ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KUŞ İMGESİNİN

HAREKET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Sanatta Yeterlik

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat 2016

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KUŞ İMGESİNİN HAREKET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

HARİKA MUSAL ÇAKMAKLISOY

SANATTA YETERLİK

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Güldane ARAZ AY

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şubat 2016

ÖZET

ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KUŞ İMGESİNİN HAREKET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Şubat 2016

Danışman: Doç. Güldane ARAZ AY

Bu araştırmada, resmin temelini oluşturan ve tasarım elemanları olarak da ifade edilen çizgi, biçim, ışık-gölge ve renk öğelerinin hareket ilkesi ile olan ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda hareket ilkesi, Çağdaş Türk Resim Sanatı kapsamında kuş imgesini ön plana çıkaran sanatçıların eserleri üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Değerlendirmeye alınan eserlerdeki hareket ilkesi, resmin biçim elemanları göz önünde bulundurularak çözümlenmiştir. Bu bağlamda araştırmanın ilk bölümünde, resmin biçim elemanlarının hareket ilkesi ile olan ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde, tuval resminde hareketin oluşum biçimlerinin tarihsel serüveni, Fütürizm ve Op Art sanat akımları çerçevesinde incelenmiştir. Üçüncü ve son bölümde ise, Çağdaş Türk Resim Sanatında hareket olgusu, kuş temalı resimler bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Resim Sanatı, Fütürizm, Optik Sanat, Kuş İmgesi, Hareket

ABSTRACT

A BIRD FIGURE AS A MOVEMENT IMAGE IN MODERN TURKISH PAINTING ART

Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Department of Fine Arts

Anadolu University Institude of Fine Arts, February 2016

Advisor: Associate Professor Güldane ARAZ AY

This study aims to reveal the relationship between the motion principle and the line, form, light-shade and color components which are also mentioned as the design elements structuring the base of the painting. For this purpose the motion principle was reviewed by the works of the artists who embrace the bird figure in terms of Contemporary Turkish Painting Art. The motion principle reviewed in the art works was analyzed by considering the form elements of the painting. In this regard, in the first part of the study, the relationship between the form elements of the painting and the motion principle was tried to be explained. In the second part of the study, the chronological adventure of the formation types on the canvas painting was examined through Futurism and Optical Art movements. In the third and the last part, the movement phenomenon in the Contemporary Turkish Painting Art and was handled analyzing paintings with bird images.

Keywords: Turkish Painting Art, Futurism, Optical Art, Bird Image, Movement

11.02.2016

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY'un "**Çağdaş Türk Resim Sanatında Kuş İmgesinin Hareket Bağlamında İncelenmesi**" başlıklı tezi **11 Şubat 2016** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Doç. Güldane ARAZ AY**	.....
Üye	**: Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK**	.....
Üye	**: Doç. Şemsettin EDEER**	.....
Üye	**: Doç. Deniz F. KORKMAZ**	.....
Üye	**: Doç. Evren KARAYEL GÖKKAYA**	.....

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

"Çağdaş Türk Resim Sanatında Kuş İmgesinin Hareket Bağlamında İncelenmesi" isimli sanatta yeterlik tez çalışma sürecinde bilgisini, emeğini ve güler yüzünü benden esirgemeyen danışmanım Doç. Güldane ARAZ AY'a, yeterlik tez sürecine birlikte başladığım ve araştırdığım konu hakkında bilgisine başvurduğum değerli hocam Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK'e, destek ve katkılarından dolayı eşim Cüneyt ÇAKMAKLISOY'a ve aileme teşekkür ederim.

Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

ÖZGEÇMİŞ



Yüksek Lisans: 2010>Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Lisans: 2005>Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü

İş Deneyimi: 2013 Eylül-…. >Araştırma Görevlisi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Harika Musal Çakmaklısoy **Yabancı Dil:** İngilizce

Zonguldak-1982 **E-posta Adresi:** hmusal@anadolu.edu.tr

Uluslararası Sergiler

2015> "Anadolu'dan Esintiler", Florida Atlantik Üniversitesi, ABD

2015> Reggio Emilia Fiere, İmmagiana Arte in Fiere, Sanat Fuarı, İtalya

2015> Uluslararası Görsel Sanatlar Buluşması 2, Kedi Kültür Sanat Merkezi, İzmir

2014> Changahan, Teknoloji Enstitüsü Sanat ve Tasarım Okulu, Anadolu Ünv. GSF Öğretim Elemanları ve Öğrencileri Karma Resim-Baskı Sergisi, Changzhou, Çin

2010> 60th year of Korea War Participation Chain Art International Exhibition in Turkey, Yunus Emre Sanat Galerisi, Eskişehir

Ulusal Sergiler

2015> "Lisansüstü Öğrenci Karma Sergisi", Anadolu Üniversitesi Enstitü Salonları, Eskişehir

2015> "Karma Resim Sergisi", Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Eskişehir

2015> "İnas Sanayi Nefise Mektebi'nin Kuruluş Yılı Anısına Kadın Sanatçılar Karma Sergisi", Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi GSF Sergi Salonu, Kahramanmaraş

2015> "Dünya Kadınlar Günü Karma Resim Sergisi", Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya

2015> “Araştırma Görevlileri Karma Sergisi”, Anadolu Üniversitesi GSF Sergi Salonları, Eskişehir

2014> “Anadolu Üniversitesi GSF Öğretim Elemanları Resim ve Baskıresim Sergisi”, Anadolu Üniversitesi İİBF Sergi Salonu, Eskişehir

2014> "8 Mart Dünya Kadınlar Günü Karma Sergisi" Türk Üniversiteli Kadınlar Derneği ve Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları, A.Ü Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2013> Anadolu Üniversitesi GSF, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi GSF ve Sakarya Üniversitesi GSF Öğretim Elemanları Karma Sergisi “Üçleme3”, Sakarya

2013> Anadolu Üniversitesi GSF “Yeni Yıl Sergisi”, A.Ü. Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi, Eskişehir

2010 > Anadolu Üniversitesi GSE Öğrenci Sergisi, Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2010> İstanbul Tüyap Sanat Fuarı, İstanbul

Yarışmalı Sergiler

2011> Yunus Emre Resim Yarışması Jürili Resim Sergisi, ‘Sergileme’, Yunus Emre Sanat Galerisi, Eskişehir.

2010> Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi 7. Resim Yarışması Jürili Resim Sergisi, ‘Sergileme’, Kahramanmaraş.

Çalıştay ve Seminerler

2015> “Sınıf Öğretmenlerinin Baskıresim Tekniğini Kullanarak Sanatsal Yöntem Farkındalığının Arttırılması”, Sınıf Öğretmenleri ile Baskıresim Sanat Eğitim Çalıştayı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

2015> “Tayland-Türkiye Sanat Buluşması”, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

2015> “Seminer I, Seminer II ve Yaratıcı Sanat Çalıştayı”, University of Florida USA, School of Art+Art History Julie Morrisroe, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

Projeler

2015>"Sınıf Öğretmenlerinin Baskıresim Tekniğini Kullanarak Sanatsal Yöntem Farkındalığının Arttırılması", Sınıf Öğretmenleri ile Baskı Resim Sanat Eğitim Çalıştayı, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

İÇİNDEKİLER

ÖZET…….…....II

ABSTRACT……...…….…….....III

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI……V

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR……...VI

ÖZGEÇMİŞ…….……..…..VII

GÖRSELLER LİSTESİ……....…XV

ŞEKİLLER LİSTESİ……..…..XXIII

GİRİŞ…….…….....1

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMDE HAREKET

1. HAREKETİN TANIMI…….…….... 5

1.1. Resimde Hareket ve Ritm …….... 6

1.2. Resimde Hareket ve Devinim ……..... 7

1.3. Resimde Hareket ve Dinamizm……..….. 8

2. RESMİN KOMPOZİSYONUNDA HAREKET İLKESİ……... 9

2.1. Yatay Hareket……...… 10

2.2. Dikey Hareket……...… 11

2.3. Diyagonal Hareket……..…… 12

3. RESMİN BİÇİM ELEMANLARININ HAREKET İLKESİ İLE OLAN İLİŞKİLERİ…… 15

3.1. Temel Plastik Unsurlardan Çizginin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri ……..15

3.2. Temel Plastik Unsurlardan Biçimin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri.....19

3.3. Temel Plastik Unsurlardan Rengin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri……. 23

3.4. Temel Plastik Unsurlardan Işık-Gölgenin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri...29

İKİNCİ BÖLÜM

TUVAL RESMİNDE HAREKETİN OLUŞUM BİÇİMLERİ

1. DİNAMİZMİN, HIZIN VE HAREKETİN İFADESİ FÜTÜRİZM……..35

1.1. Giacomo Balla (1871-1958)……....42

1.1.1. Kırlangıçların Uçuşu……43

1.1.2. Bir Otomobilin Hızı…….. 46

1.1.3. Tasmalı Köpeğin Dinamizmi…… 50

1.2. Gino Severini (1883-1976)…….....51

1.2.1. Monaco'da Pan Pan Dansı…… 53

1.2.2. Tabarin Balosunun Dinamik Hiyeroglifi……...55

1.2.3. Hareket Halindeki Silahlı Tren……. 56

1.3. Umberto Boccioni (1882-1916)…….. 58

1.3.1. Ruh Halleri-Ayrılanlar-Gidenler-Kalanlar…….... 60

1.3.2. Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri…… 61

1.3.3. Bisikletçinin Dinamizmi……...63

1.4. Carlo Carra (1881-1966)……..…..... 64

1.4.1. Tiyatrodan Kaçış…….. 65

1.4.2. Penceredeki Kadın (Eşzamanlılık)……66

1.5. Luigi Russolo (1885-1947)……67

1.5.1. İsyan…….…… 68

1.5.2. Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketinin Dinamizmi…….……..... 69

2. HAREKET YANILSAMASI (HAREKETİN İLÜZYONU), IŞIK VE OPTİK MEKAN: OP ART……...…… 70

2.1. Victor Vasarely (1906-1997)……...……..… 72

2.1.1. Zebra ……...…….... 73

2.1.2.Vega-Nor…….… 76

2.2. Bridget Riley (1931)……. 77

2.2.1. Karelerdeki Hareket…….. 78

2.2.2. Düşüş……... 79

2.3. Josef Albers (1888-1976)…….. 80

2.3.1. Kareye Saygı……..…. 81

2.4. Yaacov Agam (1928)…….…… 83

2.4.1. Kabartma Ritim…….. 84

2.4.2. Galaksi 5…….....85

2.5. Jesus Raphael Soto (1923-2005)……...…… 86

2.5.1. Yatay Hareket……...…… 87

2.5.2. Titreşimli Strüktür…….. 89

2.6. Carlos Cruiz-Diez (1923)……..……. 90

2.6.1. Physichromie…….…… 91

2.6.2. Çoğalan Renk 007 D…….. 92

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE HAREKET

1. ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA KUŞ İMGESİNİN HAREKET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ…….. 94

1.1. Fahrelnissa Zeid (1901-1991)……. 95

1.1.1. Übü Kuşu…… 96

1.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974)……..……. 98

1.2.1. Yuva…….. 98

1.3. Fikret Mualla (1903-1967)…….……. 100

1.3.1. Tavus kuşu……. 101

1.4. Zeki Faik İzer (1905-1988)……..…….. 102

1.4.1. Kuş…….…… 103

1.5. Ferruh Başağa (1914-2010)……..……. 105

1.5.1. Kırmızı Güvercinler……..…….. 106

1.6. Selim Turan (1915-1994)……...…..…… 108

1.6.1. Kuşlar……109

1.7. Salih Acar (1927-2001)……..…..…….. 110

1.7.1. Göçmen Kuşlar……..…… 111

1.8. Erol Akyavaş (1932-1999)……...……...…..……. 113

1.8.1. Anka Kuşu……...…….. 113

1.9. Gencay Kasapçı (1933)……..……..…….. 115

1.9.1. Soyut Kompozisyon……...…… 115

1.10. Devrim Erbil (1937)…….……... 117

1.10.1. Karede Kuşlar…….…… 117

1.11. Hasan Pekmezci (1945)……...……..……119

1.11.1. Kuşlar …….…… 120

1.12. Habip Aydoğdu (1952)…….……... 121

1.12.1. Haberci…… 122

1.13. Aydın Ayan (1953)…….…..…… 126

1.13.1. Karda Kavga……..…….. 126

SONUÇ ……..……..… 129

KAYNAKÇA ……..……... 131

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1. Nicolas Poussin, "Pan'ın Heykeli Önünde Bakü Festivali", Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x142.5 cm, 1632, National Galeri, Londra …….…….... 7

Kaynak: http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-a-bacchanalian-revel-before (Erişim Tarihi: 13.08.2015)

Görsel 2. Lyubov Popova, "Konstrüksiyon Alanı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x64 cm, 1921, Özel Koleksiyon, Moskova…….... 13

Kaynak: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern (Erişim Tarihi: 15.08.2015)

Görsel 3. Lyubov Popova, "Konstrüksiyon Alanı", Ahşap Üzerine Yağlıboya, 64x60 cm, 1921, Tretyakov Galeri, Moskova……..…… 13

Kaynak: http://www.tate.org.u/research/publications/tate (Erişim Tarihi: 15.08.2015)

Görsel 4. Janice Lessman-Moss, "?", pamuk, paslanmaz çelik, jakar desenli dokuma, elektrikli dokuma, 180x177 cm, 2003, ? ……..……... 14

Kaynak: http://www.kent.edu/museum/origin-and-synthesis-selected-weavings-janice-lessman-moss-1994-2004) (Erişim Tarihi: 15.08.2015)

Görsel 5. Pat Steir, "Yaz Ayı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 278x348cm, 2005, ?, …….…….…. 19

Kaynak: http://patsteirbio.weebly.com/works.html (Erişim Tarihi: 17.08.2015) ve "Sanatın Temelleri Kitabı"

Görsel 6. Newton'un deneyi, beyaz ışığın kırılması……...23

Kaynak:https://www.google.com.tr/search?q=newtonun+i%C5%9F%C4%B1k+prizmas%C4%B1&biw (Erişim Tarihi: 18.08.2015)

Görsel 7. Newton'un deneyi, beyaz ışığın renklere ayrışması……..….23

Kaynak:https://www.google.com.tr/search?q=newtonun+i%C5%9F%C4%B1k+prizmas%C4%B1&biw= (Erişim Tarihi:18.08.2015)

Görsel 8. Claude Monet, "İzlenim:Sis",Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x92 cm, 1903-1904, ?……..……..……..25

Kaynak: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/56.135.6 (Erişim Tarihi:18.08.2015)

Görsel 9. Caravaggio, "Doktor Tulp'un Anatomi Dersi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 44,5 cm x 39 cm, 1665, Lahey……..…… 31

Kaynak: http://artlex.com.tr (Erişim Tarihi:19.08.2015)

Görsel 10. Umberto Boccioni, "Mızraklıların Görevi", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x32 cm, 1915, Riccardo and Magda Jucker Koleksiyonu, Milan, İtalya……..… 36

