyu farklarıdır. Bu farka valör denilir. Valörü ortaya koymak için siyah ve beyazın yanında ışığı anlatmak için sarı, turuncu gibi renk tonları kullanılırken gölgeyi anlatmak için ise koyu mavi ve mor renkler kullanılır.

Klasik resimde boyanın, açık–koyu tekniği ve olanakları nesnelliğe yönelik olarak kullanılıyordu. “Ancak çağdaşlaşmanın ilk yıllarından itibaren durum farklılaşır. Anlayış nesnelci olsa bile görünen gerçeğin yeni olanaklarla değerlendirilmesi söz konusu olmaktadır.”⁶¹ Bu olanak boyanın ışıklılık değerleri, hamursu niteliğinin özdeksel gerçeği içinde, sanatçının izlenimi ya da dışı vurumu olarak resminde görünecektir. Daha önceleri düzgün olarak boyanan yüzeylerin, fırça vuruşlarıyla renk noktacıklarına dönüşmesi, öznel bakış açısına göre hava, ışık ve atmosferin içinde yöresel özelliklerin açıklık ve koyuluk dereceleri kullanılmasıyla birlikte başka bir perspektife dönüşür. Yansıyan ışıklar, gölgeler, hareket halindeki noktacıklar, aniden vurulan fırça darbelerinin ortaya çıkardığı titreşimler, sanatçının tümüyle içten geldiği gibi hızlı ve kabaca yarattığı taslağın ürünüdür. Bu istek resme rastgele ve kayıtsızca yapıldığı izlenimini verir. Doğalcılığın gelmesine, teknik imkânların zenginliği eklenmiş, böylece kompozisyondaki öğeler, çoğalmıştır. İzlenimci yöntemde ise durum farklıdır. Birçok şey sadeleştirme ve kısıtlama yöntemiyle anlatılırken, İzlenimci bir resmi uzaktan bakarak daha iyi algılarız. Bu bakıştaki perspektif, durmadan değişen bir dinamiğin ve gerçeklik duygusunun yeni bir düzenlemeyle anlatılmasıdır.

Çağdaş sanata gelindiğinde ise, Klee “çizginin ölçüle bileceği gibi tonların da ağırlıkları olduğunu, yoğunluklarına, yani açıklık koyuluk derecesine göre tartılabileceklerini söyler.”⁶² Böylece ortaya çıkan bu ritim, rengin niteliği karşısında, açık ve koyu arasındaki renk yoğunluğuna göre ölçülür. Resimde yer alan koyu ve açık

⁶¹ Önder Şenyapılı, *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Sanat Yapım, Ankara 1996, s. 202.

⁶² Nazan İpsiroğlu, *Sanatta Devrim*, 5. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2011, s. 63.

motiflerle birlikte, alanlar arasındaki değişkenliğin meydana getirdiği devinim, aynı zamanda ritmi de meydana getirir. Fikri Cantürk, bu ritmi Japon tahta baskısı örneği üzerinden anlatır. Bu baskıda figür ayakta durmaktadır. Duruşundaki zariflik etkileyici bir biçimde izleyiciye sezdirilir. Göz önce siyah bir leke olarak saçı algılar, oradan sağ omuza kayan göz, koltuk altından eteğin ucuna doğru uzanan hafif bir rüzgârı, düzenli deniz dalgalarının etkileyici duyusunu, izleyiciye geçirir. Göz, tekrar yön değiştirerek eteğin ucunda yer alan beyaz lekeye ulaşır, daha sonra beldeki zarif ince beyaz el, eteği tutarken izleyici ona ulaşır. Oradan, tekrar sol omzun üzerindeki saça bağlanmış olan beyaz kurdeleye yönelir. Göz yavaşlayarak lekeleri izlemeye devam eder. Burada sanatçının gri değerleri de kullanarak oluşturduğu içten devinim ve ritim, Japon kadının az sonra yürüyüp gideceği izlenimi verir.



Resim 1. 27. Japon Tahta Baskı, *Ayakta duran kadın*, 1640 dolayları, 112.5 x 48 cm.

BÖLÜM II

20. YÜZYIL RESİM SANATINA BAKIŞ

20. yüzyılın pek çok sanat akımı 19. yüzyılın tüm dünyayı etkisi altına alacak, toplumsal değişim süreci üzerinden gelişme göstermiş, Endüstri devrimiyle birlikte dünya yeni bir çehreye bürünmüştür. Teknolojik Devrimine giden süreçte; buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya ve elektrik gücünün kullanımıyla geliştirilen teknikler, elektrik ışığı, buzdolabı, sinema filmi, röntgen, atom fiziği ve uzay denemelerine, radyo, uçak gibi yeni keşiflerin eklenmesiyle endüstrinin gündelik yaşam üzerindeki kaçınılmaz etkileri de belirtmeye başlamıştır. Bu yeni yaşam biçimi, modernliğin sahnesi olan kentlerde şekillenmiştir. Alışveriş merkezleri, kafeler, tiyatrolar, sinema salonları, tren istasyonları ve durmadan devinen kalabalık, yepyeni bir yaşam biçiminin şekillendirdiği yeni bir sahnede yaşanır. “Bu yeni sahnenin yeni sanatçıları, Baudelaire’in dediği gibi birer *hayat arşivcisi* olarak gözlemlerini sanata yansıtırlar.”⁶³ Bir bakıma toplumun, hiç de hazır olmadan hızla içine düştüğü bu yapı ve beraberinde getirdiği sorunlar, sanatçının yaşamında ve sanatında da öz olur.

19. yüzyıl, büyük umutlara büyük kaygıların eşlik ettiği yıllardır. Batı dünyası ilerledikçe yaşamın kendine has bütünlüğü kaybolur. Bu yıllarda “insanın doğayla ve kendi içyapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşku artmaya”⁶⁴ başlar. Diğer yandan bir endüstri çağı olan 19. yüzyıl da, insanlığın maddi ve teknolojik anlamda elde ettiği güçleri, akıllıca kullanıp kullanamayacakları konusundaki endişeler sürerken, işçi sınıfına göre teknolojinin nimetleriyle yeryüzü güler yüzlü bir yaşam alanı olacak, devletlerarası çekişmelerde son bulacaktı.⁶⁵ Çağ kavramıyla birlikte kültürün gelişiminde görülen aşamalarda belirginleşir. Arnold Göhlen bu durumu şöyle ifade eder:

⁶³ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 3. Baskı, Sel Yayıncılık, 2008 İstanbul, s. 18.

⁶⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 13.

⁶⁵ İbid,

Endüstri-çağı, insanlığın gelişmesinde kesin ve kaçınılmaz sonuçlar getiren iki büyük aşamadan biridir. Birinci aşamada insan avcılıktan kurtulup toprağa yerleşmiş, tarım ve hayvancılık kültürü başlamıştı. İkincisinde topraktan kopup teknik dünyayı yaratıyor, endüstrileşme başlıyor.⁶⁶

Bu süreçte geçmişten gelen toplumsal ilkeler temelden sarsılmış, endüstrileşmenin ortaya koyduğu gelişmeler, insanı yaşadığı çevreden soyutlamıştır. Böylece insanlar, topraktan kazandığının daha fazlasını kazanma hayaliyle büyük kentlere yığılmaya başlar. Diğer yandan çağın gereği olarak ortaya çıkan tüm sanat akımları, bilinçaltı dünyasının keşfiyle içerik açısından gelişme gösterir.

Endüstriyel düzenle birlikte çağın insanı, gereksinimlerine uygun bir kent yaşamı, birey ve toplum oluşturur. Kentin kolektif yapısı içinde her gün tekrarlanan düzenin devinimi, insanın yaşamında sıradanlaşarak yerini alır. Böylece iş, okul hayatı, moda, eğlence, basın, trafik ve toplumu kuşatan bu devinim içinde, hayatın akışını kendisi değil dış etkenler belirler. Bir bakıma insan kendi icadı olan makinenin hizmetindedir. Kişi yarattığı düzeninde kölesidir artık. “Böyle olunca, kendi dünyasından kopmuş, huzuru elinden alınmış, sonunun ne olacağından endişeli bir insan tipi doğmuştur.”⁶⁷ Çağın etkisi içindeki bu insan tipi kendi varlığını bile duyamaz haldedir. Çevresine karşı sevgisizleşir, bencilleşir. Tüm bunlar karşısında, kendi yaşamını yaşama, içine dönme arzusuyla bilinçaltını zorlamaya başlar. İçine düştüğü bu psikolojik yapı Freud’un bilinçaltı dünyasını keşfiyle farklı bir boyut kazanır.

Freud, bilinçaltı dünyasını bireyin kendine dönme arzusu üzerinden temellendirir. Freud “biz ekonomik dünyadan psikolojik dünyaya kaydık”⁶⁸ derken, *Ortega Y. Gasset* “bence kitlelerin ayaklanışını hazırlayan da, ruhun bu içe kapanmışlığıdır”⁶⁹ diyerek bu görüşü destekler.

Bir bakıma, endüstri kentlerine başlayan yoğun göçle birlikte ortaya çıkan alışkanlıklar toplumların sorunsalı olmuştur. Geçmişin kültürel değerleri hızla yıkılırken, modern toplumların ekonomik alt yapısının tetiklediği, toplumsal hiyerarşi, sorgulanmaya başlamıştır. *Tanrı öldü* diyen Friedrich Nietzsche (1844-1900) burjuva ahlakına ve toplumsal otoriteye başkaldıran yaklaşımıyla⁷⁰ geçmişte kazanılmış kültürel alt yapının sarsıldığını hatta yıkıldığını savunmuştur. Sigmund Freud (1856-1939), bilinçaltı

⁶⁶ Nazan İpşiroğlu, *Sanatta...*, s. 13.

⁶⁷ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat...*, s. 59.

⁶⁸ İbid,

⁶⁹ İbid,

⁷⁰ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında...*, s. 18.

kuramında insanın cinsel dürtülerini kaynak göstermiş, “ruhsal yaşamın derinliklerine inen bir pencere açmıştır.”⁷¹ Bir bakıma 19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, sanatçı için tek gerçek görünen doğa değildir artık. Yansıtmacılık geleneği yeniçağla birlikte yıkılmıştır. Klasik geleneğe olan inanç tarihsel ve sanatsal araştırmaların artmasıyla, sorgulanır olmuştur. Sanatçının ifade konusu ön plana çıkarken, sanatın kendini açıklamak gibi bir sorunu belirlemiştir. Bu da ancak sanatçının kendi iç dürtüsünden hareketle, kendisine has çıkarımlarını bir ifade olarak anlatmasıyla mümkün kılacaktır.⁷² Yeni sanat, oluşmakta olan büyük toplumlara yaşam alanı açacak ve bu yeni dünyanın kurulmasına da destek olacaktır.

Resim sanatı, bundan böyle, kendi bünyesinde, kendi yapısına has elamanlar kullanacak, onların etki kudretine dayanacaktır. Çizgileri renkler, renklerin sıcak- soğuk etkileri, sükun ya da hareket uyarıcı karakterleri, düzler, eğriler, nokta ve yuvarlaklar, bunlar resim sanatının kendine özgü elemanlarıdır. Bütün bunlar yeni resim anlayışının başlıca aracı olacaktır.⁷³

Natüralizm geleneğinin yıkılması yeni bir biçim dilinin oluşmasını gerektiriyordu. Bu biçim dili, aynı zamanda sanatçının varlığını duyularıyla birlikte ön plana çıkardığı bir dildi. Bir bakıma 19. yüzyılda sanatçı gerçekçilik ve bireycilik yolunda yeni bir aşamaya ulaşmıştı. Oysa yeniçağın başından itibaren doğayı bulguladığı gibi, görünen gerçekler üzerinden yansıtan insan, hayal gücünün kurguladığı dinsel ve mitolojik konularda bile görünenden uzaklaşmamıştır. İnsanı ve doğayı görüldüğü gibi kompozisyonlarında kurgulamışlardır.

Endüstri çağının getirdiği zorluklardan beslenen sanatçı, ortaya çıkmakta olan yeni yaşama üslubunun tasarlanmasında ve biçimlenmesinde etkin olarak yer alacaktır. Sanatçı yeniçağla birlikte yaşama karışacak ve ona biçim verecektir. Bir bakıma batının eski bir geleneğine dayanan ve toplum yaşamını tüm gerçekliğiyle anlatıldığı sanat akımları, 19. yüzyılın son çeyreğinde yerini duyuları ön plana çıkaran yeni sanat akımlarına bırakır. Herne kadar sanatta gerçekçilik anlayışı 19. yüzyılda Dostoyevski, Balzac, Zola gibi yazarlarla birlikte altın çağını yaşasa da aynı zamanda 20. yüzyılın ortamını hazırlayan bilinçli toplum gerçeği kendini gösterir. Artık toplumdaki birey soru soran, sorgulayan ve cevap arayan bir tavır içindedir. Böylece sanatçı, toplum gerçeğini yansıtmamanın değil, bu gerçeğe yön vermenin peşine düşer.

⁷¹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında...* s. 18.

⁷² Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s.13.

⁷³ Hüseyin Kılıçkan, *Resim Bilgisi*, Fil Yayınevi, İstanbul 2000, s. 183.

Gerçeğin sorgulandığı bu dönemde ortaya konulan yeni fikir ve oluşumlarla desteklenen bilimsel ve toplumsal gelişmelerin ışığında, ilk atılımlar görsel sanatlardan gelir. “20.yüzyılın başındaki modern ressam, olduğu şey ile yaptığı şey ve gerektiğinde genel bir biçimde itiraz ettiği toplumsal yapılar arasına belli bir mesafe koyar. Kısacası bir devrim yaratır.”⁷⁴ Bu takiben kısa zamanda sanatın tüm alanlarını etkisi altına alır. Sanatlar kendilerini ayıran sınırları kaldırır. Bir bakıma, önceleri zaman sanatı olan müzik, uzam sanatlarını zenginleştirir ve verimli kılar.

Müzik sanatı, bu döneme kadar resim ve şiir üzerinden doğayı yansıtıyordu. Dolaylı olarak sözcüklerle söylenen, tınılarla ifade ediliyor, yansıtma ve betimleme kavramları enstrümantal müziğinde de kullanılıyordu. 17. yüzyılda bestecilerin kullandığı duyuları yansıtan müziksel kalıplar oluşturulmuştu. Hiddet, umutsuzluk, hüznün, sevecenlik gibi ortak duyguları dile getiren bu figürler artık eleştiri konusuydu. Betimleyicilik yerine ifade kavramı kullanılmaya başlanmış, Beethoven, *Pastoral Senfonide* doğa betimlemesi istemediğini, “resim değil, duyguların anlatımı”⁷⁵’ni öne çıkaran tınılara yer veriyordu. Beethoven’e göre “Müzik doğa olaylarını değil, bunların uyandırdığı duyguları, sözcüklerin anlattığını değil, anlatamadığını dile getirmeliydi; sözcüklerin yetmediği yerde tınılar konuşabilmeliydi.”⁷⁶ Bu güne kadar enstrümantal müziğin küçümsenen yanı olan, sözden yoksun, belirsiz yanı değer kazanmaya başlar. Artık müzik sonsuz özlemin ifadesidir. Müzik, giderek öznelleşir.

Yeniçağla birlikte ortaya çıkan sorunlar karşısında artan duyarlılıkla birlikte, dönemin sanatçısı da oluşmakta olan yeni toplumsal yapı karşısında kayıtsız değildir. Sanatta devrim olarak nitelenen bu dönemde resim olsun, müzik olsun sanatlar arasındaki yakınlaşma, etkileşime dönüşür. Dönemin sanatçıları çoğu zaman birbirlerinin esin kaynağıdır. Sanatlar arasındaki bu yakınlaşmaya verilebilecek en iyi örneklerden biri Kandinsky’nin besteci Hartmann ile hazırladığı *Sarı Tını (Der Gelbe Klang)*⁷⁷ adlı eseridir. Sahne çalışması üzerine yazdığı senaryoda devrim, biçim, müzik ve tını öğelerinin birliğini istemiştir. Dali, kendisine *düşlerin fotoğrafçısı* tanımlamasını yapar,

⁷⁴ France Farago, *Sanat*, (çev. Özcan Doğan), 1. Basım, Doğu Batı yayınları, Ankara 2006, s. 161.

⁷⁵ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin Etkisi*, 2. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1995, s. 24.

⁷⁶ İbid,

⁷⁷ *Der Blaue Reiter'de Über Bühnenkomposition* (Sahne Bileşimi Üstüne) başlıklı program yazısıyla birlikte çıkan *Der Gelbe Klang (1912, Sarı Tını)* adlı senaryosunda, Kandisky, devrim, biçim, müzik ve tını öğelerinin birliğini istemiş; *Über die abstrakte Bühnensynthese (Soyut Sahne Bileşimi Üstüne)* adlı bildirgesinde, söz konusu tiyatro öğelerini şiir öğesiyle bütünleştirerek, sözün anlam dışı, katıksız tınısal söz özelliğini savunmuştur. <http://www.tiyatrotarihi.com/tyatro-terimleri/biresimci-tyatro-nedir.html>, (19.04.2014)

gerçeküstücülüğünü, sinemacı “Bunuel’in *Endülüs Köpeği* adlı eserindeki gerçeküstülikle kesiştirir.⁷⁸ Brague, Picasso, Klee, Mondrian, Maleviç, Gropius gibi sanatçıları bu duygular içerisinde eserler verirler.

19. Yüzyıl gerçeğe farklı bir anlayış ile bakılan bir dönemin başlangıcı olmuştur. Fotoğraf makinesi icat edildikten sonra sanatçı görünenden çok imgesel gerçeğinin yorumuna yönelir. Yüzyıllar boyu görünen gerçeğe benzetme çabasındaki resim sanatı, tıpa tıp aynısını ortaya koyan fotoğraf karşısında bir sona yaklaştı olarak değerlendirilse de, yeni bir yön çizerek kendini tanıma ve tanımlama sürecine girer.

Diğer taraftan çağın tüm sanat akımları geleneksel anlayıştan izler taşıırken, modern sanatın ilk oluşum evresi olarak değerlendirilen izlenimcilik akımı, geçmişle bağlarını tamamen koparır. Görüneni yansıtmada önemli bir rolü olan biçimci anlayış yerini renkçi anlayışa bırakır. Yüzyılın başında bu süreç radikal ve birbiriyle çelişen iki büyük eğilimin sanat dünyasını sarsmasıyla başlar. Bu eğilimlerden ilkinin fovizm ve dışavurumculuk, ikincisini ise kübizm ve gelecekçilik olarak genelleyebiliriz. Birincisi biçimlerin ve renklerin özgürlüğüne fırsat tanırken, ikincisi geometrik ve fiziksel olguları kullanarak bir analize gider.⁷⁹

19.yüzyılda modernlik deneyimini tüm karmaşıklığıyla temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyunun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır.⁸⁰

20. yüzyıla damgasını vuran soyut anlayışın ritim duygusunu kavrayabilmek için Avrupa resminin geçirdiği devrim niteliğindeki kültürel değişimleri anlatmak gerekir. 20. yüzyılın değişen ritmiyle beraber büyük geleneklerin, terk edilmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu değişim ve gelişim sürecinin hızıyla 19.yüzyılın sanatçısı, 20. yüzyılda kendisini toplumsal sorunlara çözüm getirmeye çalışan kolektif bir oluşumun içinde bulur. Bir bakıma dönemin sanatçısının etkileşimle birlikte bireyselliğin sınırlarını aşacak, yaratma özgürlüğüne kavuşacaktır.

Endüstrileşmenin getirdiği hızlı değişim, dünya savaşlarını hazırlayan koşulların oluşmaya başlaması, kaos ve çaresizlik duyguları, sanatçılarda ruhsal birikimlerinin

⁷⁸ France Farago, *Sanat...*, s. 161.

⁷⁹ “Thema Larousse”, *Tematik Ansiklopedisi*, 1. Basım, Milliyet Yayınları, 1993-1994, s. 302.

⁸⁰ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batt...*, s. 18.

yansmasıyla sonuçlanır. Aynı zamanda modern sanatçının yeni ifade biçimleri ortaya koymasında etkili olur. Nazan İpşiroğlu bu dönem için “sanatçıların hepsi devrimin temel ilkelerinde birleşiyorlardı. Gerçeğin dile getirilmesinde yansıtmacılık geleneği yıkılmıştı. Tek gerçeğin görünen doğa olmadığının bilincine varılmıştı”⁸¹der. Özgürleşen sanatçı, gerçeğe daha çok yaklaşma isteğiyle, görünenin değil görünenin arkasındaki gerçeğin peşine düşer. Sanata hâkim olan yaklaşım budur. Resim sanatı betimleyicilikten ve yansıtmacılıktan uzaklaşmalı, toplumların acıları, coşkuları, sarsıntıları da dile getirilebilmelidir.⁸²Romantizm, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimini de içine alarak, özgürleşmenin önemli ve ilk örneklerini barındırır. Rousseau’nun uygar toplumların değer yargılarını reddetmesi, Beethoven’in, müzikte süregelen geleneksel biçimleri reddetmesi, Wordsworth’un şiirlerinde yüceltilmiş dili dışlaması ve halkın dilini kullanmayı yeğlemesi, Goethe’nin, bir sanat yapıtını meydana getiren değerlerin, bir dürtünün ya da dış etkenin değil, bilinçaltının olduğunu anlamasıyla başlayan sanatsal başkaldırı, bugünde hala sürmektedir.⁸³



Resim 2. 1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Roger'ın Angelica'yı Kurtarışı*, 1819, Tuval Üzerine Yağlıboya, 199 X 147 Cm, Louvre Müzesi, Paris. Fransa.

⁸¹ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin...*, s. 35.

⁸² İbid,

⁸³ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 13.

Yine de klasik anlayıştan vazgeçilmiş bile olsa, klasikçiliğin yerini alabilecek sanatsal oluşumlara başvuruluyor, sanatçıların tuvalinde klasik anlayış yeniden yorumlanabiliyordu. Örneğin klasikçiliğin büyük temsilcisi David'in sanatına yaklaşımı "eski gibi görünen bir klasikçilikle sanattan yalnızca tat almayı bekleyen bir toplumun sanat ve ahlak anlayışını"⁸⁴ eleştirmektir. Ingres, klasik anlayışla yaptığı resimlerinde, cinsel hayal gücünün derinliklerine inerek kompozisyonlar oluşturuyordu. Delacroix ise genellikle konularını edebiyat ve tarihten alıyor, kendi zengin iç dünyasıyla oluşturduğu kompozisyonlarında kişisel bir anlatımı yeğliyordu.⁸⁵



Resim 2. 2. Vincent Van Gogh, *Sargılı Kulak İle Kendi Portresi*, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 49 cm, Courtauld Enstitüsü Galerisi, Londra, İngiltere.

⁸⁴ İbid, s. 14.

⁸⁵ İbid, s. 13.

Geçen yüzyılın son çeyreğine bakıldığında, endüstrinin yarattığı hızlı kentleşme ve kent yaşamı, toplumsal değişikliklerin getirdiği olumsuz koşullar, materyalist anlayış, işsizlik, gelecekle ilgili endişeler, toplumları duygusuzlaştırıyor, yalnızlaşmayı ve içine kapanmayı beraberinde getiriyordu. Van Gogh, Cezanne, Gauguin, Roden gibi sanatçılar bu etki altında eserler verirler. Gauguin bir dönem kent yaşamından uzaklaşır, Van Gogh anlaşılammış olmanın getirdiği belirsizlik içinde, bunalımlarını ve yalnızlığını, resimlerinde yansıtır.



Resim 2. 3. Emil Nolde, *Altın Buzanın Etrafında Dans*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 105,5 cm, Bayerische Staatsgemaldegammlungen, Munich, Almanya.

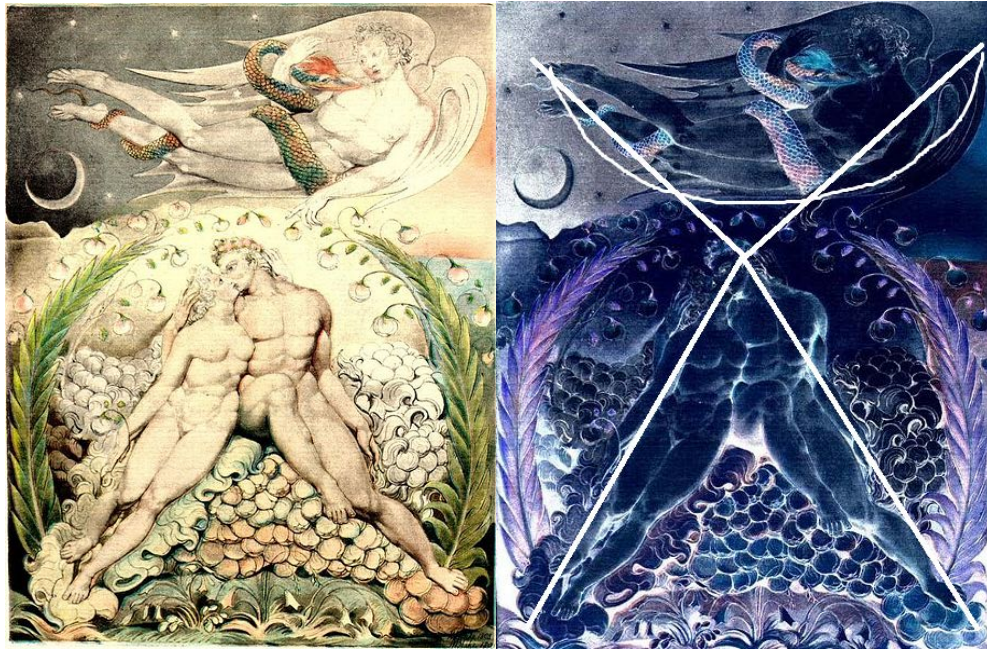
Diğer taraftan endüstrileşmeyle birlikte toplumları etkisi altına alan sosyal koşullar, batı dünyasında sanatçının yeni keşfedilen kültürler üzerine yoğunlaşmasında da etkili olur. Özellikle batı toplumunun yabancı olduğu Afrika, Avustralya, uzak doğu ülkeleri gibi ilkel ve uygarlaşmamış topluluklar araştırma konusu olmaktadır. Batıda bu halkların sanatları, etnografik özellikteki eşyaları, keşifler ve bilimsel araştırmalar için sınıflandırılmakta ve müzeler oluşturulmaktadır. İkel toplulukların psikolojik tasvirlerinden etkilenen batılı sanatçılar, keşifleriyle kendini yenilemede öncü bir rol

üstlenmiştir. Afrika kökenli müzik tarzı, batı toplumunu etkisi altına alır ve tüm ritimler görsel ve tınısal sanatın her alanında yeni biçimlere bürünmektedir.

Özellikle 20.yüzyılın ilk yarısında, Post Empresyonistler, Kübistler ve Ekspresyonistler bu değişimin etkisi altında eserler vermişlerdir. Picasso, Braque, Kirchner, Müller ve Nolde gibi ressamalar bu görünümünden çıkardıkları ritmi, eserlerinde yeni biçimler yaratmak suretiyle yorumlarlar. Adnan Turani bu süreç için şu tespitte bulunur:

Batının geleneksel optik biçim endişesinin, yerini psikolojik biçime terk ettiği sırada ilkel kavimlerin yapıtları ile ilgilenişi ve bunun ruhbilim çalışmalarının başladığı bir zamanda oluşu, elbette bir rastlantı olmuyordu.⁸⁶

Tüm bu öncü oluşumların öncesinde, Avrupa resmini inceleyecek olursak, sanatçı doğadaki rengi, uyumu, biçimlerdeki devinimi ve bu devinimin ritmini eserlerinde biçimlerle yorumlamışlardır.



Resim 2. 4. William Blake, *Âdem ve Havva'yı İzlemek*, 1808, Kalem, Kağıt Üzerine Suluboya, 50.5 x 38 cm Güzel Sanatlar Müzesi, Boston, ABD.

Örneğin, İngiliz Romantik William Blake, resimlerinde mistik anlatımın hâkim olduğu olağan dışı konuları ele alırken, betimlediği karakterlerde kanat, saç, yele gibi formlara, çizgisel değerler katarak genellikle merkezden dışa doğru dağılan bir ritimle resmetmiştir. Bir diğer Romantik John Constable ise; “insanın yaşadığı dünyayı denetimi altına alması yerine, bütün geçici görünüşüne rağmen doğaya öncelik tanıyan bir anlayışla, bir bakıma anlamsız sayılabilecek peyzajlara, görsel bir canlılık ve ahlakçı bir amaç

⁸⁶ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat...*, s. 66.

kazandırdı.”⁸⁷Constable, yaşadığı doğadan yola çıkarak resimlerinde ritimle, ışığın ve rengin kullanımına yeni bir anlayış getirmiştir. Constable’ın pek çok resminde, ışık geçişlerinde ritim kompozisyonun en etkili ögesidir.



Resim 2. 5. John Constable, *Denizin Üstünde Fırtına*, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 22.2 x 31.1 cm, 1827, Kraliyet Sanat Akademisi, Londra, İngiltere.



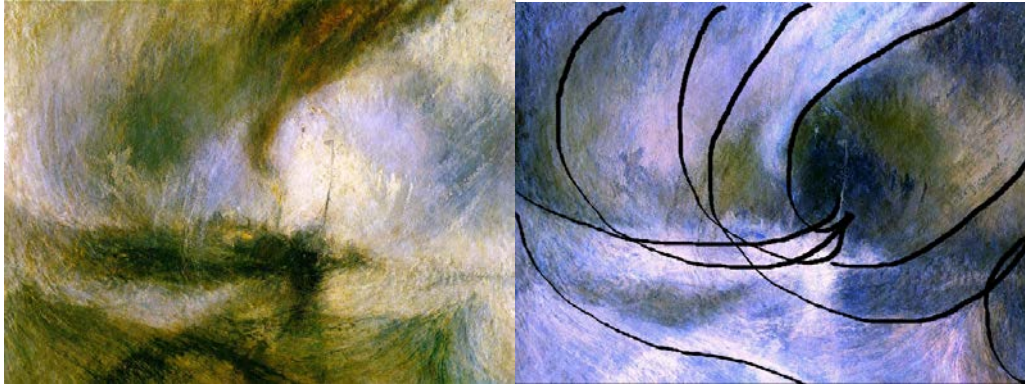
Resim 2. 6. Francisco Goya, *Gitar Çalan Kör Adam*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 311 cm 1778, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

İspanyol sanatçı Goya’nın, resimlerinde ise, bulunduğu dönemin iç karartıcı toplumsal yapısı, hüznü, romantik ve solgun bir atmosferle betimlemiştir. Goya’nın resimlerinde ritim, bu hüznü atmosferi destekleyen solgun ve karanlık renklerin tonlarından, aydınlık bir merkeze doğru yönelir.

Romantizm döneminde, İngiliz ressam William Turner’ın sanatı önemli bir yer tutar. Turner, mistik etkide işlediği manzaraları ile Romantik anlayışın en güzel örneklerini vermiştir. Sanatçı eserlerinde pastel renklerden, aydınlık renklere yönelerek, atmosferi

⁸⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 14.

dairesel fırça hareketleriyle betimleyerek bir ritim oluşturur. Sanatçının üslubundan kaynaklanan anlayış, romantizmin ötesini işaret eden özellikler barındırır. Norbert Lynton'a göre: Turner "doğadaki çatışmayı insan çatışmasından öylesine daha sınırsız bir güç kaynağı olarak gösterdi ki, hiç kimse onun resimlerini kavrayamaz oldu."⁸⁸ Bu çağın sanatçısının başkaldırısının bir gereği idi. Diğer yandan Turner'in resimlerinde renk kullanımındaki ustalığı gözden kaçmıyordu.



Resim 2. 7. William Turner, *Bir Kar Fırtınasındaki Buharlı Gemi*, 1842, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91.5 x 122 cm, Tate Gallery, Londra, İngiltere.

Her şeyden önce bir renk ustası olan ressamın paletindeki zengin renkler, sisler ardına gizlenen formlarla çizgici anlayışını bertaraf etmiştir. Atmosferik olaylar ve güneş ışığının titreşimleri Turner'in eserlerinde renklerle ifadesini bulmakta ve renkler senfonisine dönüşmektedir.⁸⁹

19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde "karşı-gelenekçi olma korkusuzluğunu ve inatçılığını gösteren, zamanın egemen geleneksel kurallarını eleştirerek, onları korkmadan didik didik eden ve sanatlarına yeni olanaklar yaratan"⁹⁰ Delacroix, Millet, Courbet, Manet gibi sanatçılar, sanatta yaşanan devrimin temellerini atarlar. Sanatta yaşanan bu değişimler ile birlikte 15.yüzyılda Floransa ve 17. yüzyılda ise Roma sanatın merkezi iken 19. yüzyıla gelindiğinde Paris sanat için devrimlerin başkenti olacaktır. 19. yüzyılın ilk büyük devrimcisi Eugene Delacroix'tir. Günlüklerinde anlaşıldığı üzere akademik öğretilere karşı çıkıyor, Yunan ve Roma sanatını çağrıştıran, klasik formların durmadan taklit edilmesini eleştiriyordu. Rengi, çizginin, hayal gücünü ise bilginin önünde görüyordu.⁹¹

⁸⁸ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 14.

⁸⁹ Beksaç Engin, *Avrupa Sanatına Giriş*, 2. Baskı, Engin Yayıncılık, İstanbul 1995, s. 84.

⁹⁰ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (çev. Bedrettin Cömert), 4. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992, s. 401.

⁹¹ İbid, s. 399.

Delacroix'in *Dante ile Barque* adlı eserine baktığımızda, figürlerde kenar çizgilerinin kaybolmaya başladığını görürüz. Renge gelince, çıplak figürlerin üzerinde yer alan tonal geçişlerin oluşturduğu ritmi, figürlerin yüzeyde sağa sola yapmış olduğu hamlelerin oluşturduğu ritim takip eder. Merkezde yer alan iki figür ise sanatçının bir denge ya da öğreticilik endişesi taşımadan, izleyiciye vermek istediği devingenlik ve dramatik anlatımın bir parçasıdır.⁹²



Resim 2. 8. Eugene Delacroix, *Dante ile Barque*, 1822, *Tuval Üzerine Yağlıboya*, 189 x 242 cm, Louvre Müzesi Paris. Fransa.

Delacroix'ten sonra sanatın devrimsel adımları, yeni gelenekleri teker teker hedef olarak ilerlemeye devam etti. Bu kez hedefte konu seçimi vardı. Bu güne kadar saygın yaşamlar, saygın insanların resimlerinin yapılması, köylü, çiftçi ya da işçilerin yaşantılarının ise sadece günlük yaşam resimlerinde ele alınması düşüncesi hâkimdi. Artık doğaya yeni bir gözle bakmak isteyen bir grup sanatçı Fransa'da Barbizon kasabasında bir araya gelerek, Constable'nin öğretisinin ışığında yeni bir anlayış getirdiler. Bu anlayış içindeki bir grup Fransız manzara ressamı *Barbizon Ekolü*⁹³ adı altında oluşturdukları sanat grubu ile, doğayı renkçi bir anlayışla resmettiler.

⁹² İbid, s. 401.

⁹³ *Barbizon ekolü* (1830 - 1870), 19. yüzyılda Fransız bir ressam grubu tarafından uygulanan manzara resmi tarzını tanımlamak için kullanılır. Ekol ismini ressamların bir araya geldikleri *Fontainebleau* (Fransa) yakınlarındaki Barbizon köyünden alır.

Bu ekolün ressamlarından François Millet (1814-1875), manzara resminden figürlü kompozisyonlar ile köy yaşantısını gerçekte olduğu gibi resmetmiş, geçmişin gülünç köylü resimlerine eleştirel bir bakış getirmiştir. Güzelliğin, zarafetin ya da dramatik bir biçimcilikten çok günlük işlerini yapan, sağlam duruşlu kadınların saygınlığı hemen göze çarpar. Bu bakış, akademik figürlerden daha inandırıcı ve doğaldır.⁹⁴ Sanatçının Başak toplayan köylü kadınlarını resmettiği eserinde şu ayrıntılar göze çarpar;

İlk bakışta rastlantısal gelen düzenleme, bu sakin denge izlenimini pekiştirmektedir. Gerek devinimde gerekse figürlerin dağıtımında hesaplı bir ritim var. Bu ise, bütün çizime kararlılık vermekten başka, ressamın bu hasat olgusunu nasıl anıştırıcı ve törensel bir sahne saydığını duyuruyor bize.⁹⁵



Resim 2. 9. Jean-François Millet, *Başak Toplayanlar*, 1857, Tuval Üzerine Yağlıboya, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

Bu ekolün önemli sanatçısı Gustave Courbet'nin gerçekçiliği ise yeni bir akımın gelişimine öncülük edecektir. Courbet, romantik etkilerden sadece doğa değil doğanın içinde insanın en olağan anlarını, resmederek empresyonizme giden yolda önemli bir aşama kaydetmiştir. Courbet, zarıflığın değil gerçeğin peşindedir. Sıklıkla yaptığı büyük boyutlu resimlerinde, hızlı fırça vuruşları, hafif ezilmiş pigment kullanımı, farklı

⁹⁴ İbid, s. 402.

⁹⁵ İbid, s. 402.

kompozisyonlarıyla biçimlerde kendine özgü bir ritim yakalamıştı.⁹⁶Buna karşın resimlerinde “ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, ne de gözü hemen etkileyen renkler”⁹⁷ vardır. Daha özgür tavırlar sergileyen dönemin sanatçısı, doğada gördüğü nesneyi değil nesne karşısında duyumsadığını resmeder.



Resim 2. 10. Gustave Courbet, Hallali Geyik, 355 × 505 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1867, Besancon Güzel Sanatlar Müzesi, Fransa.

Romantik dönem sanatçıları, doğayı yepyeni bir ifade biçimi ile yorumlar. İzlenimci sanatçıların yeni biçim anlayışı geliştirmelerine öncülük etmişlerdir. Tamamen gerçekleri yansıtmaya yönelik bu yeni anlayış içinde sanatçılar, ilhamlarını doğadan almışlardır. Avrupa resim sanatında başlayan özgürleşme hareketi, belirli dönemlerde, bazı sanatçıların resim sanatına getirdikleri yeniliklerle, birer atılıma dönüşür. Bu atılımları, devrim olarak gören Gombrich: Delacroix'nun birinci, Courbet'nin ikinci devriminden sonra, Fransa'da üçüncü devrim dalgasını, Manet ve arkadaşları başlatmıştır, diye ifade eder. Geleneksel sanatın tekdüzeliğine yapay anlatımına bir tepkidir bu.⁹⁸

⁹⁶ Steven Adams, *The Barbizon School & The Origins of Impressionism*, Phaidon, 1997, Hong Kong, s. 142.