Kaynak: http://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/the-charge-of-the-lancers-1915 (Erişim Tarihi: 21.08.2015)

Görsel 11. Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak No:2", Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x89 cm, 1912, Philedelphia Müzesi..…….……. 38

Kaynak:http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html?mulR=3096646921 (Erişim Tarihi: 21.10.2015)

Görsel 12. Marcel Duchamp, "Trendeki Üzgün Genç Adam", Ahşap Üzerine Marufle Edilmiş Dokulu Karton Üzerine Yağlıboya, 100x73 cm, 1911, Guggenheim Müzesi, Venice…….…….. 39

Kaynak: http://www.wikiart.org/en/marcel-duchamp/sad-young-man-in-a-train-1911 (Erişim Tarihi: 1.11.2015)

Görsel 13. Gino Severini, "Madam S.nin Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x89 cm, 1912, Philedelphia Müzesi……..…….……. 40

Kaynak:http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html?mulR=3096646921 (Erişim Tarihi: 2.11.2015)

Görsel 14. Umberto Boccioni, "Şehrin Yükselişi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x290 cm, 1911, Özel Koleksiyon……...41

Kaynak:http://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/the-city-rises-1911 (Erişim Tarihi: 2.11.2015)

Görsel 15. Giacomo Balla, "İflas", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1902, Özel Koleksiyon, İtalya……...…. 42

Kaynak:http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/bankruptcy1902 (ErişimTarihi:3.11.2015)

Görsel 16. Giacomo Balla, "İşçinin Bir Günü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 135x100cm, 1904, İtalya, Özel Koleksiyon……..…43

Kaynak:http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/bankruptcy-1902 (ErişimTarihi:3.11.2015)

Görsel 17. Giacomo Balla, "Kırlangıçların Uçuşu", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 49x68cm, 1904, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.....44

Görsel 18. Etienne-Jules Marey, (1830-1904), "Uçan Kuşun Kronofotoğrafı", 1886…….…….. 45

Kaynak: http://traceytutt.co.uk/2014/05/ (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

Görsel 19. Giacomo Balla, "Kırlangıçlar 'Hareketin Yolları-Dinamik Diziler", Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x120cm, 1913, Modern Sanatlar Müzesi, New York ……. 45

Kaynak:http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/swifts-paths-of-movement-dynamic-sequences-1913 (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

Görsel 20. Giacomo Balla, "Bir Otomobilin Hızı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x68cm, 1912, Modern Sanatlar Müzesi, New York…….....47

Kaynak: http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/speeding-automobile-1912 (Erişim Tarihi: 4.11. 2015)

Görsel 21. Giacomo Balla, "Manzara", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1913, İtalya, Özel Koleksiyon…….....48

Kaynak: http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/landscape-1913 (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

Görsel 22. Giacomo Balla, "Ritm+Gürültü+Arabanın Hızı", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1913, İtalya, Özel Koleksiyon……...…… 49

Kaynak: http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/rhythm-noise-speed-of-car-1913 (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

Görsel 23. Giacomo Balla, "Soyut Hız-Araba Geçti", Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.2x65.4 cm, 1913, Tate Galeri, Londra……..…. 49

Kaynak: http://bittleston.com/artists/giacomo_balla/ (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

Görsel 24. Giacomo Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x110 cm, 1912, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York…….. 50

Kaynak: http://www.artimetre.com/2012/12/07/giacomo-balla-1871-1958-futurizm/ (Erişim Tarihi: 7.11.2015)

Görsel 25. Gino Severini, "Bulvar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 63.5x 91.5 cm, 1911, Estoric Koleksiyonu, Londra…….. 52

Kaynak: http://www.wikiart.org/en/gino-severini/the-boulevard-1911

Görsel 26. Gino Severini, "Mavi Dansçı", Tuval Üzerine Yağlıboya ve Payet Yapıştırma, 61x64 cm,1912, Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milano…… 53

Kaynak:http://www.guggenheimvenice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.phpid_opera=405&page= (Erişim Tarihi: 10.11.2015)

Görsel 27. Gino Severini, "Monico'da Pan Pan Dansı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 400x280 cm, 1959, Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa…….. 54

Kaynak: http://www.wikiart.org/en/gino-severini/the-pan-pan-at-the-monico-1959 (Erişim Tarihi: 11.11.2015)

Görsel 28. Gino Severini, "Tabarin Balosunun Dinamik Hiyeroglifi", Tuval Üzerine Yağlıboya ve Payet Yapıştırma, 161x156 cm, 1912, Modern Sanatlar Müzesi, New York…….…….…….……...…….…….....…. 55

Kaynak: http://www.moma.org/collection/works/79419?locale=en(ErişimTarihi: 11.11.2015)

Görsel 29. Gino Severini, "Hareket Halindeki Silahlı Tren", Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x88 cm, 1915, Richard S. Zeisler Koleksiyonu, New York…….. 57

Kaynak:http://www.wikiart.org/en/gino-severini/red-cross-train-passing-a-village 1915#supersized artistPaintings-258304 (Erişim Tarihi: 11.11.2015)

Görsel 30. Umberto Boccioni, "Galeride İsyan", Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x64cm, 1910, Brera Sanat Galerisi, Milan……..… 59

Kaynak: http://www.artchive.com/artchive/B/boccioni/boccioni_riot.jpg.html (Erişim Tarihi: 11.11.2015)

Görsel 31. Umberto Boccioni, "Ruh Halleri-Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x96 cm, 1911, Modern Sanatlar Müzesi, New York…..…….. 60

Kaynak: http://www.artchive.com/artchive/B/boccioni/boccioni_riot.jpg.html (Erişim Tarihi: 10.11.2015)

Görsel 32. Umberto Boccioni, "Oylum İçinde Devam Eden Biçimler", Bronz Heykel, 1.11x88 cm, Modern Sanatlar Müzesi …….……...…….. 62

Kaynak: http://www.moma.org/meetme/modules/module_nine#module_9_1 (Erişim Tarihi: 10.11.2015)

Görsel 33. Umberto Boccioni "Bisikletçinin Dinamizmi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 1913, 70x95 cm, Guggenheim Müzesi…….…….. 64

Kaynak:http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2341 (Erişim Tarihi: 10.11.2015)

Görsel 34. Carlo Carra, "Tiyatrodan Kaçış", Tuval Üzerine Yağlıboya, 69x89 cm, 1910, ?.…… 65
Kaynak: http://www.wikiart.org/en/carlo-carra/leaving-the-theatre-1910 (Erişim Tarihi: 12.11.2015)
Görsel 35. Carlo Carra, "Penceredeki Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x133 cm, 1912, Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano…….. 67
Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/File:Carlo_Carra,_1912,_Concurrency,_Woman_on_the_Balcony,_(Simultaneit%C3%A0,_La_donna_al_balcone),_Collezione_R._Jucker,_Milan,_Italy.jpg (Erişim Tarihi: 13.11.2015)
Görsel 36. Luigi Russolo, "İsyan", Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x230 cm, 1911, Gemeente Müzesi, Hollanda…….…..... 69
Kaynak: http://www.wikiart.org/en/luigi-russolo/the-revolt-1911 (Erişim Tarihi: 14.11.2015)
Görsel 37. Luigi Russolo, "Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x65 cm, 1912, ? ……..…… 70
Kaynak:http://www.bridgemanimages.com/en-GB/asset/94159/russolo-luigi-1885-1947/synopsis-of-a-woman-s-movements-1912-oil-on-canvas (Erişim Tarihi: 14.11.2015)
Görsel 38. Victor Vasarely, "Riu-Kiu-C", Tuval Üzerine Akrilik boya, 115x115 cm, 1960, ? ……..... 71
Kaynak: http://www.op-art.co.uk/op-art-gallery/victor-vasarely/riu-kiu-c (Erişim Tarihi: 17.11.2015
Görsel 39. Victor Vasarely, "Zebra", Ahşap Pano Üzerine Guaj boya, 20x36 cm, 1950, ?.....74
Kaynak: http://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/zebra-1950 (Erişim Tarihi: 17.11.2015)
Görsel 40. Victor Vasarely, "Zebra", 52x60 cm, 1937……..… 75
Kaynak: http://www.wikiart.org/en/victor-vasarely/zebra-1937 (Erişim Tarihi: 17.11.2015)
Görsel 41. Victor Vasarely, "Zebralar", Pleksi Glass Üzerine Serigrafi, 66x60x19 cm, 1965, ?. ……75

Kaynak:http://www.masterworksfineart.com/artist/victor-vasarely/zebras-1965/ (Erişim Tarihi: 17.11.2015)

Görsel 42. Victor Vasarely, "Vega-Nor", Tuval Üzerine Akrilik boya, 200x200cm, 1969, ?…… 76

Kaynak: http://www.op-art.co.uk/wp-content/uploads/2011/11/vega-nor.jpg (Erişim Tarihi: 17.11.2015)

Görsel 43. Bridget Riley, "Karelerdeki Hareket", Duralit Üzerine Tempera, 122x122cm, 1961, Arts Council Koleksiyonu…….. 78

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Riley,_Movement_in_Squares.jpg (Erişim Tarihi: 23.11.2015)

Görsel 44. Bridget Riley, "Düşüş", Duralit Üzerine Akrilik boya, 141x140 cm, 1963, Tate Galeri, Londra……79

Kaynak: http://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-fall-t00616 (Erişim Tarihi: 23.11.2015)

Görsel 45. Josef Albers, "Kareye Saygı", Sunta Üzerine Yağlıboya, 122x122 cm, 1959, New York…….. 82

Kaynak: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/59.160 (Erişim Tarihi: 24.11.2015)

Görsel 46. Yaacov Agam, "Kabartma Ritim", Ahşap Boyama, 42x48x9.5cm, 1966, Özel Koleksiyon…..…… 84

Kaynak: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.402.3 (Erişim Tarihi: 25.11.2015)

Görsel 47. Yaacov Agam, "Galaksi V", Agamograf baskı, 14x15 cm, 1990, ?..…..… 85

Kaynak:https://www.liveauctioneers.com/item/8126198_yaacov-agam-galaxy-v-agamograph (Erişim Tarihi: 25.11.2015)

Görsel 48. Raphael Jesus Soto, "Yatay Hareket", sunta, naylon iplik ve demir çubuk üzerine yağlıboya, 625x276x165 mm, 1963, Tate Galeri, Londra……87

Kaynak:http://www.tate.org.uk/art/artworks/soto-horizontal-movement-t00649(ErişimTarihi: 26.11.2015)

Görsel 49. Raphael Jesus Soto, "Daire İçinde Yatay Hareket", çelik, naylon ve boyanmış ahşap, 40x40x15 cm, 1964, Özel Koleksiyon, Stockholm……..… 88

Kaynak:http://www.artnet.com/artists/jes%C3%BAs-rafael-soto/horizontal-movement-in-a-circle-9n0SSwTtRIpcV5el7iaClA2 (Erişim Tarihi: 26.11.2015)
Görsel 50. Raphael Jesus Soto, "Titreşimli Strüktür", metal ve tahta üzerine yağlıboya, 158x107x14 cm, 1965, ?…… 89
Kaynak:http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection online/artwork/3974 (Erişim Tarihi: 26.11.2015)
date/crosswalks-of-additive-color_2/ (Erişim Tarihi: 26.11.2015)
Görsel 51. Carlos Cruiz Diez, "Physichromie", Aliminyum-Serigrafi, 70x140 cm, 1973, Paris, Fransa…….…….…….……..…..…91
Kaynak:http://www.cruz-diez.com/work/physichromie/1970-1979/physichromie-625_2/ (Erişim Tarihi: 26.11.2015)
Görsel 52. Carlos Cruiz Diez, "Çoğalan Renk 007 D" 100x100 cm, 2007, Paris, Fransa……..92
Kaynak: http://www.cruz-diez.com/work/couleur-additive/2000-2009/couleur-additive-serie-007-d/ (Erişim Tarihi: 26.11.2015)
Görsel 53. Fahrelnissa Zeid, "Übü Kuşu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x113 cm, 1950, Özel Koleksiyon…….....96
Kaynak: http://www.beyazart.com/v3/pdf/25bm_tr_sneak.pdf (Erişim Tarihi: 27.11.2015)
Görsel 54. Abidin Elderoğlu, "Yuva", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?,1962, ?……..…..99
Kaynak: http://www.turkishartgallery.com/unluler/elder/elderoglu.htm (Erişim Tarihi: 30.11.2015)
Görsel 55. Fikret Mualla, "Tavus kuşu", Kağıt Üzerine Guaj boya, ?, 1951, ?……...101
Kaynak:http://www.cumhuriyet.edu.tr/userfiles/file/EgitimBilimleriEnstitusu/EGITIM%20BILIMLERI%20ENSTITUSU%20HAZIR%20FORMLAR/EGITIM%20BILIMLERI%20ENSTITUSU%20HAZIR%20FORMLAR/MEZUNLARIMIZ/446954.pdf (Erişim Tarihi: 16.12.2015)
Görsel 56. Zeki Faik İzer, " Kuş", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1961, ?……..…...104
Kaynak:http://www.artnet.com/artists/zeki-faik-izer/bird-QsefYucT_n76e5bu6tQaQA2 (Erişim Tarihi: 16.12.2015)
Görsel 57. Ferruh Başağa, " Kırmızı Güvercinler", 96x126 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2007, ?……...… 106

Kaynak:http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauction&id=38&page_number=25 (Erişim Tarihi: 16.12.2015)
Görsel 58. Selim Turan, " Kuşlar", Kağıt Üzerine Guaj Boya, 33x25 cm, ?...……..…109
Kaynak:https://www.artamonline.com/260-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/7991-selim-turan-1915-1994-kuslar (Erişim Tarihi: 16.12.2015)
Görsel 59. Salih Acar, " Göçmen Kuşlar", Tuval Üzerine Yağlıboya,? 1994, ?….. 111
Kaynak:http://www.beyazart.com/v3/?page=show_mauction&id=6&page_number=35 (Erişim Tarihi: 17.12.2015)
Görsel 60. Erol Akyavaş, "Anka Kuşu", Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 56x76 cm, ?, ….……..…114
Kaynak:https://www.artamonline.com/268-muzayede-cagdas-sanat-eserleri/6281-erol-akyavas-1932-1999-anka-kusu (Erişim Tarihi: 17.12.2015)
Görsel 61. Gencay Kasapçı, "Soyut Kompozisyon", Karton Üzerine Yağlıboya, 27x45 cm, ?, ... 116
Kaynak:http://artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=3160&displays_id=14&lno=1397 (Erişim Tarihi: 18.12.2015)
Görsel 62. Devrim Erbil, "Karede Kuşlar" Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, ? 118
Kaynak:http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=ENG&artistID=96&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0
Görsel 63. Hasan Pekmezci, "Kuşlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm, 1945, ? .....……..……..120
Kaynak: http://www.hasanpekmezci.com/category/calismalari/page/4/ (Erişim Tarihi: 24.12.2015)
Görsel 64. Habip Aydoğdu, "Haberci", Tuval Üzerine Akrilik boya, 35x50 cm, 2012,? .....…….…. 124
Kaynak:http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387&section=130&lang=TR&bhcp=1&periodID=-1&pageNo=0&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015)
Görsel 65. Aydın Ayan "Karda Kavga", Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm, 1996, Özel Koleksiyon……... 127
Kaynak:http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457&section=130&lang=TR&periodID=343&pageNo=0&exhID=0&bhcp=1 (Erişim Tarihi: 24.12.2015)

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Yatay Yönler- Yatay Hareket…….. 11

Kaynak: Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Şekil 2. Dikey Yönler-Dikey Hareket…….. 11

Kaynak: Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Şekil 3. Diyagonal Hareket…….12

Kaynak: Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Şekil 4. Zikzaklı Formlardan Oluşan Diyagonal Hareket……..... 12

Kaynak: Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Şekil 5. Üçgen, Daire ve Karenin Hareketli Konumları……..... 22

Kaynak: H. Demir Divanlıoğlu'nun 'Temel Tasar' isimli kitabından alınmıştır.

GİRİŞ

Resim sanatının gelişim süreci göz önünde bulundurulduğunda, resimsel bütünlüğü oluşturan temel plastik öğeler ve ilkelerin, sanatçıların yapıtlarını anlamlandırmada önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Resmin biçimsel tasarımı, çizgilerin, biçimlerin, renklerin, tonların ve doku özelliklerinin anlatımcı bir düzen içinde bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Temel plastik öğelerin birlikteliği, bir taraftan resmin içeriğine betimsel ya da simgesel anlamlar yüklerken, bir diğer taraftan; denge, zıtlık, uyum (armoni), hareket ve yön gibi ilkelerin oluşumuna katkı sağlayarak eserin çözümlenmesine de yardımcı olmaktadır.

Bu öğeler ve ilkeler, bireyin gözlem yapma, araştırma, çözümleme, ilişkilendirme gibi temel tasarım süreçleriyle ilgili kapasitelerini geliştirmelerine imkân sağlamaktadır. Görsel dilin gelişmesi, bireyin gördüğünü daha doğru değerlendirebilmesine, daha iyi çözümler üretebilmesine ve doğru yargılara varmasına yol açarak yaratıcı bireyin ortaya çıkmasına aracılık etmektedir.

Yaratıcılığın ön koşul olarak görüldüğü sanat alanında, temel plastik öğeler ve bu öğelerin birlikteliğini belirleyen tasarım ilkelerine gereken önemi vermek, üretilen yapıtın niteliği ve kalitesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca temel plastik öğelerin tasarım ilkeleriyle olan ilişkisinin doğru biçimde anlaşılması bir taraftan resimdeki anlatımı güçlendirmeyi sağlarken, diğer taraftan izleyici tarafından algılanan mesajın içeriği üzerinde etkili olmaktadır. Sanatçı, eserini üretirken tek düzelikten kaçınmak amacıyla ölçü-oran, zıtlık, denge, ışık-gölge, birlik, egemenlik gibi çeşitli tasarım ilkelerini kullanarak kompozisyonda görsel dengeyi sağlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda "Hareket" ilkesi de resim sanatının vazgeçilmez unsurları arasında yer almaktadır.

"Hareket" ilkesinin resim sanatındaki örnekleri dönemler, akımlar ve sanatçılar göz önünde bulundurulduğunda farklılıklar göstermekte, dolayısıyla bu farklılık resme zengin bir anlatım dili kazandırmaktadır. Aynı zamanda sanatçının bireysel üslubunun şekillenmesinde de bu ilkenin önemli katkısı olduğu ifade edilebilir. Anlaşılacağı

üzere; bu tez çalışmasının konusunu, temel tasarım ilkelerinden biri olan hareket ilkesi oluşturmaktadır. Bu araştırmada, resmin temelini oluşturan ve temel plastik öğeler arasında bulunan çizgi, biçim, ışık gölge ve rengin hareket ilkesi ile olan ilişkisinin ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda hareket ilkesi, Çağdaş Türk Resim Sanatı kapsamında kuş figürünü ön plana çıkaran sanatçıların eserleri üzerinden değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda araştırılan konu üç bölümde ele alınmıştır;

Birinci bölümde; resimdeki hareket kavramını daha anlaşılır kılmak amacıyla hareketin tanımlarına yer verilmiş, hareketle aynı anlamlarda kullanılan ritim, devinim ve dinamizm kavramları arasındaki farklılıklardan bahsedilerek birbirleriyle olan ilişkilerine değinilmiştir. Ardından kompozisyonundaki hareket, yatay, dikey ve diyagonal olmak üzere üç farklı perspektif incelenerek tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu bölümün sonunda temel plastik öğeler arasında yer alan çizgi, biçim, renk ve ışık-gölgenin hareket ilkesi ile olan ilişkileri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde; öncelikle tuval resminde hareketin oluşum biçimlerinden biri olarak görülen fütürizm akımı ve akımın öne çıkan özellikleri konu edilmiş, ardından fütürizm akımının temsilcileri olarak görülen sanatçılar ve bu sanatçıların eserlerine yer verilmiştir. Fütürizm akımı ile özdeşleşmiş sanatçılar arasından Giacoma Balla, Filippo Tommaso Marinetti, Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carra ve Luigi Russolo'ya ait eserler ele alınmıştır. Ardından yine bu bölüm içerisinde resim sanatında hareketle özdeşleşen ve hareketin illüzyonu olarak da ifade edilen Op Art Sanat akımı ile bu akımla birlikte anılan Victor Vasarely, Bridget Riley, Josef Albers, Yaacov Agam, Jesus Raphael Soto ve Carlos Cruiez-Diez'in eserleri incelenmiştir.

Üçüncü ve son bölümde ise; tuval resminde hareket ilkesinin resimsel anlatıma sağladığı katkılar, Türk Resim Sanatı örnekleri arasından seçilen eserler çerçevesinde açıklanmaya çalışılmıştır. Eserleri ele alınan sanatçılar arasında; Fahrelnissa Zeid, Abidin Elderoğlu, Fikret Mualla, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa, Selim Turan, Salih Acar, Erol Akyavaş, Gencay Kasapçı, Devrim Erbil, Hasan Pekmezci, Habip Aydoğdu ve Aydın Ayan yer almaktadır.

Sanat alanında gerek hareket olgusunun gerekse figür olarak kuş imgesinin ayrı ayrı incelendiği çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmalara; Tosun (2001) "Resimde Hareket Olgusu Olarak Dans ve Ritim", Kavlak (1997) "Günümüz Türk Figüratif Resminde Devinim", Şengönül (2012) "Modern Heykel Sanatında Devinim", Arol (2010) "Geleneksel Formlarda Kuş Figürlü Tasarımlar", Erman (2009) "Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Kişisel Uygulamalar", Edeer (1992) "Tarihsel Gelişimi İçerisinde Kuş Figürünün Plastik Sanatlardaki Yeri" isimli çalışmalar örnek olarak gösterilebilir. Bu tez kapsamındaki araştırmada ise; tasarım ilkelerinden hareket ilkesinin plastik öğelerle olan ilişkisi göz önünde bulundurularak Çağdaş Türk Resim Sanatında kuş temalı resimlerin plastik çözümlemeleri yapılmaya çalışılmıştır. Hayvan figürü olarak "kuş" imgesinin seçilmesinde, figürün doğası gereği hareketli bir yapıya sahip olması önem taşımaktadır. Kuşun uçma, pike yapma, yürüme, süzülme ve konma gibi eylemsel niteliklerinin hareket etkisini aktarmada taşıyıcı bir rol üstlenmesinin yanı sıra, kuş figürünün bedensel olarak ritm duygusunu barındırması ve kuş figüründe ritmin yaratmış olduğu devingenliğin ortaya çıkması gibi etkenler bu imgenin seçilmesinin ana sebepleri arasında yer almıştır.

Bu çalışmada, temel tasarım ilkelerinden hareketin, plastik öğelerle olan ilişkisinin bir imge üzerinden aktarılması ve yorumlanmaya çalışılması, konunun yalnızca teorik bir çerçevede ele alınmadığının da bir göstergesi olarak görülebilir. Kuş imgesini resimlerinde kullanan ressamlar, yapmış oldukları çalışmalarda tamamen kendi sanatsal bakış açılarından hareketle kimi zaman realist, kimi zaman dışavurumcu, kimi zaman ise; soyutlamaya giden bir yaklaşım sergilemişlerdir. Bu durum, sanatçıların kuş figürüne bakış açılarının ele alınması açısından da önem taşımaktadır. Bir diğer taraftan, araştırma kapsamında seçilecek eserlere, sanatçılara ve incelenecek döneme dair kaynak taraması yapılırken "kuş figürünün" tuval üzerindeki biçimi, konumu ve resmin ana unsuru olması gibi etkenler göz önünde bulundurularak Çağdaş Türk Resim Sanatının bilinen temsilcilerine yer verilmiştir. Ayrıca belirlenen sanatçıların resimlerinde sadece kuş figürünü betimlemeleriyle yetinilmemiş, sanatsal tavırlarında 'hareket' ilkesine dair ifadelerin yer almasına da dikkat edilmiştir.

Araştırma kapsamında belirlenen sanatçılar ve incelenmeye karar verilen eserlerin seçiminde ise; bir takım kriterler göz önünde bulundurulmuştur. Bu kriterler şu şekilde sınıflandırılabilir; Kuş figürüne eserlerinde sıklıkla yer veren sanatçılar, eserin isminde "Kuş" ifadesi yer alan ve figüratif olarak kuş imgesi bulunanlar, eserin isminde "Kuş" ifadesi yer alan, ancak figüratif olarak kuş imgesi bulunmayanlar, eserin isminde 'Kuş' ifadesi yer almayan, ancak figüratif olarak kuş imgesi bulunanlar, eserin isminde 'Kuş' imgesiyle ilişkili kavram bulunanlar, eserin isminde 'Kuş' türlerine dair ifadeler bulunanlar.

Seçilen eserlerin değerlendirilmesinde ise; sanat eseri eleştirisinin aşamaları arasında yer alan, eserin ana temasının ne olduğu, hangi çizgi ve şekillerin yer aldığı gibi soruların cevaplandığı betimleme aşaması ve temel plastik öğelerin hangi tasarım ilkelerine göre düzenlendiğine dair görüşlerin belirtildiği çözümleme aşamasına (Yıldız, 2012: 74) yer verilmiştir. Bununla birlikte eser eleştirisinin yorumlama aşamasında önemli bir yere sahip olan kişisel yorumlarda da bulunulmuştur. Bu çalışma kapsamında incelenen konu; yukarıda yer alan kriterlere göre seçilen eserler ile sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmada kullanılan veriler; konuyla ilgili alanda hazırlanmış ve çalışmanın içeriğini oluşturan başlıkların yer aldığı özgün tezler, kitaplar, makaleler ve internet kaynaklarından yararlanılarak oluşturulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMDE HAREKET

1. HAREKETİN TANIMI

Literatürde "hareket" kelimesinin birden fazla anlama karşılık gelen bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre hareket "bir cismin durumunun ve yerinin değişmesi, devinim, aksiyon" olarak tanımlanmaktadır.[1] Felsefede; "maddenin evrendeki en önemli özelliği ve yaşamdaki değişimi olarak görülmektedir (Rosenthal ve Yudin, çeviri, 1997: 198)". Bir diğer taraftan Sosyal Bilimler sözlüğünde ise hareket; "toplum içindeki bireylerin belli konularda isteklerini kabul ettirebilmek adına liderleri önderliğinde yaptıkları gösteriye verilen isimdir (Cevizci, 1999: 397)".

Hareket kavramı, plastik sanatlar alanı da dahil olmak üzere tüm disiplinleri içine alan yaygın kullanım alanına sahip bir kavramdır. Resim, heykel, grafik, özgün baskı, seramik, fotoğraf gibi alanlardan oluşan plastik sanatlar alanına baktığımızda Nimet Keser, (2005:261) hareketi, resimlerde aslında var olmayan bir devinimin olduğu ve resimdeki enerji sayesinde bu devinimin ortaya çıktığı görüşüyle açıklarken; Faruk Atalayer hareketi, "enerjinin devinimi olarak ifade etmektedir (1994: 97)". Gonca Erim ise; (2011: 57) "Temel Tasarımda Proje Çalışmaları ile Hareket ve Yön" isimli makalesinde enerjiyle birlikte açığa çıkan hareket kavramının aslında yaşamdaki varoluşun temel özelliği olduğu düşüncesini taşımaktadır. Keser, Erim ve Atalayer' in tanımlarından hareketle görsel bir düzen içinde hareketin var olabilmesi ya da hareketten söz edilebilmesi için enerjinin varlığı ön plana çıkmaktadır. Enerji diye ifade edilen resimdeki biçim elemanlarının tuval yüzeyi üzerinde birbirleriyle olan etkileşimi olarak yorumlanabilir. Bir diğer taraftan Özkan Eroğlu (2013: 71) hareketi, plastik sanatlarda herhangi bir eserde var olan nesnelerin azalıp, çoğalma ya da küçülüp büyüme gibi farklılıklarını gösteren bilinçli bozulma hali olarak tanımlamaktadır. Dolayısıyla eserdeki bu bilinçli bozulma hali değişimi de beraberinde getirmektedir. Mesut Erdem ise; (2005:8) hareketin resimde canlılık unsuru olduğunu ve bilimsel

[1] http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=HAREKET(Erişim Tarihi:29.07.2015).

olarak da resim üzerindeki elemanların değişiminin hareket olarak ifade edilebileceği görüşündedir. Dolayısıyla Eroğlu ve Erdem'in tanımlarında; hareketin varlığının değişimle yakın bir ilişkiye sahip olduğu görülebilir.

Literatürde hareket kavramı ile benzer bir ilişki içinde olan ritim, devinim ve dinamizm sözcüklerine sıkça rastlanmaktadır. Her üç kavram da hareketle yakın bir ilişkiye sahiptir. Ritim, yaşamımızın her anında var olan, enerji ve canlılık gibi unsurlarla sıkça anılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğaya baktığımızda ritme dair pek çok örnekle karşılaşmak mümkündür. Yağmurun yağmasında, rüzgârın ve dalgaların hareketinde, yaprakların sallanmasında ve kuşların kanat çırpışlarında doğal bir ritmin varlığından söz edilebilir.

1.1. Resimde Hareket ve Ritim

"Ritim kelimesi, Grekçe 'rythmos'dan gelen batı dillerinde rhythm, rhythme olarak nitelendirilen ve genellikle dans ve müzikte yaygın olarak kullanılan bir kelimedir (Odabaşı, 2006: 130)". Nevide Gökaydın "ritmi, insan yaşantısının temeli olarak açıklarken (1990: 47)", Abdullah Demir ise; "Ritim, seste, harekette, biçimde, renkte, konumda, yaşantıda, doğada, düzenli, sistemli tekrarlar, yinelemeler, yinelenmelerdir". şeklinde ifade etmektedir (1993: 111)". Kuşkusuz evrendeki bu ritimsel düzenden sanatta kendine pay çıkarmaktadır. Özellikle resim alanında yapılan pek çok çalışmada bunu görmek mümkündür.