⁹⁷ E.H. Gombrich, *Sanatın...*, s. 403

⁹⁸ İbid, s. 404.



Resim 2. 11. Camille Pissarro, 1890, *Hyde Park, London-Kent Manzarası*, Kâğıt Üzerine Suluboya, 65 x 54 cm, Tokyo Fuji Sanat Muzesi, Tokyo, Japonya.

Sanatın yeni kuramları, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Edgar Degas, Auguste Renoir, gibi dönemin önemli izlenimcilerinin sıklıkla ele aldığı sadece renklerin açık havada işlenişini değil, ışığın bıraktığı titreşimlerin figürlerle birlikte, figürlerin üzerinden oluşturduğu ritim ve devinimin izlenimini de içeriyordu.⁹⁹ Gombrich sanatın öyküsünde resim sanatında yaşanan özgürlükçü yeni anlayışı, Manet'in bir taş baskısı üzerinden dile getirir. Bu eser endüstri çağının getirdiği hız, harekete, koşut yaşanan, durmadan devinen kent yaşamı ve koşturmacanın, sanatçının belleğinde doğa ile kaynaşarak, nasıl yer edinmeye başladığının bir resmidir. Yaşamın ritmi, doğanın ritmiyle kaynaşmış sanatçının tuvalinde görünür olmuştur. Manet, taş baskısında at yarışını imgeleştirmiş, karışıklık içinde öne çıkan biçimleri belirginleştirerek, onlara o anda var olan tüm etkileri ışık, hız, devinim ve karmaşanın izlenimini yansıtmıştır. Eserde bize doğru gelmekte olan atların ayakları net çizilmemiştir, izleyicinin kalabalık ve heyecanlı hali çizgilerin yüzeyde bıraktığı ritimle kolayca sezilir.¹⁰⁰ Manet'nin biçimleri betimlerken, daha önce bildiği

⁹⁹ Beksaç Engin, *Avrupa Sanatna...*, s. 92.

¹⁰⁰ E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü...*, s. 404.

geleneksel tarzdaki resim anlayışından çok, bu yeni kuramı savunmada ne kadar kararlı olduğu görülür.



Resim 2. 12. Édouard Manet, *At Yarışları*, 1872, Lithograph, 20.53 x 68.3 cm, British Müzesi, Londra, İngiltere.

19. yüzyıl resmi, az çok gelenekçi anlayıştan izler taşıırken, bu anlayıştan tamamen uzak olan izlenimciler olmuştur. İzlenimciler doğanın ritmini yansıtmada renklerin anlık titreşimlerinden yararlanmışlardır. Hareket ve ışığın sürekli değişen ritmi onların izlenimleri olmuştur. İzlenimciler “olağan bir doğa görüntüsünü renklerini çözerek, yan yana konmuş renk etkileriyle ve hızlı fırça vuruşlarıyla samimi bir biçimde tuvale aktarmışlardır.”¹⁰¹ İzlenimciler, önceleri yadırgansalar da, sonraki izlenimciler ve hatta Fovistler, doğayı nesnelci bir bakışla resmederken kullandıkları boyanın niteliği, fırça vuruşlarının oluşturduğu renkli ritimleri ile resimsel değerlere yeni bir anlayış getirmişlerdir. İzlenimcilerin ışığı ele alan anlık fırça vuruşları zamanla daha geniş alana yayılan renksel lekelere dönüşür. Noktacılık diye anılan resimlerin en önemli temsilcileri Georges Seurat (1859-1891) ve Paul Signac (1863-1935), resimlerini küçük noktalar kullanarak mozaik gibi boyadı. Bu teknik zıt renklerin, noktalar halinde yan yana gelerek oluşturduğu renkli ritimlerin durağan ışıltısından oluşur. Algımızda birleşerek bütünlük

¹⁰¹ Engin Beksaç, *Avrupa Sanatına...*, s. 92.

oluşturan, nokta halindeki renkli ritimlerin oluşturduğu kompozisyonlarda, biçimler arası tüm çizgiler kaldırılmış ve düzeni korumak için resim basitleştirilmişti.¹⁰²



Resim 2. 13. Georges Seurat, *Banliyö*, 1881-1882, Tuval Üzerine Yağlıboya, 32.4 x 40.5 cm, Modern Sanat Müzesi, Troyes, Fransa.

Çağdaşlaşma yolunda hızlı değişimlerin yaşandığı bu ilk yıllarda farklı teknikler ve bireysel tavırlarıyla öncü sanatçılar bulunur. Resim sanatında İzlenimcilikten Dışavuruma yeni anlayışların etkilerini içinde barındıran sanatçılar arasında *Geç İzlenimciler* Paul Cezanne, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Henri-de Toulouse-Lautrec, *Yeni İzlenimciler*'den Georges Seurat ve Paul Signac sayılabilir. Bu sanatçılardan Paul Cezanne ve Vincent Van Gogh çalışmalarındaki özgün teknikleriyle gelecek kuşaklara esin kaynağı olurlar. Klasik resimde ritimleri oluşturan eğik çizgisel düzen Cezanne'da genellikle lekese ve geometrik bir görünümle karşımıza çıkar. Cezanne, çalışma tarzında düşünsel çözümlerle ritimsel unsurlar ortaya koyar. Sanatçı, doğadaki biçimlerin geometrik formlara göre ele alınması gerektiğini savunur. Doğanın, küp, silindir ve konilere göre düzenlenmesiyle oluşturulan ritmin farklı açılardan, nesneyi tek bir merkeze götüren

¹⁰² Georges Seurat, http://tr.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat (19.04.2014)

bütünlükçü bir yapısından bahseder. Böylece geometrik formlarla yapılandırılan soyut kurgusal bir dünya meydana gelecektir.¹⁰³

Resimde yeni biçim arayışına giren modern dönem sanatçıları Cezanne'nın çözümlerinin etkisiyle deneysel üretimlerde bulunmuş, gelecek kuşaklara da köprü olmuşlardır. Cezanne, şu sözlerle tüm çağa kılavuzluk eder: “*Sanat, doğaya koşturulan bir harmonidir.*” Bu harmoni, her şeyden önce, bir renkli biçimler organizmasıdır.”¹⁰⁴ Cezanne'nın resminde doğa bir resim organizmasına dönüşür. Bu sözler aynı zamanda empresyonizmi de tanımlar niteliktedir.

Sanat, doğa değildir; sanat doğanın biçim veren tiple işlenmesidir. Sanat, renkli biçimlerin düzenli yapısının yardımı ile göze görünen dünyayı insan tininde gerçeklik kazanan bir dünya haline getirir. Sanat, dış dünyanın, renkli biçimler örneğinde yeniden yaratılmasıdır.¹⁰⁵



Resim 2. 14. Paul Cezanne, *Sainte Victoire Dağı*, 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x92 cm, Philadelphia Sanat Müzesi, ABD.

¹⁰³ Tunali İsmail, *Felsefenin Işığında...*, s. 122.

¹⁰⁴ İbid, s.124.

¹⁰⁵ İbid, s..123.

Cezanne resimlerinde doğanın ritmini çözümlüyüp, kendince en öz halini tuvale yansıtmının peşindeydi. Sanatçı bu hedef için doğadaki nesnelere, bir küp, silindire küre ya da koni şeklinde ele alarak, doğayı görünen duygusal bir dünya olmaktan çıkarıp, üzerinde düşünülen bir dünya haline getirir.

Cezanne’da ışığın ve havanın neden olduğu o yanılsamaları boşuna ararız. Görünür gerçekliği tuhaf bir donuklukla, pek fazla derinlik duygusu yaratmayacak biçimde tuvale yansıtmıştır. İzlenimcilerin rengârenk noktalardan oluşan hareketli resimlerine karşın Cezanne boyayı geniş fırça darbeleriyle cömertçe kullanır.¹⁰⁶

Işığın çözümlenip, parçalara ayrılması yedi rengi oluşturuyordu. Bu ayırım, nesnenin de parçalara ayrılarak anlatılmasının bir nedeni olarak görülüyordu. Işığın parçalara ayrılıp renklerle ifade edilmesi, ışığın üzerine vurduğu nesne biçiminin katı olan sınırlarını dağıtıyordu. Bunu takiben izlenimciler hatta Yeni- İzlenimciler’in ışık ve gölgeyi renkle anlatmak adına, yitirilen nesnenin biçimini, yeniden kazandırma çabası içinde idiler. Cezanne, nesnelere ait yapısal kuruluşu kaybetmemek adına, görüntüyü geometrik biçimler üzerine oturtuyor, renkler arasına siyah konturlar yerleştiriyordu.¹⁰⁷ İleride Cezanne’ın bu yeni biçim anlayışı soyut sanatın temelinde fikirselleşen olarak önem kazanacak ve birçok sanat anlayışında ortak nitelikler barındıracaktır. Böylece Kübizm, Fütürizm, pürizm gibi sanat akımlarının biçimsel çözümlenmelerinde etkisini gösterecektir. Bu konu üzerine Mondrian şunu söyler: “Ancak, gerçek soyutlamaya ya da yeni biçim vermeye dayalı resim, tümüyle özgürleşir ve gerçek yeni bir biçim verme olur. Aynı zamanda, bu resim eski değer yargılarının ve anlayışlarının üstüne yükselir ve bütünüyle yeni bir biçim verme olur.”¹⁰⁸ Cezanne’nin düşünselliğinin yanında Van Gogh ve Paul Gauguin de duygusal karakterliğiyle modern sanatın öncüleri arasında yer almışlardır. Her iki ressam da çizginin yanında daha çok renk üzerine yoğunlaşmış, farklı yaklaşımlarıyla doğanın ritminden yararlanmışlardır.

Empresyonizmin sınırlı kurallarının dışına çıkmak isteyen Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec gibi *Geç İzlenimci* ressamlar, doğayı kendi yaşam biçimleri içinde yansıtmışlardır. Post Empresyonist olarak anılan sanatçıların eserlerinde konturlar da renklerle birlikte önem kazandı, parlak, canlı renkler kullanarak gerektiğinde biçimsel abartmalardan da yararlandılar. Onların sanatlarındaki duygu ve iç dünyalarını yansıtmaya

¹⁰⁶ Anna- Carola Krausse, *Rönesnstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (çev. Dilek Zaptçioğlu) Literatür Yayınları, İstanbul 2005, s.77.

¹⁰⁷ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat...*, s. 69, s. 43.

¹⁰⁸ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında...*, s. 124.

tasası, kendilerinden sonraki birçok akıma öncülük etti. Resim sanatında duyguları ön plana çıkaran bu cesur yaklaşım, Ön- Ekspresyonist olarak anıldı. Bedri Rahmi bu yaklaşımdan şu şekilde bahseder:

Bundan elli yıl önce ressamın ritim diye bir tasası vardı, fakat bu tase anatomi ve perspektif tasalarının yanında belli belirsiz, bir noktacıktı. Fotoğrafın icadı bu minicik tasayı birden başköşeye oturttu. Bir Cezanne, bir Gauguin, bir Van Gogh'da ruhun tasası anatomi ve perspektif tasalarının yerini aldı. Bu üç sanatçıda ritim tasasını aramayanlar, üçünü de anlamış sayılmazlar. Kübizm bu tasadan doğdu ve günümüze kadar uzadı geldi. Fotoğraf görüşünün tam tersine gidenler ritmik düzenden sonuna kadar faydalandılar. Tabiat ananın gizli kapaklı ve ara sıra yer verdiği ritmik düzeni bir motor işleyişi haline getirdiler.¹⁰⁹



Resim 2. 15. Van Gogh, *Arles Manzarası, Çiçeklenen Meyve Bahçeleri*, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 × 92 cm, Bay ve Bayan Sammlung, Paul Mellon, Upperville / Virginia, ABD.

Van Gogh (1858-1890), izlenimciliği ve yeni izlenimciliği özümsemişti fakat onun fırça vuruşları duyularının yoğunluğu içinde, akılcılığı geri planda bırakıyordu. İzlenimcilerde rengi parçalayan fırça vuruşları, Van Gogh'ta özlemlerini, acılarını, sevinçlerini, coşkularını, anlatabildiği bir ritme dönüşüyordu. İzlenimci akım onun duyularının anlatım aracı olamayacak kadar teknik ya da bilinçli unsurlar barındırıyordu.

¹⁰⁹ Bedri Rahmi Eyüpoğlu, *Resme...*, s. 325 - 326.

Van Gogh için önemli olan resmi doğru betimlemek değil, resim yaptıkça duygularını ve başkalarına anlatmak istediklerini biçim ve renk aracılığıyla ifade etmektir. Ressamın fırça vuruşlarına içinden gelen coşkun ritmi eşlik eder. Resminde renkli biçimlerin resim düzleminde oluşturduğu duygu yüklü devinim aynı zamanda sanatçının iç ritminin de bir yansımasıdır. Resimlerinde kullandığı renklerde de, aynı duygusal etki içindedir. Sevinçlerinden doğan coşkuyu, daha çok sıcak renklerle anlatır, sarı, turuncu, kırmızı en çok kullandığı renklerdir. Hüzün onun resminde mavi, lacivert, mor ya da mavi-siyahtır. Onun resimlerinde içerik olarak endişe ve hüzün, baskındır.



Resim 2. 16. Vincent Van Gogh, *Buğday Tarlası ve Kuzgunlar*, 1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 51 x 101 cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam. Hollanda.

Van Gogh'un, *Buğday Tarlası ve Kuzgunlar* adlı resmi çalkantılı bir ruhun görsel yansımasıdır. Tarlaların sarısıyla, gökyüzünün laciverti ve karanlıkta kaybolan siyah mavi rengi arasındaki tezat üzerine kurulan kompozisyon¹¹⁰ da buğdayların sarmal bir ritimle gökyüzüne savrulduğu görülür. Resimlerinde yeşilden maviye, sarıdan kahverengiye geçişte, ritmik bir etki görülür. Kompozisyonlarındaki sağlam kurgu “yalnızca ona özgü kıvrak fırça vuruşlarıyla cisimlerin genel niteliklerini değil, onlarda tek bir kez görülen şeyleri, olağan dışı yanları resimler.”¹¹¹ Van Gogh resimlerinde, duygularını tüm içtenliğiyle ve kendine özgü tutarlılığı içinde yansıtır. Paul Gauguin ise, örnek aldığı izlenimcilere şöyle sesleniyordu “Resimlerinizde hep doğayı konu almayın, sanat eseri aslında bir soyutlamadır”¹¹² İzlenimcilerde aradığı tutkulu duyguları bulamayan Gauguin

¹¹⁰ Anna- Carola Krausse, *Rönesnstan Günümüze...*, s. 79.

¹¹¹ “Sanat Tarihi Ansiklopedisi”, (çev. Hasan Kuruyazıcı - Üstün Alsaç) 2. Basım, Görsel Yayınları, 1983, s. 627.

¹¹² İbid,

için, öncelikle duygu ve ruhsal kavrayış önemliydi. Nesnelere ve renklerini göze görüldüğü gibi betimlemeyen sanatçı, eserlerinde perspektif ya da derinlik veren gölgelerden de kaçınmıştır.



Resim 2. 17. Paul Gauguin, *Arearea*, 1892, Tuval Üzerine Yağlıboya, 75 x 94 cm. Orsay Müzesi, Paris. Fransa.

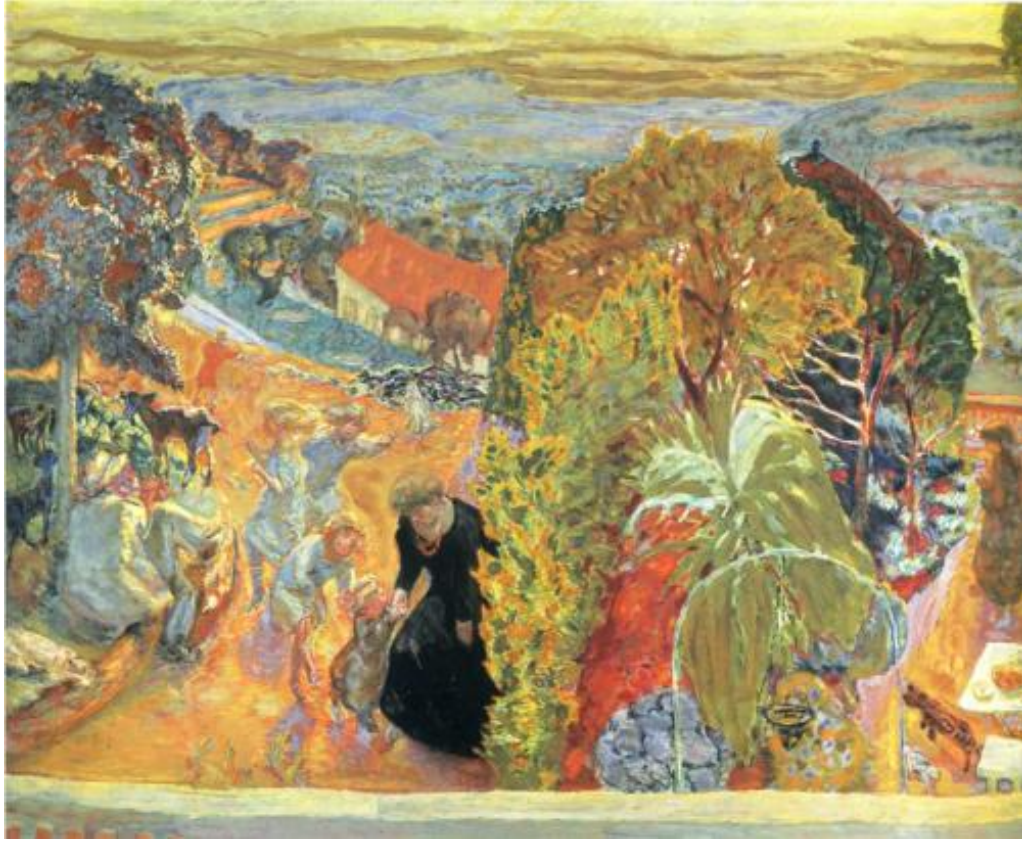
Gauguin'in kompozisyonlarında vurguladığı ana prensip, resmin kendi içindeki ritim idi. Ona göre görüntü, renk ve biçim olarak uyumlu ve doğru bir izlenim yaratmalıydı. Gauguin resmindeki iç ritmi sağlamak için, yarattığı renkli yüzeyleri kalın kontörlerle belirginleştirdiği iki boyutlu yüzeysel karakterinde, motiflerin detaylarına fazla girmezdi. Sanatçı resimlerinde arka plan pek önemsenmezdi.¹¹³1888'de Fransa'da Gauguin'in üslubunu benimsemiş bir grup ressam Nabilere adı altında "simgesel ilişkiler, keskin dış çizgiler, yüzeysel bir boyama tekniği, gölgesiz ışık ve alışılmadık perspektiflerle resim yaparlar."¹¹⁴ 20. yüzyılda da etkilerini gördüğümüz Nabilere'nin önemli temsilcisi Pierre Bonnard (1867-1947), yaşamı boyunca nesnelere motif olarak kullanır. Kendi deyişiyle amacının "hayatı resmetmek değil, resimlerine canlılık vermek"¹¹⁵ olduğunu söyler. Şark

¹¹³ İbid, s. 81.

¹¹⁴ "Sanat Tarihi Ansiklopedisi"..., s. 627.

¹¹⁵ Anna- Carola Krausse, *Rönesnstan Günümüze...*,s. 81.

halılarını andıran desenlerinin en güçlü yanı, resimde tüm yüzeyi örten parlak renk cümbüşünün oluşturduğu zengin ritimdir.



Resim 2. 18. Pierre Bonnard, *Yaz*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1931, Güzel Sanatlar Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya.

Diğer yandan 20. yüzyılın eşliğinde James Ensor, Henri Rousseau, Edvard Munch gibileri özgün üsluplarıyla idealist Simgeci Sanatın izinden gitmişlerdi.¹¹⁶ Simgencilik, “nesnelci resim akımlarına karşı gelerek yarattıkları ve duygularını, ruhun hallerini, öznel korkularını, fantezilerini ve düşlerini tuvale yansıttıkları çeşitli resim türlerinin bir toplamıdır”¹¹⁷ Art Nouveau, güzelliğe atfedilen masalsı ve Romantizme öykünen şiirsel ritmiyle, Gustav Klimt (1862-1918), William Morris (1834-1896), Heinrich Vogeler (1872–1942) gibi sanatçılar tarafından benimsenmişti. Daha çok renkli ritimsel unsurlarla şekillenen biçimlerin oluşturduğu ve büyük bir uyum kaygısıyla ortaya koydukları motifler, dekoratif plastik bir dile sahipti. Fransa’daki adı Art Nouveau, Almanya’daki adı *jugendstil*, Avusturya’da ise *Sezessionsstil* olarak anılan akımlar, İzlenimcilik ile Dışavurum arasında bir bağlantı halkası olmuştur.

¹¹⁶ İbid, s. 82.

¹¹⁷ İbid, s. 82.



Resim 2. 19. Gustav Klimt, *Adele Bloch-Bauer'in Portresi*. 1907, Tuval Üzerine Altın Ve Gümüş Varak, 140 × 140 cm. Neue Galerie, New York, ABD.

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde, Gerçekçilik, Doğalcılık ve Simgencilik hemen hemen bütün olanaklarını tüketmiş durumdadır. Üslupları taklit eden, basit çiziktirmeler yaygındır. İngiltere’de çizginin resme çekicilik kazandıracağını düşünen William Morris (1834-1896) gibi *Ön Raffaello*’cular, gerçekçi bir duygusallıkla resmettikleri resimlerinde, simgenciliklerini ön plana çıkararak *stilizasyon* ve *çizgisel* süslemelere ağırlık verirler.

Sonuç olarak, sanat dünyasında empresyonizmin reddedilmesi, yüzyılın büyük tepkisel hareketi olarak belirir. Sanatın doğaya olan bağı ve yaşam içindeki işlevi, her zaman var olan biçimci görüş ile bütünleşmiştir. Endüstrinin yeni kent yaşamı ve getirdiği olumsuz koşullar, savaşların, psikolojik yıkımın bunalımları, bilimsel ve teknolojik alanda ortaya çıkan hızlı gelişmelerin etkileri, yüzyılın resim anlayışını değiştirecek nitelikteki yapıyla ortaya çıkar. Bu sürecin sanattaki anlatımı Post-Empresyonizmdir. Bir bakıma *Ön Ekspresyonizm* de denilir. Değişen düzenle beraber, toplumun içinde bulunduğu olumsuz koşulların etkileri belirmeye başlar. 19. yüzyılın sonunda içe dönük anlatımın en iyi örnekleri post-empresyonistler ve Nabilerde görülür. Benzer biçimde yeniçağın

sanatçısı uyum sağlamakta zorluk çektiği, aynı toplumun bireyi olarak, suskunluğunu, içine dönüklüğünü bir isyan, bir çılgınlıkla sonlandırır. Bu isyan ve çılgınlık onun sanatsal yaratımının başlangıcı olur. Bu, sanatçı için ruhsal bir ayaklanmadır. Bu çılgınlığın ritmi, daha yüzyılın başında Almanya'daki Ekspresyonistlerin resimlerinde kullandıkları çığ renklerde yer alır.

Ernst Barlach, Edouard Munch, Kirchner gibi Ekspresyonist ressamlar, kaba, haşın ve isyankâr bir ruhla çılgınlık gibi, fırtına gibi, asabi, hırçın, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çığ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuşçasına tuvalerde görülmeye başladı. İrin renklerinden, acı sarılara, yalın siyah ya da kahverengilerinden ateş gibi yanan kırmızılara değin renkli boyalar, doğasal biçimi yok edercesine disonanslar ve uyumsuzluklar içinde, insanı titreten meşum bir iç dünyasının isyanını anlatıyordu. Bu, insanın sanata bulanmış çılgınlığı idi.¹¹⁸

Aynı zamanda sanatçı endüstri köleliğine, bilgisizliğe, yaşamın getirdiği katı kurallara karşı da isyan içindeydi. 19. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde, insanoğlunun mutluluğu arayışı, düş kırıklığıyla son bulur. Bu son, insanın ruhsal bozukluklarını, bütün açıklığıyla yansıtıldığı Sürrealizm yani Gerçeküstücü anlayışı doğurur.¹¹⁹

Empresyonizm sonrası sanat akımlarına bakıldığında, Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm ve Sürrealizm'in ortak noktalarının, Empresyonizmin yanında doğaya bağlılık ve gerçeği yansıtma eğiliminden uzaklaşmış olmaları görülür. Empresyonizm sonrası sanat, ilke olarak tüm gerçekçilik hayallerini terk eden ve bunun yaşam üzerindeki sonucunu, doğal nesnelere deformasyonu ile ifade eden ilk akımlardır."¹²⁰ 20. yüzyılın hemen tüm sanatçıları etkisi altına alan bu avangart akımlar için, zemini hazırlayan empresyonizmin kendisidir. Arnold Hauser, bu olguyu sanatın toplumsal tarihi kitabında şöyle ifade eder:

Empresyonizm gerçeğin bütünleştirici bir tanımlanmasına, öznenin bir bütün olarak nesnel dünya ile yüzleştirilmesine istek göstermemiş; bunun yerine gerçeğe sanat adına "el konulması" olarak adlandırılan olayların başlangıcını vurgulamıştır. Empresyonizm sonrası sanat, doğanın yinelenmesi olarak adlandırılmaz; bunun doğayla olan ilgisi yalnızca doğaya tecavüz etmekten ibadettir.¹²¹

¹¹⁸ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat...*, s. 69.

¹¹⁹ İbid, s. 70.

¹²⁰ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi* (çev.Yıldız Gölönü), 2. Cilt, Deniz Kitap Evi 1. Baskı, Ankara 2006, s. 382.

¹²¹ İbid,

Hauser' in bu ifadesinde farklı bir natüralizm olgusu gözlenebilir, bu olgu gerçeğe yakın nesnelere üreten sihirli bir olgudur. Hauser, bu sihirli olgunun yerini almak da istemeyiz der ve sözlerini şöyle sürdürür; Braque, Chagall, Rouault, Picaso, Henri, Rousseau, Salvador Dali gibi sanatçıların yapıtları karşısında, farklılıkları nedeniyle kendimizi ikinci, üstün bir dünyadaymış gibi duyarız. Bu üstün dünyada sıradan gerçeğin birçok özellikleri vardır ve yine bu dünya söz konusu gerçeğe uyuşmayan, ona üstün gelen bir çeşit varoluşu yansıtmaktadır.¹²²



Resim 2. 20. Marc Chagall, *Doğum Günü*, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80.5 x 99.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

Avrupa resim tarihine baktığımızda 15. yüzyıldan 20. yüzyıla gelene kadar, sanatın gelişimini belirleyen toplumsal etkenlere karşın, manevi etkenlerdir. Bunlar bugüne değin, karşılıklı bir etkileşim, eşgüdümlü bir sistemin içinde yer alır. Böylece bir sanatın bir diğer sanata karşı duruşu ya da yeniden o sanata özgün bir dönüş yapması kaçınılmaz olur. Bir bakıma izlenimciliğe karşı duruş Soyut Sanat'ın şartlarını oluşturur. Teknoloji çağının başlaması ile yeni buluşlar ve bunların paralelinde adım adım, nesne görüntüsünün yorumlanmasında gerileme başlar. Çağın gereği olan bu zorunlu gerilemeyle birlikte,

¹²² İbid,

nesnenin optik görüntüsündeki ilk çözümler de başlamış olur. Modern resim sanatının başlangıcı 19. yüzyılın başından bu yana yaratıcılığın ön planda olduğu resimlerde terk edilmeyen rengin, biçimi ortadan kaldırma çabasıyla belirginleşir. Bu çaba ilk kez romantiklerle görülür. Bu nedenle Romantizm, modern sanat hareketinin ilk hamlesidir denilebilir.¹²³

Buna karşın Herbert Read, modern sanatın doğuşunu daha eskiye götürür ve buna en güzel örnek olarak Paolo Uccello (1397-1475)'nin 1432 yılında yapılan San Romano Savaşını konu alan resmini verir.



Resim 2. 21. Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, 1438-1440, Kavak, Ceviz Yağı ve Ketten Tohumu Yağı İle Yumurta, Tempera. 181.6 x 320 cm. Uffizi Müzesi, Floransa, İtalya.

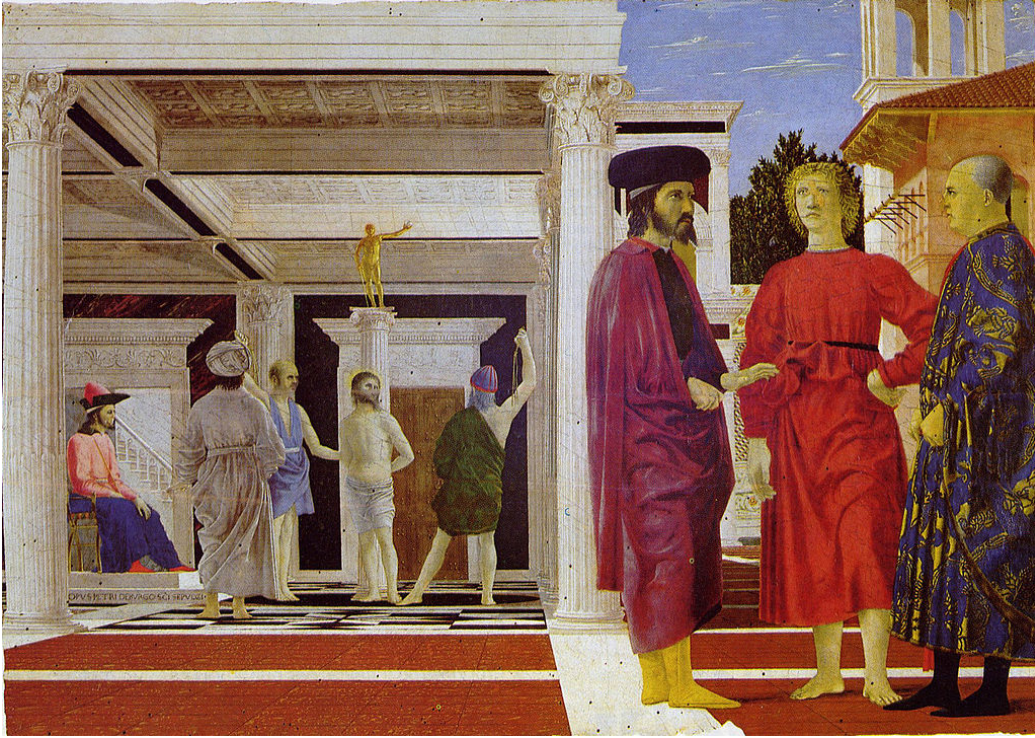
Uccello için perspektifi bulan ressam denilse de, o sadece bu konuda hassastır ve bu yüzden resimlerinde perspektifin tüm imkânlarından yararlanır. Sanatçı, seyircide derinlik algısı yaratmaya çalışmış, resimlerindeki gerçek kaçış noktalarını tespit etmek için uzun süren çalışmalar gerçekleştirmiştir. Uccello “Perspektifi sadece resimde benzerliği verebilmek için değil, fakat desenini veya biçimini kurmak için bilhassa kullandı.”¹²⁴ Sanatçının resimlerinde dengeyi oluşturan, geriye doğru gitmekte olan dikey mızrak sırası ile uzaktaki manzaranın gerileyen kademeleri arasında görülen dengedir. Uccello bu

¹²³ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat...*, s. 120.

¹²⁴ Herbert Read, *Sanatın...*, s. 94.

dengeyi yaratırken rengi keyfi olarak kullanır. Renk kullanımındaki bu keyfilik dekoratif bir etkinin yanında realiteden uzaklaşma hissi verir.

Uccello'nun resimlerinde, mızrakların yan yana ve farklı açılarda paralel duruşlarına eşlik eden, şahlanmakta ve hatta çifte atmakta olan atların görüntüsü, üçüncü boyut algısını güçlendirir. Resmi meydana getiren tüm bileşenlerin ritmik bir düzen içinde devindiği görülür. Sanatçı, duygularını içinden geldiği gibi anlatmak yerine, kendi isteğiyle önceden düzenlemiş olduğu, zihni bir şemadan hareket eder.¹²⁵ Resim sanatında modern duyarlılığının oluşmaya başladığı bu dönemde, bazı Romantik belirtilerin yanında, zihinselliğe doğru bir eğilim de başlamıştır. Uccello gibi, Andrea del Castagno, Cosimo Tura, Piero Della Francesca gibi İtalyan Rönesans sanatçıların resimlerinde bu eğilim göze çarpar.



Resim 2. 22. Piero Della Francesca, *İsa'ya İşkence*, Tempera. 1444, 59 cm x 82 cm, Dükler Sarayı, Urbino, İtalya.

Herberd Read'a göre, Piero Della Francesca'nın İsa'ya İşkence adlı resmi, ilk Kübist eser sayılabilir. Diğer yandan, resimde arka arkaya konmuş küplerin geometrik formları ve ritmik dizilişleri, modern duyarlılığın ilk adımları olarak görülmektedir. Rönesans'ın ülkücülüğü ile bugünün akılcılığı arasında hayal ve gerçek arasında derecelenerek

¹²⁵ İbid, s. 94.

şekillenen bir sanat anlayışı oluştu.¹²⁶ Bu anlayış içinde resimde biçim ve renk kullanımdaki akılcılığın çeşitli çözümlenmelerini yapan sanatçılar belirdi. İlk kez romantikler rengi yoğun şekilde kullanmışlar; bu yoğunluk, nesne biçiminde dağılma etkisi göstermiştir. Sonra İzlenimcilerin renge dayanan ve biçimi ihmal eden anlayışı bilimsel çözümlenmeler eşliğinde ortaya çıkmıştır. İzlenimcilerin, çoğunlukla anlık doğa görüntülerine dayalı anlatımları, daha sonraları Ekspresyonistlerin psikolojinin ağır bastığı kendi iç dünyalarını, hayalden biçimlendirmelerle anlattıkları Dışavurumcu anlatımı uygun buldular. Bir bakıma sanatçıların ifadesi “Bir dönem renkçi ise, bir dönem biçimci; bir dönem akılcı ise, onu izleyen dönem duygusal oluyor”¹²⁷du. 20.yüzyılda ise biçimci-renkçi, akılcı- duygucu akımların arka arkaya iç-içe, yan yana ya da karşı karşıya bir anlayışla bir arada buldukları ve bu kaosun yapıtlara egemen olduğu görülür.

Arnold Hauser’in temsil ettiği görüşte modern sanatta duyulara yer yoktur. Sanatçı artık akılla yazmakta, resmetmekte ve bestelemektedir. Çoğu zaman eserlerini meydana getiren gerilimli titreşimler, metafizik görüşün aşırılığı olarak görür. Genel olarak modern sanatın temsilcileri, eski sanatın duygusallığını yıkmak, ifade ve anlatım yollarından kurtulmak konusunda ısrarcıydı. Kendilerinin oluşturduğu, yapay yeni anlatım dili ile eserler vermeyi yeğliyorlardı.

Buna karşın Picasso, ortaya koyduğu yeni anlatım diliyle, her defasında resmi yeniden keşfediyor olmanın hazzıyla eserler veriyordu. Aynı hazla, Müzikte, dönemin sanatçılarından Schoenberg, kendi keşfi olan on iki ton besteleme tekniği ile, atonal müziğe ilk adımını atıyordu. Bu ilk adım, batı müziği tarihinde, günümüze kadar atılmış en cesur ve en radikal adım olarak görülür. *On iki ton müziği*¹²⁸ geçen yüzyılda müzik akımlarının en etkilisi olur. Hemen hemen her besteci bu tekniği uygulamış ya da bu teknikten etkilenmiştir. Sanatçının bu arayışı“20. yüzyılda müzikal bestecilik açısından tamamen yeni yaklaşımların kapısını açmıştır. On iki ton bestecilik tekniği müzik dünyasında önceleri şaşkınlığa neden olmasına rağmen, zamanla çağdaş müzik düşüncesinin bir öncüsü olarak kendini kabul ettirmiştir.”¹²⁹Daha önce belirttiğimiz, bugüne kadar izlenimci sanatın, Rönesans’la birlikte ortaya çıkan gerçekçi sanata

¹²⁶ İbid, s. 95.

¹²⁷ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat...*, s.104.

¹²⁸ 1920’li yıllarda ünlü müzisyen ve besteci, Arnold Schönberg tarafından oluşturulan atonal (tonal olmayan, belirli bir tonal sisteme bağlı olmayan), müzik formudur./<http://www.bilgiustam.com/12-ton-muzigi-nedir> (27.04.2014)

¹²⁹ Sadık Özçelik, “On İki Ton Besteleme Tekniği” *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21, Sayı 3 (2001) 173-186.*

yönelimde, son sözü söyleyen sanat mı, yoksa uzun yıllar süren gerçekçi hareketin tam karşısında olan *modernist* sanatın, başında mı olduğu tartışma konusu olmuştur. Ancak bazı kaynaklar, İzlenimcilik ve Modernist Sanatın birbirini dışlamadığını, birinin diğerini tamamladığını söyler. Burada söz konusu olan birinci işlev, ikinci işlevin varlığının ortaya çıkış sebebi olmasıdır. Bu ön koşulu belirleyen tepkiye, Gauguin, Cezanne, daha sonra, Matisse, Pissaco ve sonrasında Kandinsky ile Klee'nin yapıtlarında rastlarız.

20. yüzyılın ilk yarısında sanatçılar, birbirine koşut olarak ortaya çıkan, farklı akımlar ve ifade biçimlerinin etkileşimi içinde eserler verirler. Yine aynı dönemlerde Kandinsky'nin soyut arayışlarına karşın Kübist sanatçılar, *yapı bozum* derdine düşmüşlerdi. Fransa dışında İtalya da gelişen Kübizme eş zamanlı anlayış Fütürizm'in sanatçıları, manifestolarıyla sanat ortamının güvenli yapısını sarsan açıklamalar ve eylemler içindeydiler. Kaçınılmaz olarak savaş öncesinin yarattığı bunalım ve yalnızlık duygusu sanata da yansımıştı. 1920'li yıllara gelindiğinde ise, birçok sanat dalının ve sanatçısının kolektif çalışmalarının ortaya çıktığı oldukça eklektik bir yapı çıkar karşımıza. Soyut sanatın tüm kurucuları, 20. yüzyılın ilk on yılında öncü akımların ışığında kendilerine özgü estetik bakışla eserler vermişlerdir.