> Ancak ritimle hareket arasındaki ilişkiye baktığımızda iki kavramı birbiriyle karıştırmamak gerekir. Ritim, hareket sonucu oluşur ve ritmi hareketten ayıran en önemli özellik 'tekrar' olayıdır. Bu tekrar durumu düzenli ya da düzensiz, sürekli ya da süreksiz gibi çeşitlilik göstermesine rağmen, ritmin oluşabilmesi tek bir şeye bağlı değildir. Hareket ise; resim düzlemi üzerindeki unsurların konumlarından, pozlarından kaynaklanan statik dengenin sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde değişkenlik sağlaması, değiştirilmesi olayıdır. Yani bir yapıttaki çizgi ve yüzeylerdeki yön değişikliği, renklerdeki kontrastlık resme hareketlilik kazandırmaktadır (Artut, 2009: 153-154).

Mehmet Özkartal'ın 'Resim Sanatında Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine' isimli makalesinde de;

> Bir sanat eserinde ritmin olması için bazı tasarım eleman ve ilkelerine ihtiyaç duyulduğu, nokta, çizgi, renk, doku gibi tasarım elemanları ve bütünlük, egemenlik, birlik, tekrar, hareket, yön gibi tasarım ilkelerinin bir arada uyumlu bir şekilde kullanılmasıyla ritmin meydana geldiği görüşü ifade edilmiştir (derleme, 2009: 69).

Ahmet Özol (2012: 79) ise; sanat alanında ritmin en önemli belirleyicisinin hareket öğesi olduğunu ve hareketin oluşmasını sağlayan bu tasarım elemanlarının yaratmış olduğu görsel etkilerle oluşan zıtlıkların hareketi belirleyici unsur olduğu görüşünü savunmaktadır.

> Biçimlerin, renklerin veya lekelerden her birinin kompozisyon içinde ahenkli dolaşması olarak ifade edilen ritim, sonu gelmiş gibi görünen konturların birinden bir başka yöndeki kontura geçişi sağlayarak hareketin devam etmesini sağlamaktadır. Sanatta hareket, ahenk, dolaşım, ritimle sağlanır. Sanatta eğik ve yay çizgiler hareketi ve ritmi sağlar. Disk atan, koşan, iş yapan hareket içindeki insan ve objelerin pozisyonları açık hareketlerdir ve ritim yönleri kolaylıkla algılanabilmektedir (Çağlarca, 1999: 16) (Görsel 1).



Görsel 1. Nicolas Poussin, "Pan'ın Heykeli Önünde Bakü Festivali", Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x142.5 cm, 1632, National Galeri, Londra

1.2. Resimde Hareket ve Devinim

Hareketle ilişki içinde olan bir diğer kavram ise 'devinim' kavramıdır. Devinim, genellikle hareket kavramıyla birlikte anılmaktadır. Hatta çoğu zaman eş anlamlısı

olarak da algılanabilmektedir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde devinimle ilgili yer alan tanımlama da bu düşünceyi destekler niteliktedir. TDK'ye göre devinim "devinme işi, hareket"[2] olarak ifade edilmektedir. Hareket kavramıyla ritim arasındaki ilişkide olduğu gibi devinim kavramıyla da ritim arasında benzer bir ilişki söz konusudur. Ritmin dayandığı temel, devinim olarak görülmekle birlikte, resimde devinim ise yön karşıtları, açık koyu ve renk çatışkılarıyla oluşmaktadır (Cantürk, 1993: 61). Dolayısıyla bir sanat eserinde devinimin olabilmesi için hareketle ritm arasındaki ilişkide olduğu gibi tek düzelikten kaçınmak, renkte, ışık-gölgede, açık-koyuda, öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerinde kontrastlık yaratmak gerekmektedir. Parsıl, bu düşünceyi "Koyu-açık-orta valörlerin yarattığı yön kontrastı, rengin yön kontrastı, yatay, dikey parçalar, zıt kontrastlar devinimi oluşturur (2012: 76)" şeklinde ifade etmektedir. Aynı zamanda "devinim, sürece, harekete, eyleme, algıya ilişkindir ve hareketi tetikleyen süreklilik için devinim kavramı önemli görülmektedir (Topal, 2013: 16)".

1.3. Resimde Hareket ve Dinamizm

Ritim ve devinim gibi hareketin ilişkili olduğu kavramlardan bir diğeri de dinamizm kavramıdır. Dinamizm adından da anlaşılacağı gibi dinamik olan, durgun olmayan, hareketli olan anlamlarına gelmektedir. Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğüne göre; "Dinamizm, davranışları canlı ve hareketli olan canlının özelliği"[3] olarak tanımlanırken, Felsefe Terimleri Sözlüğüne göre; "devimselcilik"[4] olarak ifade edilmiştir. Sanatta kullanılan dinamizm kavramı ise biraz daha farklıdır. Eroğlu (2013: 41) sanat eserinde dinamizmi hem sanat eserinde hem de onu yapan sanatçısında var olan bir özellik olarak görmektedir. Ayrıca Eroğlu'na göre;

> Betimde dinamizm sezgisi alınabilir. Bunu sağlayan renk ve çizgilerin eser yüzeyindeki hareketleri olacaktır. Tabi ki bu renk ve çizgileri zihninde oluşturup eser olarak yansıtan sanatçıdır. Sanatçının içseli tarafından, dinamizm yönünde bir dürtü varsa bu önlenemeyecek, mutlak dışa vurulacaktır. Dışavurumun temelinde bulunan eserler, kuşku yok ki belli duygu ve mantık dinamiklerini eser yüzeyine taşır. Geneli itibariyle boya ile oynanan eserlerde, plastik

[2](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=DEV%C4%B0N%C4%B0M (ErişimTarihi: 13.08.2015)
[3]http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guidTDK(ErişimTarihi:13.08.2015)
[4]http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55cc807921a2c1.27291708 (Erişim Tarihi: 13.08.2015).

> dinamizmin gelişmesin daha çok olanak sağlandığı söylenebilir. Klasik sanat eseri dürtülerinde dinamizm, sanatçının üretimi ile paralel giden bir koşutluk ortaya koyar. Çok üretilen ve temaları pek değişmeyen eserler vardır ki bunlar arka arkaya sanatın tarihine yerleşmekle, dinamizm yönünden dikkat çekmişlerdir. Fakat çağdaş sanatta eserin dokuları itibariyle malzemenin hareket sınırlarının genişlediği, dolayısıyla bu yönde dinamizmin çok arttığına tanık olunabilir (2013: 41).

Dolayısıyla hareket ve dinamizm arasındaki ilişkiye baktığımızda dinamizmin, hareketi daha canlı ve vurgulu hale getirdiği, bu bağlamda da hareketin dinamizm ile daha anlamlı hale geldiği düşünülebilir.

Hareket kavramı, yaşamın her alanında var olduğu gibi sanatın içinde de varlık göstermektedir. Sanatçıların çalışmalarında sıklıkla kullanılan bu kavram, özellikle resim sanatında temel plastik öğelerle birlikte kullanılarak resmin estetik değerlerini ortaya çıkaran ilkelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kompozisyonun plastik çözümlemesi yapılırken, kullanılan nesnelerin ya da figürlerin konumlarını belirlemek amacıyla yatay, dikey ya da diyagonal yönlerden yararlanılmaktadır. Bu yönler aynı zamanda kompozisyonda hareketin türünün belirlenmesinde önemli bir unsurdur. Bu nedenle bu üç temel yön üzerinden hareket kavramı, yatay, dikey ve diyagonal hareket olmak üzere üç başlık altında incelenecektir.

2. RESMİN KOMPOZİSYONUNDA HAREKET İLKESİ

Görsel düzen içindeki tasarım elemanlarının doğru ve yerinde kullanımı kompozisyonda dengeyi sağlamaktadır. Tek bir öğenin bilinçsiz bir şekilde kompozisyona dahil olması ya da birçok öğenin bir arada uyumsuz bir şekilde bir araya gelişi gözü rahatsız etmektedir. Gözün kompozisyon içinde yer alan bu zıtlıklar ile kıyaslama yapması, aynı zamanda beyini de harekete geçirmektedir. Görsel uyarıcılığın etkinliğini belirleyen en önemli unsur olan zıtlığın oluşabilmesi için renk, ışık, biçim vb. tasarım öğelerinin birbirleriyle uyumlu birlikteliğine ihtiyaç duyulmaktadır. Dolayısıyla kurgusu iyi planlanmış, uyumlu zıtlıkların yer aldığı, dengeli bir kompozisyondan söz edebilmek için tasarım öğelerinin ve ilkelerinin birbirleriyle uyumlu bir şekilde düzenlenmesi aynı zamanda anlatımı güçlendirmek adına da önem taşımaktadır.

Bu bağlamda temel tasarım unsurlarından biri olan hareket ilkesi dikey, yatay ve diyagonal hareket olmak üzere üç temel başlık altında incelenecektir. Bu ilke, resmin çözümlemesi yapılırken çoğunlukla dikey, yatay ve diyagonal yön olarak da ifade edilmektedir. Şentürk'ün 'Analitik Resim Çözümlemeleri' kitabında bu görüş şu şekilde açıklanmaktadır;

> Kompozisyonlardaki olay anının yansıtılması, resmin zamanının belirlenmesi ya da hareketli-hareketsiz görünümler elde ederken dikey, yatay ve diyagonal yönlerin psikolojik etkilerinden yararlanılır. Genellikle kompozisyonda bir ana yön, ona paralel olan ara yönler ve ana yönü dengeleyen zıt yönde yer alan diğer ara yönler bulunur. Bu yönler dikey, yatay ve diyagonal olmak üzere üç temel grupta yer almaktadır (2012: 25).

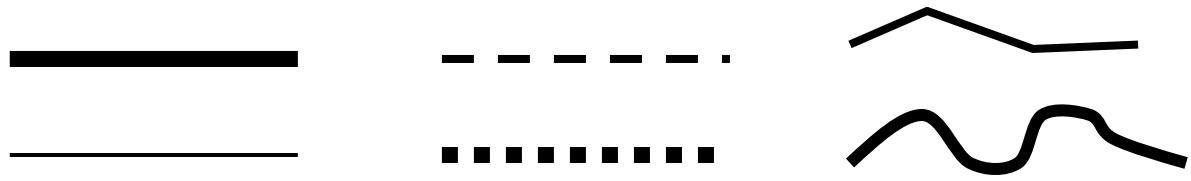
2.1. Yatay Hareket

Yatay Hareket bir diğer anlamıyla yatay yön, kompozisyon içinde genellikle durağan ve tek düze bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla kompozisyon içinde kullanılan yatay yönlerin diğer yönlere göre hareketi daha az ön plana çıkarttığı söylenebilir. Yatay yönler genellikle düz bir çizgiymiş gibi algılandığında hareketi değil durağanlığı işaret etmektedir.

> Bununla birlikte yatay yön, formu gereği enine olarak konumlandığında aynı zamanda kompozisyonda genişlik, ferahlık etkisi de yaratmaktadır. Yatan bir insan nasıl bizde hareketsizliği ya da dinlenmeyi çağrıştırıyorsa, yatay çizgiler de huzura ve dinginliğe aitmiş gibi görünür, rahatlatıcı ve sakinleştiricidir (Güngör, 2005: 93).

Yatay yönler, düz formlar veya düz çizgilerden oluşabildiği gibi kıvrımlı, kırık çizgilerden ya da formlardan da oluşabilir. Dolayısıyla kompozisyon içinde çizgilerin çeşitlilik göstermesi, hareketin oluşmasına da zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda görsel bir düzen içinde hareketin oluşabilmesi, kullanılan formların yapısıyla doğrudan ilintili olabilmektedir. Kompozisyonda düz formların kıvrımlı ve zikzaklı formlara göre daha az hareket hissi uyandırabileceği söylenebilir. "Kandinsky'nin dediği gibi, sakin bir havada her şeyin yatay, düz ve durağan, fırtınada ise eğri, çapraz hareketli ve karmaşa içinde olmasının da payı vardır (Güngör, 2005: 91)".

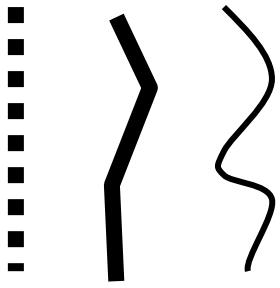
Yatay hareketin var olduğu kompozisyonlarda statik bir algı oluşmasına rağmen aynı zamanda güçlü bir dengeden de bahsetmek mümkündür. Çünkü yatay hareketi sağlayan ve ufuk çizgisine paralel olan bu konum, kompozisyon içindeki diğer elemanları da bir arada tutarak izleyicinin bakışının tüm yüzeyde dolaşmasını sağlayan bir denge unsuru görevini görmektedir.



Şekil 1: Yatay Yönler- Yatay Hareket
(Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY)

2.2. Dikey Hareket

Dikey hareket de aynı yatay harekette olduğu gibi dikey yönü temsil etmektedir. Kompozisyonda dikey hareket yani dikey yön, kompozisyon içinde yatay harekette olduğu gibi forma bağlı olarak hareketli ya da hareketsiz olarak nitelendirilebilir. Bu durum tamamen forma bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Eğer dikey form eğik bir çizgiden oluşuyorsa, bu formun hareketli bir form olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte dikey çizgilerin olduğu bir kompozisyon çoğunlukla daha sağlam ve güçlü bir etki vermektedir.

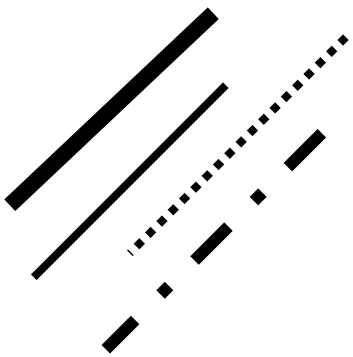


Şekil 2: Dikey Yönler-Dikey Hareket
(Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY)

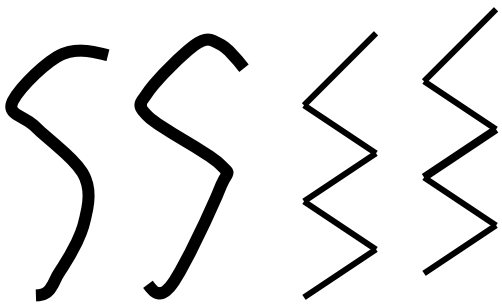
Dikey hareketin var olduğu görsel bir düzen içinde izleyicinin bakışının yukarıya doğru yönelmesi söz konusu olabilmektedir. Bu durum genellikle formun yapısıyla ilişkilendirilen ve yönün izleyici üzerinde yaratmış olduğu psikolojik etkilerden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda Öztuna'nın (2007: 14)'da belirttiği üzere, "kompozisyon içerisinde yer alan dikey elemanlar izleyicide zeminden başlayıp göğe doğru uzanan bir hareket etkisi yarattığından dini duygularla ilişkilendirilmektedir" Özellikle maniyerist resimde karşılaşılan bu durum, kompozisyonda dikey elemanlar olarak ifade edilen figürlerin biçimlerini bozarak ve uzatarak sağlanmaktadır. "Ayrıca maniyerist resim, deformasyonlar, resimsel mekânın belirsizlikleri, dikey-yatay hareketlerin dışında resme kazandırılmak istenen kavisli ya da yuvarlak hareketlerle de şekillenmektedir (Şentürk, 2012:123)".

2.3. Diyagonal Hareket

Diyagonal Yönler, çapraz ya da eğik yön olarak da ifade edilmektedir. Yatay ve dikey yönlere göre en çok hareketi içinde barındıran yönler olarak bilinirler. Diyagonal yönlerde hareket yaratmak için formun hareketli olmasına gerek yoktur. Zaten diyagonal yönler formları gereği hareketlilik ve dinamiklik etkisi yaratmaktadır (Şekil 3). Ancak diyagonal yön eğri, kavisli, zikzaklı gibi daha dinamik formlardan oluşuyorsa o zaman hareketin etkisi daha vurgulu olmaktadır (Şekil 4). Öğdül'ün de (2002:39) ifade etiği gibi; düz ve yatay olanların aksine, açısal ve zigzag hareketler kontrast oluşturan anlatım tınılarına ulaşmaktadır.



Şekil 3: Diyagonal Hareket
(Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY)



Şekil 4: Zikzaklı Formlardan Oluşan Diyagonal Hareket
(Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY)

> Diyagonal yönler, yatay ve dikey yönler arasında birçok farklı konumda olabilirler ve açıları yatay ve dikey yönlerden uzaklaştıkça hareket gücü de artar. Diyagonal yönü veren çizgiler ise, yatay ve dikey yöndeki çizgilerle beraber kullanıldıklarında devinim gücü belirginleşir. Doğada da hareket halindeki nesneler, çoğunlukla diyagonal yönler oluştururlar. Örneğin; rüzgârın etkisiyle savrulan ağaç, dikey yönden diyagonal yöne doğru geçiş gösterir ve hareket kazanır (Kaplan, 2009: 53-54).

"Kompozisyon içinde en güçlü yön dürtülerini ortaya çıkaran diyagonallerdir. Bu durum, dengeli bir şekilde asılı duran dikey ve yataya karşı kararsız eğilimlerin yaratmış olduğu dinamizmin sonucudur (Arnheim, 1977: 24)".



Görsel 2. Lyubov Popova, "Konstrüksiyon Alanı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 71x64 cm 1921, Özel Koleksiyon, Moskova



Görsel 3. Lyubov Popova,"Konstrüksiyon Alanı", Ahşap Üzerine Yağlıboya, 64x60 cm, 1921, Tretyakov Galeri, Moskova

Görsel 2 ve 3'ten farklı olarak Anice Lessman-Moss'a ait olan bu çalışmada ise; kullanılan farklı kalınlıkta ve tonlardaki çizgiler, aynı zamanda kendi içinde de kıvrımlar ve eğriler oluşturarak kompozisyon içinde derinlik etkisi yaratmış ve oldukça hareketli bir kompozisyon oluşmasını sağlamıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Janice Lessman-Moss, ?, pamuk, paslanmaz çelik, jakar desenli dokuma, elektrikli dokuma, 71x70 cm, 2003, ?

Koyu çizgiler, diğer çizgiler içerisinde kaybolmadan önce dairesel şekillere gönderme yaparak zemin içerisinde açık değerlere alt yapı işlevi kazandırır ve ritim ile hareketin vurgulu hale gelmesini destekler (Ocvirk, çeviri, 2015: 103). Bununla birlikte temelde yatay, dikey ve diyagonal yönler tek başlarına birer anlam ifade ederken, kompozisyon içinde kullanıldığında yönler üzerinde konumlanmış biçimlerin hareketle olan ilişkisi farklılık göstermektedir.

> Örneğin; dikey ve yatay yönler üzerinde bulunan ve bu duruma eşlik eden biçimler göz hizasında olduğunda hareketsiz bir izlenim verirken, göz hizasından yukarıdaki dikey ya da yatay yönleri işaret eden biçimler ise, izleyiciye psikolojik olarak hareket etme eğiliminde olduğunu hissettirir. Özellikle dikey konumdaki biçim ya da biçimler, göz hizasından yukarıda olduğunda daha da yukarı doğru hareket etme eğilimindedir. Aynı durum göz hizasının altındaki dikey biçim için de geçerlidir. Ancak bu defa hareket aşağı doğru algılanır. Göz hizasının altında ya da üstünde yer alan yatay yönler de benzer etkiler verebilir. Diyagonal yönler ise konumuna göre sağdan sola, soldan sağa, aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı ters kenarlara doğru sürekli hareket halindedir. Yapıtla karşı karşıya kalan izleyicinin bakışlarının tüm yüzeyde merakla dolaşmasını sağlayan diyagonal yönlerin üzerindeki biçimler, yüzeyde hareketliliği artırabilir. Bu nedenle kompozisyonda hareketli görünümlerin oluşması için biçimler çoğunlukla diyagonal (eğik) konumda ve bu duruma eşlik eden duruşlarda yerleştirilir (Şentürk, 2012: 26).

3. RESMİN BİÇİM ELEMANLARININ HAREKET İLKESİ İLE OLAN İLİŞKİLERİ

Hareket ilkesinin görsel bir düzen içerisinde varlık gösterebilmesi için bir takım plastik öğelere ihtiyaç duyulmaktadır. Resmin temelini oluşturan ve biçim elemanları olarak da ifade edilen bu plastik unsurlar arasında; çizgi, biçim, ışık-gölge ve renk gibi öğeler önemli bir yere sahiptir. Bu öğelerin kurgulanan kompozisyon içindeki farklılıklarını, benzerliklerini, kompozisyona sağladığı katkıları anlamak, aynı zamanda plastik çözümlemeleri daha da anlamlı bir yapıya kavuşturmanın ön koşullarından biri olarak görülebilir.

Kompozisyonun plastik çözümlemesi yapılırken; çalışmada hareketin var olup olmadığı, hareketin resme canlılık katıp katmadığı gibi yorumlar, plastik öğelerin kompozisyonla ilişkisi bağlamında ele alınabilir. Ayrıca yukarıda ifade edilen plastik unsurlardan her birinin kompozisyon içindeki varlığı, hem sanatçı hem de izleyici açısından değerlendirilmektedir. Sanatçının konuyu ele alış biçimi, kullandığı yöntem ve anlatım dili gibi unsurlar plastik öğelerin bir eserde nasıl yer alacağı hakkında izleyiciye ipuçları vermektedir. Aynı zamanda resimde anlatımı güçlendirmek veya konuya vurgu yapmak için kullanılan bu öğeler, izleyicinin yapıtla karşılaştığı durumlarda aldığı mesajı ve estetik yaşantıyı da belirlemektedir (Şentürk, 2012: 22). Yapılan bu yorumlar hareketin kompozisyon içindeki yerini geniş bir perspektiften ele alabilmeyi ve gerekli açıklamaları yapabilmeye imkân sağlamaktadır. Konuyu yeterince anlaşılır kılmak ve hareketin görsel düzen içerisindeki yerini daha iyi kavrayabilmek adına, temel plastik öğelerle hareket arasındaki ilişkiye açıklık kazandırılması gerekmektedir.

3.1. Temel Plastik Unsurlardan Çizginin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri

Bir taraftan "görsel tasarımın en temel anlatım aracı" (Yılmaz, 2009: 29), diğer yandan "düşüncelerin kâğıt üzerine aktarmada en basit ve en direk yolu" (Odabaşı, 2006: 37) olarak görülen çizgi, "sınırsız sayıda noktalara verilen isim" (Lauer&Pentak, 2005: 126) olarak da tanımlanmaktadır.

“Çizgi, hareketin en temel unsuru olduğu için nesneyi en iyi şekilde betimleyen de çizgidir (Railing, 1996: 72)”. “Uzunluğu, yönü ve genişliği olan, aynı zamanda da ritmik tekrara ve değişime en uygun tasarım elemanı olan çizgi, izleyicinin bakış açısına göre değişkenlik göstermektedir (Oei ve De Kegel, 2002: 77)”. Bu durum, çizginin karakteristik yapısı ve çeşitliliğiyle ilişkilendirilerek yoruma açık bir tasarım öğesi olarak da ifade edilebilir.

Geçmişte ilkel insanların mağara duvarlarına çizmiş oldukları resimleri düşündüğümüzde, sanatın bir sınırlandırma isteğinden doğduğu ve çizginin de bu sınırlandırmada önemli bir araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Çizgi tüm görsel sanatlarda yaratıcı ifadenin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla çizginin her türlü çeşitliliğinden kaynaklanan zengin ifade gücü beraberinde sanatçıya da farklı yaratımlar kazandırmaktadır.

> Bir kompozisyonda tasarım öğeleri ve ilkelerinin ölçülü, dengeli ve bütünlük içinde yerleştirilmesi gereklidir. Resimde tasarım; çizgi, form, biçim, renk, doku, ölçü, aralık (espas), yön ve ışık-gölge gibi tasarım öğelerinin anlatımcı bir düzen, bir uyum içerisinde bir araya getirilmesiyle oluşur. Bu tasarım öğelerinden çizgi, içerdiği anlatım gücü ile resmin en önemli öğesini teşkil eder (Özkartal, 2009: 58).

Çizginin “sınırsız sayıda noktalara verilen isim” tanımından yola çıkarak noktayla olan ilişkisine baktığımızda, aslında hareketle olan ilişkisi de açığa çıkmaktadır. Çünkü çizgi noktaların hareketiyle oluşmaktadır. Öztuna da bu düşünceyi şu şekilde vurgulamaktadır;

> Çizgi, hareket eden bir nokta olup; birbirine yakın olan iki ya da daha fazla noktanın birleşimidir. Geometride sonsuz noktalar serisi olarak tanımlanırken, sanatsal tanımı ise, hareket eden noktadır. Çizgi, çalışmanın konusuna dinamik bir özellik kazandırabilir. Çizgi, bir jetin bıraktığı iz, çok yavaş ilerleyen bir salyangozun izi, ıslak kum üzerindeki düzensiz bir yazı, kâğıt üzerinde bir kalemin işareti olan hareketi de ifade edebilir (2007: 7).

Kandinsky de çizginin tanımını yaparken, aslında “çizginin görünmez bir şey olduğu, noktanın hareketiyle varlık gösterdiği, yani noktanın ürünü olduğu ve statik olan

noktanın hareketlenmesiyle dinamik olan çizgiye bir sıçrayış olduğunu belirtmektedir" (1979: 58)". Kaplan da çizgi ve hareket arasındaki ilişkiye şu perspektiften yaklaşmaktadır;

> Çizgiden önce nokta vardır, o halde çizgiden söz edebilmek için nokta ve hareketi göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Düzlem ile temasında iz bırakabilen fırça, kalem, sangin, füzen vb. araçların hareketinin başlangıç ve bitişi arasındaki süreçte hareketin yönü, hızı ve gücüne bağlı olarak kaydettikleri iz, resimdeki çizgi için açıklayıcı bir tanımlama olacaktır (2009: 45).

Buradan hareketle çizginin oluşabilmesi için, hem nokta hem de hareket kavramlarına ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Sanat alanında da çizgi için "hareket eden nokta (Öztuna, 2007: 7)" tanımlaması yapılarak noktanın ve hareket kavramının çizgi üzerindeki önemi vurgulanmıştır. "Çizginin yapısında kelimenin tam anlamıyla sonsuza uzanan bir sonsuzluk vardır. Bu sonsuzluk aynı zamanda hareketi de beraberinde getirmektedir (Akder, 2008: 5)".

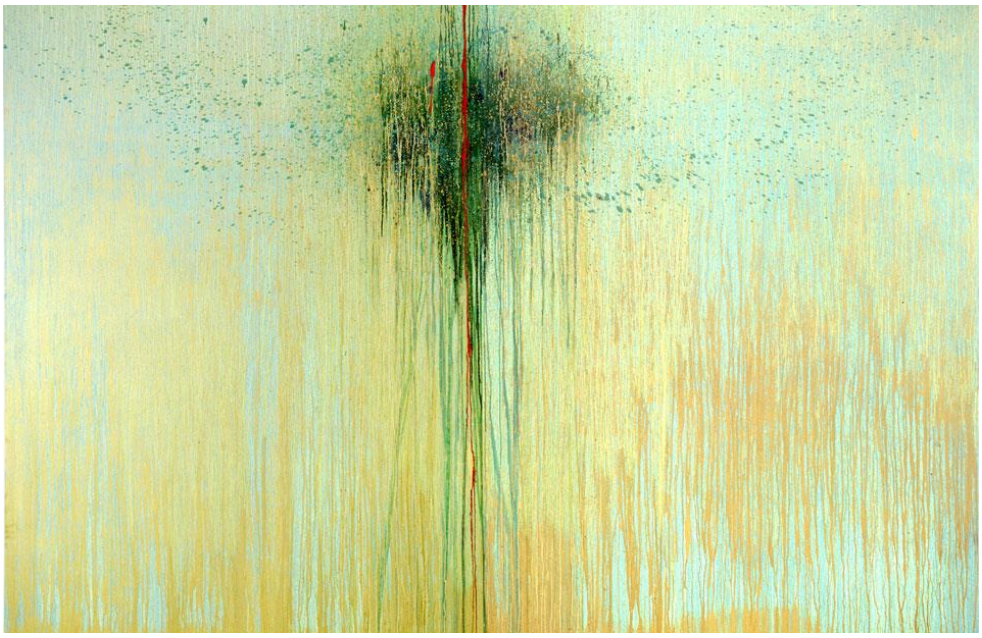
> Çizgi, bir ustanın elinde hem hareketi hem de formu verebilir. Hareketin ifadesi yalnız hareket halindeki eşyaları göstermek değil, estetik açıdan da çizginin kendiliğinden hareket kazanmasını sağlamaktır. Bunu her türlü benzetmeden uzak sayfa üzerinde zevkle yapan Boticelli ve Blake gibi batılı ressamların olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca çizginin bu özelliği, özellikle Doğu sanatında Japon ve Çin resminde, desen ve tahta kesmelerinde çizginin olması gerektiği gibi düzenlendiği ve beraberinde ritmi getirdiği örneklerle doludur (Read, 1974: 39).