2.1. 20. Yüzyıl Resim Sanatında Ritim ve Devinim

20. yüzyılın sanatçısı, doğadan, toplumsal olaylardan ve teknolojinin kol gezdiği, hızla büyüyen kentlerin ritminden hareketle, yeni biçim arayışı içinde modern sanata ilk meyvelerini verir. Sosyal bilimler, psikoloji ve fen alanlarındaki buluşlara, Albert Einstein'in Görecelik Kuramı, Freud'un psikanalizi geliştirmesi ve sayısız icatlar eklenir. Atom çekirdeğinin bölünmesi ve röntgen ışınlarının keşfiyle insanları daha soyut düşünmeye sevk eden bir yapı belirir. 20. yüzyılın başında, Empresyonizmin görüntü ve aldatmaca olarak nitelenmesi uzun sürmez. Yeni buluşlar ve keşifler karşısında insanlar ulaşabileceklerinin neler olabileceğinin hayaliyle daha soyut düşünmeye yöneldiler. Artık gerçekte *gözle görünen* daha derinlerinde aranmalıydı. İzlenimciliğin dünyayı tek bir an'a sığdıran yüzeysel realizmi, genç sanatçılara yetmiyordu. Daha derini görme merakı kendi ifadeleriyle *şeylerin ardına bakmak*¹³⁰ gerekiyordu. Bu yeni bir resim dilinin de habercisiydi. Yüzyılın başında ki tüm bu gelişmeler duygusal algıyı da değiştirmişti. Uçak motoru, telgraf ve gündelik yaşantıyı kolaylaştıran küçük icatlara, motorlu araçların

¹³⁰ Anna- Carola Krausse, *Rönesnstan Günümüze...*, s. 86.

sokaklarda hız yaparak, boy göstermesi eklenir. Yaşam bu icatların varlığıyla birlikte yepyeni bir hız ve dinamizm kazanır. Hızla giden bir otomobilin penceresinden bakıldığında görülen ritim ve devinim dönemin sanatçıları ile ilgiliydi.

Hız ve zaman, yeni boyutlarıyla sanatçıların eserlerinde yer almaya başlar. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Orfizm, Nabililer, Fütüristler ve Sürrealistler olarak sayabiliriz. Birçoğu kısa ömürlü olsa da yüzyılın diğer sanatlarını etkileyecek performansa sahiplerdi. Sanatçıların çoğu tek bir akımla yetinmemişler, hemen hepsinden eserler verirken daha çok, etkin oldukları akımla anılmışlardır. Birçok sanatçı, ileriki yıllarda ortaya koydukları yeni biçim anlayışlarıyla, gelecek kuşakları etkileri altına alacaklarından habersiz, gelecek kuşaklara yeni biçimlerin oluşturulmasında aracı olacaklardır.



Resim 2. 23. Henri Matisse, *Dans*, 1909-1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2.60 cm x 3.91 cm, Hermitage Müzesi, St Petersburg, Rusya.

Fovizm, Dışavurum akımının içinde değerlendirilir. Munch ya da Ensor gibi Dışavurumculara bakarak, daha derin, insanın varoluşu, ölüm, korku gibi konuların yerine daha çok renkleri ve kurguladığı kompozisyonlardaki yüzeysel ritimleri, konuşulan bir resim anlayışıdır. En önemli temsilcisi Matisse'dir. Matisse, Fovların renk anlayışı üzerine şunları söyler: "önemli olan, karşıtlıkları ortaya çıkarmak, onları vurgulamaktır. Müzik nasıl sadece yedi ton üzerine kurulabiliyorsa, bizim de kompozisyonlarımızı pek az birkaç

renkle yapmamamız için hiçbir neden yok.”¹³¹Matisse, Fovizm olarak tanımlanan vahşi ve çılgin renk üslubuyla resmin anlamını biçim yoluyla değil, biçim üzerinden ifade ediyordu. Resimlerinde, oluşturdukları kompozisyonlara çarpıcı renkler eşlik eder. Bunun yanında dışavurumcu renklere, birkaç saf rengin eşliğiyle, anlamı ve duyguyu anlatır.

Matisse’in müziğe olan tutkusu resmede yansımıştı. Matisse kendi sanatı için şunları söyler: “Resimde ışık etkisi verebilmek için renklerle değişik düzlemlerde oynamalı, müzikte akortlarla olduğu gibi. Ben renkleri duygularımı dile getirebilmek için kullandım”¹³² Matisse’nin *Dans* resmine baktığımızda, renkte gördüğümüz dinginlik dikkati çeker. Buna karşın figürlerin hareketindeki ritmi takip eden göz, durağanlığın peşinden gitmez. Resimdeki mavi rengin verdiği dinginlik, ancak yoğun bir enerji barındırır. Resimde yeşil rengin, maviyle olan dengeli duruşu bu dinginliğe eşlik eder. Kırmızı, sıcak ve aynı zamanda sarıdan sonra dalga boyu en yüksek renktir. Bu kompozisyonun figürlerindeki dinamizm, uyum ve ritmin önceliğine sahiptir. Resimdeki düzen renk karşıtlıkları ve figürlerin ritmik görünümündedir. *Die Brücke (Köprü)* adı altında eserler veren Alman dışavurumcularının karamsar çıkışlarına karşın Fovistler’de hafiflik ve sevinç vardır.¹³³

Brücke’nin resim anlayışını şöyle özetleyebiliriz: “Dar bir estetik repertuar ile özüne indirgenmiş biçimler, deforme vücutlar ve perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekânlardır. Geniş bir fırçayla tuvale cömertçe sürülen parlak, doymuş renk alanları ve onları çevreleyen *sert kontur çizgileri* resimlere linolyum baskıyı andıran kaba-saba bir karakter”¹³⁴ verirler. Kullandıkları renklerin etkisini arttırmak için tamamlayıcı renklere öncelik verirler. Büyük kentlerin ritmini ve canlılığını vurgulamak adına kalın fırça vuruşlarına duygularını yüklerler. Konunun etkisini arttırmak için, hareketli çizgilere, şiddetli renklere biçim bozmaya kadar giderler. Tüm bunlar, resimlerinde şiddeti vurgulanmış ritim etkisi verir. Krishner’in resimlerinde olduğu gibi yan yana istiflenmiş insanların kalabalığına, kibirli, züppe duruşlarıyla, mesafeli tipler eşlik eder. Resimlerinde kentin ritmini, fırça vuruşları, yüzeysel ve soğuk renk kontrastlarıyla sağlar.

¹³¹ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin...*, s. 40.

¹³² İbid, s. 40.

¹³³ İbid, s. 40.

¹³⁴ İbid, s. 13.



Resim 2. 24. Ernst Ludwig Kirchner, *Café de İki Kadın*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120,5 cm x 91cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Almanya.

Kübizmin doğduğu yıllarda İtalya'da Fütürizm, Fransa'da *Orfizm*, Almanya'da *Der Blaue Reiter (Mavi Atlı)* adlarını alan yeni sanat grupları oluşur. Fütüristler Paris'te yayınladıkları bildiriyle, yüzyılın en büyük getirisi olan teknoloji ve bilim alanındaki tüm gelişmelere karşı, olumlu baktıklarını bildirmişlerdir. Bu gelişmelerle birlikte Dünyayı saran yeni ritimler, özgür sanatçının tuvalinde yeniden yorumlanır. Ortaya çıkan grupların, yeniçağı yorumlama ve ifadeye ayrıştıkları konular olsa da, yansıttıkları, 20. Yüzyılın ritmi ve devinimi olmuştur.



Resim 2. 25. Franz Marc, *Küçük Mavi Atlar*, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, Staatsgalerie, Stuttgart, Almanya.

Mavi Atlı topluluğuna baktığımızda, Mavi renge ilgi duyan, Franz Marc (1880-1916) ve Wassily Kandinsky'yi görürüz. 1911 yılında bir araya gelen sanatçıların sanat eserinin gerçeği yansıtmaya işlevinden sıyrılarak, dünyayı görünür kılmak adına eserlerinde bir ruh olması fikren de birleşirler. İlk soyut resmi de yapan Kandinsky'nin eserlerinde yine de figüratif resmin izlerini görürüz. Renk onun eserlerinde betimlediği gerçekleri görünür kılan önemli bir öğedir. Aynı dönemlerde ortaya çıkan Orfistler'de ise “*ritim ve renk tınısı* Gauguin'e, Nabilere, Neo-Empresyonistlere ve Fovlar'a çok şey borçluydu.”¹³⁵ Her iki grubun yollarını ayıran özellikler olsa da birleştikleri konular aynıydı. Geleceğin sanatı bilim ve teknolojiyi karşısına alamazdı.

Sanat akımları içinde diğerlerinden farklı bir konumdaki Kübizm, 1908 yılında Paris'te, George Braque (1882-1963) ve Pablo Picasso (1881-1973) öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Fovizm'e karşı alternatif söylemlerle hareket eden kübistler, Fovizm'den aldıkları, Gauguin'in liderliğinde keşfedilen Afrika ve Okyanusya'nın görsel kültüründen sıkça yararlanmışlardır.¹³⁶ Picasso ve Braque, Kübistlerin düşüncelerine yön veren ilkeleri de belirlerler. Kübizm'de bu ilkeye ulaşabilmek için cisimler parçalanır, dışa katlanıp, açılabilir, ön veya arkadan gösterilebilir. Parça bütün ilişkisi içindeki kompozisyonlarında

¹³⁵ İbid, s. 34.

¹³⁶ Bilge Aydoğan, *1950 Sonrası Görsel Sanatlar Ve Müzik Arasındaki Etkileşim*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Mayıs, 2006.

geometrik planlara bölünen nesne-bütün ilişkisine dayanan bir görsellik vardır. Bu bütünsellikle kübizm, farklı zamanlarda iki farklı kavram ile tanımlanır. İlk olarak 1908-1912 yılları arasında ortaya çıkan *Çözümsel (Analitik)* ve 1912-1922 yılları arasında ortaya çıkan *Bireşimsel (Sentetik)* Kübizm olarak ikiye ayrılır. Analitik Kübizm, bütünden parçaya doğru hareket eder, Sentetik Kübizimde ise tam tersi olarak, parçadan bütüne giden bir yaklaşım sergilenir. Resmin ögesini oluşturan, hacimsellik ve mekan derinliği ikisinde de belirgindir. Parçanın önemini belirtmek için kolaj tekniği olarak bilinen yöntemle tuvale gerçek nesnelere yapıştırmışlardır.



Resim 2. 26. Picasso, *Guernica*, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 350 x 780 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.

Kübizm; portre, natüromort ve manzara resmine farklı bir bakış açısı getirmiştir. Kübizm’de görünüp algılananın değil, düşünülenin resmi yapılıdır. Picasso’nun ünlü eseri *Guernica* hem düşünce, hem de kurgu açısından buna en iyi bir örnektir. *Guernica*, İspanya iç savaşının acılarını anlatır. Biçim ve ifade oldukça çarpıcıdır. Acı ve korku yakaladığı her vücudun şeklini bozar, savaş yaşamın karşısında, biçimsiz bir doğa düşmanıdır. Yine de tüm bu korku ve çaresizlik, yenilgi ve mutsuzluk duygusu vermez.¹³⁷

Esere kurgu açısından baktığımızda yatay ve düşey olarak üç tablodan oluşuyormuş etkisi verdiği görülür. Çoğu klasik dönem resimlerinde rastladığımız üçgen kompozisyonun modern yorumuna burada da rastlarız. Biçimlerin “iki yan kanat ile merkezde, tepe noktasında lambanın bulunduğu büyük bir eşit kenar üçgen

¹³⁷ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 50.

kurulmuştur.”¹³⁸ Bu üçleme de, siyahlar, beyazlar ve grilerin yanında, doğrular ve eğrilerin, tekrarlanması, tüm panoyu kaplayan bir ritim oluşturur.

Dali, Chirico, Max Ernest gibi sanatçılar; Sürealistlerin bilinçaltındaki kapalı dünyalarını ele aldıkları çalışmalarında, psikolojik çözümlerinin altında, ölü kentler, boşluklar, yığınlar, fosilleşmiş kuşlarıyla, korku, endişe gibi psikanaliz incelemelerine yabancı olmayan eserler üretirler. 20. yüzyıl resim sanatında, biçimin ritmik yapılanması teması üzerine, hız ve devinimin görünür etkilerini incelememiz daha kolay olacaktır. Resimde ritim olgusunun, hareket ya da devinim olmadan oluşması imkânsızdır. Özellikle de hızdan ve kentlerin ritminden beslenen ilke ve kavramlar, Fütürizm’de daha çok önem kazanacaktır.

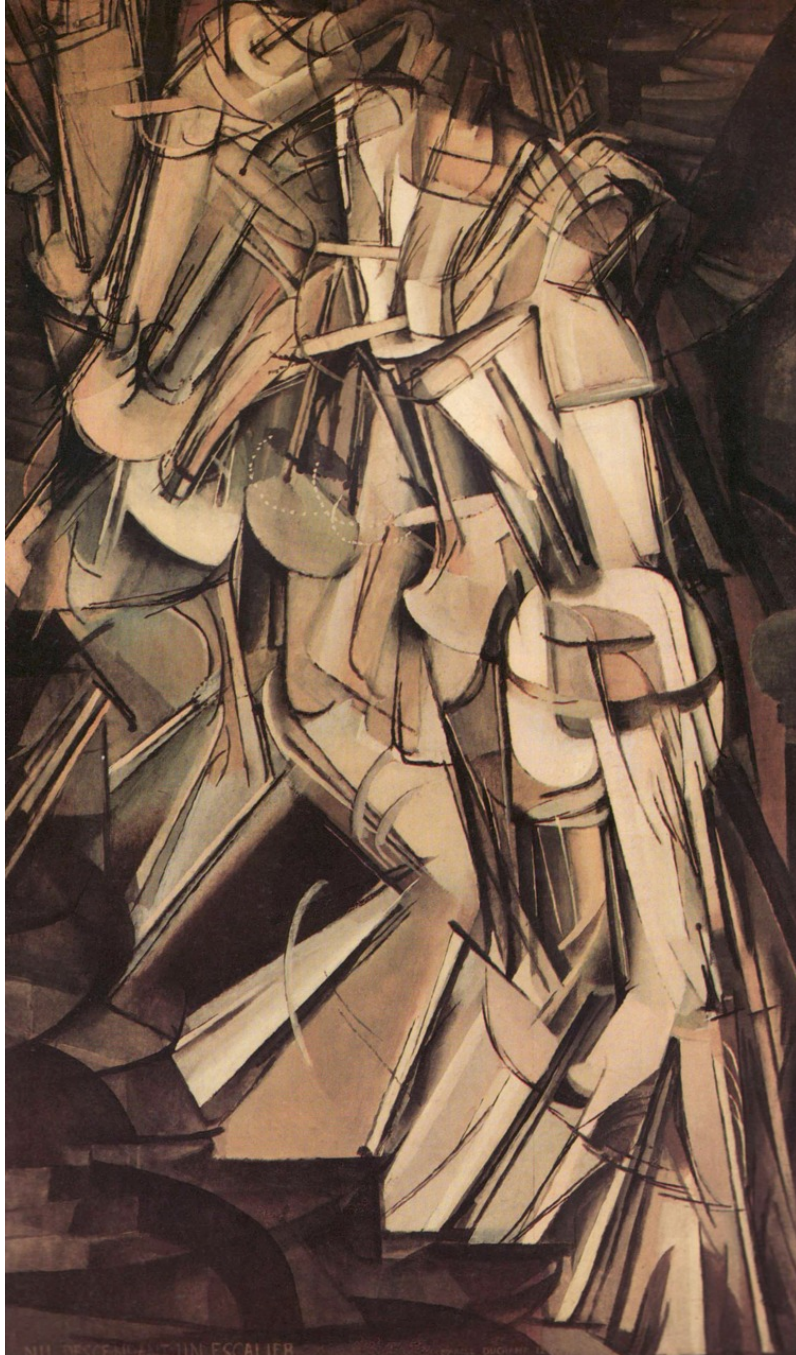


Resim 2. 27. Giorgio de Chirico, *Plaza (Piazza)*, 1913, Tuval üzerine yağlıboya, , 51,5 x 75,5 cm, Uluslararası Bellas Sanat Müzesi, Arjantin.

Resimde devingenlik, hız ve eşzamanlılık Fütüristlerin sanatlarında Endüstri çağının simgesi olarak kullanılır. Fütürizm ilk kez İtalya’da ortaya çıkar. Aynı sıralarda Fransa’da ortaya çıkan Kübizm’le benzer özellikler barındırır. Fütüristlerde Kübistler gibi, resimsel alanı parçalayıp bölüyorlardı. Fütüristlerde evlerden sokağa taşan ritmin eşzamanlı devinimi, sanatçıların, hız, devinim, gürültü, gibi kavramları içeren isimleriyle, zaman boyutu artık resim sanatına dahil olur. Kübistler “resim içi bağlantıları, biçimlerin ritmini

¹³⁸ İbid, s. 46.

bir yüzeyde vurgulayabilmek için sıklıkla renkten feragat etmişlerdir. Renk gereksiz duygu yüklemeleri yaratabiliyordu; çünkü onlar resme homojen bir tarzda yaydıkları topraksı gri ve kahverengi tonları tercih ettiler.”¹³⁹ Aynı renk anlayışı Duchamp’ın resminde de görülür.



Resim 2. 28. Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak*, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 147 cm x 89,2 cm, Filedelfiya Sanat Müzesi, Filedelfiya, ABD.

¹³⁹ Anna- Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze...*, s. 94.

Zamanın akışıyla birlikte ortaya çıkan hız, özellikle Marcel Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* adlı resminde görülür. Duchamp, *Ready-made*¹⁴⁰ resimlerinde *Simültane perspektif* yani “iki boyutlu tuvalde hacimli nesnenin sayısız parçaya ve dilime ayrılması ve bunların birbiri üstünde, kesişerek”¹⁴¹ devam etmekte olan durumun ritmini yansıtır. Eserde, sanatçının bilinen tüm kuralların dışında, yeni bir perspektif, mekân kurgusu ve yoğun çizgilerle çevrelediği biçim, aşağıya doğru düzenli bir ritimle inmektedir. Figürün arkasında bıraktığı etki, az önce atılan adımların henüz kaybolmadığının izlenimini verir. Aynı zamanda resimde görülen bu eşzamanlı düzenin tonal etkisi bir ritim oluşturur. Kübistlerde hız çağrışımı uyandıran hemen her şey resmin konusudur. Makine parçaları, binaların, fabrikaların ritmik dağılımı, müzik aletleri v.b. Modern yaşamın ritmini resmeden Fütürist sanatçılardan Umberto Boccioni, Gino Severini ve Giacomo Balla, çağın hızını, gelişmelere ve geleceğe inançlarını, bölünmüş, parçalanmış bir biçim dilini kullanmışlardır.



Resim 2. 29. Umberto Boccioni, *Gürültüsü Evin İçinde*, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70 x 75 cm, Sprengel Müzesi, Hanover, Almanya.

¹⁴⁰ Kullanıldığı yerden uzaklaştırılıp sergilenecek sanat nesnesi özelliği kazandırılmış eşya. <http://www.nedirmedemek.com/ready-made-nedir-ready-made-ne-demek> (26.07.2014)

¹⁴¹ Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze...*, s. 94.

Fütürist sanatçı, Umberto Boccioni, “aksları döndürerek değişik bakış açılarını resminde birleştirmeye çalışır. Mekân ve mimari parçalarına ayrılır ve sivri uçlu birtakım form parçacıkları halinde, resmin içinde uçuşmaya başlar.”¹⁴²Ressamın *Gürültüsü Evin İçinde* adlı eserinde, kentin anlık devinimi, ritim oluşturur. Sanatçı, kentin tüm bileşenlerinin meydana getirdiği o andaki toplam gürültünün oluşturduğu ritmi resmetmiştir. Aynı zaman diliminde, eş zamanlı olarak olup biten her şey resimde bir aradadır. İşçilerin çalışırken çıkardığı gürültüler, at nallarının Arnavut Kaldırımında çıkardığı sesler, balkonlarda birbiriyle sohbet eden ev kadınları, kentin bitmeyen hareketliliğinin ritmi, tüm sokakta yankılanır.



Resim 2. 30. Giacomo Balla, *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi*, 1912, 89.9 x 109.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, Albright-Knox Art Gallery, New York, ABD.

Giacomo Balla ise, resimlerinde eylem ve hareketi çocuksu bir çöşku içinde anlatır. 1912’de yaptığı *Tasmanın Ucunda Köpek* adlı resmi, hala devam etmekte olan eylemin resmidir. Bu resimde, yürümekte olan bir kadınla küçük bir köpeğin bacaklarının birbirini

¹⁴² Anna- Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze...*, s. 95.

izleyen değişik konumları, düzenli bir ritim oluşturur. Vurgulanmak istenen aynı zamanda bu ritmin hızıdır. Sanatçı resimlerinde yürümekte olan figürlerin hareketlerini ve çeşitli anlarını vermeyi denemiştir.



Resim 2. 31. Giacomo Balla, *Hareket Ve Dinamik*, 1913, Tuval Üzerine Yağlıboya, 96.8 x120 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

Fütüristlerin sanatında ritim çok sesli tınlar barındırıyordu. Sokakta aynı andaki melodik seslerin yakınlığı ve uzaklığı, resmin parçalanmışlığı içinde kendi yerini buluyordu. Fütüristlerin hıza, gürültüye, motor sesine duydukları hayranlık, onların müzik sevgisiyle birleşmiş, gürültü temalı konserler vermelerinde etkili olmuştur.

Robert Delaunay (1885–1941) ise 1912’lerde, renk kullanımını ön plana çıkarttığı soyut çalışmaları ile dikkat çeker. Önceleri Kübizm içerisinde değerlendirilen bu çalışmalar, daha sonra Kupka, Picabia, Duchamp gibi sanatçıların da içinde bulunduğu Orfizim¹⁴³ akımıyla anılmıştır.

¹⁴³ Kübizmin bir kolu olan, renge ve renk uyumuna önem veren sanat anlayışıdır. Delaunay’ın resimlerinde, Picasso ve Braque Kübizminin aşıldığı, şiirli ve müzikli bir anlatıma varıldığı açıklanmıştır. <http://kavramsansanat.blogcu.com/akimlar/2749647>. (01.05.2014)



Resim 2. 32. Robert Delaunay, *Eiffel, Kulesi*, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 202 x138 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

Delaunay, resimlerinde şiddetli renklerin ifadesine yer verirken, esnek bir geometriyle, gücün ve gerilimin etkisini hissettirir. Sanatçı, eserlerinde teknoloji ve şehir hayatının getirdiği ritmi ve bu ritmin heyecanını yansıtır. “Eiffel Kulesi dizisi (1910-11) onun renk ve biçimlerle kişisel heyecanını nasıl dile getirdiğini, aynı zamanda da ele aldığı konuyu nasıl inandırıcı bir üslupla betimlediğini gösterir.”¹⁴⁴ Sanatçının resimlerinde görülen şiirsellik ve akıcılığı ritimselleştiren, konusu belirsiz, renk ve eğri biçimler kullanmasıdır.¹⁴⁵ Delaunay’ın resimlerinde parlak renkleri kullandığı, durmadan dönen çemberler ve yuvarlakların oluşturduğu dairesel bir ritim vardır. Bu devinimden esinlenen sanatçı, konusu belirsiz soyut resimlerine, *güneş*, *ay* ya da *ritim* gibi isimler vermiştir. Delaunay’ın resminde aynı yüzeyde büyüklükleri değişebilen, farklı ya da birbiriyle kesişen bu dairelerin dinamik renk harmonisi bir ses tınısı barındırır. Bu ses armonisini

¹⁴⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 68 - 69.

¹⁴⁵ *İbid*, s. 69.

duyumsayan şair Apollinaire, Delaunay'nin üslubunu, Yunan Mitolojisinden esinlendiği *Orfeus* adını yakın bulur. Böylece Faransa'nın ilk soyut ressamı olarak da nitelenen Delaunay Orfizim anlayışının temsilcisi olur.



Resim 2. 33. Robert Delaunay, *Sonsuz Ritim*, 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1619 x 1302 mm, Kare: 1644 x 1332 x 45 mm, Tate Modern Müzesi, Liverpool, İngiltere.

1917'de Zürich'te bir araya gelen bir grup sanatçı, zamanın tüm sanatsal ve kültürel değerlerini sorgulayan, devam etmekte olan savaşa ve dünyaya bir cevap ve başkaldırı özelliği barındıran Dadaist düşüncenin etrafında toplandılar. Sanatçılar Fütürizmden esinlendikleri resimlerinde, tüm sanatları kapsayan, kendilerine özgü eserler verdiler. "Dadaizm'in bütün çabası, sanatsal türleri birbirine karıştırmaktan ve sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları aza indirmekten ibarettir."¹⁴⁶ O güne kadar var olan tüm değerleri saçma, insanları aptal ya da kendini beğenmiş bulan topluluk, bütün düzene

¹⁴⁶ France Farago, *Sanat...*, s. 243.

karşı bir protesto içindeydi. Dadaizm’i takip eden Yeni Nesnelci anlayış, Dışavurumculuk, Kübizm ve Konstrüktivizm, soyutlamalara karşı bir duruş sergiler. Ressamlar, nesnelere dünyasının sessiz, ayrıntılı tasvirleri olma iddiasındadırlar. Ama öyle durağandırlar ki, çok iyi tanıdığımız objeler gözümüze yabancı görünür. Sanatçıya özgü olarak karikatürize edilmiş figürler ya da oynanmış biçimlerle resim yaparlar. En önemli temsilcileri, Georg Grosz, Rudolf Schlichter ve Otto Dix’i sayılabilir.¹⁴⁷

1920’lerin başında ise bazı Dadaist sanatçılar, farklı bir düşünce etrafında toplanarak, toplumsal sorunlara duyarlı ve eleştirel bir bakış geliştirirler. Salvador Dali, Giorgio de Chirio, John Miro, Rene Magritte, Frida Kahlo gibi sanatçılar, “Artık gözle görülen gerçekliğin doğruluğuna inanmıyorlardı ve her şeyi kapsayan bir gerçekliği, “süper reality”, Fransızca’daki söylenişle sürrealizm, yani “Gerçeküstü”nü arıyorlardı.”¹⁴⁸ Kaynağı Sigmund Freud’un geliştirdiği psikanalizdi. Rüyaların yorumuyla ilgili çalışmalar, bilinçaltının derinliklerinde gizlenmiş duyuların analizi, Gerçeküstücülerin esin kaynağı olmuştur. Gerçeküstü anlayışın önemli temsilcisi John Miro’nun resimlerinde, şiirsel bir soyutlama gözlenir. Akımın diğer temsilcilerine bakarak, resimlerinde havada serbestçe uçuşan imajlar dikkati çeker. Her biri organik birer canlı formu çağrıştıran detaylara sahiptir. Figürle soyutlama arasında gidip gelen sanatçı, sağlam kompozisyonlarında yüzeyde oldukça etkileyici form ve renk ve çizgiselliği kullanarak şiirsel ritimler oluşturur. Miro’nun resimlerinde ritim izleyiciyi düş kurmaya çağırır. Akıp giden çizgiler, küçük yıldızlar, dairelerindeki gelişgüzellik, güneşleri, renkli ve canlı çizgileriyle içimizi titreten bir ritim barındırır.¹⁴⁹

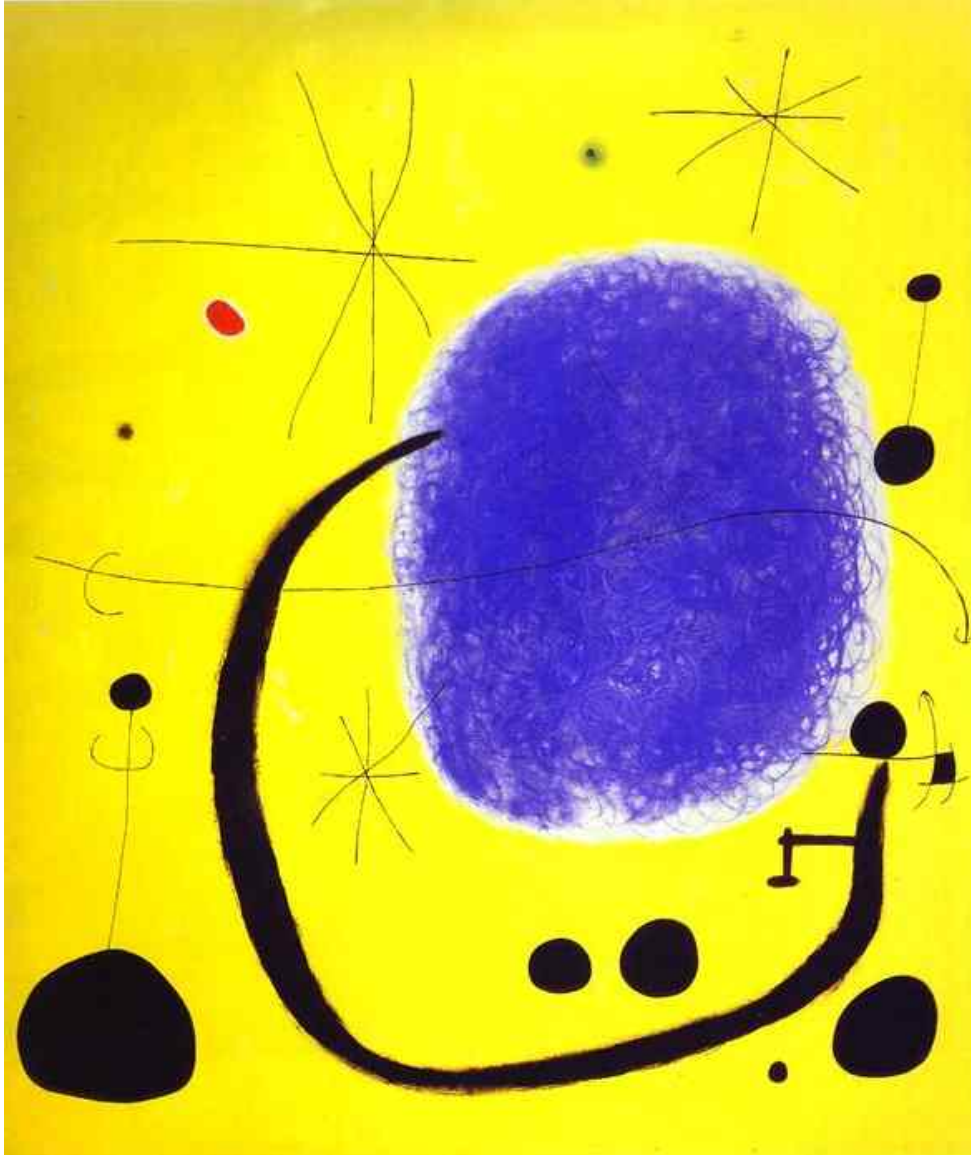
20. yüzyıl resim sanatında soyutlamaya giden süreçte, dışavurumculuğun sanatçısına yüklediği özgür anlatım, biçimi düşündüğü gibi kurgulamasında etkili olmuştur. Akımın sanatçıların, resimlerini tamamen akıldan boyadıkları göz önüne alındığında ve resimsel motiflerini önceden saptamayıp çalışması sırasında belirlediğini göz önüne alırsak, kompozisyon neredeyse soyut öğelerden kurgulanmış olur. Aynı zamanda bazı sanatçılar içinde Kübizm, açıkça soyutlamaya giden yol olarak görülür.¹⁵⁰ Delaunay, Miro, Mondrian, Kandinsky gibi ressamlar bu sürecin parçası olmuşlardır.

¹⁴⁷ Anna- Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze...*, s.100 - 101.

¹⁴⁸ İbid, s. 101.

¹⁴⁹ İbid, s. 104.

¹⁵⁰ Adnan Turani, *Çağdaş Sanat...*, s. 95.



Resim 2. 34. Joan Miro, *Göğün Mavisindeki Altın Sarısı*, 1967, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 205 x 73,5 cm Fundacio Joan Miro (Joan Miro Vakfı), Barselona, İspanya.

Uzun yıllar sanatçılar tarafından, atölyelerinde başarıyla işlenmiş ritim ve tekrar olgusu tuval yüzeyi üzerinden izleyici ile etkileşime geçer. Bu etkileşim dünya resim sanatında başarıyla kendini gösterir. Dünden bu güne süre gelen bu estetik yapılanma 20. yüzyıl Resim Sanatının her döneminde başarıyla uygulanmaktadır.

2.2. Soyut Sanatta Ritim ve Devinim

Soyut sanat üzerine yoğunlaşmadan, soyut sanatın kavramsal varlığı üzerine birkaç şey ifade etmek gerekir. Tüm çağı etkisi altına alacak olan bilme, düşünme ve duyarlılık biçimleriyle belirlenerek ortaya çıkmış olan *soyut* kavramı çağdaş sanat kuramcısı Marcel

Brion'a göre, Romantizm'le ortaya çıkmış daha sonra Jugendstil'de herkes tarafından kullanılan bir sözcük olmuştur. Ona göre *Soyut* sözcük olarak belirsiz bir anlam taşısa da aynı belirsizlik ve tanımdaki keyfilik *içeriksiz sanat (non-figüratif)* ve ya *bir şeyi temsil etmeyen sanat* deyimleri içinde geçerlidir. "Her sanat yapıtı, kendi başına bir obje'dir ve herhangi bir şeyi, hiç olmazsa kendi kendini temsil eder."¹⁵¹ Brion'a göre "soyut sanat" deyimini bir etikettir ve çok farklı anlamlara sahip sanat yapıtlarını görsel olarak anlaşılır kılmak için, onlar bir etiket ile ifade edilir."¹⁵² Bu durumda *soyut* sözcüğünün anlamına bakarak, sanat yapıtlarını birbirinden ayırmak için verilmiş pratik bir değer olduğu kanısına varılabilir. Ve sanatın her alanı bu anlamda birçok pratik değer barındırır. Tıpkı Rokoko, Gotik, Barok v.b. dendiği gibi.

Yine de sanatsal bir kavram olarak bu değerlerin anlamları konusunda çeşitli güçlüklerle karşılaşılır. *Soyut sanat* ve *soyutlayıcı sanatın* kavram olarak birbirine karıştırılması bir güçlük olarak karşımıza çıkar. Marcel Brion'a göre; "biz, eğer *soyut sanattan* söz açıyorsak o zaman burada *salt soyut sanat*'mı, yoksa psikolojik ya da resim düzeni nedeni ile nesne biçimlerini stilize ya da şematize eden *soyutlayıcı sanat* mı söz konusudur, birbirinden ayrılmalıdır."¹⁵³ Buradan da anlaşılacağı üzere *salt soyut sanat* doğa dışıdır. Duyular dünyasının tekelinde, sanatçısına özgü biçimler barındırır. Soyut sanatta, duyuların ritmini yansıtan sanatçılar olduğu gibi, Mondrian gibi, ritim ve devinimin kolayca algılanabildiği, bilinçli olarak kurgulanmış, eserleri olan sanatçılar da vardır. Buna karşılık *soyutlayıcı sanat* doğa biçimlerinden hareket eder. İçerik olarak olmasa bile biçim olarak kurduğu ilişki ile nesnelere salt biçimlere geri götürür. İsmail Tunalı Felsefenin ışığında Modern Resim adlı kitabında asıl güçlüğü "kimi üslupların doğa ile böyle bir biçim ilgisi içinde buldukları halde, soyut sanattan sayılıp sayılmayacağı olgusudur"¹⁵⁴ der. Tunalı, bunun özellikle *kübizm* için geçerli olduğunu söyler ve konuya şöyle yaklaşır:

Kübizm'de olduğu gibi, nesnelere biçimlerinden kalkarak ortaya konan biçimsel düzen, biçimsel varlığının dışında bir başka varlığa sahip değildir. Nesnelere, yalnızca uygulanan yöntemin sonucu olarak vardırırlar. Bunun için bir Picasso'nun, bir Brague'ın yapıtlarında biz doğa ile, empirik gerçeklik ile değil, salt biçimlerle karşılaşırız. Bu biçimlerin arka planında bulunan şeyler bizi artık ilgilendirmezler.¹⁵⁵

¹⁵¹ Tunalı İsmail, *Felsefenin Işığında...*, s. 118.