Görsel bir düzen içinde ritim ve hareketi sağlayan, aynı zamanda da sonsuzluğa uzanan yönüyle bilinen çizginin bu durumu, onun süreklilik göstermesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla süreklilik gösteren ve devamlılığı olan her durum, beraberinde harekete zemin oluşturmaktadır. Bununla birlikte "çizginin hareketlilik ve hareketsizlik arasındaki tüm durumları çok hızlı bir şekilde yön değiştirerek, kesilip tekrar başlayarak ve başka hiçbir aracın yapamayacağı şekilde eğrilip bükülüp, kıvrılıp dikilerek oluşabilir (Kaplan, 2009: 48)". Dolayısıyla çizginin bu değişimi, yön ilkesinin de harekete sebep olan unsurlar arasında yer aldığını göstermektedir. Bu durum, sadece çizgi öğesinin değil, kompozisyon içinde yer alan tüm biçim elemanlarının yön ilkesiyle olan ilişkisinde de geçerlidir. Yüzeyin çizgisel organizasyonu (Şentürk, 2012: 23) olarak da ifade edilen yön kavramı, tuval yüzeyinde yer alan biçimlerin konumlarını

belirleyen, kompozisyonda derinlik algısının oluşmasına katkı sağlayan ve hareket bağlamında kompozisyonun geneline dair ipuçları veren önemli bir ilke olarak görülebilir.

Çizginin yön özelliğinin yanı sıra, sınırlama, uzunluk (ölçülebilirliği), ifade ve ritm gibi pek çok özelliği bulunmaktadır. Hareket özelliği de bunlardan biridir. Sanat yapıtında hareket algısını oluşturan çizgisel ifadeler incelendiğinde, kısa-uzun, kalın-ince, yuvarlak-düz, dikey-yatay, sık-aralıklı, açık-koyu çizgiler olarak birçok çizgi çeşitliliği görülebilmektedir. Biçimin bütününü oluşturan bu çizgi çatışkılarının farklı yönlerdeki ve aralıklardaki tekrarı ise, ritim duygusu yaratabilir. Bununla birlikte sanatçıların çalışmalarında kullandıkları çizgilerin farklı özelliklere sahip olması, aynı zamanda sanatçının anlatımıyla ilgili de izleyiciye ipucu vermektedir. "Çizgi, öfke, gerginlik, enerji, hareket, ağırlık gibi karmaşık duyguları içeren duygusal durumlar ve tepkileri yansıtmak için öznel olarak değiştirilebilir. Böylece sanatçı çizgiyi, görüntüye bir anlam katmak için kullanmaktadır (Ocvirk, çeviri, 2015: 99)".

Kompozisyon içinde kullanılan düz ve ince çizgiler sakinlik ve kırılganlık yaratırken, kalın ve zikzaklı çizgiler anlatımı daha güçlü ve vurgulu kılmaktadır. Görsel 5 'de "ince akışkan çizgilerin tekrarı, görüntüyü birbirine bağlayarak hareket sunmaktadır. Bu imgede sanatçı, izleyiciyi tuval boyunca çizginin akıcı hareketine odaklayan, çizginin son derece kişisel ve öznel kullanımını sunar (Ocvirk, çeviri, 2015: 101)".



Görsel 5. Pat Steir, “Yaz Ayı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 278x348cm, 2005,?

3.2. Temel Plastik Unsurlardan Biçimin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri

Görsel anlatım unsurlarından önemli bir yere sahip olan biçim kavramı, bir nesnenin sınırlarını belli eden ve onu ortaya çıkaran özelliği olarak ifade edilebilir. Ancak plastik sanatlarda sıkça kullanılan biçim, form ve şekil kelimeleri birbirleri yerine kullanılmakta ve çoğu kez karıştırılmaktadır. Peki, biçimle şekil ya da form aynı anlamda mıdır? Yoksa bir takım farklılıklar mı içermektedir? Ya da birbirleriyle karşılaştırıldıklarında hangi çerçevede farklılaşmaktadır sorularına yanıt aramak, temel plastik unsurlardan biri olan biçim kavramını daha anlaşılır kılmaya olanak tanıyacaktır.

Kağan, “bir sanat yapıtının kendi nesnel birleşimi içinde, sözden, hareketten, renkten, oylumdan, tondan başka bir şey bulunmadığı için sanat yapıtında her şeyin biçim olarak görüldüğünü ifade etmiştir (1993: 427)”. Bulat ve Aydın “biçimde sadece en ve boy, form da üç boyutluluk ve hacimsellik, şekilde ise; en ve boyun dışında yükseklik özelliği olduğunu (2014: 480)” belirtmiştir. Atalayer, biçim ve form arasındaki ayrımı şu şekilde açıklamıştır; “Biçim, formun karşısında daha canlıdır. Biçim canlı varlığa, form da cansız varlığa eşittir (1994:162)”. Atalayer’in görüşlerine benzer bir diğer yorumda Kaptan (2004: 81), biçimin forma göre daha hareketli olduğunu ifade etmektedir. Form ve biçim arasındaki ayrımı bir başka şekilde dile getiren sanatçı ise;

Önder Şenyapılı'dır. Şenyapılı, 'Otuz bin yıl öncesinden günümüze heykel' isimli kitabında; "Form sözcüğü ve kavramının bizde çoğu kez biçim diye çevrildiği, oysaki formun biçimden çok daha kapsamlı ve zengin olduğu, çizgi, leke, biçim, doku, renk, üç boyutlu dolu ve boş biçimler ve mekân öğesini de kapsayan bir sentez olduğuna değinmiştir (2003: 42)". Felsefi açıdan bakıldığında ise; Şölenay biçimi;

> Aristoteles'te bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranabilir yapısı, Kant'ta, zihnin bir görüngüde (fenomende) önsel (apriori) olarak kavradığı şey; Hegel'de ise; bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut, yani dış görünüş olarak ifade etmektedir (1997: 138).

Bir diğer taraftan, kimi kaynaklarda biçim, form ve şekil kavramlarının içeriklerindeki anlamsal ifadeler farklılık göstermektedir.

> Bazı kaynaklarda 'şeklin, biçimin başlıca karakteristik tanımlayıcısı' olduğu, kimi kaynakta form ve şeklin aynı olduğu parantez içinde verilerek 'Form (şekil), uzayı yüzeylerle sınırlayan varoluş', biçimin ise, 'canlı varlığa' karşılık olduğu, kiminde de biçim yerine form kavramının kullanılmasına karşı çıkarak 'formun biçimi ifade etmediği, iki boyutlu düzenlerini elamanlarını ifade ederken biçim kelimesinin kullanımının uygun olduğu (Erim,2011:59)' belirtilmektedir.

Genç ve Sipahioğlu'nun Görsel Algılama 'Sanatta Yaratıcı Süreç' isimli kitabında da biçim başlığı adı altında form kavramı parantez içinde verilmiş ve şekille form arasında ayrım olduğu belirtilerek form, "içeriğin görünen şekli (1990: 54)" olarak tanımlanmıştır. Biçim, form ve şekil için yapılmış olan bu tanımlamalardan formun daha nesnel ve işlevsel bir özelliğe sahip olduğu, biçimin ise; canlı varlığı nitelemesine rağmen sadece görünüşle ilgili olmadığı, içsel özellikleri de içinde barındırdığı söylenebilir.

Kandinsky'nin "her biçimin içsel bir içeriği olduğu gibi, biçim de içsel içeriğin dışavurumudur (Eroğlu, 2014: 61)" ve "biçimin dışsal sınırlanışı ancak içsel içeriğini en ifadeli yoldan görünür kıldığı zaman yeterince anlam kazanır (Kandinsky, çeviri, 1993: 56)" ifadeleri biçimin sadece görünüşle sınırlı olmadığı görüşünü de güçlendirmektedir. Bu bağlamda;

> Bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüşün form olduğu, zaman, dış ve iç koşullardaki değişiklikler ve hareket gibi faktörlerle bütünün genel görünüşünün değiştirilebildiği, böylelikle anlık pozisyonun, anlık biçime dönüştüğü söylenebilir. Örnek verecek olursak; insanın genel bir şekli-formu vardır. Fakat bu form oturmak, zıplamak ya da koşmak vb. davranış türlerinde faklı bir görünüme kavuşur ve insanın o anki 'biçimini' alır (Atalayer, 1994: 162).

Biçim kavramı, farklı disiplinlerde kullanılan bir kavram olmakla birlikte resim sanatındaki kullanımı sanat eserini oluşturan görsel elemanların düzenlenişiyle ilgilidir. Bir sanat eserini plastik açıdan incelemek, yani plastik çözümlemesini yapmak da aynı zamanda resmin sahip olduğu estetik değerlerin neler olduğunun tespitiyle mümkün olmaktadır. "Çizgi, renk, renge ilişkin ton derecelemesi, kütle ve hacim gibi unsurlar plastik bir sanat eserinde biçimi oluşturur (Tansuğ, 1988a: 47)". "Estetik değer taşıyan ve estetik iletişimin görsel değerleri olarak nitelendirilen bu öğeler olmadan biçim yaratılamaz (Atalayer, 1994: 66-67)". Turanî de "resim sanatında biçimin, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşu olduğunu ifade etmiştir (2000: 23)". Öte yandan, Herbert Read "biçimin, düzen, simetri veya belli bir ölçü olmadığı, sanat eserinin biçiminde, izleyiciyi etkisi altına alan özel bir kuruluş bulunduğu ve eser üzerinde düşündüğümüz zaman, kendimizi sanat eserinin biçimi içine soktuğumuzu düşünmektedir (1974: 31)". Dolayısıyla bir kompozisyonda, bir tasarımda ya da bir resimde en temel görsel düzenleme elemanlarından biri olarak ifade edilen biçim kavramı, sanatçıya üretim sürecinde eşlik eden, sanatsal üretimde rol oynayan ve sanat eserini anlamlandıran önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü "sanat biçim vermektir ve bir yapıta ancak biçimle sanat niteliği kazandırabilir (Fischer, çeviri, 2010: 149)". Hatta Erinç'e göre "biçim, gerçeği ne denli yansıtabiliyorsa, o denli usta işidir resim. O denli iyi resimdir (1995: 64)".

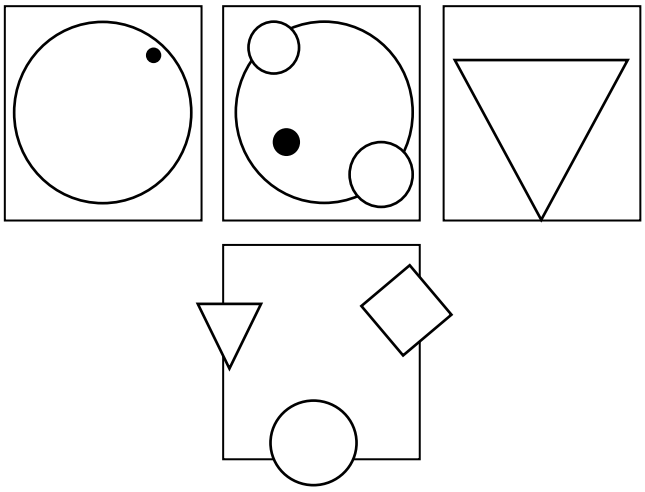
Resimde kullanılan biçimler ve biçimlerin düzenleniş şekli, aynı zamanda algılarımız üzerinde de etki yaratmaktadır. Biçimin hareketle olan ilişkisi de bu bağlamda ele alınabilir. Edeer, biçimle hareket arasındaki bu ilişkiyi geometrik formlar üzerinden şu şekilde açıklamıştır;

> Kompozisyon içinde kullandığımız daire formunun tek başına bir hareketi yoktur. Durgun ve nokta etkisindedir. Kare formu dörtkenarı da birbirine eşit olduğundan üçgene göre daha

> statiktir. Dikey ve yatay olarak da simetrik etki gösterir. Üçgen ise; bu formlar arasındaki en hareketli, uyarıcı ve dinamik form olarak karşımıza çıkar (1996: 36).

Bununla birlikte tek başına durağan bir form olan daire, köşelerinin birbirine eşit olmasından kaynaklı durağanlığa sahip kare ve kare gibi bir kenarı üzerinde konumlanmış üçgen, tek başlarına ya da başka biçimlerle ilişkilendirilerek düzenlendiğinde dinamik ya da hareketli olabilmektedir.

> Örneğin; daire formunun başka dairesel parçalarla düzenlenmesi ya da içine yerleştirilen bir öğeyle daireye görünen bir devinim kazandırmak mümkündür. Üçgenle kare de bir köşesi üzerinde dururken devinim kazanmaktadır. Genellikle birbirine benzemeyen, birbirleriyle düzensiz şekilde ilişkili olan biçimler asimetrik ve düzenli biçimlere göre daha dinamik görüntü verirler (Divanlıoğlu, 1997: 29-31) (Şekil 5).



Şekil 5: Üçgen, Daire ve Karenin Hareketli Konumları
(Çizim: Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY)

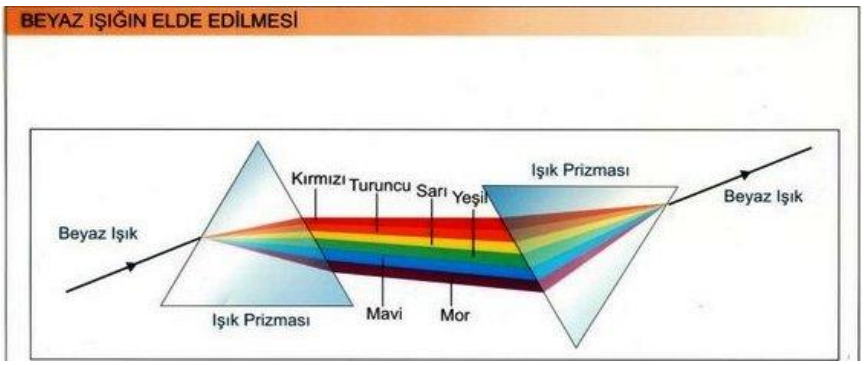
Aynı zamanda üçgen, kare, daire vb. biçimlerin bir arada düzenlenmesi sonucunda da kompozisyon içinde hareket etkisi yakalanabilir.

Resim sanatında biçim kavramı, sanatçılar ve dönemler göz önünde bulundurulduğunda farklılıklar göstermektedir. Kimi sanatçı biçim yaratma kaygısı taşırken, kimi sanatçı da biçimi bozmaya yönelik çalışmalar yapmıştır. Örneğin "Bauhaus'da verdiği derslerde biçim sorunu üzerinde önemle duran (Cantürk, 1993: 41)" ve biçim öğesini farklı bir

bakış açısıyla ele alan Klee için biçim; “Hiçbir zaman ve hiçbir yerde, noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Onu, oluş olarak, devinim olarak düşünmek gerekir. Öyleyse biçim, devinim gibi, yapma gibi, eylem durumunda olduğu zaman güzeldir (çeviri, 19-? :50)”. Klee’nin bu ifadesi, aynı zamanda biçim öğesinin hareket ile birlikte anlam kazandığı hakkında da bizlere ipucu vermektedir. Dolayısıyla hareketin biçime yüklediği anlam değer kazanmakta ve hareketle biçim birlikteliği sanat yapıtının da zenginleşmesine katkı sağlamaktadır.

3.3. Temel Plastik Unsurlardan Rengin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri

Görsel sanatların temel unsurlarından biri olarak görülen renk kavramı, bilimsel olarak ilk kez Newton tarafından ‘beyaz ışığın tayfı olarak’ tanımlanmıştır. “Güneş ışığını bir prizmadan geçirerek ışığı yedi renge ayrıştıran İngiliz fizikçi Isaac Newton, bu deneyle renk biliminin temelini atmıştır (Artut, 2009:156)”. (Görsel 6-7)



Görsel 6. Newton’un deneyi, beyaz ışığın kırılması



Görsel 7. Newton’un deneyi, beyaz ışığın renklere ayrışması

O dönem için büyük bir devrim niteliği taşıyan bu buluş, aynı zamanda ışığın rengin oluşumda büyük pay sahibi olmasını da sağlamıştır. Ancak ışığın keşfi sadece bilim adamlarını ilgilendiren bir konu olmamıştır. Aynı zamanda bu teoriyle birlikte ışığın tayf renklerinden oluştuğu ispatlanarak empresyonistlerin çalışmalarına da dayanak oluşturduğu bilinmektedir.

> Empresyonizme gelinceye kadar resimde kullanılan renk, başlı başına bir değer değil, üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmek isteyen bir araçtır. Renk nesnelerin kendisindedir. Nasıl ki her nesnenin ağırlık, sertlik gibi özellikleri varsa renk de bu özelliklerinden biridir. Resmin kompozisyon elemanlarından biri olan ışığı ayıramadığımız gibi rengi de ayıramayız. Empresyonizmle birlikte rengin hizmet etmekle yükümlü olduğu kompozisyon, perspektif gibi değerler artık kaybolmuş, renk, resmi belirleyen tek değer olarak doğrudan resim sanatı için belirleyici konumda olmuştur (Tunalı, 1996: 53-54).

Bu akım, nesnelerin durağan ve kavramsal yanından çok, geçici izlenimleri ve olayların değişkenliğini yakalamaya yönelik genel eğilimleri içermekte ve geçici olayları konu edinerek resim anlayışında köklü değişimler yaratmaktadır (Şahin,2015:91). "Durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın geldiği empresyonizm, dinamik ve organik öğelerine öncelik tanımasıyla Ortaçağ dünya görüşünü tümüyle yıkan bir yaklaşım olarak görülmüştür (Hauser, 1995: 352)".

Empresyonistler, duyu temeline dayanan bir anlayışla, formları ışık ve renk ile belirleyip objeler üzerinde değişen tayfları yakalamak amacıyla hızlı çalışmayı benimsemişlerdir (Bayav, 2008: 26). İzlenimci ressamlar, görme olayının ışıkla başladığını, ışığın nesneleri aydınlattığını ve nesnelerin de ışığın rengi ile renklendiğini kabul etmişlerdir (Şentürk, 2009: 92) (Görsel 8).



Görsel 8. Claude Monet, "Parlamento Binası (İzlenim:Sis)", Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x92 cm, 1903-1904,?

Dolayısıyla Empresyonizmle birlikte ışık yeni ve farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanmıştır. Işığın geçirdiği bu dönüşümü Tunalı; 'Felsefenin Işığında Modern Resim' isimli kitabında şu şekilde açıklamıştır; "Empresyonist resimde, formun, konturun yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmıyor aklın yerini de şimdi göz alıyor (1996: 56)". Tunalı'nın bu açıklamalarından hareketle empresyonizmde duyumların ve algıların daha fazla önem kazandığı söylenebilir. Bigalı'nın da bu konuya yaklaşımı, Tunalı'nın görüşüyle benzerlik taşımaktadır. Bigalı da;

> Rengin, resim sanatı için duyguları harekete geçiren önemli bir plastik öğe olduğunu, nasıl çizgi, rengin yerini önceden belirten bir form elemanı ise; renk de karışımlardan doğan bir armoniyle duygulara iştirak eden sembolik bir tasarım elemanı (1999: 225) olarak ifade etmiştir.

Duyularla yakından ilişkili olan renk öğesi için çok çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Türkoğlu renk için "nesnelerin üzerine çarpması ile yansıyan ışınların niteliğine göre gözümüzde oluşan duyumlardan her biri (2003:279)" şeklinde ifade ederken, Avcı rengi, "sanatın duyusal izlenim taşıyan doğaya öykünme, idealize etme ve soyutlaştırma

temelli serüveninde ressamın imgelerini kurmak için kullandığı temel araçlardan biri (2013: 53)" olarak tanımlamaktadır. Sözen ve Tanyeli ise; "ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkiyi renk olarak tanımlamaktadır (1986: 200)". Dolayısıyla Türkoğlu, Avcı ve Sözen'in tanımlarından da anlaşılacağı gibi rengin varlığı, duyumların ve algıların zengin birlikteliğinden oluşmaktadır.

> Bununla birlikte renk, herkes için aynı anlama gelmez. Bir sanatçı için 'pigment', bir psikolog için 'zihinde ortaya çıkan algı', bir fizyolog için 'radyant enerjinin bir özelliği', caddede yürüyen bir insan için ise; 'bir objenin veya bir ışık kaynağının niteliğidir (Per, 2012: 18).

Hem duygusal hem de görsel özellikleri içinde barındıran renk öğesi, kullanımına bağlı olarak yapıtın içeriğini zenginleştirdiği gibi, gerek fizyolojik gerekse psikolojik etkileriyle üretilen kompozisyonlara da katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla göz, ışık ve beyin arasındaki dengeli bir ilişkinin sonucu olan renk kavramı, hem fizik, hem fizyolojik hem de psikolojik etkilerin bir araya geldiği bir sistemdir (Temizsoylu, 1987: 9). Bu özelliklerinden dolayı rengi fizik, fizyolojik ve psikolojik olmak üzere üç başlık altında incelemek mümkündür. Temizsoylu'nun ifade ettiğine göre;

> Fiziksel sistemde renk, ışığın rakamlar üzerinden incelendiği bir durum olarak gösterilirken, fizyolojide ışığın gözde ve sinirler üzerinde yaratmış olduğu etkilerden kaynaklanan değişim, psikolojide ise; ışığın beyinde yaratmış olduğu etkilerdir (1987:9).

Bir diğer taraftan renk kavramını bir tasarım unsuru olarak tanımlayan Şentürk (2012: 24), renk öğesinin, anlatımı etkili kıldığı ve içerisinde hem fizyolojik hem de psikolojik etkileri barındırdığını vurgulamaktadır.

Bir kompozisyon içinde kullanılan çizgi, nokta, biçim, doku vb. tasarım öğelerinden hangisi olursa olsun, bu öğelerin birbirleriyle olan ilişkilerinde zıtlık yoksa hareketten söz etmemiz mümkün değildir. Dolayısıyla tasarım öğelerinin kendi içinde yaratmış oldukları zıtlıklar gibi "renk öğesinin de karakteristik etki biçimleri araştırıldığında "yedi farklı zıtlık etkisi olduğu ortaya çıkmaktadır (Erbaş, 1993: 22)". Bu bağlamda kompozisyondaki hem hareket hem de renk öğesinin birbirleriyle olan ilişkisini açıklamak plastik çözümlemeye katkıda bulunması açısından önem taşımaktadır.

> Renk, duygusal ya da eğitsel öğeler eklemek gerekmeksizin, şaşırtıcı ve etkin bir güçle işe karışabilir. Katıksız tonlar kullanıp duvar yerle bir edilebilir. Bu konuda örnek vermek hiç te zor değil. Bir duvarı görsel olarak geriletebilir, ilerletebilir, hareketsiz kılabiliriz. Bütün bunu da renkle yaparız (Leger, çeviri, 2014:151).

Daha önce ifade edildiği gibi, her türlü zıtlığın olduğu kompozisyonda hareketin varlığından söz etmek mümkündür. Ancak bu durum, kullanılan renklerin şiddeti, yoğunluğu, parlaklığı ve içinde kullanıldığı formun büyüklüğü-küçüklüğü, azlığı-çokluğu, sıklığı-seyrekliği gibi pek çok etkene dayalı olarak değişiklik göstermektedir. Örneğin; sıcak-soğuk renk zıtlığında sıcak renkler soğuk renklere göre uyarıcı etkilerinin daha fazla olması, daha canlı ve çarpıcı olmaları nedeniyle hareket bağlamında kompozisyon içinde daha dinamik görüntü vermektedir. Öztuna'nın da ifade ettiği gibi "sıcak renkler, izleyiciye doğru hareket ederken; soğuk renkler izleyiciden kaçar, uzaklaşma izlenimi verir. Bir tasarımda renklerin öne ve arkaya doğru gitmesi, soğuk ve sıcak görünmesi görsel hareketlilik, illüzyon ve derinlik yaratır; biçimleri, şekilleri görünür kılar (2007: 18-19-26-27)". "Resim sanatının özelliği de, sınırlı alanda, valör, renk ve biçimlerle bir kuruluş anlamı ve düzeni içinde hareket yapmaktır (Sezer, 2008: 3)".

Sıcak-soğuk renklerin hareketle olan ilişkisinde gözlenen bu durum, aynı zamanda yakın renk kullanımında da benzerlik göstermektedir. Yakın renkler adından da anlaşıldığı gibi birbirine yakın, ton değerleri benzer olan renklerdir. Aynı sıcak-soğuk renk zıtlığında olduğu gibi birbirleriyle yakın tonlara sahip renklerin kullanıldığı kompozisyonlar daha durağan ve sakin bir etki yaratırken, birbirine zıt olan renklerin kullanımında ise hareket etkisi görülmektedir. Çünkü zıt renkler yan yana geldiğinde, en güçlü uyarıcı etkisine sahiptir ve beyni uyarmaktadır. Ancak kompozisyon içinde uyumlu bir dengeden söz edebilmek için sadece yakın renklerin kullanımı doğru değildir. Zıt renklerin de kompozisyon içinde yer alması gerekmektedir. "Yakın renk uyumu genellikle sakin, sıradan ve doğal izlenimler verirken karşıt renk uyumu, hareketli, ilgi çekici ve gerçeküstü bir izlenim verebilmektedir (Şentürk, 2012: 24)".

Sıcak-soğuk renk zıtlığında görülen hareket etkisinin benzeri açık-koyu renk zıtlığında da görülmektedir. Renkler kendi içlerinde farklı doygunluklara ve parlaklığa sahip

oldukları için farklı farklı açık ve koyu değerlere sahiptirler diyebiliriz. Bu ton değerlerini de genellikle siyah ve beyazı kullanarak elde ederiz. Açık ve koyu renklerin hakim olduğu kompozisyonlarda koyu renkler daha ön plana çıkmakta, açık renkler ise geriye gitmektedir. Örneğin bir manzara resminde dağlara baktığımızda uzaktaki dağların rengi açıktır, bize yakın olan dağlar ise daha koyu görünmektedir. Dolayısıyla koyu değerlerin izleyiciye yakınlığı, açık değerlerin ise uzaklığı kompozisyon içinde derinlik etkisi yaratarak harekete neden olabilmektedir.

Renk, sadece görsel anlatımda rol oynayan ve kompozisyonu oluşturan temel sanat öğelerinden biri değildir. Günlük yaşamda da karşılaşabileceğimiz pek çok alanda renk ve rengin psikolojik etkilerine rastlamak mümkündür. "Toplumun değer yargıları ve inanç sistemlerine göre değişiklik gösteren renkler aynı zamanda sembolik ve işlevsel anlamlar da taşırlar (Özdemir, 2005: 397-398)". Rengin işlev ilişkisine baktığımızda özellikle alanlara ait renk kullanımlarının o alanın koşullarına ait olarak düzenlendiği görülmektedir. Örneğin; itfaiyecilerin kırmızı renk giymesinin, yapılan iş ile ilişkili olmasına dayandığı söylenebilir. Ya da iç mekânların renk düzenlemeleri yapılırken hareketli olması istenen bir mekânın rengi sıcak renklere boyanabilir. Özdemir de 'Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Etmenler' isimli makalesinde "renklerin psikolojik etkilerinde sarının en ışıklı ve hareketli renk, kırmızının da hareketlilik sağlayıcı ve canlılık özelliğine sahip olduğuna değinmiş, ayrıca sıcak renklerin duvarda hareketlendirici etkisi olduğunu belirtmiştir (2005: 393-400)". İsli ve Çopur'un 'Pazarlama İletişiminde Renklerin Rolü' isimli makalesinde de "rengin pazarlama iletişimi faaliyetlerine yönelik yansımalarında turuncu rengin dikkat çekmesi nedeniyle canlılık ve dinamizmi ifade etmek üzere kullanıldığı belirtilmiştir (2008: 30)".
Yukarıda yer alan açıklamalar aslında rengin işleviyle alakalı durumlardır. Bununla birlikte "renkler bizim trafikte ve iç mekânda hareket ve reaksiyonlarımızı etkilemektedir ifadesi de renklerin yaşamımızdaki yerini vurgulamaktadır (Akkın vd. 2004: 278)".

> Renk, yaşamın gereklerinden biridir. Tıpkı su ve ateş gibi yaşam için vazgeçilmez bir hammaddedir. Renksiz bir ortamda insanların varoluşu tasarlanamaz. Bitkilerle hayvanlar doğal olarak renge bürünürler: Rengin yalnızca dekoratif bir etkiye sahip olduğu söylenemez.

> Psikolojik bir etkisi de vardır. Renk ışığa bağlı olduğu için, yoğunluk olup çıkar; insanın ve toplumun ihtiyacı haline gelir (Leger, çeviri: 2014:145).

3.4. Temel Plastik Unsurlardan Işık-Gölgenin Hareket İlkesi Üzerindeki Etkileri

Işık-gölgenin tanımını açıklamadan önce ayrı ayrı ışık ve gölge kavramlarının ne ifade ettiğini açıklamak ışık-gölge kavramını daha iyi anlamak açısından yararlı olacaktır. Işığın keşfi ve gelişimi 'hareketin renkle olan ilişkisi' başlığı adı altında açıklandığından bu bölümde ışığın tanımı, gölgeyle olan birlikteliği ve ışık-gölgenin hareket ilkesiyle olan ilişkisine değinilecektir.

Tek başına ele alındığında ışık sözcüğü sayısız tanım aralığına sahiptir. Tuğal'a göre ışık, "insan bilincinin oluşmasında temel bir değer (2012: 19)", Bigalı'nın tanımına göre ise; "tabiattaki hayat unsurlarından biri (1999: 209)" olarak ifade edilmektedir. Bu tanımlara göre, ışığın insan ve yaşam için önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Altunay da "ışığın sadece görsel bir öğe değil, aynı zamanda insan bedeni ve algısının en önemli öğesi olduğunu belirterek bu fikri desteklemektedir (2009: 101)". Bir diğer taraftan ışığın bilimdeki tanımını Temizsoylu, "bir enerji kaynağından göze gelen ışının elektromanyetik dalgalara dönüşmüş hali (1987: 10)" olarak yaparken, resim sanatındaki tanımını ise Avcı: "Işık, resim sanatında rengi bilime taşıyan unsurdur. Çünkü bilimsel buluşlar, renkle bağı nedeniyle ışığı, ressamın ilgi odağı haline getirmiştir (2014: 54)" şeklinde yapmaktadır.