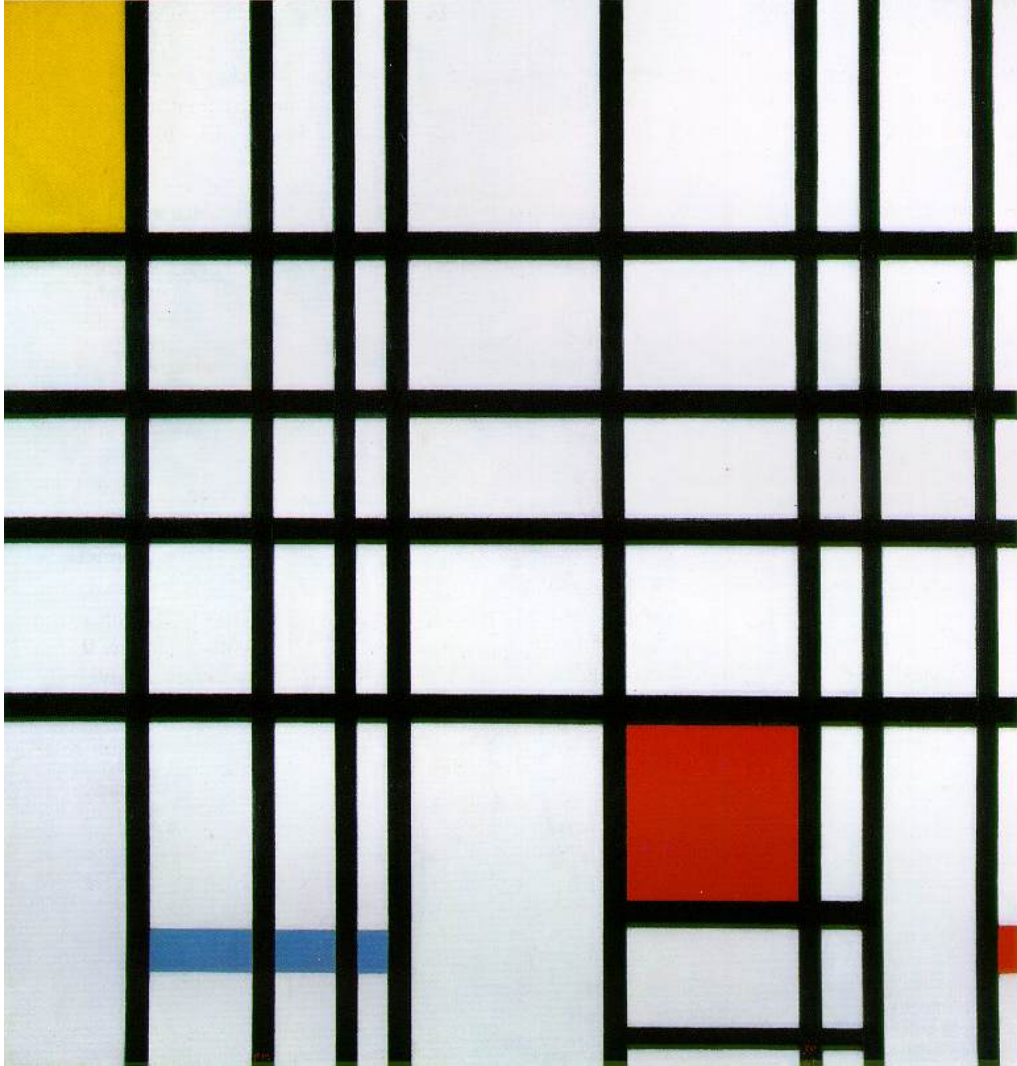
¹⁵² İbid,

¹⁵³ İbid,

¹⁵⁴ İbid

¹⁵⁵ İbid,

Tunalı' ya göre, *soyut* ve *soyutlayıcı* sorunu bu noktadan sonra zorlama ve yapma bir sorundur. Onun sözlerinden *kübist* ya da (*non-figüratif*)*içeriksiz* bir yöntemle soyuta gitmenin değil, soyuta varmanın önemli olduğu sonucu çıkmaktadır. Diğer yandan batılı sanatçı ve kuramcı Paul Klee “Kübizm soyut sanatın öncüsü ya da yakını olarak değil de, tersine, ‘soyutlayıcı sanatın’ sadece bir temsilcisi olarak görülmelidir... Bu açıdan bakınca, kübizm, belki de ‘ikinci derecede bir soyutlama olarak adlandırılabilir”¹⁵⁶der.



Resim 2. 35. Mondrian, *Kırmızı, Sarı Ve Mavi İle Kompozisyon*, 1921, Tuval Üzerine Yağlıboya, 39 x 35 cm, Özel Koleksiyon.

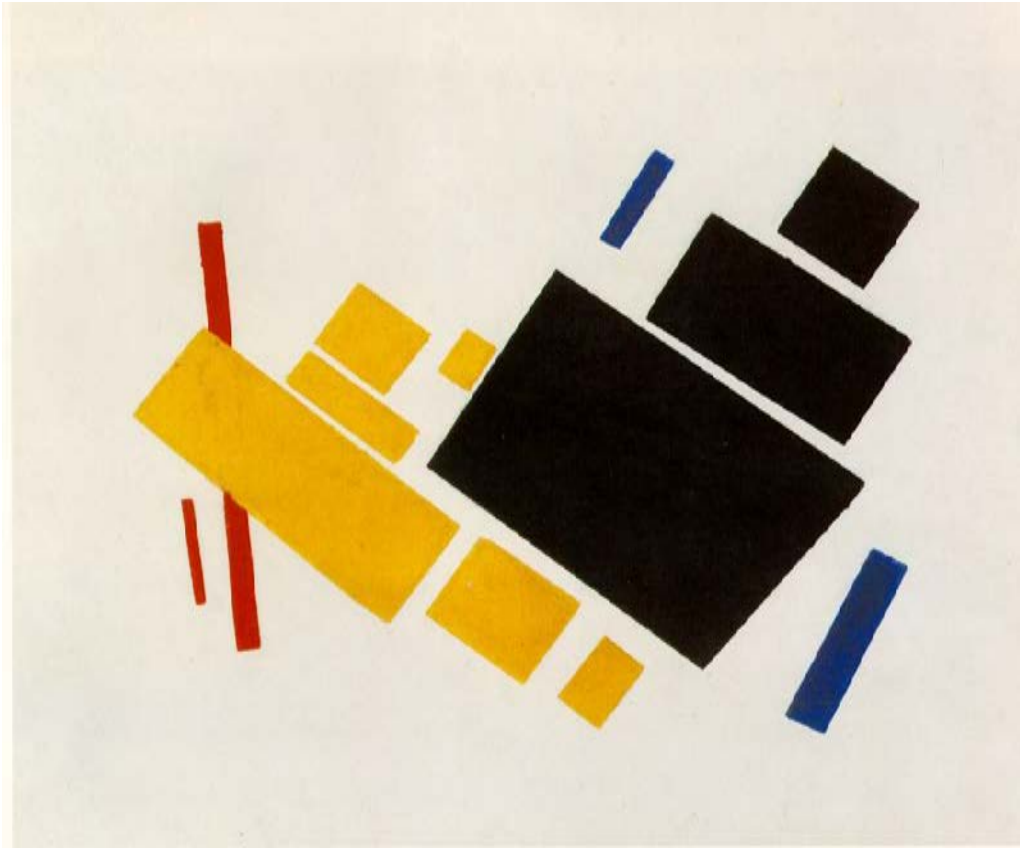
Soyut sanatın önemli destekleyicisi olan Michel Seuphor'a göre de “sanatçının hareket noktası olsa da, olmasa da gerçeği hiçbir yönden hatırlatmayan, akla getirmeyen sanat Soyut Sanat'tır.”¹⁵⁷ Gözün algıladığı çevre, çevrenin koşulsuz olarak, devinmekte

¹⁵⁶ İbid, s. 119.

¹⁵⁷ Bülent Özer, *Yorumlar...*, s. 66.

olan düzeni içinde ortaya çıkan ritim ve algılanan biçimlerin zihinde meydana getirdiği kavramsal olarak kalıplaşmış duyuların görünümü, deneysel bir dünya gerçeğine bürünür. Dışavurumculukla temelleri atılan duygu yüklü soyut sanatın, yeni, uyumlu, daha iyi ve dengeli insan yaratma hayali vardı. Mondrian'a göre daha iyi bir toplumun yolu soyut sanattan geçmektedir. Ona göre:

Sadece sanatsal unsurların uyumlu birliktelik içindeki saf görünümü hayat trajedisini biraz olsun hafifletebilir... Çünkü artık gerçeklik olmuş bir sanatın içinde yaşıyor olacağız. Hayatın kendisi denge ve uyum kazandıkça sanat kendisini yeniden hayatın dışına çekebilecektir.¹⁵⁸



Resim 2. 36. Kasimir Malevich, *Uçan Tayyare*, 1915, Tuval Üzerine Yağlıboya, 57.3 x 48.3 Cm, Modern Sanat Müzesi, New York. ABD.

Soyut sanatta, resim hiçbir nesneyi barındırmasa bile, her zaman dışavurumcu bir anlatımı vardır. Fakat daha sonraları Kasimir Malewic gibi bazı sanatçılar, bu dışavurumcu anlatımı, resimlerinden kaldırmak isterler. Saf duygularla nesnelerin dünyasına hiçbir gönderme yapmazlar. Nesnelerin üstünde olan ve tasviri radikal biçimde reddeden bu anlayışa Süprematizm denmiştir. Süprematistler, yalın, geometrik biçimlerin devinimleri

¹⁵⁸ Anna- Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze...*, s. 97.

ve karşı devinimlerinden oluşan, dengeli bir ritim anlayışını benimsemişlerdir. Bu anlayışın öncüsü Malevich, ileride De Stijl grubu ve Bauhaus'ın yol göstericilerinden olacaktır.¹⁵⁹ Çağın öncüleri, soyut sanata, *Sanatta Devrim* demişlerdir. Picasso, *sanatta devrim* salt yeni bir dünya tasarımıdır”¹⁶⁰ derken, İsmail Tunalı soyut sanata verilen devrim nitelemesi hakkında şunları söyler:

Soyut sanat, sanatta bir devrim ise, bu devrim, dünya hakkında yeni bir tasarımdan oluşur. Bu tasarım, *empirik* duyuşal gerçekliğin dışında, salt biçimsel bir dünya tasarımıdır. Böyle bir dünya tasarımı, biçimin dışında başka bir varlığa dayanmaz. O, olduğu gibi olan şeydir ve böyle olduğu gibi olan şey olarak da salt biçimdir... Ancak, bu salt biçime ulaşma yolu farklı olabilir. Doğadan doğa biçimlerinden hareket ederek bu biçimsel varlığa gidilebileceği gibi, salt düşünceden hareket ederek, kurgusal yoldan da ona varılabilir. Her iki halde de *soyutluk* söz konusudur.¹⁶¹

Soyut resimde, kompozisyonun kurgulanması aşamasında, mekânsal olarak somut resimden ayrıldığını görürüz. Buna göre, somut mekanı soyut mekandan ayıran en belirgin özellik, üç boyutlu görselliğin kurgulanmasında figür ve objeler dünyasının, derinlik ve perspektif etkisi gözetilerek betimlenmesidir.¹⁶² Bunun yanında, Soyut mekân'ın kurgulanmasında boşluk, yerçekimi, perspektif gibi üç boyut etkisi gözetilmez. Soyut mekânı oluşturan en önemli bileşen birim, *biçim* dir. Biçimin “atmosferik boşluktaki ritmik kurgulanması ile oluşan derinlik etkisi, soyut mekânın sınırlarının somuttan çok farklı olarak, sonsuzluğa dek genişletilebileceğini gösterir.”¹⁶³ Soyut resimde kompozisyonu oluşturan biçimler, somut resimde olduğu gibi, belli bir kadrajın içinde yönlere ayrılırlar. Biçimlerin kapladıkları alan içinde oluşturdukları hareket, belli bir ritim oluşturur.

Soyut resimde ritmi görünür kılan, renk ve çizgilerin yanında, kare, dikdörtgen, üçgen gibi temel biçimlerin oluşturduğu görsel ilişkidir. Bunların yüzey üzerinde, yönlere ayrılarak oluşturdukları hareket ve ritim, genel olarak kompozisyonda biçimin karakterini belirler. Sanatçı, somut resimde olduğu gibi, soyut resimde de çizgiyi yapılandırabilmek için boşluğa ihtiyaç duyar. Buna *espas* adı verilir. Boşluk içinde tasarlanmış dengeli bir kompozisyon, gözün hareketini kolaylaştıran ritmi algılamayı sağlar. Bazı sanatçılar için *boşluk*, iki boyutlu tasarımların hareket alanı iken, bazıları için ise, üç boyutlu tasarımların

¹⁵⁹ Anna- Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze...*, s. 97.

¹⁶⁰ Tunalı İsmail, *Felsefenin Işığında...*, s. 119.

¹⁶¹ İbid,

¹⁶² İhsan Doğrusöz, *Görsel Algılamada Sanatın Temel Bileşenlerinin Kapsama Alanı*, Lisans Yayınları, 1. Basım, 2007, s. 51.

¹⁶³ İbid, s. 51.

hareket alanıdır. Dördüncü boyut ise, zaman kavramı içinde gelişir ve “biçimlerin hareket ve zaman faktörüne göre görsel olarak algılanan boşluğu, dördüncü boyut kavramının nesnesi olarak”¹⁶⁴ tanımlanır.

Resimde biçim üzerinden oluşan hareket, ritim etkisi yaratır. Her sanatçı resminde hareket ögesine belirgin olarak yer vermese de, kompozisyonu algılayan göz, biçimlerin arasında oluşan görsel ilişkiyi ancak, biçimlerin yönlendirmesiyle oluşan ritim üzerinden algılar. Resimde kompozisyonun kurgulanmasında açık ve kapalı biçim anlayışı gözetilerek tasarım yapılır. Kapalı biçimde “ tüm tonal renksel değerlerin biçimsel ögeler ile birlikte, biçimin dış kontur sınırları ile sınırlanmış olması sonucu ancak mevcut olabilir.”¹⁶⁵ Böylece konturlarla sınırlandırılan biçim arka plandan yalıtılmış olur. Açık biçimde ise “biçimler arasındaki geçişlerin açık ve kesintili dış çizgiler ile belirlenmesi ile ortaya çıkan bir yaklaşımdan bahsedebiliriz. Bu yaklaşım sonucu yapılan düzenleme ön ve arka planlardaki formların bütünleşmesini sağlar.”¹⁶⁶ Böylece biçimler arasındaki görsel ilişkiyi ve iletişimi kolayca sağlayan sanatçı boşluğu daha etkili, ekonomik ve derinlikli olarak kullanabilir.

Soyut resimde ritim, biçimler ve objelerin renklerindeki tonal geçişler, nötrleştirme, fırça darbelerinin devingenliğinin etkisiyle renklerde elde edilebilecek titreşimler, atmosferik etkiyi kolaylaştıran boşluklar ve şeffaf etki, üst üste binen renklerin oluşturduğu geçişlerle elde edilen derinlik, bir mekan etkisi yaratır. Bu geçişlerdeki görsel kalite, boşluk ve mekân içinde biçimlerin kendi aralarındaki yakınlık ve uzaklıklarının bıraktığı şeffaflık, boya katmanlarının bıraktığı optik etkiyle mümkün olur. Soyut sanatta, teknik olarak kompozisyonun kurgulanmasında, biçimin estetik bir değer olarak algılanmasını kolaylaştıran belli başlı konulara değindik. Bundan yola çıkarak eserlerinde bu kaygıları gözlemleyebileceğimiz, soyut sanatta eserler vermiş belli başlı önemli ressamı, eserleri ve sanatları üzerinden ele alacağız. Ayrıca eserlerin de biçimi oluşturan ritimsel unsurlar ve kurguda bütünlüğü sağlayan düşünsel alt yapı üzerinde duracağız.

Soyut resimde ritmi oluşturan, biçim, renk, devinim, kurgu ve düşün bütünlüğü içinde ki 20. yüzyılın öncü ressamlarından Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, Jackson

¹⁶⁴ İbid, s. 50.

¹⁶⁵ İbid,

¹⁶⁶ İbid,

Pollack, Andy Warhol, Robert Motherwell, Willem De Kooning ve Bridget Riley gibi sanatçılar, farklı eğilimleriyle çalışmamızda yer alacak. Aynı zamanda Türk resim sanatından Sabri Berkel, Devrim Erbil, Halil Akdeniz, Selma Gürbüz ve Hayal İncedoğan'ın eserlerini de kompozisyonu kurgulamada giriştikleri ritmik tavır ve etkilendikleri alanlar bakımından ele alacağız.

2.2.1. Kandinsky'nin Sanatında Ritim ve Devinim

İlk soyut resmi yapan kişi olarak kabul edilen Kandinsky, 1910 yılında Moskova'da bir sergide, Monet'in *Saman Yığınları* adlı resminden etkilenerek, izlenimlerini şu sözlerle anlatmıştır:

Resmi yapılan şeyin saman yığını olduğunu katalogdan öğrendim. Ne olduğunu anlayamamış ve bundan tedirginlik duymuştum. Fakat şaşkınlık içinde resmin, beni sarmakla kalmayıp, bir daha silmeyecek gibi belleğimde yer ettiğini ve tüm ayrıntılarıyla birdenbire, her an gözümün önünde canlandığını fark ettim. Paletin o zamana kadar bana gizli kalmış gücünü anlamıştım. Resimden ayrılmaz bir öge olduğuna inanılan konunun, artık önemi kalmamıştı benim için.¹⁶⁷



Resim 2. 37. Claude Monet, *Saman Yığınları*, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.5 x 100.8 cm, Orsay Müzesi, Paris, Fransa.

¹⁶⁷ Nazan İpşiroğlu, Mazhar İpşiroğlu, *Sanatta...*, s. 45 - 46



Resim 2. 38. Wassily Kandinsky, *Kompozisyon II*, 1909-1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97,5 x 130,5 cm. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.

Kandinsky'nin ilk soyut resimlerinde, figüratif resme bağlı kaldığı görülse de, eserlerinde ki renk ögesi, betimlediği gerçeklikten kopararak, yeni bir gerçekliğe yönelen, taşıyıcı öge olur. Sanatçı yaratım sürecinde doğadan esinlenmiş, kurduğu duygusal bağla, doğaçlama diyebileceğimiz resimler yapmıştır. 1914'te Franz Marc'la birlikte kurdukları ve *Mavi Atlı* adını verdikleri grup, sanat eserinde, gerçeğin olduğu gibi yansıtılma işlevinden kurtulmasını amaçlıyordu. Dünyanın görünen gerçeğini değil, görünenin arkasındaki gerçeği yansıtmayı amaçlıyorlardı. Kandinsky'ye göre resim, izleyicisiyle iletişim kurmalı. Kandinsky'nin iletişim zinciri şöyle idi, sanatçı-eser-izleyici.¹⁶⁸ Kandinsky, resimlerinde izleyiciyle arasında bağ oluştururken en çok müziksel tınılardan yararlanmıştı. Ritmin aynı zamanda bir müzik terimi olması, bu iletişimin içinde barındırdığı tonalite, armoni gibi resimde ve müzikte ortak kullanılan kavramları aynı anda duyabilme özgürlüğü, sanatçının resimlerine, ayrı bir algı getirmiştir. Kandinsky "bir resmi müzik gibi bestelemek lazımdır... Sonun da bir renk senfonisini çağrıştırmalıdır"¹⁶⁹ der.

¹⁶⁸ Anna- Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze...*, s. 91.

¹⁶⁹ İbid.



Resim 2. 39. Wassily Kandinsky, *Beyaz Bir Sınır*, 1913 Tuval üzerine Yağlıboya, 140,3 x 200,3 cm, Guggenheim Müzesi New York, ABD.

Sanatçı resimlerinde, renkleri seslere benzetir. *Sinestezi* olarak tanımlanan bu algı biçimi, *birleşmiş duyular* ya da *eş duyum* olarak da ifade edilir. Bu renkleri ses olarak duyma, sayıları renk olarak algılama durumudur. Sesler, renklerle birleştiğinde, oluşan ritimler, izleyiciye geçen armoni duygusu, renklerin resim yüzeyindeki senfonik etkisi, seslerin devinimidir. Bu devinim, duyulara hitap eden yumuşak ritimler barındırır. Kandinsky sanatında, sinestezi kadar etken olan bir diğer unsur *Teosofi* olmuştur. Sanatçı yaşamının sonuna kadar, Teosofi kurumu'nun üyesi olarak kalmıştır.

Kandinsky gibi, Schönberg'in ilk *atonal* bestelerini seslendirdiği konseri izleyen, Marc, Kandinsky'nin resimleri ve Schönberg'in atonal müziği arasında benzerlikler olduğunu söyler. Ona göre; gördüğü, seslerin ağırlığındaki tonalite değil, Kandinsky'nin resimlerinde ki sıçrayan lekelerdir.¹⁷⁰ Kandinsky'nin Schönberg'le olan dostluğu, sanatında ona kılavuzluk edecektir. Kandinsky Schönberg'e yazdığı bir mektupta:

Sizin bestelerinizdeki ses çizgilerinin birbirlerinden bağımsız yürüyüşlerini, özgün yaşamlarını bende resimde bulmaya çalışıyorum... Ritim hemen hemen hep geometri biçimleri üzerinde kuruluyor... Ben yeni

¹⁷⁰ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin...*, s. 49.

armoninin geometri yoluyla değil, tersine geometriye karşıt, mantığa karşıt bir yoldan bulunacağına inanıyorum¹⁷¹der.



Resim 2. 40. Wassily Kandinsky, *Kompozisyon IX*, 1936, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 113.5 x 195 cm, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Center, Paris. Fransa.

Kandinsky'nin resimlerinde ki renklerin ve tınların şiddetinden yola çıkarak; tınların, renklerin sesleri olduğunu ve atonal bestelerde olduğu gibi, özgür ritimler barındırdığını söyleyebiliriz. Kandinsky, sarı rengi giderek şiddetlenen bir trompet sesine benzetir. Rengin şiddeti resimde gelişen bir ritim etkisi verir. Kandinsky'e göre sarı renk:

Dört bir yana sıcaklık ve neşe saçan bir renk... Siyah, hiçlik, olanaksızlık, güneşin sönmesinden sonraki hiçlik, geleceksiz, umutsuz bir suskunluk, tınısı en az olan renk. Onun üzerinde en hafif tınlar bile daha belirgin, daha kesin duyulur. Beyaz büyük suskunluğun rengi... Sadece her rengin değil, her biçimin de tınısı vardı. Noktanın bile... Noktanın geleneksel tınısı sessizlikti. Kandinsky, Renklere yüklenen tüm bu anlamların şiddetinin yanında, aynı yüzeyde sonradan kullandığı renkleri, sanki üst üste sürmüş gibi boyadığını. Tonal ya da yalın renklerin ağırlıklarının farklı olduğunu, farklı alanların ilişkileriyle yüzeyselliğin aşılabileceğini söyler. Böylece resimlerinde oluşan espaslar derinlik etkisi verir. Ağırlık dengesini çoğunlukla merkez oluşmasını engellemek için, ortanın zayıf kenarların güçlü olması ya da ağırları yukarı hafif olan biçimleri aşağı yerleştirerek verir. Ayrıca soğu renkleri daha çok önde ılık renkleri ise daha geride kullanarak kompozisyonlarını oluşturur.¹⁷²

¹⁷¹ Nazan İpşiroğlu, *Sanatta ...*, s. 49.

¹⁷² Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında...*, s. 89.

Sanatçı, resim sanatının gelişim sürecini değerlendirirken, Cezanne'nin resimlerinde görülen, yalın iç tınların oluşturduğu *ritmik* etkiyi, *Ravenna Mozaiklerine* benzetir. Ona göre, melodilerin yalın iç tınları her iki sanatta da görülür.



Resim 2. 41. İnanç Sanatı, Sanatçısı Bilinmiyor, *Şehitler Alayı*, 6. Yüzyıl Sant' Apollinare Nuovo Bazilikası. Ravenna, İtalya.

Kandinsky, resim sanatında ki gelişim sürecinde, kompozisyonun kurgulanması açısından yapıyı oluşturan ritimi, ikiye bölerek anlatır. İlkin *yalın* ve *karmaşık* kompozisyonlar olarak tanımlar. *Melodik* etki bırakan yalın kompozisyonda, kolayca seçilen geometri biçimlerinin egemen olduğunu belirtir. Kandinsky, *Melodik beste* diye tanımladığı, resimsel kurguda yer alan figüratif elemanların çıkarılmasıyla, resimsel biçimlerin açığa çıkacağını söyler. Böylece resimde ritimsel kurgulamayı daha kolay takip edebileceğimiz, “ilkel geometrik biçimlerle, ya da, genel bir harekete hizmet eden basit çizgilerle karşılaşılır. Bu genel hareket parça parça tekrarlanır ve biçimleri bakımından çeşitlenir.”¹⁷³ Kandinsky, tüm bu biçimlerin oluşturduğu yapının bir iç tınısı ve bu tınının da bir melodisi olduğunu savunur. Bu yüzden bunlara *melodik biçimler* der.

Kandinsky, Cezanne'nin ve daha sonra Hodler'in eserlerinde yer alan bu melodik yapının, bugünkü adının *ritmik* olduğunu söyler. Sanatçı, *ritmik* kavramının sınırlandırılmasına da karşı çıkar. Ona göre; “*Ritmik* kavramının, sadece bu durumlarda

¹⁷³ Wassily Kandinsky, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (çev. Tefik Turan), 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 101.

kısıtlı olarak kullanılmasının yetersizliği aşikârdır. Nasıl ki müzikte her yapının kendine özgü bir ritmi varsa, nasıl ki nesnelerin tabiat içindeki *rastlantısal* dağılımında da her seferinde bir ritim söz konusuysa, resimde de bu, böyledir.”¹⁷⁴Sanatçı, tabiattaki ritmi bazen karanlık bulur. Yeterince açık olmayan örüntü içinde, aritmetik bir yapı barındırdığını düşünen sanatçı, böylece ritmik ve aritmetik ayırımın görece ve geleneksel olduğu sonucuna varır. Kandinsky resimlerinde İkinci olarak, karmaşık kompozisyonları ele alır. Bunlar, resimde egemen olan tek bir biçime bağımlı, farklı biçimlerden oluşur. Sanatçı buna da *senfonik* der.¹⁷⁵ Ona göre, “bütün eski ustaların kompozisyonları, senfonik ilkeyle yapılmış olsalar bile, melodik ilkeye sıkıca bağlı kalmışlardır. Bu yapıtları nesnesiz olarak düşündüğümüzde bize dinginlik duygusu kazandırır.”¹⁷⁶ Buradan yola çıkarak, kendi resimlerini *senfonik* olarak üç grupta değerlendirir:



Resim 2. 42. Wassily Kandinsky, *Kompozisyon III*, Schoenberg Konseri,1911, Lenbachaus, Münih, Almanya.

¹⁷⁴ İbid, s. 102.

¹⁷⁵ Nazan İpşiroğlu, Resimde Müziğin..., s. 52.

¹⁷⁶ İbid.

1. “İzlenim’de çıkış noktası dış-dünya algılarıdır, yani görünen şeyler, akıl süzgecinden geçmeksizin kendiliğinden, olanca birdenbireliği içinde resme dökülenler.”¹⁷⁷ Kandinsky’nin *İzlenim III*, adlı eseri, Schönberg’in konserini ilk dinlediğinde oluşan izlenimleridir. Resimdeki siyah leke piyanodur. Dinleyiciler, resmi sol alttan çapraz olarak ikiye bölen renkli lekelerdir. Sol yanda müzikçileri görürüz. Büyük sarı leke ise, resmin tınısıdır. Kandinsky dinlediği müziğin ritmini izlenimleriyle birleştirerek bu kompozisyonu oluşturur. Müziğin ritmi, fırçanın yatay ve kısa vuruşlarındaki etkisiyle birleşmiştir. Duyuların samimiyeti, sıcak renklerin ağırlığıyla kendini gösterir. Eserin yukarısında yer alan siyah piyano ise, izleyicinin dikkatinin yoğunlaştığı yerdir. Bu yer, aynı zamanda, eserdeki ritmin yönünü belirleyen, hareket unsurları barındırır.



Resim 2. 43. Wassily Kandinsky, *Fug*, 1914, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129.5 x 129.5 cm, Ernst Beyeler Koleksiyonu, Bazel, İsviçre.

¹⁷⁷ İbid, s. 52.

2. “Doğaçlama, dış-dünya olgularından bağımsız, iç olguların genellikle bilinçsiz, birdenbire oluşan izlenimleridir. Bunlara tinsel izlenimler de denilebilir.”¹⁷⁸ Kandinsky’nin *Fuga* adlı eseri buna örnek verilebilir. Kandinsky’nin *Fuga* adlı eserinde, biçimlerin yüzeyde oluşturdukları ritmik kuruluş, farklı devinimlerin karmaşık bir dokusudur. Bunlar bir çizgi çiftinin, çeşitli çizgiler ve yuvarlak biçimlerle kesiştiği, oldukça renkli bir kompozisyonudur. Altta yer alan açık sarı, belli belirsiz renk ve biçimlerin, hareket ederek, yukarıya doğru, yuvarlak, daha koyu renkli ve karmaşık alana doğru ilerlemesi, gittikçe birdenbire değişen, gelişen, bir ritim görüntüsü verir.¹⁷⁹



Resim 2. 44. Wassily Kandinsky, *Karşı Tınlar*, 1924, Ulusal Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Center, Paris. Fransa.

3. “Kompozisyonda doğaçlama gibi, sanatçının iç-dünyasında oluşur; ama oluşum süreci ağırdır, birdenbire’liği yoktur. İlk taslaktan sonra özenle biçim alır.”¹⁸⁰ Kandinsky’nin *Karşı Tınlar* adlı eserine bakacak olursak, resimde ağırlıklı olarak akıl, bilinç ve amaç olduğu, duygunun ise hesap kitaptan daha önde olduğu sonucuna varılır. Resimde, temayı belirleyen bir çift çizginin, hem kendi aralarında, hem de doğayı çağrıştıran biçimlerle kesişerek oluşturduğu resmin yapısına bakıldığında, eserdeki ritmin

¹⁷⁸ İbid.

¹⁷⁹ İbid.

¹⁸⁰ İbid.

akıl ve bilinç yoluyla oluşturulduğu görülür.¹⁸¹ Resimde göz, farklı büyüklüklerdeki yuvarlaklar, üçgen ve siyah çizgilerin üzerinde gezinerek, ritmi belirleyen hareketi takip eder. Ortada yer alan siyah üçgende biraz oyalanan göz, daha sonra, köşede ve yukarıda yer alan büyük yuvarlakta yolculuğunu tamamlar. Ritmi takip eden meraklı göz için araştırma hiç bitmez. Göz, tekrar aynı arayışı yaparak, farklı alanlarda geride kalmış, solgun biçimleri de bu harekete dahil eder.

Kandinsky'nin sanatında olduğu gibi yeniçağın sanatçısında da sorunsal, mekânsal değil, zamansaldı. Doğada ki her şey, sürekli devinen bir akış içindedir. Sanatçı da, birey olarak bu hareketin ve ritmik düzenin, bir parçası olduğunun bilincinde olmalıydı. Klee'nin şu sözleri, hangi akımdan olursa olsun, çağın sanatçısını kapsar niteliktedir. “Müziğin çok sesli yapıtlarının özelliklerinden bilgi toplamalı, bu evrensel alanın derinliklerine dalmalı ve değişmiş bir sanat gözlemcisi olarak resimde bunların peşinden gitmelidir.”¹⁸² Bugüne kadar sanatın perspektif kurallarına boğulmuş anlatımındaki yapaylık, yeni sanatta, gerçeğe yaklaşabilmeyi, doğadaki eşzamanlı hareketi verebilmeyi amaçlıyordu.¹⁸³

2.2.2. Paul Klee ve Eşzamanlı Tınlıların Ritmi

Babası müzik eğitimcisi olan Klee, resim ve şiire olan yeteneğinin yanında, iyi derecede keman çalıyordu. Klee'nin eserlerindeki müziksellik, küçük yaşlarda aldığı bu eğitimin sonucuydu. Paul Klee(1879-1940), Delaunay'nın isteğiyle *ışık* üzerine yazdığı makaleyi, Almanca'ya çevirmiştir. O dönemin yenilikçi dergisi *Sturm*'da yayınlanan çevirisi, Delaunay'nın “eşzamanlı karşıtlık kuramı ve resimlerindeki müziksellik, Klee'nin bu yolda yeni düşünceler üretmesine, müzikle resim arasında daha somut bağlantı kurmasına yardımcı olur.”¹⁸⁴ Uzun süre kuramsal olarak eşzamanlılığın resimsel anlatımına kafa yoran Klee, Mozart ve Bach'ı 19. yüzyıldan daha modern buluyordu. Sanatçı, resimlerinde ki kompozisyon kurgularında, bu etki içinde eserler veriyordu. Klee'nin eserlerinde, Bach'tan çok şey öğrendiği görülüyordu. Klee “resimlerinde kurguya önem veren her sanatçı gibi, kuşkusuz o da seslerin eşzamanlı yürüyüşünü, yatay ses çizgilerini, dikey bir armoninin taşıdığını, bu olgunun, yapıtın kurgusunu oluşturduğunu öğrenmişti.”¹⁸⁵ Sanatçı eserlerinde, sınırlılık içinde simge dilini kullanarak, özgür

¹⁸¹ İbid, s. 54 – 55.

¹⁸² İbid, s. 55.

¹⁸³ İbid, s. 53 - 54.

¹⁸⁴ İbid, s. 62.

¹⁸⁵ İbid, s. 65.

anlatımlara gidiyordu. Kompozisyonlarında rastlantısallık değil, her zaman ince hesaplanmış matematiksel yerleştirmelerle, parçadan bütüne giden bir yönelim vardı. Klee, kanıtlarla temellendirdiği ve ispatlar üzerinden yaptığı araştırmalarını derslerinde anlatırken, bunu sanatına da yansıtıyordu. Yine de *kanıtla, temellendir, destekle, kur, dediği düzenle, bütüne ulaşılamayacağını* söylüyordu. Bu düşüncesinin nedeni ise, sanatı yasaların üstünde görmesiydi.¹⁸⁶



Resim 2. 45. Paul Klee, *Ritmik*, 1930, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 69.6 x 50.5 cm, Georges Pompidou Center, Paris, Fransa.

¹⁸⁶ İbid, s. 65.

Klee, tıpkı doğanın devinimi gibi, durmadan oluş halinde olan bir eşzamanlı hareketten bahsediyordu. O, sanatında bu devinim ve karşıt devinimlerin oluşturduğu ritimleri ele alıyordu. Geleneksel sanatın, her zaman bitmiş biçimleri vermesine karşın, burada, görünen kalıbın içindeki görünmeyeni, görünür kılan bir devinim ve oluşum sözkonusuydu. Tıpkı yaşam gibi. Yaşamda, bu oluşumun içinde barındırdığı karşıt güçlerin, doğum-ölüm, üreme, büyüme gibi sonsuz bir dolaşımın, yani evrenin bir parçasıdır.¹⁸⁷ Öyleyse Klee, sanatında bu devinimi görünür kılmalıydı. O, sanatını oluştururken hiçbir rastlantısallığı tercih etmiyordu. Mutlaka, sanatındaki bu yapının, bir kökeni, gerçekliğin özüyle, bir bağı olmalıydı. “Görülür ile görünmez, statik ile dinamik, aktif ile pasif ve bilinçli olan ile bilinçdışı arasında sürekli bir diyalektik vardır. Fakat vurgu her zaman oluşum üzerindedir.”¹⁸⁸ Klee, her oluşumun harekete dayandığını söyler ve hareketin oluşunda, sonsuza dek sürecek bir zamandan bahseder. Onun eserlerinde herşey, zaman kavramının içinde olup biter. Ve tekrar başlar. Yaşamdaki herşeyin bir sahnede olup bittiğini düşünürsek, mekanında, zamansal bir kavram olduğu görülür. Klee, bu kavramsal oluşu şöyle anlatır: “Sahne: Zaman:Hareket. Sadece ölü nokta, zaman- üstüdür”¹⁸⁹ der.

Klee'nin sanatında biçim değil, işlevsellik öne çıkar. Ona göre, önemli olan görünen dış kalıp değil, zaman süreci içinde canlılık hareketidir. Bunlar yüzme, yürüme, uçuş gibi sürekli devinim barındıran hareketlerdir. Bu, dıştan-içe yüzeyden-derine giden bir inceleme ve araştırma gerektirir. Böylece, oluşma, gelişme, üreme gibi işlevin parçası olan fizyolojik sorunlar, Natüralist sanattaki Anatomik sorunların yerini alır.¹⁹⁰

Klee, çizginin ritim arayışını çok çeşitli örneklerle anlatmıştır. Noktanın harekete geçmesiyle devinen çizgi, oluşturduğu ritimle biçime hizmet eder. Klee bu konuda; “noktanın- zaman ve uzam içinde-belli bir ritimle çeşitli yönlerde hareketiyle, karada, suda ve havada türlü hareket ve denge sorunları çözümlenmeye çalışılıyor”¹⁹¹ der. Aynı zamanda, Klee'nin verdiği örneklerde olduğu gibi, “ok'a hareketi temsil etme işlevini yükleyerek, imgelerini dinamikleştirmeye çalışır.”¹⁹² Oku plastik bir öge olarak analiz eden Klee:

¹⁸⁷ İbid, s. 64.

¹⁸⁸ France Farago, *Sanat...*, s. 165.

¹⁸⁹ İbid, s. 168.

¹⁹⁰ Nazan İpşiroğlu, *Sanatta...*, s.61.

¹⁹¹ İbid, s.63.

¹⁹² France Farago, *Sanat...*, s. 168.

Düşünce okun anasıdır; kapsama düzeyimi buraya kadar nasıl genişletebilirim?. Yolculuk ne kadar uzunsa, hareket oluş ve aynı zamanda artık olmayış ihtiyacının yarattığı trajedi o denli hissedilir hale gelmektedir... Hareketin sonsuz olduğu noktaya hiçbir zaman ulaşmamak; başlangıcın olduğu yerde sonsuz diye bir şeyin asla olamayacağını kabul etmek gerekir¹⁹³ der.



Resim 2. 46. Paul Klee, *Kırmızı Füg*, 1921, Felix Klee Koleksiyonu, Bern, İsviçre.

Klee'nin sanatında, çizginin hareketine renk ve tonunda katılmasıyla, yeni biçimler belirir. Böylece her yeni biçim, başka biçimler için olanaklar ortaya koyar. “Klee’ye göre ölçü, tartı ve nitelik biçimlendirme öğeleridir. Bunları yerinde kullanabilmek için her birinin olanaklarını iyice tanımak zorunluluğu vardır.”¹⁹⁴ Ona göre renk bir niteliktir. Sarı ve kırmızı arasında nitelik farkı vardır. Çizgi ölçülebilir. Açıklık ve koyuluk dereceleri yoğunluklarına göre tartılabilir. Aynı zamanda kapladıkları alana göre de ölçülebilirler.¹⁹⁵ Klee, eserlerinde bu öğeleri kullanarak oluşturduğu, sayısız biçimlerin çözümlemelerini, Bauhaus’ta ki derslerinde, *biçim oluşturan düşünme* etkinliği adı altında uygular. Bu etkinlikle, bir yere kadar gidilebileceğini, bilinç aydınlığında, bilimsel kesinlikte yürütülen

¹⁹³ İbid, s. 169.

¹⁹⁴ Nazan İpşiroğlu, *Sanatta...*, s. 63.

¹⁹⁵ İbid, s. 63 – 64.

düşünmeye dayalı çözümlerinin, yaratıcı olabilmesi için, öncelikle kuvvetli sezgilere ihtiyaç olduğunu belirtir.¹⁹⁶



Resim 2. 47. Paul Klee, *Polofoni*, 1932, Keten Üzerine Tempera ,66.5 x 106 cm, Emanuel Hoffman Foundation, Kunstmuseum, Basel, İsviçre.

2.2.3. Mondrian, Denge ve Uyumun Ritmi

Mondrian'ın 1911 yılında ilk defa Paris'te Kübist sanatla tanışması, sanatında bir dönüm noktası olur. Kübizmin sadeliği ve kurgusundaki düzenden etkilenen sanatçı, eserlerinde biçimlendirme öğelerini en aza indirgeyerek, yalın bir anlatımla soyutlamaya yönelir. Sanat, evren, yaşam, ölüm gibi kavramlar üzerinde çok düşündüğü bu dönemde, yoğun mistisizmin etkisiyle teozofiye¹⁹⁷ yönelir.

¹⁹⁶ İbid, s. 63 – 65.

¹⁹⁷ **Teozofi Nedir?** Helena Petrovna Blavatsky, Çev, Işık Uçkun: *Teozofi* terimi, sözlük anlamıyla ele alınırsa iki Yunanca kelimedenden oluşmaktadır; *theos*, yani *tanrı* ve *sophos*, yani *bilge*. Buraya kadar doğru olmakla

O dönemdeki birçok sanatçı gibi, Mondrian da, teozofik formu altında, ezoterizm¹⁹⁸ den etkilenmiş ve adeta büyülenmiştir; bu durum doğayı, arkasında mutlak gerçekliğin gizlendiği bir görünüm olarak değerlendiren, temel itibariyle neo- Plâtoncu bir felsefenin yeniden yazımı olarak kendini gösterir.¹⁹⁹



Resim 2. 48. Piet Mondrian, *Gri (Gümüş) Ağaç*, 1911, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78.5 x 107.5 cm. Belediye Müzesi, La Haye, Hollanda.

Bu anlayışa göre sanat, mutlak'ın bilgisiyle ilişkili ve evrenle bağımlı koparmayan bir deneyimler bütünüdür. Mondrian, bu deneyimlerinin ilk ürünlerini, giderek soyutladığı ağaç resimleriyle gösterir. Bunlar, görünen gerçekler üzerinden yapılan soyutlamalardır.

birlikte devamındaki açıklamalar *teozofi* hakkında net bir fikir vermekten uzaktır. Webster sözlüğü teozofiyle ilgili en orijinal tanımlamayı şöyle getiriyor: “Tanrı ve yüksek seviyeli varlıkların bağlantı kurdukları farzedilerek ve fiziksel işlemler, bazı kadim Platoncuların teorik operasyonları ya da Alman ateş felsefecilerinin kimyasal işlemleri sonucunda da insanüstü bir bilgiye erişmesi.” Vaughan sözlüğü ise çok daha iyi, daha felsefi bir tanımlama getirmektedir. *Bir teozof* demektir, “size, bir vahiy olarak değil ama kendine ait bir ilhamı barındıran ve bunun temelini oluşturduğu Tanrı'ya ait bir teori ya da Tanrı'nın eylemlerini sunan kişidir.”

Bu görüşe göre her büyük düşünür ve filozof, özellikle yeni bir dinin, felsefe okulunun veya mezhebin kurucusu mutlaka bir *teozoftur*. Dolayısıyla *teozofi* ve *teozoflar*, insanların içgüdüsel olarak kendi bağımsız düşüncelerini ifade etmelerine neden olan henüz olgunlaşmamış düşüncelerinin ilk parlamışlarından beri vardılar. / http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/ezoterizm/p33.htm (22.07.2014)

¹⁹⁸ **Ezoterizm Nedir?** Erhan Altunay; *Ezoterizm* , sadece seçilmiş belli bir topluluğa verilen (*bunlara inisiye* < fr. *initié* denir) , semboller ve şifreler aracılığı ile aktarılan , erginleşmeye (fr. *initiation*) dayanan, metafizik öğretilere denir. / <http://www.hermetics.org/Ezoterizm%20Nedir.html> (22.07.2014)

¹⁹⁹ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin...*, s. 80.

Sanatçı, *ağaçları* konu aldığı soyutlamalarıyla, Paris’te bir sergi açar. Şair Apollinaire’in sergi izlenimleri şöyledir; “Picasso’dan etkilenmiş olmasına karşın, çok özgün bir kişiliği olduğunu, resimlerinin bir *entelektüel duyarlılık* gösterdiklerini, bu tür bir Kübizmin Picasso ve Brague’nin değişik malzemelerle yaptıkları ilginç deneylerden farklı bir yönü olduğunu söyler.”²⁰⁰ Mondrian, kısa bir süre sonra, özgün anlatım biçimiyle bu farkı hissettirecektir. Mondrian, 1917 yılında *De Stijl* dergisinin ilk sayısında adına *Yeni Plastizm* dediği denemesini yayınlamaya başlar. Mondrian, burada saf plastik niteliklere sahip eserler üretmek ve halkın ilgisini bu sanata çekmek için, yazılarını yayınlamıştır. Mondrian’ın sanatını hazırlayan plastik nitelikler ve soyutlamada dayandığı temel düşünce neydi? Ona göre:

İnsanlık tinselliğe doğru bir evrim içindedir. Çağdaş insanın yaşamı giderek soyuta kaymaktadır. Belli bir kültür düzeyine ulaşmış çağdaş insan, ne salt maddesel ne de salt duygusal olabilir; madde-ruh-tin bütünlüğü içinde kendi varlığının bilincine varmış olarak yaşama yeni bir açıdan bakar. Çünkü gerçek yaşamda bunların hiçbiri kendi başına egemen değildir. Bütünlük ise ancak bunların dengesiyle sağlanabilir.²⁰¹



Resim 2. 49. Piet Mondrian, *Çiçek Açmış Elma Ağacı*, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 78x106 cm, Belediye Müzesi, La Haye, Hollanda.

²⁰⁰ İbid, s. 81.

²⁰¹ İbid.

Mondrian, resmin bütününde içselleştirilmiş haliyle, düz çizgi ve saf rengi, salt ifade aracı olarak alır. Ona göre “*Yeni Plastisizm* doğru biçimde tasvir edilmiş estetik bir ilişkinin”²⁰²açığa çıkarılmasıdır. Ona göre resim, somuttan soyuta, yavaş yavaş, dengeli ilişkilerin doğru tasviri olarak belirecektir. Bunlar, onun sanatında, dik açılardan, saf renklerin, birbirine eşit olmayan karşıt, kare ve dikdörtgen formların dengeli ve uyumlu birlikteliğinin yetkin ritimleri olacaktır. Bunun için resimlerinde her zaman biçim ve rengi temel alır.

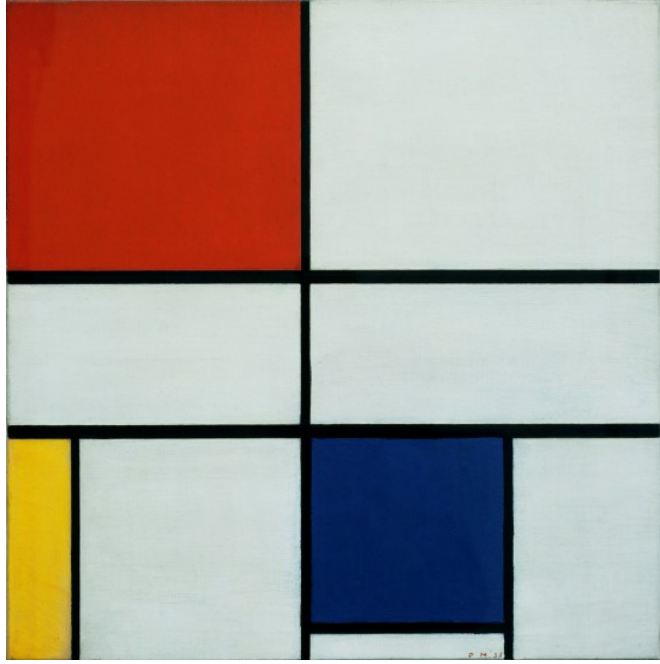
Dengeli ilişki aslında tıne özgü olan evrenselliğin, uyumun ve birliğin en saf temsilidir.” O halde, Mondrian’a göre, birliğin donuk ve duyumsanabilir form içerisinde sadece kapsanmış ve gizlenmiş olarak bulunduğu doğal şeylerdeki birliği görebilmek için, dikkatimizi dengeli ilişkiler üzerinde toplamamız gerekir.²⁰³

Doğadaki birliktelik, açık ve dengeli biçimde izlendiğinde, dikkat, evrensele doğru yönelir. Amaç, evrensel olanın saf biçimde ifade edilmesidir. Bu yeni saf sanat, “zamanın ve mekânın rekabeti içerisinde mutlak’ı ortaya çıkaran”, renk ve ölçü ilişkilerinin uyumudur.”²⁰⁴*Yeni Plastisizm* adını alan *saf sanat* anlayışı, sanatçısının, evrenselliğin içindeki kozmik ilişkilerin, plastik uyumunun, sübjektif olarak ifadesidir. Mondrian, 1920 yılında temel olanı ve evrensel olanı ifade etmek amacıyla, kendine özgü anlatım biçimini belirleyen keşiflerin listesini oluşturur. Mondrian, bunlara *plastik araç* der.

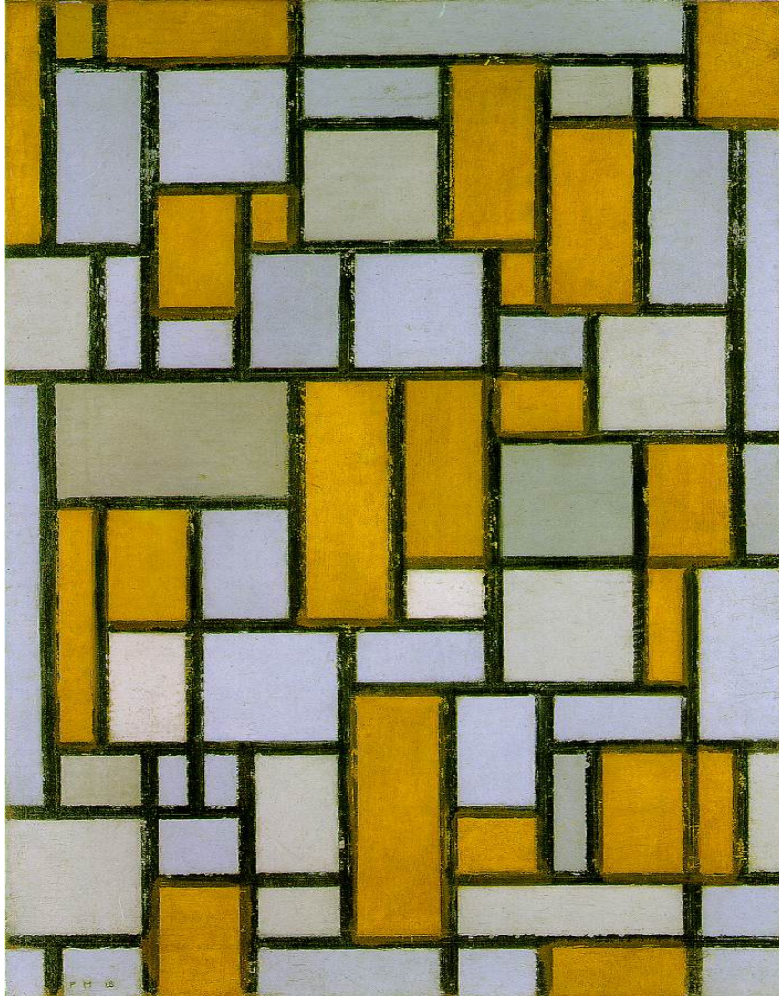
²⁰² France Farago, *Sanat...*,s. 199.

²⁰³ İbid, s. 200.

²⁰⁴ İbid.



Resim 2. 50. Piet Mondrian, *Kompozisyon III, Kırmızı, Sarı ve Mavi*, 1935 Tuval Üzerine Yağlıboya, 56.2 x 55.1 cm, Özel koleksiyon, Washington DC. ABD.



Resim 2. 51. Piet Mondrian, *Gri ve Açık Kahverengi Kompozisyon*, 1918, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80.2 x 49.9 cm; Güzel Sanatlar Müzesi, Houston, Teksas, ABD.

Mondrian'a göre *Renk, biçim ve temel karşıtlık*, yani *dikken ifade*, plastik aracı oluşturan maddi oluşturuculardır. Buna göre; renk, birbirine karşıt olarak dengeli bir uyum barındıran, sarı, kırmızı ve mavidir. Bunlar aynı zamanda ana renklerdir. Bunların yanında beyaz, gri ve siyahta, renk ve renk olmayanlar olarak onun eserlerinde, karşıtlıkların uyumundan doğan dengeli bir ritim oluşturur.

Diğer taraftan, Mondrian, doğadaki tüm biçimleri en saf haliyle metodik olarak, dik açığa indirir. Bunlar “istenmeden oluşan her türlü anlatımsal vurguyu dışarıda bırakmak amacıyla cetvelle çizilen düz çizgilerdir.”²⁰⁵ Bunun yanında, onun resimlerinde dikgen ifade, temel karşıtlık olarak seçilmiş, tek anlatım biçimidir. Böylece Mondrian'ın sanatında dik açılardan oluşturulmuş biçimlerin ve saf renklerin, dengeli, saf ritmi, yeni plastisizm olarak adlandırılır.²⁰⁶ Mondrian, kendisiyle yapılan bir röportajda “sabit olanın böyle tutarlı bir biçimde ifadesinde monotonluğa düşmek tehlikesi yok mudur?”²⁰⁷ Sorusuna şu cevabı verir:

Yeni Plastiğin zıtlıkları, ritmi, tekniği ve kompozisyonu var ve tüm bunlar, yaşamın ve hareketin plastik ifadesinin yanı sıra, hala değişken olan o kadar çok şey taşımaktadır ki sanatçının sabit olanın ifadesini saf plastik olanın ifadesine kavuşturması kolay değildir.²⁰⁸

Ressamın, sanatı için oluşturduğu bu sistemde, doğal biçimlerin yerine, evrensel soyut öğeler geçerlidir. Bunlar arasındaki karşıtlıkların dengesi ise yeni sanatın dilini oluşturur. Mondrian'ın, soyut resimlerinin ritmik kurgusunda, bir yetkinlik görülür. Bunun sebebi, resimlerinde kolayca gözlenen, hareket ve duraklama, madde ve boşluk ya da erkek-kadın karşıtlığını dengeleyen, eşdeğerlilik ve simetrisizliktir. Onun resimlerinde, duygusal dengeyi destekleyen madde ve tin ilişkisi, geometrik figürlerindeki boyutlar, ölçü ve dağılımındaki doğruluğa takıntılı, bir mükemmellik eşlik eder. Mondrian'ın resimlerinde, bu takıntılı dengenin sağladığı bir cansızlık ve devinimsizlik söz konusudur. Ona göre “denge karşıt güçlerin nötrleştirilmesidir: Bu karşıt güçlerin, dengesiz olduklarında kırılmanın, acının ve ölümün ilkesi olan güçlerin tamamlayıcısı haline getirilerek, uzlaştırılabilme yeteneğidir.”²⁰⁹ Burada, duygusal olarak trajediyi önleyen bir

²⁰⁵ İbid, s. 201.

²⁰⁶ İbid.

²⁰⁷ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı...*, s. 100.

²⁰⁸ İbid.

²⁰⁹ France Farago, *Sanat...*, s. 205.

bakış açısı vardır. Sanatçı'nın resimleri, bir şeyin başka bir şey üzerinde egemenlik sağlayamayacağı kadar, soylu bir denge barındırır.

Mondrian'ın resimlerinde ritim, biçimlerin birbirleriyle oluşturdukları denge ve uyumunun sesi olarak görselleşir. Buna en güzel örnek, sanatçının 1940'ta New York'a yerleştikten sonra yaptığı *Broodway, Boogie- woogie*, adlı eseridir. O yıllarda, caz müziğinin etkili olması ve sanatçının dansa olan ilgisi, resimlerindeki hareket unsurlarını artırır. Mondrian'ın, *Boogie- woogie* isimli resmine geçmeden önce, caz müziği ve ressamın sanatı arasındaki ilişkiden bahsetmek gerekir.

Caz müziğinde, sanatçıyı en çok etkileyen şey, melodinin yok edilerek, ritmin bağımsızlık kazanması olmuştur. Ritim, caz müziğinin tek ifade aracı olarak önem kazanır. Şimdiye kadar “müzikçiler cazla hesaplaşarak, onun getirdiği ritim ve tını yeniliklerinden yararlanırken, kimi sanatçılar da (*Kupka, Leger, Matisse v.b.*) cazın dinamizmini, bağırarak renklerini görselleştiriyorlardı.”²¹⁰ Mondrian'a göre ise resimde renk neyse, müzikte de ses odur. Şöyle söylersek, “sessizlik varsa renksizliğin, yani siyah, beyaz, grinin karşılığı oluyordu. Bu karşılık, sessizlik değil, tam aksine, armoniden yoksun birçok sesin bir arada duyulduğu gürültü oluyordu.”²¹¹ Caz müziğinde arada hiç boşluk olmadan, güçlü sesi, hafif bir gürültü, ya da güçlü gürültüyü, hafif bir ses takip eder. Boşluksuz, farklı tınların ritmiyle devam eden caz müziğinde, yinelemeye yer yoktur. Caz müziğini belirleyen tınlar, resimde renk ve biçimimle anlatılır.

Buna göre, Mondrian'ın sanatında caz müziği tınlarıyla nasıl anlatılır? Sorusuna şu yanıt verilebilir: “Tınlar birbirinden farklı olacak, yineleme olmayacaktı. Karşıtlıklar, düz çizgiyle dile getirilecek biçimde hızla birbirini izleyerek doğal ritimden çok farklı bir ritim oluşturacaktı”²¹² Sanat tarihçisi *Karin Von Maur* caz müziğinin yapısıyla, Mondrian'ın resimleri arasındaki koşutluğu incelemiş ve şu sonuçlara varmıştır:

Cazda kesin, saat gibi hiç şaşmadan işleyen sabit temel vuruşlar vardır: Beat. Bunu caz topluluğunda ritmi üstlenmiş olan çalgılar gerçekleştirirler. Topluluğun melodi çalgıları bu değişmeyen temel vuruşlar üzerinde birçok değişik ritimler oluştururlar. Bunların ağırlık noktaları kendi içindedir, temel vuruşla da birbirleriyle de üst üste gelmezler, zaman açısından kaymalar gösterirler: *Off- Beat. Beat, off-beat* ilişkisi Mondrian'ın kompozisyon kuramının karşılığıdır. Mondrian'ın resimlerinde *beat*'in karşılığı değişmeyen temel öğeler (*düz çizgi, dik açı, yüzey, renk ve renk-sizlik*); *off- beat*'in karşılığı

²¹⁰ Nazan İpşiroğlu, *Resimde Müziğin...*, s. 85.

²¹¹ İbid.

²¹² İbid, s. 86.

ise değişebilen ögelerdir (çizgilerin birbirleriyle ilişkisi, renk renklerin yüzey üzerindeki yerleri). Caz müziği *beat*, *off-beat*'in yarattığı gerilim içinde gelişir. Mondrian'ın resimlerindeki gelişim de durağan ögelerle oynak ögelerin ilişkisiyle gerçekleşir.²¹³

Boogie-Woogie dansına gelince, o yıllarda çok moda olan bu dans, piyano eşliklidir. Dansın melodileri bir çeşit piyano *blues*'udur. Piyanoda sol el bas çalarken, sağ el melodiyi sürdürür. Melodinin gelişim ve gerilimden yoksun çizgisinin yanında, dansın en karakteristik özelliği olan, ritmik ve vurucu yönü öne çıkar.

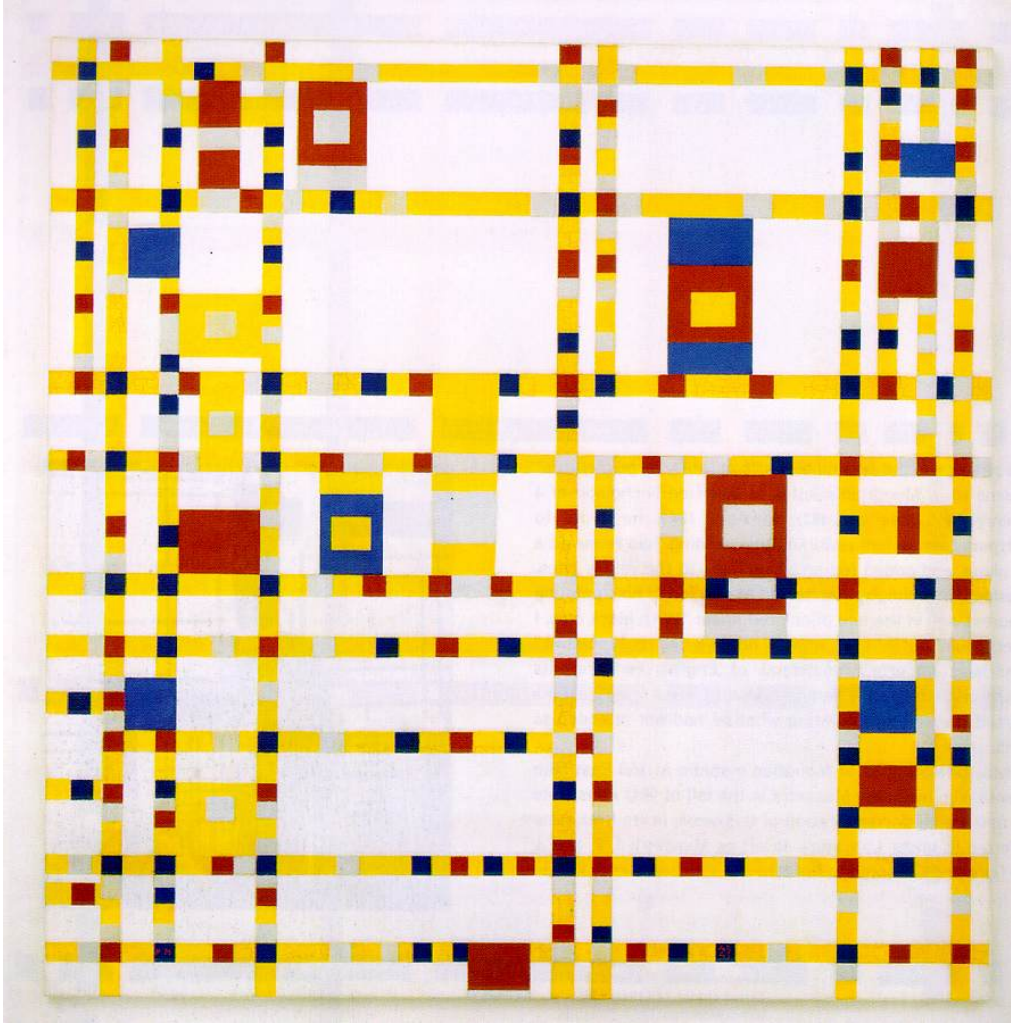
Mondrian'ın *Broadway Boogie-Woogie* adlı resminde, alt seslerin hızlı ve hareketli olduğunu görürüz. Yani *senkoplu*²¹⁴ *bir ostinato bas*²¹⁵ la melodik gelişimi olmayan bir üst sesin resme aktarılması olarak görmek o kadar²¹⁶ güç değildir. *Broadway Boogie-Woogie* adlı resimde, caz müziği ve dansın ritminin, hızlı ve hareketli alt seslerini ve melodik anlamda sürekli bir gelişim göstermeyen, üst sesin resme aktarımını görürüz.

²¹³ İbid.

²¹⁴ **Müzikte Senkop Nedir?** Müzikte ritmin azalıyormuş hissi uyandırıp tekrar yükselmesi olayıdır. / [http://tr.wikipedia.org/wiki/Senkop_\(m%C3%BCzik\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Senkop_(m%C3%BCzik)) / (22.07.2017)

²¹⁵ Aynı müzikal ses içinde, genellikle aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifadedir. En çok bilinen *ostinato* tabanlı parça, Ravel'in *Boléro*'sudur. / <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ostinato> / (22.07. 2014)

²¹⁶ Nazan İpşiroğlu, Resimde..., s. 86.



Resim 2. 52. Piet Mondrian, *Broadway, Boogie Woogie*, 1942-1943 Tuval Üzerine Yağlıboya, 127 x 127 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, ABD.

Resme kuruluşu açısından bakacak olursak, gri bir zemin üzerinde, dik açılar ve yatay-dikeylerin oluşturduğu farklı ritimler dikkati çeker. Bu caz müziğinde *ostinato bas* denilen sese denk gelir. Bu ses ve üstünde “köşe kapmaca oynarmışçasına hızla yer değiştiren sarı, kırmızı mavi kare ve dikdörtgenler; yatay dikeylerin üstündeki renklerin aralarına giren *gri (renksiz)* kare ya da dikdörtgenleri de cazın vazgeçilmez öğelerinden biri olan *break*’ler olarak düşünebiliriz.”²¹⁷ Ressam’ın, Amerika yıllarında gerçekleştirdiği caz ve dans konulu resimlerine baktığımızda, caz müziğinin ritmi nasıl izleyiciyi sarıyorsa, caz’ı görselleştiren ritimlerin de, aynı etkiyle izleyiciyi etkisi altına aldığı görürüz.

Sonuç olarak, Mondrian’ın resimlerinde merkezi bir odak noktası bulunmaz. İzleyicinin gözü, tuvaldeki dik ve yatay çizgilerin ve temel renklerin oluşturduğu ilişkiler

²¹⁷ İbid, s. 87.

ağının, ritmiyle gezinir. Sanatçı'nın resmi, tamamen, zihinseldir ve rasyonel ve geometrik temelli disipliniyle, Modernist anlayışın önemli bir yansıması olarak görülür.

Buraya kadar özetlersek, 20. yüzyılın ilk yarısında, sanatlar arası etkileşim en çok müzik ve resim arasında gelişmiştir. Özellikle soyut resmin zamansal mekan arayışı, ritim ve hareketin yanında renge indirgenmiş biçimin de değer kazanmasıyla sonuçlanmıştır. Klee, resimlerinde hareketi oluşum halinde gösterirmiş, hem Klee hem de Kandinsky, elin hareket etmesiyle birlikte başlayan devinim süreci derslerinin konusu olmuştur. Klee, noktadan çizgiye, çizgiden yüzeye ve yüzeyden hacime dönüşümü, resmin zamansal'lığı, resmin oluşum süreci ve izleyicinin resmi algılama sürecini ele almış ve şu sonuca varmıştır: Hareket, zaman içinde gerçekleşen bir süreçtir. Bu hareketin öncesi ve sonrası vardır. Bu da çizgisel bir zaman akışı içinde gerçekleşir. 20. Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, resim artık hareketin ifadesi oluyordu. Dönemin sanatçıları (*Pollock, Hartung, Dubeffet, Tapiés v.b.*), yeni hareket sembelleri yaratmışlar ve yarattıkları hareket, artık resimden dışarı taşan bir kurgu içinde şekillenmiştir.²¹⁸ İzleyiciye ulaşan hareket, resim ve izleyici arasına yerleşmiş dinamik bir hareket alanı oluşturmuştur.

2.2.4. Sanatın Yeni Merkezi ve Pollock Resminde Rastlantısal Ritimler

İkinci Dünya savaşının başladığı yıllarda, sanatın merkezi Paris'ten New York'a taşınır. Bu çarpıcı değişimin birkaç önemli sebebi vardır. 1930'larda Almanya, İtalya gibi totaliter rejimle yönetilen Avrupa ülkelerinin sanatsal yaratıcılığa yönelik yıkıcı girişimleri, Avrupalı birçok sanatçının ABD'ye göç etmesinde etkili olur. İkinci Dünya savaşının patlaması bu göçü hızlandırır. ABD sanat ortamında, önemli değişimlere sebep olacak bu göçle, *Andre Breton, Andre B. Masson, Roberto Matta, Yves Tanguy, Max Ernst, Fernand Leger, Piet Mondrian* gibileri, sanat yaşamlarını burada sürdüreceklerdir.

Sanatın Paris'ten New York'a kaymasının bir diğer sebebi de 1920'li ve 1930'lu yıllarda büyük bunalım sonrası Amerikan ekonomisindeki düzelme ve yeni sanat ortamının çekiciliğidir. Bu açılmakta olan yeni galeriler, sanat dergileri, sanat okulları ve sosyal sanat kulüplerinin şekillendirdiği bir ortamdır. Bir diğer yaklaşım ise, Amerikan hükümetinin büyük ekonomik bunalıma rağmen, 1935-1941 yılları arasında, sanatı *Federal Sanat Projesi* adı altında desteklemesidir. Böylece ülkede kamusal alanlar, açılan yarışmalar veya siparişlerle projelendirmiştir. Fransız sanat tarihçisi, Serge Guilbaut'e göre bu desteğin

²¹⁸ İbid, s. 90.

sebebi, Amerikan hükümetinin, New York modern sanatı ve sanatçısını ve dönemin aydınlarını bilinçli olarak *Marksizm'den uzaklaştırma* politikasıdır.



Resim 2. 53. Willem de Kooning, *Pembe Melekler*, 1945, Petrol Ve Tuval Üzerine Kömür, 132.1 x 101.6 cm. Frederick R. Weisman Sanat Vakfı, Los Angeles. ABD.

1920'lerde, Kandinsky'nin resimleri için söylenmiş olan *soyut dışavurumculuk* terimi, daha sonra Amerikalı sanat eleştirmeni Harold Rosenberg tarafından, *Amerikan soyut dışavurumculuğu* olarak tekrar tanımlanmıştır. Rosenberg “*artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır* yorumunu yapmış, dışavurumcu soyut resimler yapmanın bir tür özgürlük eylemi haline geldiğini savunmuştur.”²¹⁹ Alman ressam Hans Hoffmann'ın (1880-1966),1946'da New York'ta sergilenen resimleri için söylenen *soyut dışavurumculuk* tanımlamasından sonra, Hoffmann'ın, Amerikan sanatında sanatçı ve eğitimci olarak etkin bir rolü olmuştur.

²¹⁹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı...*,s. 144.

Amerikan soyut dışavurumculuğu veya *New York Okulu* olarak adlandırılan yeni resim anlayışının gelişmesinde Avrupa'dan gelen ressamların etkisi büyüktür.²²⁰ Bu yeni sanat anlayışının başlıca sanatçıları arasında, *Jackson Pollock (1912-1956)*, *Willem de Kooning (1904-1997)*, *Clyfford Still (1904-1980)*, *Barnett Newman (1905-1970)*, *Mark Rothko (1903-1970)*, *Robert Motherwell (1915-1991)*, *Franz Kline (1910- 1962)*, *Adolph Gottlieb (1903-1974)* gibi isimleri sayabiliriz.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, savaş öncesi modern sanat akımlarının etkisi altında şekillenir. “Kandinsky'nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse'nin saf renk alanlarını, Miro'nun organik formlarını, Van Gogh'un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran”²²¹ sanat anlayışında tamamen kendine özgü resimsel bir bütünlük vardır. Hofmann, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunu “resimsel espasın bir renk ve biçim bütünlüğüne kavuşması”²²² olarak açıklar. Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun ortak anlayışı olan, resimsel bütünlüğün yakalanması için, tüm yüzeyi kaplayan dinamik veya durağan olarak boyanmış alanın, bütün olarak algılanması beklenir. Aynı zamanda, büyük resim alanlarının tercih edildiği yeni sanat anlayışında, eleştirmen Harold Rosenberg'e göre; ressamlar belli bir nesneyi değil, mücadele ve eylemi görünür kılmışlardır.²²³

Yeni sanat anlayışında kurgu, salt renk ve çizgi özgürlüğüne dayanır. Resimde ritim, ressamdan ressama değişen bir akıcılıkla, bazen rengin, bazen de çizginin öne çıktığı, bazen birbirinden büsbütün ayrı, eşit ya da yan yana yol alarak, sanat eserinde bir performansa dönüşür. Böylece, sanatçının tekelinde bir dinamik rastlantı sonucu²²⁴ ortaya çıkan ritme dayalı kurgu, çağın en etkili anlatım biçimlerinden bir olur. Amerikan resmi Soyut ekspresyonizm olarak anılır. Soyut Ekspresyonizmin önemli temsilcileri arasında Jackson Pollock, De Kooning, Clyfford Still, Rothko ve Barnett Newman gibi sanatçıları sayabiliriz.

²²⁰ İbid, s. 145.

²²¹ İbid, s. 147.

²²² İbid.

²²³ İbid, s. 148.

²²⁴ Bülent Özer, *Yorumlar...*, s.100 - 101



Resim 2. 54. Frank Stella, *Sırtlan*, 1962, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1956 x 1956 mm, Tate Galeri. Liverpool, İngiltere.

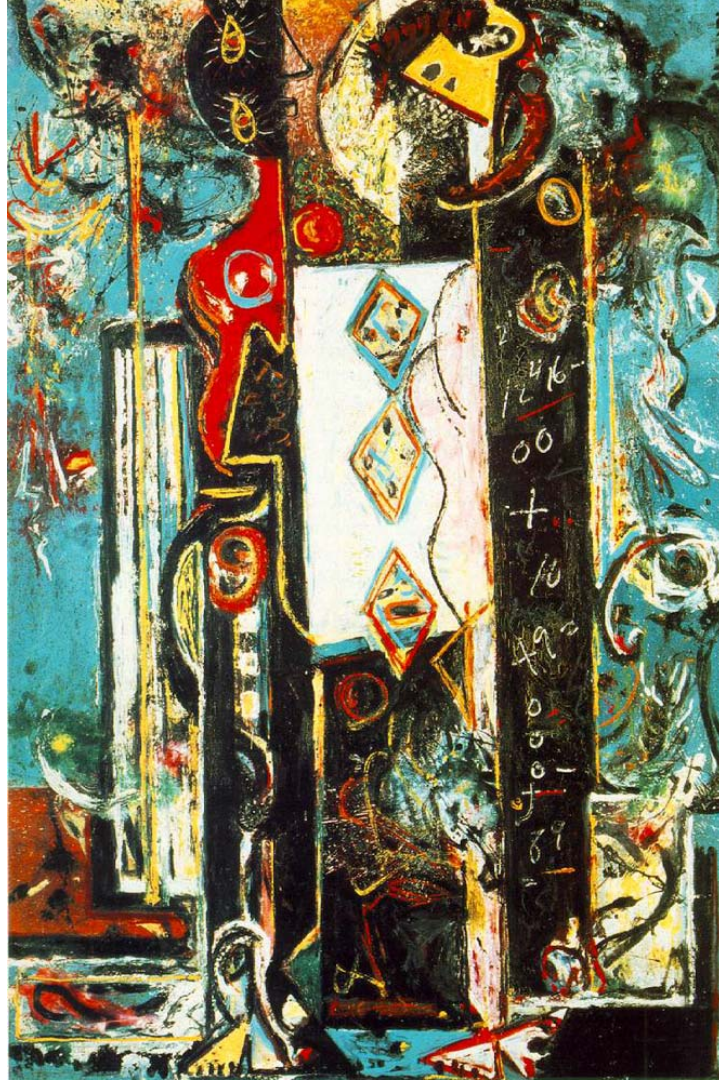
Bunun yanında, soyut sanatta, boyanın dışavurumcu etkiyi göstermek için kullanılmasına karşı çıkan sanatçılarda vardır. Bunlardan Frank Stella, Barnett Newman'ın etkisinde eserler vermiş, onun çalışmalarında olduğu gibi yassı yüzeyler çizmeye başlamıştır. Sanatçı aynı zamanda, Jasper Johns'un eserlerinden de etkilenmiştir. Ona göre, resim herhangi bir objeyi temsil etmediği gibi, kendi duygularını da ifade etmez. Nesnelere dünyasını ya da duygularını resmetmeyi hedeflemeyen Stella, resmin kendisini amaç olarak görür. Resmin kendisinin "üzerinde boya olan düz bir alandan başka hiçbir şey olmadığını"²²⁵ söyler. Böylece, eskiz hazırlayarak resim yapma tekniğinden ayrılmış olur.

Dönemin önemli temsilcilerinden Jackson Pollock'ın (1912-1956) İlk dönem resimleri Totemik etkiler taşır. Sanatçı bu dönemde Afrika, Kızılderili ve Meksika Mural²²⁶ sanatının etkisi altında eserler verir. Sanatçı bu etkinin yanında, Guernica'nın New

²²⁵ Frank Stella, http://tr.wikipedia.org/wiki/Frank_Stella (17.06.2014)

²²⁶ Duvar resmi

York'a gelmesiyle, Soyut Kübizm ve Soyut Sürrealizmin birbirinden ayrı olarak  z msendiği deneysel çalışmalara, yer vermiştir.



Resim 2. 55. Jackson Pollock, *Kadın ve Erkek*, 1942, Tuval  zerine Yağlı Boya, 186.1 x 124.3 cm, Philadelphia Müzesi, PA, ABD.

Sanatçı, 1942 de gerçekleştirdiği *Male and Female* (erkek ve dişi) adlı eserinde “*arketip*²²⁷ niteliğindeki *antiteleri*²²⁸ vahşi bir şiddetle ve kozmosu oluşturan güçleri harekete geçiren mistik bir g le ifade eder.”²²⁹ Damlatılmış ve sıçratılmış boyaların rastlantısal bir ritimle ifade edildiği bölgeler, sürrealizmin serbest bir çağrışımla ortaya

²²⁷ İlk  rnek.

²²⁸ Diğerlerinden farklı ve bağımsız şey, var olma, varlık. <http://www.uludagsozluk.com/k/antite/> (15.05.2014)

²²⁹ France Farago, *Sanat...*, s. 258.

çıkardığı bilinçdışının, rastlantısal'lığını kaydeden bir performans göstergesi sunar.²³⁰ Pollock, 1943 yılında, *Peggy Guggenheim'in* evi için bir *mural* duvar resmi siparişi alır. Sanatçı *mural* resmi çalışması sırasında, özellikle, koyu renkli, kavisli, düşey çizgiler ve kıızılderililerin kum resmi tekniğinin etkisiyle, aksiyona dayalı damlatma tekniği geliştirme arifesindedir.²³¹ Onun *mural* resmini, kompozisyon öğelerinin dağılımında, yüzey boyunca *otomatist*²³² bir ritim anlayışıyla gerçekleştirmesi, eserin en devrimci yanıdır. Pollock, 1946 sonun da resimlerinde, görsel ve yapısal sistemleri terk ederek, boydan boya oluşturduğu yeni kompozisyonlarında, aksiyona dayalı bir stil geliştirmiştir. Bu stil, Pollock'ın resim sanatına getirdiği iki önemli yenilik olarak anılacaktır. Bunlar *All over*²³³ kompozisyon ve *dripping*²³⁴ tekniğidir.



Resim 2. 56. Jackson Pollock, *Mural*, 1943, 247 x 605 cm, 1959 Yılında Peggy Guggenheim Tarafından Hediye Edilmiştir, Iowa Üniversitesi, Sanat Müzesi, ABD.

Pollock, kendi kuşağından olan tüm sanatçılar gibi, yeni bir anlayışla, büyük boyutlu duvar tablolarına yönelmiştir. Onun sanatında, eski sanatlarda olan kompozisyon parçaları arasında ki, hiyerarşi görüntüsü yoktur. Pollock, “benim resimlerimde odak yoktur;

²³⁰ Jonathan Fineberg, *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, 1. Basım, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014, s. 91.

²³¹ İbid, s. 92.

²³² **Otomatizm nedir?** iradeden bağımsız olarak ve hatta kimi zaman bilincin dışında gerçekleşen, kendiliğinden bir faaliyettir. / <https://eksisozluk.com/otomatizm--34409> (22.07.2014)

²³³ **All-Over nedir?** ilk kez Jackson Pollock'ın 1940'lı yıllarda yaptığı resimlerin açıklanmasında kullanılmış olan İngilizce sözcük, All-over, resmin unsurlarının, tablonun tüm yüzeyine kenarlardan taşacakmış gibi bir izlenim uyandıracak biçimde dağıtılmasıdır. Bu tekniğin kullanıldığı resmin belirgin özelliği yüzeyin kesinlikle bir ilgi merkezi çevresinde düzenlenmemiş olmasıdır. / <http://www.gorselsanatlar.org/cagdas-sanat/all-over-avangard/> (22.07.2014)

²³⁴ **Dripping nedir?** Jackson Pollock tarafından yaratılan resim tekniği. fırca tuvale değmez, boya seri hareketlerle fırlatılır. bu şekilde action painting de giris yapmis oluyoruz; hareketin ve hareketliliğin onemi esastir ve bu yapılan esere yansir. (22.07.2014)

yaratmaya çalıştığım etki her yerde özdeştir”²³⁵der. Böylece Pollock resminde “plastik alan, ilgi odağının öne çıkarılması nedeniyle, o ana kadar daima eksik kalan bir bütünlüğe kavuşur.”²³⁶Aynı zamanda, resmi oluşturan öğelerin, tüm yüzeye dağılımı, düzlemin tamamını kullanma olanağı açısından, sanatçıya serbestlik sağlar. Bu serbestlik, direk olarak boya kutusundan yüzeye damıtılan ve bazen bir çubuk yardımıyla, çizgisel ve lekesele etkilerin oluşturulduğu bir performansa dönüşür. Bu performansa *dripping* tekniği adı verilir. Sanatçı, kendisinin yere serilmiş bir bez üzerinde, boyanın akıcılığından yararlanarak gerçekleştirdiği performansıyla ilgili, şunları söyler:

Yerdeyken kendimi çok daha rahat hissediyorum. Kendimi tabloya daha yakın hissediyorum, dahası tablonun bir parçası oluyorum; zira bu şekilde, tablonun üzerinde her yere hareket edebiliyorum; her bir köşeden başlayarak çalışabiliyorum ve kelimenin tam anlamıyla tablonun içinde olabiliyorum. Bu yöntem, kum üzerinde çalışan Batı’daki Kızılderili ressamların kullandığı yöntemle benziyor.²³⁷



Resim 2. 57. *Jackson Pollock ve Lee Krasner, Performans 1912-1915.*

²³⁵ France Farago, *Sanat...*,s. 258.

²³⁶ İbid.

²³⁷ İbid s. 258 – 259.

Pollock'ın resim anlayışı için eleştirmenler, *Eylem Resmi (Action Painting)* demişlerdir. Bu, onun resmi için isabetli bir ad olarak kabul edilir. Pollock, eserlerini önceden düşünülmüş ve belirlenmiş kompozisyonlardan uzak olarak, geniş resim yüzeyleri üzerinde gerçekleştirir. Denetimi elden bırakmadığı ve rastlantısal bir dinamizmle gerçekleştirdiği eserlerinde, kurgulanmış ağırlık merkezi olmadığı gibi, tasarlanmış uyumlu ilişkilerde yoktur. Sanatçının önceden yapılmış hiçbir eskizi yoktur, “doğaçlama olarak çizilen eğrilerin ve karşı eğrilerin yarattığı oyun, *Autumn Rythm, Number 30* adlı esere (1950) kontrpuan²³⁸ niteliğinde bir yapı kazandırır.”²³⁹ Böyle bir eser, rastlantıdan doğmuş izlenimi verse de, eserin biçimsel olarak analizi yapıldığında, resmin ritmik kuruluşunda spesifik²⁴⁰ bir kontrolün etkili olduğu görülür. Sanat eseri, bu kontrol neticesinde ressamın tablo ile arasında oluşan ve resim bitene kadar devam eden, kırılmaz bir temasın ürünü olarak ortaya çıkar. Pollock, bu temasın hassasiyetini şu sözlerle anlatır:

Bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun bu yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum ve kolay bir değiş-tokuş söz konusudur; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor.²⁴¹

Pollock resimlerini, rastlantısal ritimlere örnek olarak versek de, o, bu rastlantısallığı reddeder. Daha önce bahsettiğimiz, ilk bakışta görülen rastlantısallık etkisi, sanatçının kontrolünde şekillenen hareketlerden oluşur. Sanatçı, resmin yapılışı sırasında sadece bilek ve kola ait hareketin değil, tüm bedenin özgürce dansından doğan içgüdüselliliğin ritmiyle, eserlerini gerçekleştirir. Önceden yapılmış bir eskizin bulunmaması ise, onun doğaçlama ritimlerinin müziksel bir dokusudur.²⁴² Pollock, resimlerinde ki biçim olgusu üzerine ise, şunları söyler:

Tuvale dokunmadan önce boşlukta kendi etrafında fırıl fırıl dönülerek çizilen çizgi, hiçbir biçim ortaya çıkarmaz. Saf enerji akımı olan çizgi, hiçbir şeyi sınırlayamaz. Batı sanatındaki geleneksel karşıtıklardan biri, Akademinin doğuşundan beri çizgiyi ve deseni ellerinde bulunduranları renkleri ve resmi ellerinde bulunduranların karşısına koyan bir karşıtlık böylece aşılmış oluyor.²⁴³

²³⁸ müzik kompozisyonunda ana öge durumunda olan ve kendi içinde bütünlük taşıyan ayrı ayrı çizgilerin eş anlamlı bir doku oluşturacak biçimde birleştirilmesi. *noktaya karşı nokta* anlamında bir müziksel doku. çok sesli müzikle ilgili bir müzik bilim dalı.

²³⁹ France Farago, *Sanat...*, s. 259.

²⁴⁰ Yalnız bir türe özgü olan ve o türün kendine özgü yanlarını oluşturan şey, Kaynak: <http://spesifik.nedir.com/#ixzz326BwtTBK> (12. 05. 2014)

²⁴¹ İbid.

²⁴² İbid.

²⁴³ İbid, s. 259 – 260.

Pollock, 1951 yılına gelindiğinde, içeriğe yönelik eğilimini gözden geçirir. Sanatçı, bu yıllarda yeni bir anlayışı benimser. Ona göre, “resim ne denli doğrusal ve dolaysız ise... bir şeyler söyleyebilme olanağı da o denli çoktur.”²⁴⁴ Pollock’a göre, resmin ne söylediği, nasıl yapıldığından daha önemlidir. Onun stilini taklit eden sonraki sanatçılar, onun kadar başarılı olamamışlardır. Sanatçının, damla stiline benzeyen tek bir eser dahi resmedilememiştir. Onun, zamanı yeniden yönlendirerek tuval üzerindeki resmetme anına olan konsantrasyonu, 1950’lerin aksiyona dayalı resimleri dahil, kendisinden sonraki sanatlara da esin kaynağı olmuştur.



Resim 2. 58. Jackson Pollock, *Atomun Ritmi, Numara 30*, 1950, Tuval üzerine Emaye, 266.7 x 525.8 cm, George A. Hearn Fonu, 1957, Pollock-Krasner Vakfı / Sanatçılar Hakları Derneği (ARS), New York, ABD.

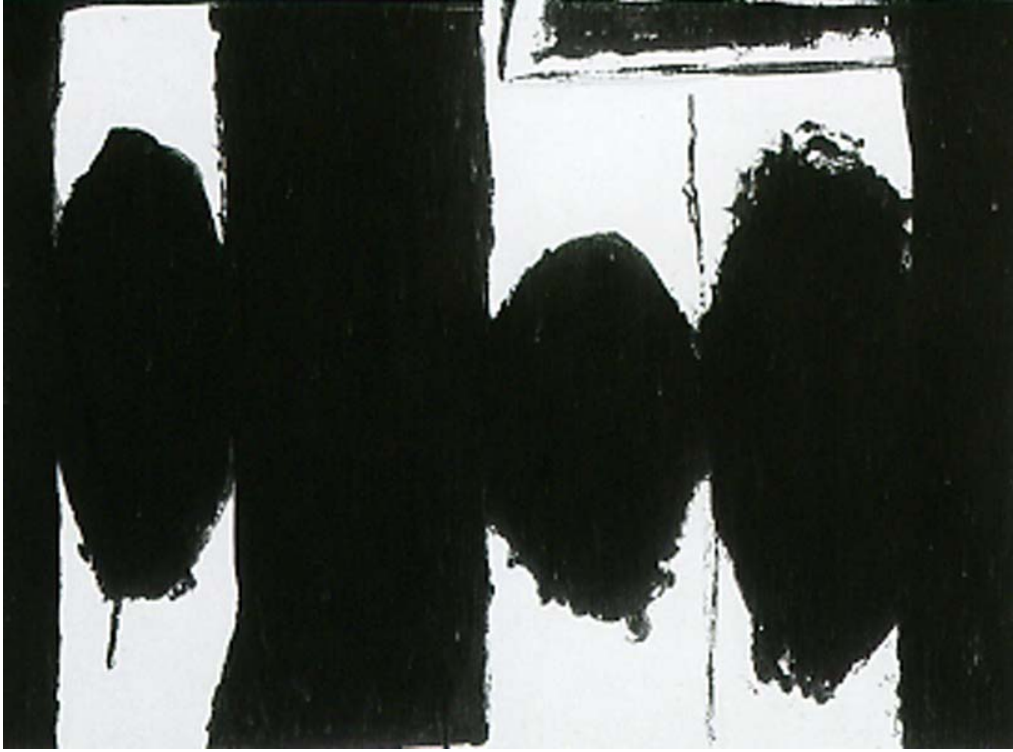
2.2.5. Robert Motherwell ve Willem De Kooning Resminde Ritim

New York Okulunun, belki de en kapsamlı eğitimini alan ressamı diyebileceğimiz Robert Motherwell, hazırlık okuluna gider. Sanatçı, lisansını felsefe alanında tamamlar. Doktorasını Harvard’da gerçekleştiren sanatçı edebiyat ve Avrupa modernist gelenekleri üzerine eğitim alır. Daha önce eline hiç fırça almayan sanatçı, birçok sanatçı gibi zorlu süreçleri geçmeden, bilinçli bir şekilde amatör öğrencilerin geçirdiği deneme yanılma süreci boyunca ilerler. Motherwell, Modernist düşünce ve stiline neresinde durduğunu iyi bilen biri olarak, kendiliğinden bir ressam olarak ortaya çıkar.²⁴⁵ Varlıklı bir ailenin tek

²⁴⁴ İbid, s. 260.

²⁴⁵ Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze...*, s. 71.

çocuğu olan sanatçı, ailesinin baskılarına rağmen Sanat Tarihi okur ve birçok sanat çevresiyle tanışarak, etkileşimlerde bulunur.



Resim 2. 59. Robert Motherwell. *Akşam Üstü Saat Beşte*, 1949, Mukavva Üzerine Kazein ve Grafit, 38.1 × 50.8 cm Helen Frankenthaler Koleksiyonu New York, ABD.

Motherwell'in yapıtlarında ilk olarak, büyük bölümüne 1948'te başlamış olduğu, siyah-beyaz, trajik ve lirik anlatımın hâkim olduğu ve İspanya Cumhuriyetine adadığı soyut Eleji'²⁴⁶ lerini görürüz. 1930'larda İspanyol şair Garcia Lorca'nın İspanyol iç savaşı sırasında katledilmesi, entelektüel çevre için bir adaletsizlik simgesi haline dönüşür. Motherwell, *Akşam Üstü Saat Beşte*, resmini, Garcia'nın aynı adlı şiirinin lirik anlatımı olarak resme döker. Bu resim bir ağıttır.²⁴⁷

Bu resimde, monokrom paletin sertliği ve düzenli çubuklar ile ovalerin kompozisyon içindeki sistematik düzeni, gevşek devinimli bir fırça çalışması, boya damlamaları, sanatçının çubukların ve ovalerin kendiliğinden empoze edilmiş kompozisyon düzenine karşı başkaldırısının serbest düzensizliği gibi kendiliğinden duygusal elamanlar için dramatik bir ayna sırrı oluşturur.²⁴⁸

²⁴⁶ Tanınmış bir kişinin, bir arkadaşın ya da sevilen bir kişinin ölümünden duyulan üzüntüyü anlatan lirik şiir türüdür. İngilizce'de *elegy* (*Ağıt*) diye geçer.

²⁴⁷ İbid, s. 75.

²⁴⁸ İbid.



Resim 2. 60. Robert Motherwell, *Küçük İspanyol Cezaevi*, 1941 -1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 69.2 × 43.5 cm, Dedalus Vakfı, New York, ABD.

Motherwell resmi, beyaz zemin üzerine siyah ovalerin ve çubukların kendiliğinden oluşan sistematik düzeni içinde devinen, gevşek ritimlerden oluşur. Bu serbest ve düzensiz ritimlerle anlatılan ağıtta, duygu yüklü dramatik bir anlatım vardır. Sanatçı, bu ritim anlayışı içinde bir dizi resim yapar. Sonrasında resimlerin tamamını *İspanyol Cumhuriyeti için Ağıt* adı altında numaralandırır.



Resim 2. 61. Robert Motherwell, *Seni seviyorum*, No: 4, 1955-1957, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem, 178.1 × 254 cm, Dedalus Vakfı, New York. ABD.

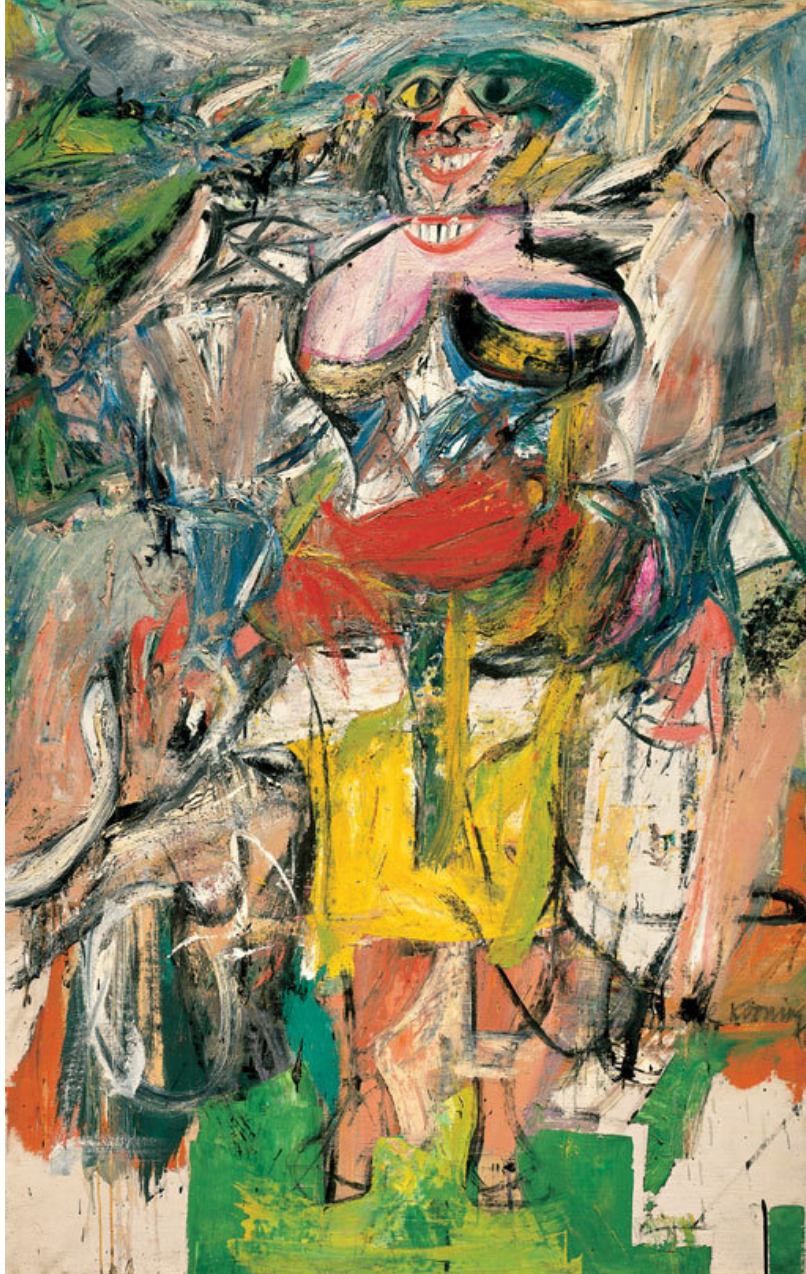
Sanatçı ikinci olarak (*je't'aime*) *seni seviyorum* adını verdiği seriyi gerçekleştirir. *Je't'aime* serisinde, tuval yüzeyine boylu boyunca Sanatçının resimleri “genel olarak, çalkantılı renk ve sert fırça çalışmasıyla çevrelenmiştir”²⁴⁹. Onun resimlerinde, baskılarında ve kolajlarında, basit şekiller, koyu renk kontrastlar ve ölçülü bir cesaretle uyguladığı fırça darbeleri vardır. Bu darbelerin arasında, serbestlikten doğan, dinamik ve dengeli ritimler görülür. Üçüncü büyük serisi *Opens(Açıklar)*'a 1967'de başlanmıştır. Motherwell sonraki yıllarda yüksek sayılara ulaşan kolaj ve desenlerinin yanı sıra yazılar yazmış, kitaplar resimlemiştir. Ressam bir yazısında “her sanatçının sorunu kendini keşfetmektir.”²⁵⁰ der.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun önderlerinden biri olarak görülen, bir diğer sanatçı ise Willem de Kooning'tir. Hollanda'da doğan sanatçı, Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim görür. 1926 yılında, henüz 22 yaşında iken sanatçı olma hayaliyle Amerika'ya gelir. Boyacılık, reklamcılık, mağaza vitrini düzenleme gibi geçici işlerde çalışır. 1935'te *Federal Art Project*'te işe başlar. Bu bir hükümet projesidir ve bir yıl sonra yabancılara yasak koyar. Willem de Kooning sanatsal çalışmalarına devam eder ve kısa

²⁴⁹ İbid.

²⁵⁰ İbid, s. 71.

zamanda sanatçılar arasında bir yeraltı ününe sahip olur. Sanat çevrelerinden *Arshile Gorky*, *Edwin Denby*, *John Graham*, *Stuart Davis* gibi isimlerle sıkça vakit geçirir. 1942’de dostlarının aracılığı ile katıldığı bir sergide Pollock ile tanışır. Sanatçı bu sergiden sonra Guggenheim ve Egan gibi galerilerden davetler alır. Willem de Kooning sanat yaşamında en çok *Kadınlar* adını verdiği bir dizi resim serisi ile tanınmıştır. *Kadın ve bisiklet* adlı resmi, bu seri içinde yer alır. Sanatçı burada,



Resim 2. 62. Willem de Kooning, *Kadın ve Bisiklet*, 1952-1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 194.3 × 124.5 cm, Amerikan Whitney Sanat Müzesi, New York, ABD.

üst üste bir düzine farklı resimden oluşan bir yapıttır. İşlenmemiş tuval yamaları, sanatçının kırklarda yaptığı oturan kadınındaki, arka planları andıran düz yeşil geometrik formlara bitişik kompozisyonun alt kenarlarından uzanır. İzleyici Kadın ve Bisiklete, aşağıdan yukarıya baktığında ayakların ve baldırların anatomisi fırça çalışmasının çapraz katmanlı girdabında dağılmaktadır. Birçok renk ve hızda vuruş, her birinin yoğunluğu, bir alttakini yok ederek her yöne fişkirir. Demet demet ince çizgiler, kalın bir şekilde uygulanmış boya kitlelerinin üzerinde dans eder. Birbirine kontrast oluşturan renklerin güçlü vektörleri, bir ıspatulanın hızlı sıvaması altında görünen ve yeniden kaybolan fırçanın vuruşları içinde şiddetle çarpışır.²⁵¹

Oldukça hareketli bir boyama üslubu benimseyen sanatçı, kalın fırçalar kullanarak, resme özgü jestleri geniş hareketlerle, zengin renk yapısı içinde tuvale aktarır. Resimlerinde, ritmi oluşturan, renklerdeki parlaklığın yanında, hareketli boyama üslubudur. Bu nedenle sanatçı, kadınlar dizisinde daha çok, kadın vücudu yerine *resmin vücuduyla* ilgilenir. Ressamın yoğun olarak “*Hareketli Soyut (Gestural Painting)*” resim tarzında yarattığı alan ve çizgi yoğunluğundan, nesnelere ancak, tesadüfen görülür.”²⁵² De Kooning resimleri, serbest fırça vuruşlarının verdiği etkiye bakarak, rastlantısal ritim izlenimi verse de, bir diğer özelliği ise, henüz bitmemiş bir etki yaratması olmuştur. Bu sebeple, sanatçının resimleri bir problemi tanımlamak için bir an durdurulmuş duygusu verir.²⁵³

2.2.6. Bridget Riley’nin Sanatında Optik Yanılsamaların Durağan Ritimleri

Pop-Art’la birlikte, reklam sektörü için, alıcıya verilmek istenen mesajların iletilmesi konusunda, renge, biçime, boyutlara ve diğer resim öğelerine düşen görevler, sanatsal bir malzeme olarak, etkili iletişim konusunda, resimde yeni keşiflerin yolunu açmıştır. Bunlar görsel olayların bilimsel olarak sınındığı, fakat ömrü kısa olan Op Art’ın ortaya çıkmasında etkili olur.²⁵⁴ *Op* sözü optik kelimesinin kısaltılmasıdır. “Op Art’ta, gözdeki retina tabakasının uyarılması, başlıca ve genellikle tek iletişim yoludur.”²⁵⁵ Bu sanat anlayışının amacı ise izleyicide fizyolojik olarak görsel tepkiler uyandırmaktır. Renk ve biçimlerin, insanın algısı üzerinde bıraktığı etkiyi irdeleyen Op Art akımının önemli temsilcilerinden olan Bridget Riley ve Victor Vasarely, optik yanılsamalar üzerine verdikleri eserleri ile tanınırlar. 1908’de Macaristan’da doğan Vasarely, Op Art’ın babası

²⁵¹ İbid, s. 77.

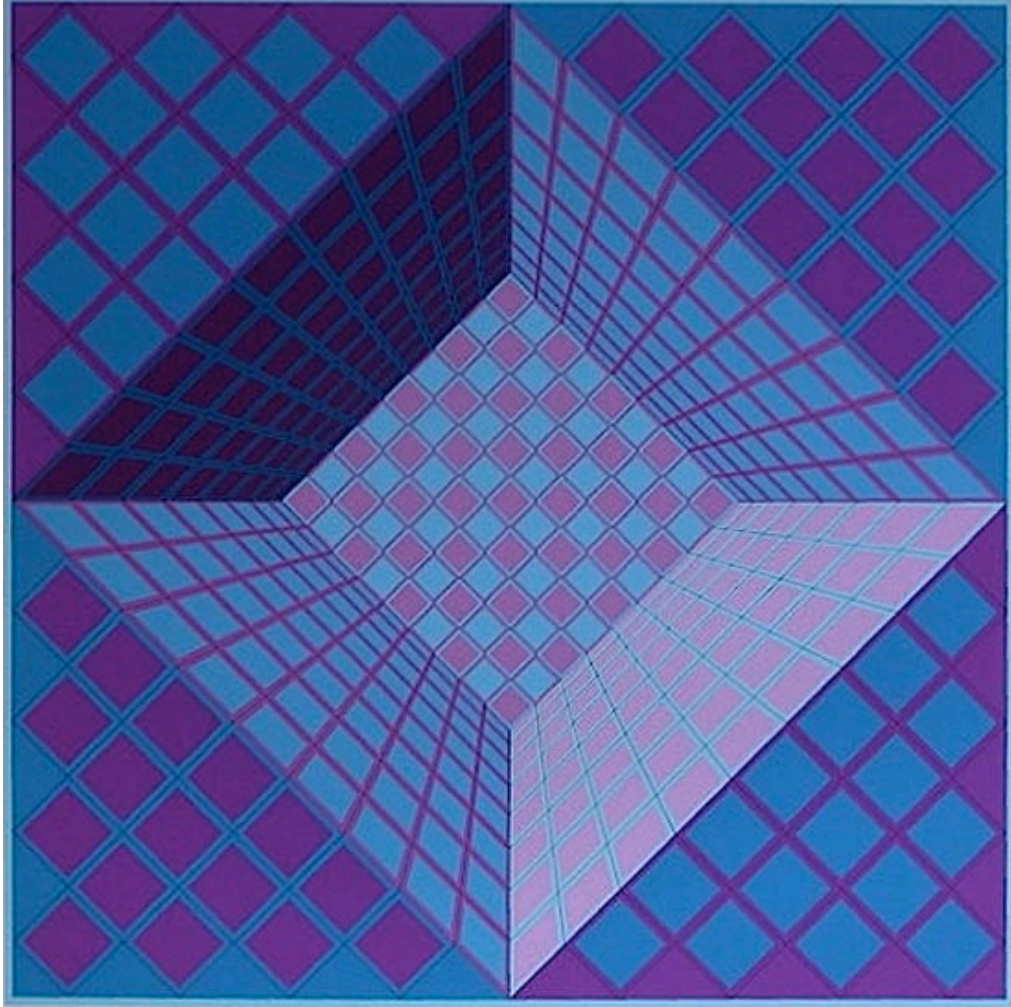
²⁵² Anna- Carola Krausse, *Rönesnstan Günümüze...*, s. 109.

²⁵³ Jonathan Fineberg, *1940’tan Günümüze...*, s. 84

²⁵⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 301.

²⁵⁵ İbid.

ve en önemli temsilcisidir. Sanatçı çeşitli zamanlarda ticari olarak grafik alanında çalışmalar yapmıştır. 1947'den sonra Konstrüktivizm alanında geometrik formları kullanarak, renkli şekillerden meydana getirdiği sanat eserleri meydana getirir.²⁵⁶



Resim 2. 63. Victor Vasarely, *Geometrik Soyutlama*, 1980, Çoklu Serigrafı, 61.6 x 61.6 cm, Gallart Envanter Kataloğu, ABD.

Onun sanatında “geometrik soyutlamanın çok sevdiği o katı düzenin yeniden”²⁵⁷ canlandırıldığı görülür. Vasarely, Op Art’ta azalarak ya da çoğalarak, küçülerek ya da büyüyerek, uzaklaşarak ya da yaklaşarak, tekrarlanan düzenli biçimlerin oluşturduğu ritmik bir kuruluş sergiler. Sanatçı eserlerinde, grafik sanatlarda olduğu gibi çoğaltılabilir olması özelliğinden yararlanır. Vasarely, her sanat yapıtının tek bir kez yaratılışına ilişkin geleneğe karşı çıkar.²⁵⁸ Op Art yapıtında, gözün uyarılışına yönelik, akıllıca planlanmış

²⁵⁶ İbid, s. 391.

²⁵⁷ *Sanat Tarihi Ansiklopedisi...*,s. 720.

²⁵⁸ İbid.

düzenlemelerin bilimsel yanı, sanatçının titiz araştırmalarının sonucu olarak sanat eserinde ortaya çıkar. Bu nedenle, biçimlerin düzenli olarak ortaya koyduğu dağılım, sık ya da seyrek, hareketli ya da sabitte olsa, akıl yoluyla planlanmış bu tür nesnelerin izleyicide bıraktığı etki, şaşkınlık ve ilgi uyandıracak niteliktedir.

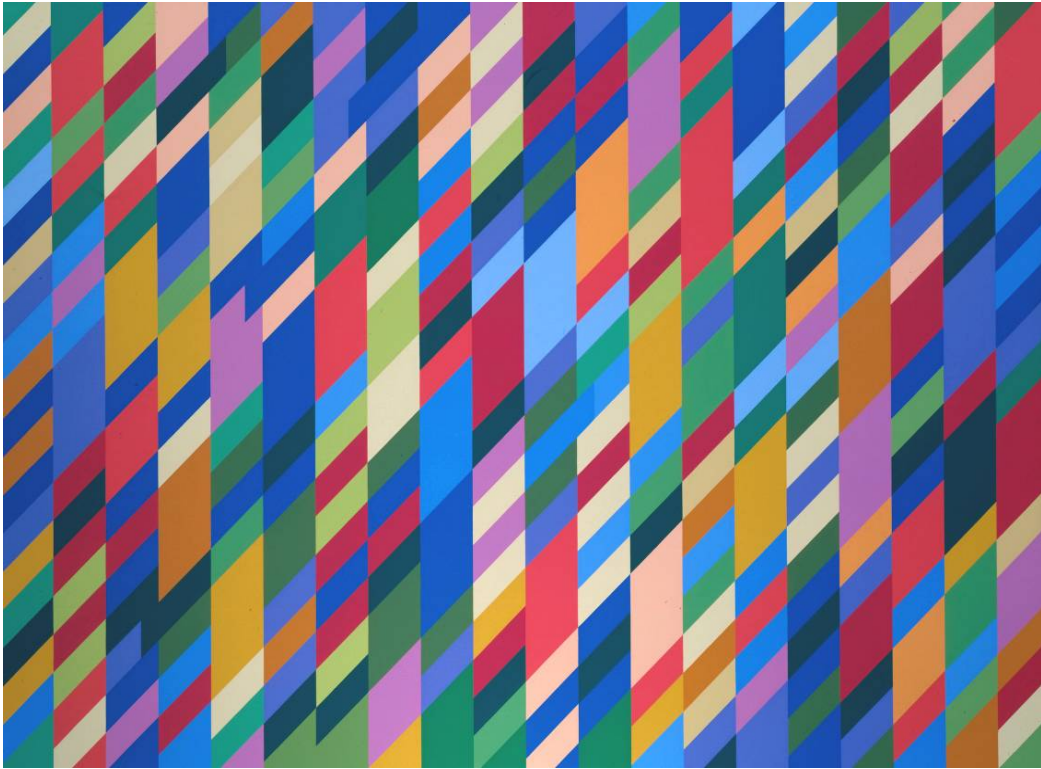


Resim 2. 64. Bridget Riley, *Düşmek*, 1963, Sunta Üzerine Polivinil Asetat Boya, 1410 x 1403 mm, 1968 Satın Alma, Tate Gallery, Liverpool, İngiltere.

Burada çok küçük, birbirinin aynı geometrik nesnelere renkli ya da siyah beyaz olarak, yatay, düşey, dama tahtası, yıldız ya da iç içe çerçeveler halinde bir araya getirilir ve sanki dengesizmiş, yanlış yerleştirilmiş ya da aralarında boşluklar varmış gibi görsel etkiler oluşturulur; akımın adı da buradan gelir. Bazı durumlarda bu görsel etkiler gerçek bir hareket duygusu uyandırır. Bazen de gerçek algılama ve görsel yanılgının birbirine karışması ile resimler iç ya da dış bükey derinlik etkisi verir.²⁵⁹

²⁵⁹ *İbid.*

İzlenimcilerde olduğu gibi, görme olgusunun doğasıyla ilgilenen Vasarely gibi Riley’de Seurat ve Sicnac’ın Puantilist resimlerini incelemiş, “zıt ve uyumlu renklerin gözde ne tür hareketlilikler yarattığını”²⁶⁰ keşfetme üzerine araştırmalar yapmıştır. Sanatçı, bu araştırmalarından yola çıkarak, durağan resmin içindeki hareket ve hareketin gözde bıraktığı yanılmanın ritmi üzerine yoğunlaşmıştır. Riley’in ilk Optik resimleri siyah-beyazdır. 1967’lere gelindiğinde, sanatçı, gri ve mavilerde gezinerek, oradan tüm renklere ulaşır. Resimlerinde, optik izlenimlerin yanında duygusal izlenimler vermeye yönelik çabası,²⁶¹ soyut biçimlerinin yüzey üzerinde oluşturduğu düzenli dağılımın ahenginde gizlidir. Bu ahengi, doğanın bir parçası olan manzara resmine baktığımızda da görürüz. Resimde ki ağaçlar, bulutlar, tepeler ve ırmaklar doğanın birer parçalarıdır. Sanatçının resimlerinin bilimsel ağırlığına rağmen bizde bıraktığı etki, lirik ve şiirseldir. Bu etki içinde, resim ister hareketli ritimlerden, ister durağan ritimlerden oluşmuş olsun, akıllıca tasarlanmış oyunlarıyla, gözün uyarılışını hedefleyen iki ya da üç boyutlu araçlarla, fizyolojik tepkiler uyandırır.²⁶²



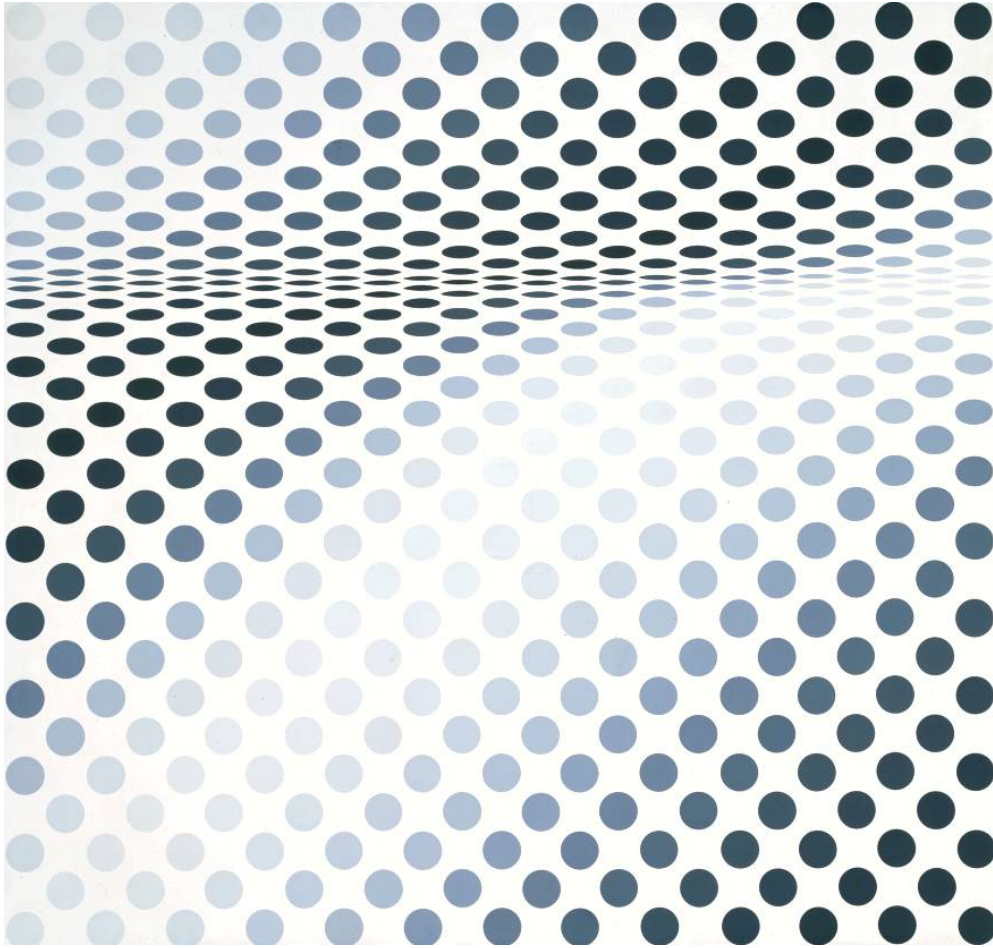
Resim 2. 65. Bridget Riley, *Nataraja*, 1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1651 x 2277 mm, Tate Galeri, Liverpool, İngiltere.

²⁶⁰ Anna - Carola Krausse, *Rönesnstan Günümüze...*, s. 111.

²⁶¹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*,s. 301.

²⁶² İbid.

Bridget Riley, resimlerinde, “gayet ince hesaplanmış renk ve biçim tezatları resim yüzeyini hareketlendirirken, gözde kalıcı imajlar ve hareketler yaratır.”²⁶³ Bu hareketlerin oluşturduğu şaşırtıcı, yanıp sönücü mekânlar ve etkili hareketlerin oluşturduğu ritim, izleyicide optik yanılsamalar uyandırır. Ressam, çizgileri ya da noktaları eşit aralıklarla tekrarlar. Bunu yaparken, tek bir yöne doğru ilerleyen düz, eğri ya da helezon şeklinde ve çeşitli kalınlıklardaki çizgi ya da noktaların, artarda, eşit aralıklı tekrarlarından oluşan, düzenli ritimleri, resme hakim olur. Dekorasyon ve tasarım alanında etkin bir kullanım alanı bulan Op Art sanatının önemli temsilcisi olan Norbert Lynton, “Bridget Riley’nin eserleri dışında Op Art ürünlerinden sanat yapıtı olarak kabul edilebilecek nitelikte olanlar çok azdır”²⁶⁴ der.



Resim 2. 66. Bridget Riley, *Tereddit*, 1964, Tuval üzerine yağlı boya, 1067 x 1124 mm / 1155 x 1100 x 54 mm, Tate Gallery 1985 Liverpool, İngiltere.

²⁶³ Anna - Carola Krausse, *Rönesnstan Günümüze...*, s. 111.

²⁶⁴ Norbert Lynton, *Modern Sanatın...*, s. 301.

Sanatçı resimlerinde, bilim adamlarının algılama süreçlerini inceledikleri, görsel verilerden yararlanmışlardır. Siyah-beyaz resimlerine griyi ve diğer renkleri de katarak, ustalıklı, gözde güçlü etkiler bırakan eserler ortaya koymuştur. Riley'nin eserlerinde, seçilen biçimin yinelenmesiyle oluşan düzenli tekrarlar görülür. Bunlar siyah-beyaz, gri ya da renkli olarak, birkaç rengin ya da tonun kullanıldığı, düşey, yatay, sarmal, helezon, ya da nokta tekrarından oluşan düzenli ritimlerdir. Bunların çoğu, Riley'nin *tereddüt* isimli resminde olduğu gibi, biçimsel olarak durağanlık etkisi veren, düzenli ritimlerden oluşur.

Op Art'ın seçkin eserlerinin yanında, ortaya çıkan düzenli tekrarların oluşturduğu ritmik düzen, 1950'ler ve 60'larda, tasarım ve düzenleme alanında da etkili olur. Özellikle iç dekorasyon için aranan motifleriyle de, insanların estetik algısına yerleşir.

Düzenli ya da düzensiz tekrarlardan oluşan motif tekrarları, eski çağlardan itibaren, kilim, duvar ve tavan süslemelerinde kullanılmıştır. Ancak 20. Yüzyıl sanatıyla birlikte, motifler, doğadan duyumsananların yanında müziksel ve bilimsel, örüntüler içermeye başlamıştır. Bu örüntülerin ritmi, günlük hayatta dekor ve eşyalar için birer süsleme aracı olurken, resim sanatında da, soyut birer ifade biçimi olarak belirmiştir. 20. Yüzyıl aynı zamanda, bir iletişim çağıdır. Bu iletişimin geniş kitleleri etkilemekteki başarısı kolayca gözlenir. Bridget Riley ve Victor Vasarely gibi sanatçıların resimlerinde görülen ritmik unsurların, optik yanılsamalarındaki büyüleyici etkisi, bugünde devam etmektedir.



Resim 2. 67. Victor Vasarely, Zebralar, 1989, Serigrafi, 99.1 x 78.7 cm, Vasarely Koleksiyonu, Paris, Fransa.

BÖLÜM III

TÜRK RESMİNDE RİTİM VE DEVİNİM

Türk Resim Sanatı, ülkenin ikinci dünya savaşına girmemesine karşın, savaş sonrasında tüm dünyayı etkisi altına alan, yeni etkileşim alanlarına uzak kalmamıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte hız kazanan Türk sanatının çağdaşlaşma sürecinde, 1950’li yıllar, tüm Dünya’da sanatçılar için bireysel üslup arayışlarının “soyutlamacı tekniğin çağdaş bir etkinlik olarak sanatın yanı sıra, bilimde ve matematikte uygulama alanı bulmasıyla evrensel bir karaktere”²⁶⁵dönüştüğü yıllardır.



Resim 3. 1. Güngör Taner, *Doğuş*, 146 x 180 cm, Tuval Üzerine Akrilik. 2007.

²⁶⁵ Kaya Özsezgin, *Güngör Taner, Ritim ve Devininim*, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2008, s. 46.

1950 sonrası Türk resim sanatının önemli özelliklerinden biri “figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi”²⁶⁶ olmuştur. Bunun açık sebebi olarak, Avrupa’dan ABD’ye taşınan sanatın, etkileşimleri sonucu ortaya çıkan yeni sanat akımlarının, Avrupa’da açılım alanları araması ve bunların üslup sorunlarının Türkiye’ye de yansımış olması görülebilir.

Bu sanatçılarımızdan Zeki Faik İzer, resimlerinde çizgi ve leke değerini ön plana çıkarır. Malzeme kullanımı konusunda araştırmacı ve özgür olan sanatçı, çeşitli teknikleri uyguladığı resimlerinde hareketli, dinamik fırça vuruşlarının oluşturduğu renkçi bir anlayışı benimsemiştir. İzer resimlerinin ritmik kuruluşlarında ahenkli bir devinim vardır. Yine, figürlerinde deformasyona uğramış biçimlerle resimlerini şekillendiren, doğadan ve insandan aldığı beğendiği motifleri kullanmada özgür ve motifleri yorumlamada, benimsediği kendine özgü üslupla pekiştiren Bedri Rahmi Eyüpoğlu’da önemli sanatçılarımızdandır.²⁶⁷ Modern Türk Sanatında devinimin ön planda olduğu soyut resimleriyle tanınan Güngör Taner ise, resimlerinde, müziğin ve seslerin ritimlerini, renk, biçim, açık-koyu gibi plastik öğelerle düzenlemiş, çizgi ile renk arasındaki oluşumları, etkinlik düzeyinde ele almıştır.

1950 sonrası Türk Resim Sanatında görülen eğilimlere baktığımızda “Klasik ve izlenimci anlayıştan, doğa gerçekliğine dayalı soyutlayıcı eğilimlere, salt soyut çıkışlara, anlatımcılığa, kavramsalcılığa varıncaya kadar değişik yönelişler, günümüz Türk resminin dinamik yapısında etken”²⁶⁸ olduğunu görürüz. Diğer yandan Türk resim Sanatında soyut eğilimleri birkaç grupta toplayabiliriz. Abidin Elderoğlu gibi, resimlerinde kaligrafiyi kullananlar soyut sanatçılar, Sabri Berkel, Ferruh Başağa, Adnan Çoker, Özdemir Altan, gibi geometrik non-figüratif çalışanlar; Zeki Faik İzer, Adnan Turani, Orhan Tamer, Burhan Doğançay gibi Lirik non-figüratif çalışanlar; Devrim Erbil, M. Zahit Büyükişleyen, Yusuf Taktak gibi Doğadan soyutlama yapanlar; Abidin Dino, Ömer Uluç, Tomur Atagök, Mustafa Ata, gibi Figüratif soyutlama yapanları sayabiliriz.²⁶⁹

Türk Resim Sanatında, Avrupa da benimsenmiş hemen tüm sanat akımlarının etkileri görülür. Türk sanatı ve sanatçısı, modern evrensel programlara olan yatkınlığını,

²⁶⁶ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, 4. Basım, İstanbul 1995. S. 13.

²⁶⁷ *Fotoğraf ve Grafik Çağdaş Türk Sanatı Tarihi*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara 2012, s.38.

²⁶⁸ İbid, s. 45.

²⁶⁹ İbid, s. 56 – 57 - 58.

günümüze kadar etkinliğini genişleterek sürdürmüştür.²⁷⁰Gerek yurt dışı gerekse yurt içinde sürdürdükleri eğitimlerle dinamik ve atılcı tavırlarıyla sanat akımlarını, sanatçı ve üsluplarını takip eden sanatçılarımızın eserlerinde görülen ritmik unsurları incelediğimiz bu çalışmada birkaç Türk sanatçısını ve eserlerini ele alacağız.

3.1. Sabri Berkel Resminde Üslup Olarak Akılcı Ritimleri

Sabri Berkel (1907–1994), resimlerinde özgün biçimleriyle klasik ve çağdaş resim akımlarının, estetik algıya yönelik kurdukları ilişkiye öncelik vermiştir. Resimleri geometrik bir üslup içinde ele aldığı kararlı çizgileriyle Türk Resmi için bir okul niteliğindedir. Türk Sanatı için modernleşmenin öncülerinden olan Berkel'in sanatı; genelde *soyut klasikçi* bir anlayış olarak değerlendirilir.



Resim 3. 2. Sabri Berkel, *Soyut Kompozisyon*, 195,5 x 151 cm, 1973, İstanbul Modern Koleksiyonu,

²⁷⁰ Sezer Tansuğ, *Türk Resminde...*, s. 7.

Onun sanatında çizgi, ışık ve renk öğelerinin çeşitli dönemlerde kazandığı farklı özellikler, temelde ilk yıllarındaki klasik anlayışı, çağdaş sanat felsefesi ve gerçeğin çözümünü bütünleştirebilmiş olmasından kaynaklanır. Sanatçı resimlerinde 1950 öncesi manzara, ölü doğa ya da portrelerinde olduğu gibi, somut görüntünün altındaki akılcı, kalıcı ve yapısal biçim özelliklerini vurguladığı kompozisyonlarını, kitap kapağı tasarımı çalışmaları sırasında edindiği düzen anlayışıyla bütünleştirir.²⁷¹



Resim 3. 3. Sabri Berkel, *Kompozisyon*, Kontrplak üzerine akrilik, 23x28 cm.

Sanatçı, resimlerinde çerçeve içindeki düzenin bütünlüğüne önem verir. “İlk dönemlerinde biçim ve mekân arasında ayırt edici, 1944’lerden sonra ise biçim ve mekânı birbirine bağlayan çizginin gerilim, ritim ve üç boyutlu nitelikleri üzerinde”²⁷² eserler vermiştir. Berkel, soyut yapıtlarında öncelikle biçimlendirme sürecini zihinde tamamlar. Onun resminde, tesadüfen oluşmuş anlık fırça vuruşları yoktur. Akılcı bir düzenleme ile gördüklerini değil, görüşünün resmini yapmıştır. Onun resimlerinde, geometrik soyut yapıtlarında olduğu gibi lekeci çalışmalarında da kurgulama anlayışı ön plandadır.

Her türlü doğaçlamaya karşı bir tavırla heyecanlarını, coşkularını kontrol altında tutmasını bilmiş, çizgisel yapılaşma içinde inşacı ve ritmik bir çizgi

²⁷¹ Sabri Berkel, <http://dolusozluk.com/?i=130220> / (11.06.2014)

²⁷² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, YEM yayın, İstanbul 1997, s. 224.

dokusunun karmaşık ve katı formlarını benimsemiştir. Çizgisel öğeli katı geometrik kompozisyonlarının yanı sıra, daha serbest görünümlü lekesel ve yüzeysel çalışmalarda yapmıştır.²⁷³

Sanatçının resimlerinde görülen biçimlerin, ritmik olarak kurgulanmasında gösterdiği özene bakıldığında, kompozisyonlarında düzene, renkten daha çok önem verdiği görülür.

3.2. Halil Akdeniz Resminde Ritim

Çağdaş Türk Resminin bir diğer temsilcisi Halil Akdeniz'in (1944) çalışmalarına bakacak olursak, düzenli tekrarlardan yararlanarak oluşturduğu özgün biçimleri, ritmik bir kurguyla yapılandırıldığını görürüz. Ona göre, sanatçı dönem dönem yaşadığı zamanın ruhuna göre hareket etmelidir. Çalışmaları sırasında birçok motifin yan yana gelmesinin çağrıştırdığı şeyleri göz önünde bulunduran Akdeniz sanatında, önceden hesap edilmeyen yeni oluşumlar ve dönüşümleri değerlendirir. Ressam, Sanatıyla ilgili şunları söyler;

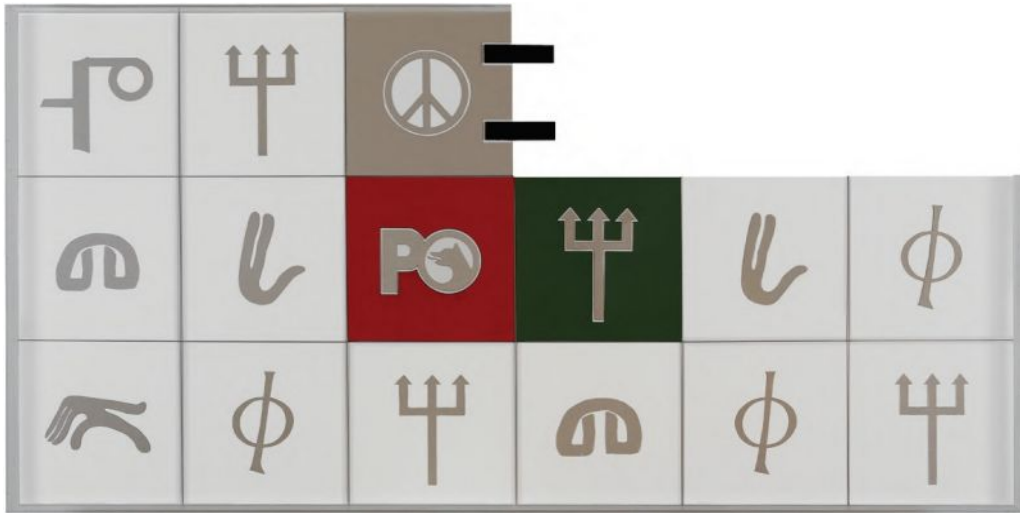


Resim 3. 4. Halil Akdeniz, *Anadolu Uygarlıkları-Kültür Logoları*, 2002, Tuval Üzerine Akrilik, 166 x 100 cm. (17 parça).

²⁷³ Ayla Ersoy, *Çağdaş Türk Resim...*, s. 36.

Bazı dönemlerde akılcılık hesap kitap ağır basar, bazı dönemlerde hapsoldüğünüz kalıplardan kurtulmak için rastlantısallığa daha çok kapı aralarsınız. Evet, bende hesaplı kitaplı bir mizaç kendini gösteriyor gibidir ama bunlar tam olarak sanatımın belirleyicileri değildir.²⁷⁴

Sanatçı son dönem çalışmalarında, üç boyutlu olarak tasarladığı, birbirinin aynı yada farklı boyutlarda olabilen tabletlerin yan yana, alt alta getirilerek sıralanmasıyla oluşturduğu düzenli tekrarlardan oluşan ritimsel kompozisyonlarında, eski dönemlere ait taşlar üzerine kazınmış, işaret, yazı veya simgelere yer vermiştir.²⁷⁵



Resim 3. 5. Halil Akdeniz, *Sınırlar Ötesi*, Tuval Üzeri Akrilik, 120 x 240 cm, 2010, İmzalı.

Halil Akdeniz, ilk dönemlerden itibaren *soyut dışavurumcu* eğilimler gösterir. 1974’lerde renk ve biçim ilişkisi üzerine ağırlık veren sanatçı, serbest fırça vuruşlarından uzaklaşmıştır. 1978’den 1980’e kadar, İzmir körfezindeki kirlenme üzerine, kavramsal nitelikte eserler üretir ve araştırmalar yapar. Grafik bir anlatımın sözkonusu olduğu tuvallerinde, farklı düşünsel planlarını ortaya koymak için, üstüste iki yada üç tuval kullanmıştır. Sanatçı bu dönemlerde kare ve dikdörtgen biçimlerden yararlanır. “1990’ların başında çevre ile ilgili ilettiği mesajlara tarih ve kültür bilincini de eklemiştir: Anadolu uygarlıklarına ait harf, simge ve arazide yükseklik ve derinlik ölçmeye yarayan cetvel *mira*”²⁷⁶ imgesini birlikte kullandığı *Anadolu Uygarlıkları - Görsel Notlar (1992)*, ile

²⁷⁴ Hüseyin B. Alptekin, *Halil Akdeniz’le Görüşme*, 1993, <http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-halil-akdeniz-ile-gorusme/> (25.05.2014)

²⁷⁵ Ayla Ersoy, *Çağdaş Türk Resim...*, s. 43.

²⁷⁶ Arazi üzerinde seçilmiş bir işaret noktasının düşeyini (şakul doğrultusunu) gösteren, yön belirtmek için kullanılan cetvel, <http://www.tdksozluk.com/s/mira/> (16.01.2012)

Anadolu Uygarlıkları, Kùltürler Arası (1994), çok katlı tuval dizelerini gerçekleştirmiştir.”²⁷⁷ Sanatçı bu yolla, anlatımlarında geçmişle günümüz arasında simgesel bir bağ kurmaya çalışmıştır.

3. 3. Devrim Erbil Resminde Titreşimlerin Ritmi

1959 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nden mezun olan sanatçı, öğrenim yıllarında Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencisi olmuştur. Daha sonra akademiye asistan olarak girmiş, ilerleyen yıllarda doçent ve profesör unvanını almıştır. 1965’te İspanya hükümetinin kültür bursuyla gittiği Madrid’de sanat çalışmaları ve incelemelerde bulunmuştur. Ressam gözlem ve birikimleriyle şekillendirdiği soyutlama temelli resim anlayışında çizgisel bir üslup benimsemiştir. Daha ilk başta altı arkadaşı ile birlikte *Soyut Yediler* adıyla gerçekleştirdiği sergiden başlayarak sanat yaşamında tüm gelişimini bu yönde sürdürmüştür.

Sanatçının kent ve doğayı konu aldığı resimlerinde kentlerin kuş bakışı görüntüsü, denizler, kuşlar ve gökyüzüne, yakından bakıldığında salt ayrıntılarını sunarlar. Bu ayrıntılar toplamında bütünü görmek, ayrıntıyı anlamlı kılar. Ayrıntıl’ın en önemli yanı “imge tekrarlarının yan yana ve arka arkaya gelerek oluşturduğu *uyumsal (ritmik) düzenin*, sonuçta, *coşkulu-heyecanlı şiirsel (lirik) bir etki yaratmaya yönelik olması*, onun sanatındaki tipik bir yaklaşım olarak belirtilebilir.”²⁷⁸ Sanatçının ifadesiyle bu *resimle şiir yazmaktır*.

Diğer yandan Erbil’in resimlerinde, bütün ve ayrıntı arasında benzerlik farkı vardır. “Bütün hücreler birbirine benzese de, oluşturdukları bütünlerin hiçbir benzerliği yoktur. Ya da bir başka yaklaşımla, büyük birimler daha büyük bütünlerin hücreleridir.”²⁷⁹ Sanatçının resminde bütünü oluşturan ayrıntılar çizgiseldir. Onun resimlerinin özünü çizgiler şekillendirir. Bedri Karayağmurlar Devrim Erbil resimlerinin çizgici anlayışı için şunları söyler:

bütün ayrıntı ilişkisinin, hücrelerdeki gelgitlerin, devinimlerin en iyi biçimlendirme aracıdır çizgi. Erbil çizgiye, hem düzleştirilmiş biçimleri hem de yüzeyi saran geometrik örgüyü kurma işlevini yükler. İstanbul’u fotografik görüntüsünden uzaklaştırıp çağdaş bir minyatürçünün yorumuyla yeniden

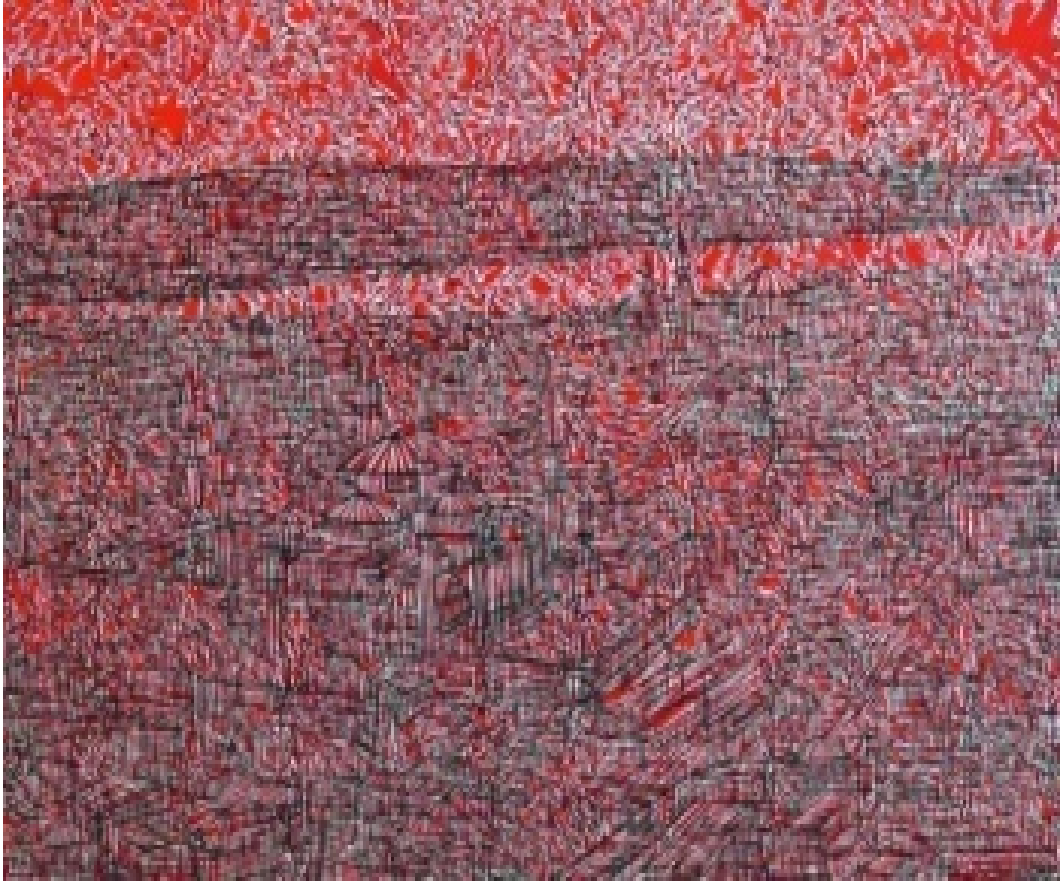
²⁷⁷ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, YEM Yayın, İstanbul1997, s. 41.

²⁷⁸ Kaya Özsezgin, *Devrim Erbil*, Artdepo yayınları, İstanbul 2004, s. 17.

²⁷⁹ [Bedri Karayağmurlar, Doğa Yorumcusu: Devrim Erbil](http://mavimelek.com/devrim_erbil.htm)http://mavimelek.com/devrim_erbil.htm (30.05.2011)

yaratılır. İki temel leke üzerine kurduğu resimlerinde çizgi, ritmik kurgunun da belirleyicisidir.²⁸⁰

Resim sanatının, nesnelere salt sınır çizgisi ile şekillendirmesi, dış gerçekliği yeniden kurabileceğini kanıtlaması, çağın sanatçısı için, yeni olanakların denendiği önemli bir olgu olarak ortaya çıkar.²⁸¹



Resim 3. 6. Devrim Erbil, *kompozisyon*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x 100 cm.

Erbil'in resimlerinde *kasabalar* serisinde olduğu gibi, çizginin ağırlığı belirgin olarak sezilir. Sanatçının bu yapıtlarındaki ısrarlı çizgiselliği, gerçekte çağdaş bir anlayışla giderek bağımsızlaşmış ve mekan yanılsaması içinde, sınırlı kırılmalarla daha soyut ifadelerle doğru yol almıştır.²⁸² Sanatçı *kent* temalı resimlerinde, İstanbul'u kuşbakışı *topografik* olarak resmetmiştir. Eserlerinde minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuhi'nin etkisi görülür. *Doğa* konulu resimlerinde ise *kuşlar* ana temayı oluşturur.

²⁸⁰ [Bedri Karayağmurlar](#), *Doğa Yorumcusu...*, (30.05.2011)

²⁸¹ Mehmet Ergüven, *Titreşimlerin Büyüsü Devrim Erbil Kitabı*, Agora Kitaplığı 1,1.basım 2008, s. 16.

²⁸² *İbid*, s. 17.



Resim 3. 7. Devrim Erbil, *Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üstüne Çeşitlemeler*, 1977

Sanatçının, *kasaba* temalı resimlerinde görülen, taşıyıcı bir zemin üzerindeki durağanlığı, *kuşlar* serisiyle yeni bir doğa çeşitlemesine bürünür. Bu çeşitlemede ortaya çıkan çizgiselliğin, zamansallık içindeki devinimi, sanatçının resimlerine verdiği; Ritimsel Soyutlama, Doğa ve Ritim Çeşitlemesi, Titreşim v.b. gibi isimlerden de anlaşılacağı üzere, yeni bir hesaplaşma içine girdiğinin göstergesidir.²⁸³

Aristoxenos'un “zamana bağlı algılarımızın herhangi bir düzen içinde bulunduğu her yerde ritim vardır”²⁸⁴ sözü, Devrim Erbil resminde ritim konusunu irdelemek açısından önemlidir. Ritim, uygarlık tarih boyunca zaman kavramı ile birlikte düşünülmüş, modern zamanlara gelindiğinde ise sanatın ve sanatçının çıkış noktası olmuştur. Örneğin, Klee, sanatında çizgi akışının zaman bağıntısı üzerinde durmuş, zaman ögesiyle birlikte resmi müzikleştirme yoluna gitmiştir. Müziğin estetik olarak kuramsallaşmasında önemli bir terim olan ritim, zaman kavramı içinde güzel sanatların hemen her alanında gündeme gelmiştir.²⁸⁵ Diğer yandan sanatçının, soyutlamanın ikinci aşamasındaki son dönem

²⁸³ İbid.

²⁸⁴ İbid, s. 19.

²⁸⁵ İbid.

resimlerinde, sanatının genel yapısını oluşturan ritim anlayışında, titreşim etkileri görülür. Ritim ve titreşim arasındaki ayırım konusunda Mehmet Ergüven Şunları söyler;



Resim 3. 8. Devrim Erbil, *Derin Mavi*, 1998, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 100 cm.

Resmin denge unsuru olan ritim ile dış gerçekliğe dolaylı ya da dolaysız gönderme yapsa bile, son tahlilde anlamı kendisiyle sınırlı *amorph* biçimlerin titreşimi birbirinden farklı işlemlerin sonucudur. Birinci durumda, kompozisyon şeması içinde taşıyıcı/ bağlayıcı bir doku olarak yer alan ritim, ressamın kendi isteğinden bağımsız varlığı nedeniyle, başlangıcından bu yana

hemen her resimde vardır; en azından dikkatli bir gözlemlerle bulunamayacak ritim yoktur. Oysa titreşim için aynı şeyi söylemek olası değildir; çünkü soyutlamanın ikinci aşamasında ortaya çıkan titreşimin varlığı, zorunlu olarak, kendileriyle titreşime geçtiği anlatım araçlarının daha önceden soyutlanmış olmasına bağlıdır.²⁸⁶



Resim 3. 9. Devrim Erbil, *Dikey Ritim3*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 150 cm.

20. yüzyılda resmin müzikleşmesi çabası içine giren sanatçılar, durmadan renkle hesaplaşmak zorunda kalmışlardır. Görsel öğelerin müziğe özgü yasalar gözetilerek düzenlenmesi, Ciurlionis'den Kupka'ya kadar yoğun olarak işlenmiştir.²⁸⁷ Devrim Erbil'in resimlerinde ise doğa yerine, doğanın renk lekelerinin çeşitli aralıklarla ya da sıklıkla yinelenerek sürülüşünü ve yinelenmeye eşlik eden zamanı izleriz.²⁸⁸ Bu müzikte olduğu gibi zaman kavramıyla iç içe olan bir ritim değil, doğrudan doğayla ilgili gerçeklerin ritmidir.

Sanatçı, devrim ve ritimi vurguladığı resimlerinde çizgileri; yatay, dikey, doğru, eğik, kıvrık, oval, ince ve kalın olarak ele alır. Böylece karşıtlıkların uyumu içinde, izleyicinin soyutu kolayca kavramasını sağlar.²⁸⁹ Aynı zamanda, sanatçı resimlerinde

²⁸⁶ İbid, s. 22.

²⁸⁷ İbid, s. 24.

²⁸⁸ İbid, s. 5

²⁸⁹ Ayla Ersoy, *Çağdaş Türk...*, s. 61.

geleneksel olanı bir çıkış ve esin kaynağı olarak alırken, çağdaş bir çizgi dinamizmi içinde, tek rengin tonları üzerinden oluşturduğu akıcı ritimleriyle, gelenekle olan bağlarını koparmamış olur. Devrim Erbil resminin temsil ettiği ritim, devinim ve zamansallık, resim yüzeyinde bir tavır olarak ortaya çıkar. Bu tavır için doğrudan olmasa bile dolaylı olarak *action painting* arasında gizli bir koşutluk sezilir. Erbil, resimlerinde çizgi ve ritimin yanında, resmin sentetik yapısıyla da hesaplaşır. Ressam, aldığı disiplinle sakin, *show'a* dönüşmeyen bir tavır ve özen içinde sanatını icra eder.

Devrim Erbil'in sanatında ritim ve titreşim, bir amacın gerekçesi olarak gündemdedir. Yineleme ve tekrar ise itici güçtür. Tüm bunlar resmin dokusuyla özdeşleşen bileşenlerdir. Sanatçının resimlerinde figüre yönelme izlenimi olsa bile, dikkatli bakıldığında tanınabilir ligin *amorph*²⁹⁰ yapıların önüne geçen bir yinelemeye eşlik ettiği görülür. Bu yapıyı dilediği gibi yineleyen sanatçı "hem ritim, hem de tekil- çoğul diyalektiği yönünden özgün bir devinim alanı yaratmış olmaktadır."²⁹¹ Onun resminde figür, ritmin tek başına ele alınıp, resmin konusu olmasıyla birlikte anlamını yitirmiştir. Şöyle ki, resimde görülen herhangi bir kuş figürü değil, kuşların birlikte oluşturduğu ritim ve devinimin soyut bir şemasıdır.²⁹² Sanatçının resimlerinde, titreşim halinde biçimler görülür. Bu biçimlerin zemini ve taşıyıcısı, gökyüzü ya da denizdir. Bunu son dönem resimlerinde daha çok gözlemleriz. Diğer yandan sanatçı, boya resmin yanında gravür ve dokuma teknikleri kullanarak da eserler vermiştir. O hangi tekniği kullanırsa kullansın, eserlerinde ki ince ayrıntılarda, titiz bir sanatçı işçiliği görülür. Ressam, eserlerinde her çizgi ve lekenin hakkını verdiği ince bir titizlik sergiler. Bu yanı ile eski ustaların çalışma tekniklerini benimsemiş olduğu eserlerinde, tıpkı bir *Nakkaş*'in sabır ve emeği vardır.²⁹³

Sanatçının doğadan esinlendiği resimlerine baktığımızda, doğaya olan tutkusunun yanında, onu ilgilendiren kısmın, doğanın coşkusu ve devinimi olduğu anlaşılır. Bu nedenle Erbil resimlerinde ışık, gölge, oylum ya da perspektif gibi ölçüler dışlanır. Çizgilerin kılavuzluğunda, figür öncesi biçim olarak beliren ve durmadan yinelenerek titreşen biçimlerin ritmik kurgusu, sanatçının imzasını taşıyan yeni bir dünya yaratır.²⁹⁴

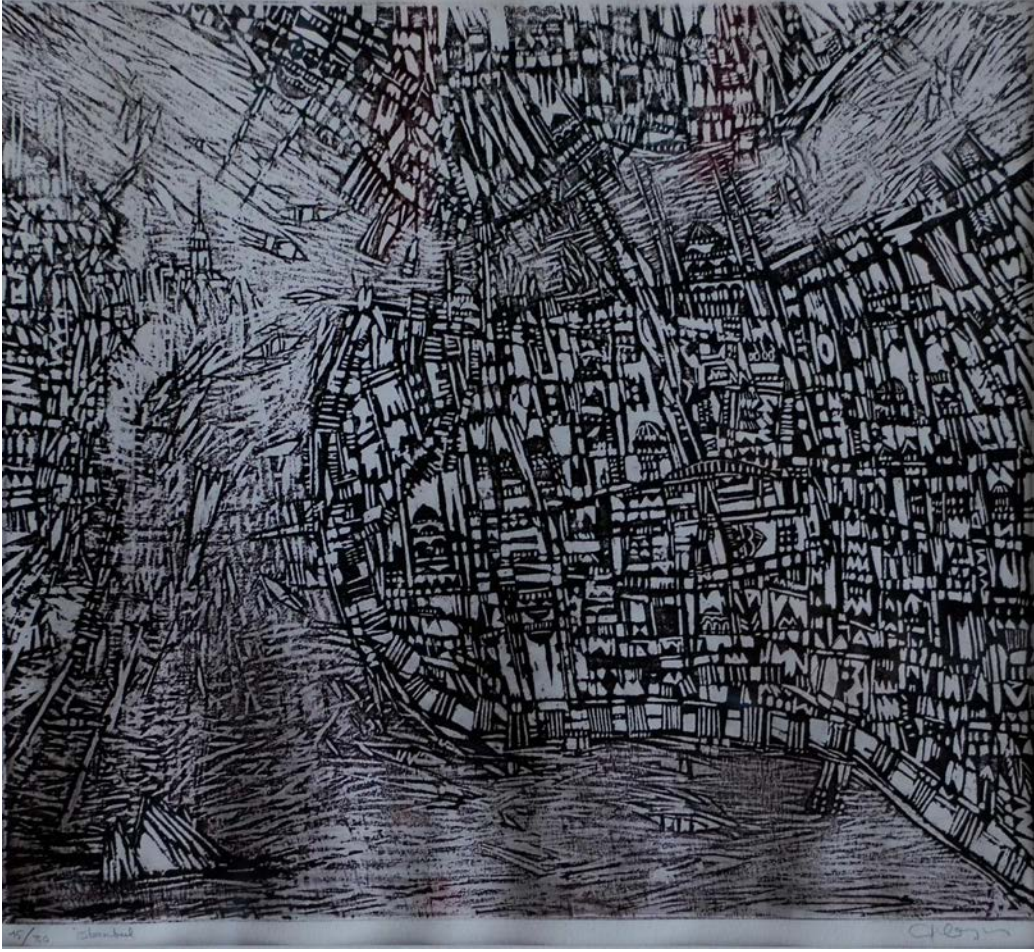
²⁹⁰ şekli olmayan, biçimsiz.

²⁹¹ Mehmet Ergüven, *Titreşimlerin Büyüsü Devrim...*, s. 52.

²⁹² İbid, s. 54.

²⁹³ Kaya Özsezgin, *Devrim...*, s. 41.

²⁹⁴ Mehmet Ergüven, *Titreşimlerin Büyüsü Devrim...*, s. 57.



Resim 3. 10. Devrim Erbil, *İstanbul*, Kağıt Üzerine Serigrafi, 15/30, 35 cm x 30 cm.

3.4. Hayal İncedoğan Resimlerinde Müzikten Gelen Ritim

Son dönem çağdaş Türk Resminin, genç sanatçılarından 1980 doğumlu Hayal İncedoğan'ın resimleri, sanatçısına özgü ritimsel unsurlar barındırır. Sanatçı, resimlerini tasarlarırken, plastik sanatlar ve tasarım kadar, müzik, sinema ve edebiyatında yoğun etkisi altında olduğunu söyler. Özellikle, müziğin üretkenliğini ve motivasyonunu arttırdığını, klasik müziğin yanında Jazz, rock, elektronik müzik, psychedelic rock ve avangartları dinlemekten çok keyif aldığını belirtir.²⁹⁵

²⁹⁵ Hayal İncedoğan, <http://www.hayalincedogan.com/#!/info/c1e98/>(28.05.2014)



Resim 3. 11. Hayal İncedoğan, *Yağmurdan Sonra*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 175 x 180 cm, 2007.

Sanatçının, *Dark Side of the Moon* serisi Pink Floyd'un 1973 tarihli albümünün de adıdır.²⁹⁶ 2009 tarihli, Morton Feldman'ın müziği ile ilişkilendirdiği *Fısıltı ve Gözyaşı* adlı resminde, siyah boruların arasından sızmakta olan su görseli ile boş bir mekânda yankısını duyabileceğimiz su damlalarının birleşimi, ritimsel bir ilişkisi içindedir.²⁹⁷ Sanatçının ilk dönem resimlerinde,

çektığı fotoğraflardaki form ve biçimleri soyutlayarak, motifin güncel yorumları üzerinde deneysel bir dille gelişen non-figüratif çalışmalar görülür. Daha sonraki işleri ise, minimal bir tavırla biçimlenen atmosferik tuval resimleri ile farklı materyallerle biçimlenen bir görsel zenginliğe sahiptir.²⁹⁸

²⁹⁶ Hayal İncedoğan, 30. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğunda Yer Alan Röportajın Metnidir. Akbank Sanat Yayınları, 2011/http://media.wix.com/ugd/ad1003_ced37a4342de60b8c46111ff18d3ea8e.pdf (29.05.2014)

²⁹⁷ Hayal İncedoğan, http://media.wix.com/ugd/ad1003_436bed9e683d34dec0a23352ddd14f1e.pdf (29.05.2014)

²⁹⁸ Hayal İncedoğan, <http://www.hayalincedogan.com/#!info/c1e98>(29.05.2014)



Resim 3. 12. Hayal İncedoğan, *Fısıltı ve Gözyaşı*, 2009.

İncedoğan, resimlerinde doğada minimal olarak odaklandığı ayrıntıların ritmini, ön plana çıkarır. Bunun için, temiz ve duru olarak boyanmış yalın renkleri tercih eder. Türk Resim Sanatının genç temsilcisi Hayal İncedoğan'ın resimlerinde görülen rastlantısal ritimler, sadece o anda tuval yüzeyine yansıma olarak algılanmamalı. Çünkü sanatçı, daha önceden özenle hazırlamış olduğu taslağındaki rastlantısal devinimi, aynı etkiyle tuvaline aktarır. Onun için doğada görmüş olduğu tüm minimal ritimler birer esin kaynağıdır.

Diğer yandan son Dönem Türk Resminde, çeşitli ritmik kurgularla deneysel eserler veren Selma Gürbüz' ün çalışmaları da dikkat çekicidir. Sanatçının resimlerinde ki fantastik anlatım, çoğu zaman düzenli tekrarlara eşlik eden, gelişen, değişen tekrarların ritmi, izleyiciyi konu üzerine düşünmeye sevk eder. Sanatçının geçmiş ve bugün arasında, yaşantısını etkileyen birçok olgu, biçimsel olarak resimlerinde kendini gösterir. Sanatçı seksenlerin etkisinde yaptığı politik resimlerden nü resimlere geçiş yapar.



Resim 3. 13. Selma Gürbüz, *İsimsiz*, 2010, Gelenekten Çağdaşa, İstanbul Modern.

Sonuç olarak, Türk ve Dünya sanatında düzenli tekrarlar ya da bu tekrarların alternatif sunumlarına birçok sanatçının eserinde rastlanır. Op Art-Kinetik Art ya da Soyut Dışavurumcu akımlarda olduğu gibi hareket, yanılsama ve sanatçısına özgü düzenin sınırlarının zorlandığı, çağdaş sanat akımlarına baktığımızda, somuttan soyuta giden süreçte, *biçimin ritmik kurgusu*, sanatçının öncelikli konusu olmuştur. Dünya Sanatına baktığımızda Ritim konusunda, alternatif çalışmalarıyla tanınan Josef Albers, Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Julio Le Parc , M.C. Escher ve Julian Stanczak gibi sanatçılar 20. Yüzyıl resim sanatının etkili isimleri olarak yerlerini almışlardır.

BÖLÜM IV

RESİM SANATINDA BİÇİM VE ÖZ SORUNU ÜZERİNE

Ritmin, doğada duylara hizmet eden tüm nesne ve bileşenlerin, düzenli deviniminden ve bu devinimle birlikte ortaya çıkan doğal yasalardan meydana geldiğini belirtmiştik. Bu yasalar sonsuz evrende karşılıklı, düzenli ve sürekli bağıntı içinde birbirlerini koşullandırarak bir birlik oluşturur. Evren sonsuz çeşitliliği olan görüngüler (fenomenler)²⁹⁹ topluluğudur. “Bu düzenli ve sürekli bağıntıda fenomenler ya da nesnenin kişiliğinin tümü olan *biçim*, onunla anlaşılan diğer biçimlere bağlıdır.”³⁰⁰ Bu şekilde oluşan birlik, daha üstün bir biçimdir. Birbirini aşarak oluşan her üstün biçim, daha üstün biçimlerinde elamanlarıdır. Sonsuza kadar giden bu devinim evreni oluşturur. Plato bu bağlamda biçimi, bağıntılı ve mutlak biçim olarak ele alır. Ona göre bağıntılı biçim yaşayan varlıkların ve onların benzetmelerindeki ölçü ve güzelliği taşıyan biçimdir. “Plato’ya göre bütün canlı varlıklar bu özelliği taşır. Kapsayanla kapsam ancak birbirinin varoluş nedenidir ve birlikte bir bütünü oluştururlar.”³⁰¹ Tıpkı ağacın bütün organlarıyla bir süreklilik içinde oluşması gibi, yaprakların ağaca, damarların, kanallar ve hücrelerinde yaprağa bağlılığıyla ortaya çıkan bütün, bir biçimdir. Genel olarak algılanan, tüm nesnedir. Tüm nesne, içinde bütünü oluşturan ayrıntıları da kapsar. *Biçim* çoğu zaman görünüş denilen *şekil* ile karıştırılır. Biçim yalın bir görünüş değildir. Çiçeğin biçimi, onu meydana getiren iç anatomisi, yapısı ve bütünüdür. Yeryüzünde her şey biçim ve maddenin bileşimidir. Biçim “Platon’un *ideası* gibi, maddeyi içermesi gereken bir temel, maddeyi yöneten bir düzenin iç ilkesi olarak görülüyor.”³⁰² Tıpkı ilkel çömlekçinin önce bir biçim hazırlayıp sonra şekilsiz maddeyi o biçimin içine dökerek hazırladığı kaplar gibi. Öyleyse her maddi bütünün eylemi biçimdir; biçim bir eylem ilkesidir.

²⁹⁹ Duyularla algılanabilen her şey, fenomen,<http://tr.wiktionary.org/wiki/g%C3%B6r%C3%BCng%C3%BCler> (14.05.2014)

³⁰⁰ Fikri Cantürk, *Plastik Sanatlarda...*, s. 40.

³⁰¹ İbid, s. 39.

³⁰² Ernest Fischer, *Sanatın...*,s. 115.

Her eylem biçim yoluyla gerçekleşir ve her eylem o eyleme girişinin yetkinliğe erişmesi amacını güder. Her varlık, belirli düzeni içinde, kendi yapısına uyan bir eylemle, yani kendi doğal biçimine uyan bir çabayla erişebileceği en yüksek yetkinliğe erişir. Biçimsel nedenle kesin neden birbirinin aynıdır; bir amaca yönelen biçim kesinliktir, yetkinliğin ilk kaynağıdır. Böylece biçimle öz aynı olur ve maddenin önemi ikinci dereceye düşer.³⁰³

Biçimle öz arasındaki sorunsala gelecek olursak; Bu konuda Fischer'in örneklemeleri üzerinden giderek konuya açıklık getireceğiz. Fischer; biçim ve öz arasındaki diyalektiğin en anlaşılır şekilde katı, düzenli biçimlerin yapısında gözlenebileceğini söyler. Ona göre bunun içinde ideal örnek olarak kristalleri verir. Buradan hareketle Fischer, biçimin, sadece maddenin belirli bir düzen ve denge içinde kümelenişi ve oturuşu olduğunu söyler. Biçim, maddenin bilinen temel tutucu haliyle bir sonuca yönelmiş, ancak etkinliğe dönüşmemiş durumda bir süre kalır. Buna karşılık öz, durmadan değişen bir devinim içindedir. Kimi zaman belirsiz olan bu devinim, biçimle çatışarak, sınırları aşar ve yeni biçimler yaratır. Yarattığı yeni biçimlerin içinde yine bir süreliğine, yeni bir öz olarak dengeli yaşamına devam eder.

Fisher'a göre "Biçim, belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır, Öz'ün ayrılmaz özellikleri devinim ve değişimdir. Öyleyse yaptığımız bir yalınlaştırma olsa bile, biçimi tutucu, özü ise devrimci olarak tanımlayabiliriz."³⁰⁴ Fisher, biçimin tutucu değişmez hali ile öz'ün devrimci tavrı arasındaki çelişmenin, toplumlar içinde geçerli olduğu görüşündedir. Yönetici sınıflar, durumu tehlikede gördükleri anda biçime sarılırlar. Böylece biçim öz'ün önüne geçer. Söz konusu toplumların içinde var olmaya çalışan sanat, sanatçının duyarlılığı içinde özgürleşir. Böylece öz biçimin önüne geçer.³⁰⁵ Başka bir deyişle biçim, canlı, cansız varlıklar için olduğu kadar, her türlü gelmiş, geçmiş ya da günümüz toplumlarının kendi içindeki özelliklerine göre ayrılmış yapısı içinde kullanılır. Bunlar ilkel toplumların biçimsel yapısı, günümüze değin değişen toplumların hiç durmadan birbirlerinden etkilenerek oluşturdukları yeni biçimlerdir.

Toplumlarda olduğu gibi canlı varlıkların biçimi değişmez değildir. Bir bitkiye verilen yeni besinlerle, dış yaşam koşulları değiştirilerek metabolizmasının farklı çalışması sağlanır. Çiçek yeni bir özle yapılandırılır. Verilen yeni özle biçimi de değişmiş olur. Çiçeğin soya çekimden kaynaklanan eski biçimlere dönme hali devam ederken yeni

³⁰³ İbid, s. 116.

³⁰⁴ İbid, s. 123.

³⁰⁵ İbid, s. 123.

biçimler de oluşur. Aynı şekilde ortaya çıkan yeni biçimlerde gelecekteki kuşaklara soyaçekim yoluyla geçer. Bu anlatımı “Doğa durmadan değişiyor ve kımıldamadan duran bir şey yok doğada”³⁰⁶ sözleriyle Goethe de destekler.

Biçim ve öz ancak diyalektik bir ilişkiyle bağlanır. Burada konu, ancak sanatçının tutumuyla öz aşamasına gelir. “Öz yalnız neyin sunulduğu değil, nasıl sunulduğu, nasıl bir ortamda, ne derecede toplumsal ve bireysel bir duyarlılıkla sunulduğu demektir.”³⁰⁷ Fischer bu duruma şu sözlerle açıklık getirir. “*Hasat* gibi bir konu sevimli bir kır yaşantısı, kalıplaşmış bir günlük yaşayış resmi, insanlık dışı bir sıkıntı ya da insanın doğa üzerindeki bir zaferi olarak işlenebilir.”³⁰⁸ Sanatçının görüşü resmin içeriğini tayin eder. Sanatçı eserini meydana getirirken, yönetici sınıfının sözcüsü mü, duygulu bir tatil ressamı mı, öfkeli bir köylü mü, yoksa devrimci bir toplumcu mudur? Ancak sanatçının bu hali izleyiciye, doğru geçtiğinde amaca ulaşılmış olur.

Öte yandan, Herbert Read “Biçim, düzen, simetri veya belli bir ölçü demek değildir”³⁰⁹ der. Ona göre sanat eserinin biçiminde, izleyiciyi etkisi altına alan özel bir kuruluş vardır. Read “Sanat eseri üzerinde düşündüğümüz zaman, kendimizi sanat eserinin biçimi içine sokarız”³¹⁰ der. İnsandaki bu sürekli etkili olan, kavranan güzellik duygusudur. İnsanda duyarlı olmanın değişmemesine karşın, algısı ve zihni, yaşamını soyutlaştırarak bir anlayış kurar. Bu anlayış sanattaki değişken elaman olan *ifade*’yi ortaya çıkarır. Read’e göre *İfade biçim* in tam karşılığı olarak kullanılamaz. Ona göre, ifade duyguların bir tepkisidir. Sanatçı eserini meydana getirirken başvurduğu düzen ve dizginlemenin de bir ifade, bir tarz olduğunu söyler. Sanat çevrelerinde buna algılama biçimi de denir.

Biçim; ölçü, ritim, denge, harmoni gibi terimleri kapsar. Tüm bunlar sezgilerle algılanır. Sanatçı biçimi meydana getirirken, sadece zihinsel bir gayret içinde değildir. Aynı zamanda biçim, sanatçının bu zihinsel gayretinin yanında, içgüdülerinin onu yönlendirmesi sonucu ortaya çıkar. Bu nedenle Primitif Sanatı, Yunan sanatına göre daha aşağı da olduğu belirtilemez. Sanat objesi ilkel bile olsa, yeniye göre daha da güzel bir biçim içgüdülerinden doğmuş olabilir.

³⁰⁶ İbid, s. 125.

³⁰⁷ İbid, s. 129.

³⁰⁸ İbid.

³⁰⁹ Herbert Read, *Sanatın...*, s. 31.

³¹⁰ İbid.

Buna göre, ilkel insan başta, devinen doğa içinde bir maddeyi yöneten kuramsal yasaları bilmezken zamanla günlük yaşamında ölçü, düzen denge gibi kavramları öğrenir. İlkel insanın toplu yaşayışında, evrenin ritim tekrarlarının yaşamlarını nasıl etkilediğini keşfederek doğanın bu düzenine saygı duymaya başladılar. Böylece, eski biçimlere duyulan algının her yeni biçim oluşumunda, biçimin özelliklerinin de ihtiyacı karşılayacak ölçüde korunduğu görülür. Üretim ve yaratıcılığın gelişmesi sürecinde yeni gereçler bulunsa bile eski biçimler kendini aynı etkide gösterebilir.

Eski biçimler ve geleneklerin kalıcılık gücünü, mimariden, yontuya, resimden, müziğe tüm sanatlarda görürüz. Sanatçı, yaşantı biçimleri, görme ve duyma duyuları ile yeni toplumsal gerçeklerden beslenir. “Sözgelimi, büyük kentlerin ritmi, gürültüsü ve hızı yeni görme ve işitme türleri yaratabilir, köylüyle kentlinin bir manzarayı görüşleri birbirine benzemez.”³¹¹ Bir bakıma sanatçı düşüncesini cisimleştirme sürecine girerken beslendiği çevre ve kültürün etkisi altındadır. Ortaya koyacağı yeni biçimler ise onun özgür dışavurumunun bir yansıması olacaktır. Biçimin algılanabilmesi sürecinde; bilmeye, bilgiye ve düşünceye ihtiyaç vardır. Biçimin algılanmasında, ona komşu olan yapı iyi incelenmelidir.

Bütünün oluşması, bölümlerin kendi arasında ve bütünle olan ilişkilerindeki kuruluş sistemiyle olur. Sanat eserinde elemanlar birbirine işlevsel açıdan bağlanmışlardır. Ortaya çıkan yapının yani biçimin ya da formun varlığı karşıtların dengesine bağlıdır. Bu durum, eseri meydana getiren leke ve renkler arasında kurulması beklenen zorunlu dengeli ilişkidir. “Bu dengenin sağlanmasına eş kişilik durumu denir. Eş kişilik durumu resimde, bir yapının bir bölgesindeki leke ve rengin, diğer bölgesindeki leke ve renkle ilişki kurma zorunluluğudur.”³¹² Biçim, işlevsel, yapısal ve maddesel özelliğe sahiptir. Biçim, bir şeyin şekli ya da formu anlamınadır. Plastik sanatlarda biçim derinlikle yakın ilişkilidir. Buradaki yakınlık biçimin form³¹³ algısı ile olur. Diğer taraftan “resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder. Işığın olduğu yerde renk ve biçim vardır. Işığın olmadığı yerde renklerden söz edilmez ama bazı biçimler yaşamaya

³¹¹ Ernest Fischer, *Sanatın...*, s. 146.

³¹² *Araştırma Serisi No.67, Resimde Biçim, www.Maximumbilgi.Com, (16.01.2012)*

³¹³ Form, bir varlığın kendi özgül yetkinliği için sorumluluk taşıyan oluşturucu ilke. İlk madde ile kendi varlık ve doğasını paylaşarak bileşik yapıyı oluşturan içsel ilke. Fiziksel şeylerin biçimsel nedeni.

devam eder.”³¹⁴ Klee, *Çağdaş Sanat Kuramı* yapıtında biçimi ele alırken, biçimin ne zaman güzel ve ne zaman ölü olduğunu şu sözlerle vurgular.

Biçim, devinim gibi, yapma gibi, eylem durumunda olduğu zaman güzeldir. Biçimi bitmiş durgunluk, son durma olarak kötüdür. Biçim noksansız bir ödev gibi, yetkin olduğu zaman kötüdür. Biçim, sondur, ölümdür. Oluş, yaşamdır.³¹⁵

Klee söz konusu oluşu, devinmekte olan yaratıcı bir yol olarak görür. Bu dolaşım tek düzeliğin sıkıcılığından kurtulup, inip, çıkan, büyüyen, küçülen, açık ya da kapalı, ağırlaşan, sapan, zamanı geldiğinde parçaları birbirine ve bütüne bağlayan ögelerin, oluşturduğu tutkunluk içinde, bir yapıt haline geliştirir. Ona göre sanatçıda var olan yaratma gücü doğadaki yaratma sürecinin devamıdır.

Özetle, belli bir dönemin sanat yapıtlarını incelerken, o çağın ifade ve anlatım biçimi göz ardı edilmemelidir. Sanatçının ifade biçimi doğru çözümlenmelidir. Bu sebeple sanatta konu, biçim ve öz değişimlerinin toplumsal nedenlerini bilmeden, ortaya konulan eser, gerçeklikten ya da estetik görünümünden uzak olabilir. Sanatın ve sanatçının tarzını belirleyen özdür. Toplumların uzun süreli değişmez yapısı içinde kalıplaşmış gibi görünen biçimler zamanla yeni biçimlere dönüşür, buda ancak yeni özle olur. Yeni bir öz, zaman zaman eski biçimlerle dile getirilse de, eski biçimleri yok etme, parçalama isteği içinde yeni biçimler yaratır.

³¹⁴ Araştırma Serisi..., [Www.Maximumbilgi.Com](http://www.Maximumbilgi.Com), (16.01.2012)

³¹⁵ Paul Klee, *Çağdaş Sanat...*,s. 58.

SONUÇ

İlk insanın gelişim evrelerinden, günümüze kadar gelen süreçte, doğanın ve insanın her duyu ve hareketi, bilimden sanata birçok alanın inceleme konusu olmuştur. Varlığını inkâr edemeyeceğimiz bu etkileşim, duyuların hizmetine giren sanatı, bir yansıtma aracı olarak görmüş ve günümüze kadar, toplumların yaşadıkları büyük değişimlerin etkisinde ya da toplumların etkisi altında gelişmiştir. Doğanın organik yasaları içinde bütünü gören, bütünün içindeki düzeni, dengeyi ve oluşumun ritmini keşfeden insanın aklıyla oranları, biçimleri ve figürleri sağlıklı olarak algılaması, sanat adına atılmış ilk adımlar olmuştur. Doğanın devinimleri ve karşı devinimlerinin oluşturduğu ritmin gücünü keşfeden sanatçı, toplumdaki duyuları algılama ve kavramadaki yeteneği bakımından ayrılır. Doğaya özgü bir kavram olan ritimin, resim sanatındaki yansıma biçimleri, tıpkı doğada olduğu gibi sanatta da bir denge unsurudur. Bu çalışma, resim sanatında, görüngüler dünyasında duyumsanan biçimlerin, ritmik olarak kurgulanmasını irdelemiştir. Evrenin ritmini duyumsayan sanatçıların eserleri, ritmik unsurlar barındırır. Tezin teması 20. Yüzyıl resim sanatı üzerinden ele alınarak sınırlandırılmış, çağın sanatçılarının eserlerindeki ritmik öğeler, etkilendikleri yapı içinde analiz edilmiştir.

Bu araştırmada sanat eserini meydana getiren unsurlardan biçim ve ritim kavramlarına açıklık getirmeye çalışılmıştır. Buna göre; biçimin tek bir tanımı olmadığını, kendisiyle etkileşimde olan diğer biçimlerle birlikte oluşturduğu birliğin, evrendeki biçimlerin ana teması olduğu, böylece ortaya çıkan biçimsel devinimin de evreni oluşturduğu gözlemlendi. Bu devinim evrende bir ritim oluşturur. Platon, tüm canlı varlıkların bu özelliği taşıdığını söyler, *ağaç örneğinde olduğu gibi, yaprakların dallara, dalların gövdeye olan bağı ve bütünü gibi*. Bu çalışmada, biçimin bir içeriği, bir öz'ü olduğu gerçeğini de göz ardı etmeden, biçimi sadece görünüş olarak değil, ayrıntılı ile birlikte bütün olarak görmenin ve biçimin oluşturduğu ritmik formu algılamının, sanatsal bakışa katkısını deneyledik. Toplumların değişen yapısına karşı hazırlıksız olan sanatçıların eserlerinde, biçim ve öz belli bir doygunluğa ulaştığında, özü besleyen dengelerin değişmesiyle, biçiminde değişime uğradığı görüldü.

Bir sanat eserinde ritmi arayan göz, nesnelere tek tek bakar. Böylece mekândaki denge, renkte ki uyum ve çizginin devinen ritmine, resmin bütününe bakarak, izleyicinin tüm bileşenleri belli bir ritim içinde algılayabileceği tespit edildi.

Temanın irdelenmesinde, daha çok sanatçı üzerinden araştırma mümkün olabilirdi. Ancak ritim ve tekrar ile ilgili özgün biçimlere öncelik verildi. Buna bakarak, toplumsal yapı içinde şekillenen duygu yoğunluğu, sanatlar arası etkileşim, sanatçının araştırma kaygısı ve birçok faktörün, sanatsal yaratım sürecini etkilediği görüldü. 20. Yüzyıl resminde, eskisine göre soyut biçimler barındıran yeni ritim anlayışında, çizgi, renk ve leke tekrarlarından oluşturulmuş eserlerin ritmik kurguları, optik yanılsamaları, çağın var olan devinimini ve hızını, tüm özellikleri ile yansıtır. Sanatçının bulguladığı biçimlerin ritmik kurgularına, insanlar yaşadığı çevrede gerek dekoratif, gerekse, bilimsel bir araştırmanın yansıması olarak rastlayabilir. Çalışmamda 20. yüzyıl resminde, Kandinsky, Cezanne, Van Gogh, Mondrian, Klee, Robert Delaunay, Joan Miro, Jackson Pollack, Giacomo Balla, Kirchner, Rober Motherwell, Willem de Kooning, Andy Warhol, Bridget Riley, Sabri Berkel, Güngör Taner, Devrim Erbil, Halil Akdeniz ve Hayal İncedoğan'ın biçim arayışlarındaki farklılıklar tespit edildi.

Sonuç olarak; Kökenlerini evrenin oluşumunda bulduğumuz ritim, yeniçağla birlikte teknoloji, kentleşme, hız ve devinimin getirdiği yeni biçim anlayışıyla, sanatçı ve toplum tarafından aynı hızla kabul görmüştür. Bilimsel araştırmaların ışığında, incelenen nesnelere, organik yapılarında yer alan ritmik tekrarların ve optik yanılsamaların, dekoratif anlamda birçok endüstri alanında kullanılmaya başlanması ve görsel hafızada yer edinmesi, dönemin aktif yapısının sonucudur. Diğer taraftan, müzikte, birçok eser biçimsel olarak yüzlerce farklı ritim barındırır. Eserlerin içinde yer alan, aynı ve farklı yapıdaki biçimlerin oluşturduğu bu ritmik düzen, farklı eserlerde yeni ve farklı melodiler oluşturur. Resim sanatında da görülen bu ritmik düzene göre; birçok eser, ortak ritimler barındırsalar da, görünen biçimler farklı olabilir. 20. Yüzyılın ifade anlayışındaki biçimsel farklılıkların yarattığı bu ritmik düzenin, teknik olarak resimdeki algıyı değiştirmedeği sonucuna varıldı.

KAYNAKÇA

- Adams, Steven. *The Barbizon School & The Origins of Impressionism*, Phaidon Press, Hong Kong 1997.
- Antmen, Ahu. *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 3. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2008.
- Aydoğan, Bilge. “1950 Sonrası Görsel Sanatlar Ve Müzik Arasındaki Etkileşim”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mayıs 2006.
- Beksaç, Engin. *Avrupa Sanatına Giriş*, 2. Baskı, Engin Yayıncılık, İstanbul 1995.
- Cantürk, Fikri. *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*, Eğitim Fakültesi Yayınları, Eskişehir 1993.
- Doğrusöz, İhsan. *Görsel Algılamada Sanatın Temel Bileşenlerinin Kapsama Alanı*, Lisans Yayınları, 1. Basım, 2007.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 1, YEM Yayınları, İstanbul 1997.
- Ergüven, Mehmet. *Titreşimlerin Büyüsü Devrim Erbil Kitabı*, Agora Kitaplığı 1, 1.Basım 2008
- Ersoy, Ayla. *Çağdaş Türk Resim Sanatı (1950'den 200'e)*, Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1. Basım, 1998.
- Ersoy, Ayla. *Sanat Kavramlarına Giriş*, 3. Baskı, Yorum Sanat Yayıncılık, İstanbul 2002.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. *Resme Başlarken*, 1. Basım, Türkiye İş Bankası Sanat Yayınları, İstanbul 2005.
- Farago, France. *Sanat*, (Çev. Özcan Doğan), 1. Basım, Doğu Batı yayınları 2006.
- Fischer, Ernest. *Sanatın Gerekliliği*, (çev. Cevat Çapan), 8. Basım, Payel Yayınları, İstanbul 1995.
- Fineberg, Jonathan. *1940'tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*, 1. Basım, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir 2014.
- Fotoğraf Ve Grafik Çağdaş Türk Sanatı Tarihi*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Ankara 2012.
- Güngör, İ.Hulisi. *Temel Tasarım*, 3. Baskı, Esen Ofset, İstanbul 2005.
- Gürer, Latife; Gül Gürer. *Temel Tasarım*, Birsen Yayınevi, İstanbul 2004.
- Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Bedrettin Cömert), 4. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1992.
- Hauser, Arnold. *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Çev. Yıldız Gölönü), Cilt/2, Deniz Kitap Evi, 1. Baskı Ankara 2006.

- Irwin, Edman. *Sanat ve İnsan*, (Çev. Turhan Oğuzkan), İnkılap ve Aka Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1977.
- İpşiroğlu, Nazan. *Resimde Müziğin Etkisi*, 2. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1995.
- İpşiroğlu, Nazan; İpşiroğlu Mazhar. *Sanatta Devrim*, 5. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2011.
- İpşiroğlu, Nazan. *Sanatta Devrim*, 5. Baskı, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2011.
- Kandinsky, Wasily. *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, (çev. Tefik Turan), 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Keskinok, Kayıhan. "Doğa ve Sanatta Ritimler", *Sanat /Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi*, Sayı: 7, Mayıs 1994.
- Klee, Paul. *Çağdaş Sanat Kuramı*, (çev. Mehmet Dünder), Dost Yayınları, 1. Baskı, Ankara 2006.
- Kılıçkan, Hüseyin. *Resim Bilgisi*, Fil Yayınevi, İstanbul 2000.
- Krausse, Anna- Carola. *Rönesnstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, (çev. Dilek Zaptçioğlu) Literatür Yayınları, İstanbul 2005.
- Kuspit, Donald. *Sanatın Sonu*, Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Larousse, Thema*, Tematik Ansiklopedi, 1. Basım, Milliyet Yayınları 1993-1994.
- Lenoir, Beatrice. *Sanat Yapıtı*, (Çev. Aykut Derman), 4. Basım, YKY Yayınları, İstanbul 2005.
- Lhote, Andre. *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*, çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitapevi, 1. Baskı, Ankara 2000.
- Lynton, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. Cevat Çapan; Sadi Öziş), 4. Basım, Remzi Kitapevi 2009.
- Özçelik, Sadık. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt: 21, Sayı: 3, 2001.
- Özer, Bülent. *Yorumlar, Resim Heykel Mimarlık*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, İstanbul 1986.
- Özsezgin, Kaya. *Devrim Erbil*, Artdepo Yayınları, İstanbul 2004.
- Özsezgin, Kaya. *Güngör Taner Ritim ve Devinim*, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2008.
- Read, Herbert. *Sanatın Anlamı*, (Çev. Güner İnal - Nuşin Asgari), Türkiye İş Bankası Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 1974.
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi*, (Çev. Hasan Kuruyazıcı - Üstün Alsaç) 2. Basım, Görsel Yayınları, İstanbul 1983.
- Şenyapılı, Önder. *Görsel Sanatlar ve İletişim*, Sanat Yapım Yayıncılık, Ankara 1996.
- Sözen, Metin; Uğur Tanyeli. *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

- Tansuğ, Sezer. *Türk Resminde Yeni Dönem*, Remzi Kitabevi, 4. Basım,1995.
- Thema Larousse, *Tematik Ansiklopedi, İnsan ve Tarih*, Milliyet Yay. İstanbul 1993
- Tunalı, İsmail. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, 4. Basım, Remzi Kitapevi 1992.
- Turani, Adnan. *Çağdaş Sanat Felsefesi*, 2. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 1998.
- Türkçe Sözlük*, T.D.K. Milliyet Yayınları, İstanbul 1992.
- Yörükler, Seda. “Tekrardaki Fark Anlatının Büyüsü”, *Genç Sanat*, s.169, 2009.

İNTERNET ALINTILARI

- Araştırma Serisi No.67, Resimde Biçim, www.MaximumBilgi.com, (16.01.2012)
- Bedri Karayağmurlar, Doğa Yorumcusu: Devrim Erbil,
http://mavimelek.com/devrim_erbil.htm30.05.2011(30.05.2011)
- Bireşimci Tiyatro,
http://www.tiyatrotarihi.com/tyatro_terimleri/biresimci_tiyatro_nedir. (19.04.2014)
- Frank Stella,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Frank_Stella (17.06.2014)
- Georges Seurat,
http://tr.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat (19.04.2014)
- Görüngü,Fenomen,
<http://tr.wiktionary.org/wiki/g%C3%B6r%C3%BCng%C3%BC/> (14.05.2014)
- Hayal İncedoğan, 30. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi kataloğunda yer alan röportajın metnidir: Akbank Sanat Yayınları, 2011,
[/http://media.wix.com/ugd/ad1003_ced37a4342de60b8c46111ff18d3ea8e.pdf](http://media.wix.com/ugd/ad1003_ced37a4342de60b8c46111ff18d3ea8e.pdf)
(29.05.2014)
- Hayal İncedoğan,
<http://www.hayalincedogan.com/#!info/c1e98/> (28/05/2014)
- Mira,
www.tdksozluk.com/s/mira/ (16.01.2012)
- Murathan Mungan'ın Fevzi Karakoç Hakkında Yazısı,
<http://www.fevzikiparokoc.com/category/hakkinda/> (23.06.2014)
- Orfizm,
<http://kavramsalsanat.blogcu.com/akimlar/2749647>. (01. 05. 2014)
- Özkan Eroğlu: Halil Akdenizle Görüşme,
<http://www.arsivfotoritim.com/yazi/ozkan-eroglu-halil-akdeniz-ile-gorusme/>
(25.05.2014)

ready made nedir, ready made ne demek?

<http://www.nedirnedemek.com/ready-made-nedir-ready-made-ne-demek>

(26.07.2014)

Sabri Berkel,

<http://dolusozluk.com/?i=130220/>, (11.06.2014)

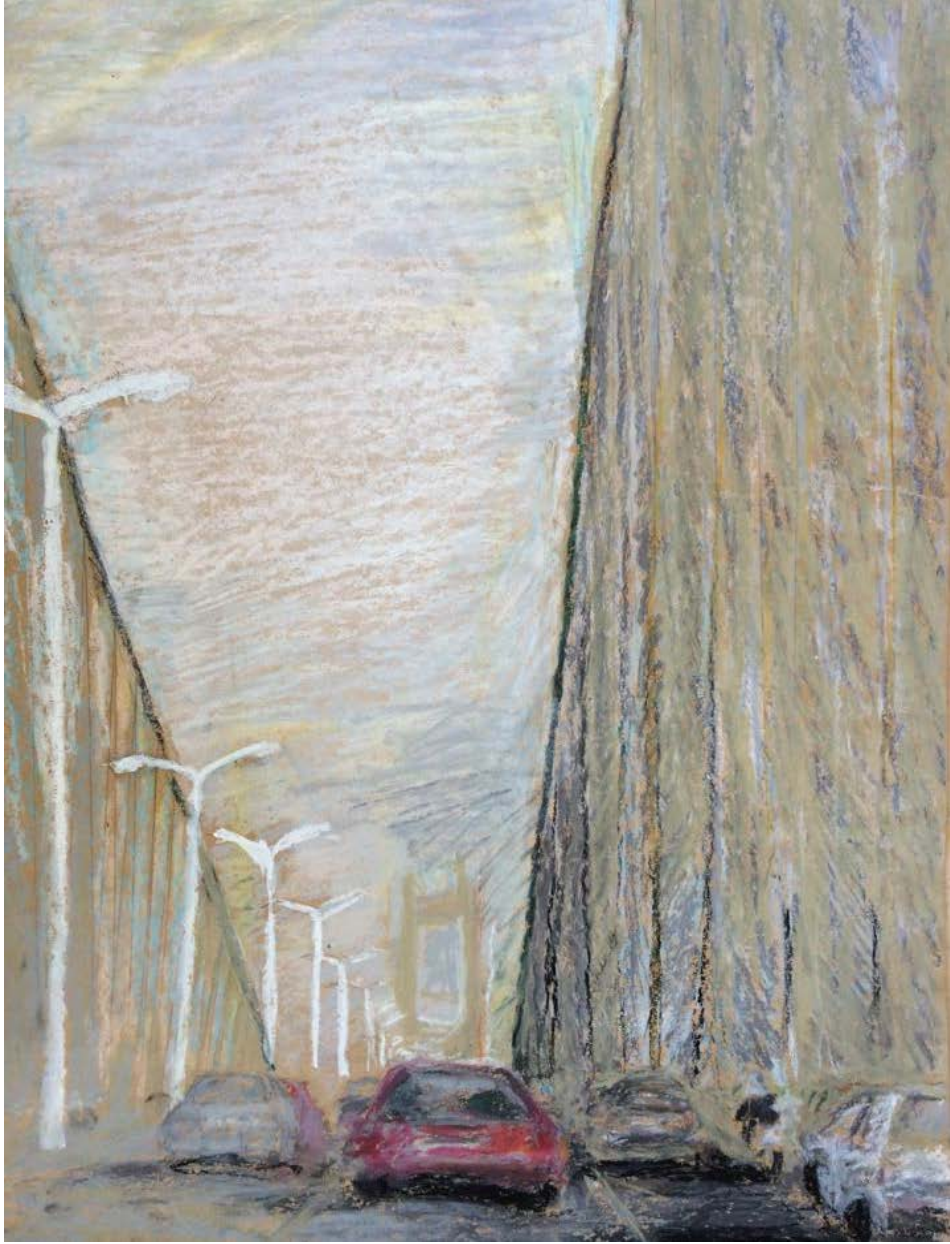
Spesifik nedir?

<http://spesifik.nedir.com/#ixzz326BwtTBK> (12.05.2014)

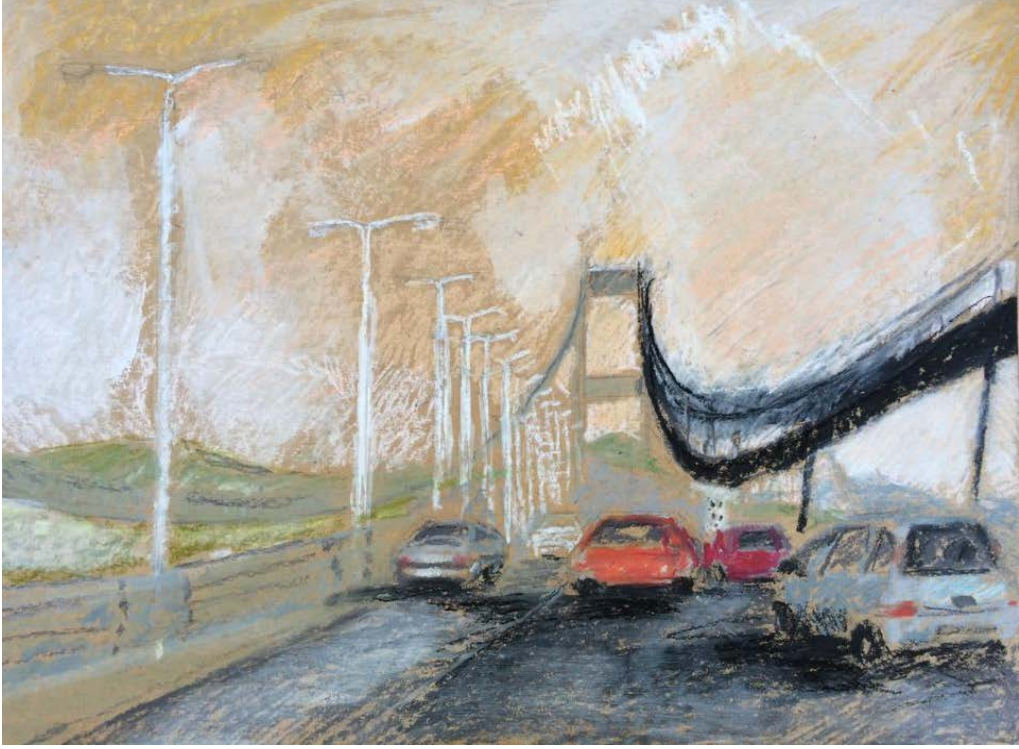
Şefik Güngör, Görsel Sanatlarda Ritim,

<http://sanalfotografmecmuasi.wordpress.com/2010/10/05/> (18.06.2014)

EK RESİMLER



Resim 1. Bircan Aydoğdu, *Köprü 2*, 2012,
Kağıt Üzerine Pastel, 50 x 35 cm.



Resim 2. Bircan Aydoğdu, *Köprü 1*, 2012,
Kağıt Üzerine Pastel, 35x 50 cm.



Resim 3. Bircan Aydoğdu, *Pazar Yeri*, 2012,
Kağıt Üzerine Pastel, Akrilik, 50 x 35 cm.



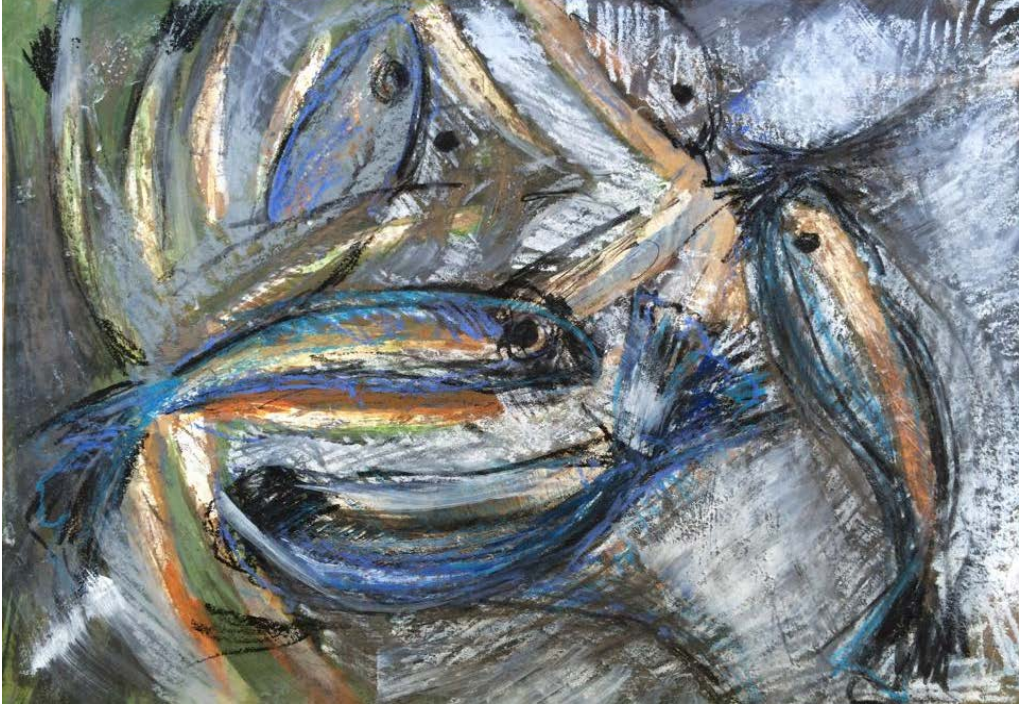
Resim 4. Bircan Aydoğdu, *Bisikletler*, 2012,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 30 x 30 cm.



Resim 5. Bircan Aydoğdu, *Balıkların Dansı 9*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 6. Bircan Aydoğdu, *Balıkların Dansı 2*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 7. Bir can Aydoğdu, *Balıkların Dansı 3*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 8. Bir can Aydoğdu, *Balıkların Dansı 4*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 9. Bircan Aydoğdu, *Balıkların Dansı 5*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 3. 10. Bircan Aydoğdu, *Balıkların Dansı 6*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 3. 11. Bircan Aydoğdu, *Balıkların Dansı 7*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 3. 12. Bircan Aydoğdu, *Balıkların Dansı 8*, 2013,
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 35 x 50 cm.



Resim 3. 13. Bircan Aydoğdu, *Balıkların Dansı I*, 2013,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50 x 50 cm.