Resim sanatında farklı anlamlar yüklenen ışık kavramı, sanatçının duygularını ifade etmede, resmin içeriğine yaptığı katkıda ve sanat akımlarının var oluşundaki rolüyle pek çok amaca hizmet etmektedir. "Resimde kullanılan ışığı Şentürk, ilahi ışık (Tanrısal), doğal ışık (güneş), yapay ışık (aydınlatma), idealize edilmiş ışık (açık-koyu) ve rengin kendi ışığı (kroma/değer)" olmak üzere (2012: 24) beş başlık altında gruplamış ve her birinin resimde farklı etkiler yarattığına değinmiştir.

Işık kavramı, her şeyden önce görmeyle ve görsel algılamayla ilgilidir. İnsanoğlu da çevresindeki nesnelerin formunu, rengini, bulunduğu konumunu kavrayabilmek için

minimum düzeyde ışık kaynağına ihtiyaç duymaktadır. "Çünkü ışık olmadan nesneleri, renkleri, hareketleri göremeyiz (Altunay, 2009: 101)". Işığın ulaşamadığı yerde ise, doğal olarak gölge oluşmaktadır. Aslında gölgenin var olabilmesi de bir bakıma ışığın varlığı ile mümkündür. Dolayısıyla ışık ve gölgenin birbirini etkileyen iki önemli unsur olduğu söylenebilir. Ergüven bu durumu; "Gölge sahibi olmanın ön koşulu ışığa yakın durmaktır (Ergüven, 2006: 70)" sözleriyle açıklamaktadır. Ayrıca Türker ve Sabahat'da da belirtildiği üzere; "ışık-gölge olmazsa görme olayı gerçekleşmez. Işığın nesneler üzerinde oluşturduğu ışıksal açıklık ve gölgesel koyuluk sayesinde göz nesnelerin kütlesini algılamaktadır (derleme, 2011:152)".

Literatürde ışığın olduğu kadar gölgenin de sayısız tanımına rastlamak mümkündür. Türk Dil Kurumu'na göre gölge[5] "resimde bir şekli cisimlendirmek için, onun ışık almaması gereken yerlerine vurulan az çok koyu renk" olarak tanımlanırken, bir başka kaynakta "şekli forma, iki boyutluluğu üç boyutluluğa dönüştüren temel aydınlatmanın en işlevsel öğesi (Altunay, 2009: 103)" olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte Atalayer, ışık-gölgenin psikolojik etkilerini de içine alan bir tanımlama yapmaktadır. Atalayer'e göre ışık-gölge; "Ağırlık, derinlik (örtme, yayılma, uzaklaşma vs.) berraklık, parıltılılık, gizemlilik, hareket-ritm gibi algı psikolojisini birinci dereceden etkileyen ve daima risk taşıyan ifade etkinliklerini örgütleyen somut estetik bir öğedir (1994: 169)" . Bu bağlamda, ışık ve gölgeyle ilgili yapılan tanımlamalardan ve güncel yaşantımızdaki edinimlerden ışığın aydınlığı, gölgenin ise karanlığı ifade ettiği söylenebilir. Artut (2009: 159) ışık-gölge ile ilgili yorumunda görsel algılamada açık alanların ışık ile, koyu alanların ise gölge ile ifade edildiğini belirtmektedir. Gölge, bu kaynakta aynı zamanda "gölge (leke)" şeklinde kullanılmıştır. Gölgenin leke ile birlikteki bu kullanımı, lekeninin hareketle ilişki içinde olup olmadığına dair bir soruyu akla getirmektedir. Lekenin hareketle olan ilişkisine dair Edeer (2015: 64), çizgisel üslubun söz konusu olduğu resim üzerinde, figürler hareketsiz kalırken, gölgesel (lekesel) üslup anlayışına sahip resimde, çizgi ve konturların ortadan kalkıp yumuşak bir etki yaratmasının, biçimlerin tuval yüzeyi üzerinde bağımsızlaşarak lekeler oluşturacağını vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu durum resim yüzeyinde harekete neden olacağı

[5]http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=G%C3%96LGE (Erişim Tarihi: 22.10.2015).

düşünülebilir. Işık ve gölgeye dair verilen bu bilgilerin yanı sıra, kompozisyon içinde küçüklük- büyüklük, açıklık-koyuluk gibi kullanımlarıyla resimde derinlik etkisi yaratarak harekete neden olan leke kavramının görsel algılamayı etkileyen önemli unsurlar arasında yer aldığını ifade edebiliriz.

Işık ve gölgenin resim sanatı içinde birçok sanatçı tarafından farklı şekillerde yorumlandığı görülmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Caravaggio, "Doktor Tulp'un Anatomi Dersi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 44,5 cm x 39 cm, 1665, Lahey

Söz konusu farklılığa dair görüşlerini Kara (2005:102) şu şekilde belirtmektedir;

> Bizim istencimiz dışında hareket eden gölgenin, ışığın cinsine, şiddetine, açısına göre durmadan değişkenlik göstermesi ondaki hem bağımlı hem bağımsız yaşamsallıktan kaynaklanmaktadır. Bu yüzden her çağ, kendi bilgisi, inancı ve yeterlilikleri doğrultusunda gölgeyi anlamlandırmıştır (2005:102).

Örneğin Caravaggio'nun ortaya çıkardığı, "aydınlık ve karanlık bölgeler arasında yüksek kontrast gösteren koyu gölge tekniği olarak da bilinen tenebrizm (Altunay, 2009: 105)" akımında güçlü ışık-gölge zıtlıklarına yer verilmiş, İzlenimcilikte ışık temel

unsur olarak ele alınmış, Fovizm'de ise; yalın, parlak ışık renklerinden yararlanılmıştır (Parramon, 2009: 74).

Pek çok kaynakta (Erdem, 2005: 10; Parramon, 2009: 74; Altunay, 2009:102) ışığın doğada doğal ve yapay ışık olarak iki başlık altında incelenebileceği ifade edilmiştir. Buna göre doğadaki en temel ışık kaynağı olan güneş, resim sanatında özellikle Empresyonistleri doğrudan ilgilendiren bir araç olmuştur. Bu bağlamda "Doğada oluşan ışık ve gölge, bulut ve güneşin hareketiyle sürekli değiştiği için bütünün ve ayrıntıların etkisini aynı hızla tuvale aktarmak gerekmektedir (Özen, 2008: 8)".

Gölge de ışık gibi fiziksel dünyaya ait bir kavrammış gibi düşünülse de, görsel algı üzerinde yaratmış olduğu etkilerden dolayı da önem taşımaktadır. Bu etkiler, aynı zamanda gölgenin resim sanatındaki yerini de belirlemektedir. Ancak bir resimdeki kurgunun planlanması ve uygulanmasında en temel faktörlerden biri olarak görülen ışık kavramı, sahip olduğu kalite, yön ve miktarına (Parramon, 1999: 74) bağlı olarak değişkenlik göstermekte ve beraberinde gölgenin niteliğini de etkilemektedir. Örneğin; ışığın nesne üzerindeki geliş miktarı ne kadar güçlüyse ışık-gölge etkisi o kadar zayıflar, ya da ışık ne kadar zayıfsa ışık-gölge etkisi o kadar güçlü olmaktadır. Bu durum aynı zamanda ışık ve gölgenin hareketle olan ilişkisi bağlamında da değerlendirilebilir.

Metin içinde biraz önce bahsedilen doğal ve yapay ışığın kompozisyon içinde farklı etkiler yarattığı, ancak hareket bağlamında etkisi incelendiğinde doğal ışığın yapay ışığa göre daha sınırlı olduğu söylenebilir. Doğal ve yapay ışığın hangi durumlarda harekete neden olduğu ve hareket bağlamında hangisinin bir diğerine üstünlüğü olduğu Erdem'in yapmış olduğu şu açıklamalardan anlaşılmaktadır;

> Doğal ışık, geniş yüzeyler üzerinde kararlı ve devamlı bir şekilde dinlenir. Parçalanmış yüzeyler üzerinde ise, hareketli, kaçıcı bir etki yaratır. Karşıda bulunan binaya baktığımızda düz, geniş yüzeyli duvarlar üzerindeki sürekli kararlı ışıkla, damın kiremitleri üzerindeki hareketli ışık arasındaki farkı görürüz. Yapay ışık ise; üzerimizde kararsız, kaçıcı bir etki bırakır. Sanki titriyormuş, parlayıp sönecekmiş gibi bir etki yapar. Onun için yapay ışık, doğal ışıktan daha hareketlidir (2009: 10).

Kompozisyon içinde ışık-gölgenin bir başka fonksiyonu da derinlik yaratma etkisidir. Kafalı bu etki ile ilgili şu ifadelere yer vermektedir;

> Genel olarak bize yakın olan nesneleri, bizden uzakta olan nesnelere oranla daha parlak görür, o nesnede var olan ayrıntıları uzakta olan nesnelere oranla daha iyi ayrımlarız. Yani bir nesnenin üzerindeki ışık-gölgelerin dağılımı derinlik algısına yol açmaktadır (1993: 98).

Kompozisyondaki derinlik etkisi, aslında hareketle birlikte ortaya çıkan bir durum olarak görülebilir. Derinliğin hareketle olan ilişkisini Atalayer; (1994: 44) bize yakın olan hareketli nesnelerin daha çabuk algılandığını, dolayısıyla yakından geçen uçağın hızının yaratmış olduğu etkiyle uzaktaki uçağın hızının yarattığı etkinin farklılık gösterdiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda hareket ve hızın derinlik üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz. Baymur'un da bu konuya yaklaşımı, Atalayer'in görüşüyle benzerlik taşımaktadır.

> Uzay içindeki hareket halindeki bir cisim de derinlik algılamasına yardımcı olmaktadır. Havada hızla uçan bir kuş, yavaş uçan bir kuşa göre daha yakın algılanır. Hareket halindeki kişiye göre de; uzaktaki nesneler hareket yönünde gidiyormuş gibidir. Yakındakilerde ise, hareket ters yöndedir (2009: 12).

Bununla birlikte ışık-gölgenin kompozisyon içindeki etkili kullanımı derinliğin yanı sıra form üzerindeki iki boyutlu etkiyi üç boyutlu hale getirerek hacim etkisi de yaratmaktadır. "Işık-gölge ayrımları iyi saptanmış renk değerlerine ilişkin temel bilgilerin iyi kavranmış olması, resimdeki bu gölgesel biçimlere, üçüncü boyut izlenimi katmaktadır (Lhote, çeviri, 2000:136)". Bir diğer taraftan ışık-gölgenin derinlik etkisi dışında hareketle yakından ilişkili olduğu durumlar da bulunmaktadır. Bu durum, tamamıyla ışık-gölgenin kompozisyon içinde yaratmış olduğu görsel etkinin sonucu olarak görülebilir. "Işık-Gölge karşıtlığı, kompozisyondaki formların üzerindeki durağanlığı kaldırıp dinamik bir yapı oluşturur ve hareketi sağlamaktadır (Tuğal; 2012: 56)". Bir başka taraftan "Işık-gölge zıtlıkları; kuvvetli bir harekete, belirliliğe, titreşime, diriliğe ve ilgi çekiciliğe neden olmaktadır. Böylelikle ışık- gölge tesirleri ile dinamik, kımıltılı görünüşler elde edilebilmektedir (Atalayer, 1994: 168)". Wölfflin (2000: 32) ise, çizginin sınırlayıcı özelliğini kaybedip gölgesel bir hal almasının resimde harekete

zemin teşkil edeceğini, şekillerin kımıldamaya başlayarak, ışık-gölgeyle birlikte bağımsız hale geleceğini ve tüm resmin hareketin etkisinde kalacağını ifade etmektedir.

Sanatçıların farklı dönemlerde yapıtlarına yansıttığı ışık-gölge kavramı, beraberinde zaman boyutunun da önemini açığa çıkarmaktadır. Işık-gölge gibi hareketle ilişkili olan bu kavram, "resimde sanatçının tercihine bağlı olarak olay örgüsünün ya da durum tespitinin aktarılmasına yardımcı olan tasarımın hareket ve hareketsizlik ilkesiyle ilişkilidir (Şentürk, 2012: 25)". Aynı zamanda bu durum, resmin plastik çözümlemesi yapılırken kompozisyonun hareketli mi yoksa durağan mı olduğuna dair de ipucu vermektedir. Hareket ilkesinin zamanla olan ilişkisini Cantürk, "devinimin temeli zaman boyutudur. Yatay ve dikey çizgilerin ilişkisinde devinim oluşur. Yön karşıtlıklarıyla oluşan bu devinim, zaman boyutunun var oluşuyla açıklanabilir (1993: 63)" sözleriyle ifade etmektedir. Bir diğer taraftan resim sanatında önemli bir yere sahip olan zaman kavramının her dönem için farklı etkilere sahip olduğu bilinmektedir. Bu farklılıkları Tunalı (2003:85), Rönesans'ı hareketsizliğe dayanan mantıksal bir zamanın varlığıyla, Barok'u yer değiştirmeye bağlı ve harekete dayanan bir zaman anlayışıyla ve empresyonizm'i ise, hareketin mekandan bağımsız olarak zaman içinde oluştuğu bir durum olarak açıklamaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

TUVAL RESMİNDE HAREKETİN OLUŞUM BİÇİMLERİ

1. DİNAMİZM, HIZIN VE HAREKETİN İFADESİ FÜTÜRİZM

Gelecekçilik olarak da ifade edilen Fütürizm akımı, 1909 yılında İtalya'da ortaya çıkan, hareketi ve hızı ifade aracı olarak kullanan bir sanat akımıdır. "Özellikle 20.yüzyılın ilk on yılı içinde etkili olan bu akım, Avrupa kültürünün geçmişine ve müzelerine başkaldırarak makine estetiğini ve hareketi öven bir anlayış sergilemektedir (Erzen, 2011:106)". Fütürizmin 1909 ve 1919 yılları arasında zirvede olduğu, edebiyat ve görsel sanatlar alanında da önemli yaklaşımlar sunduğu görülmektedir (Cebe,2014:313). "Akımın manifestosunu yazarak Figaro gazetesinde yayınlayan şair Filippo Thomasso Marinetti, bu manifestoyla modern yaşamı, modern yaşamın süratliliğini, makinenin modern yaşama kazandırdığı hareketi överek süratin önemini vurgulamaktadır (Turanî, 1999: 600)". F.T. Marinetti, "öncülüğünü yaptığı bu ilerici harekete önce 'elektrik' ya da 'dinamizm' gibi isimler düşünse de, sonunda 'Fütürizm'de karar kılmış ve kendi adını kendi belirlemiş ilk sanat akımını başlatmıştır (Antmen, 2013: 65)".

> Fütüristler, 20. yüzyılın modern iletişim ve ulaştırma olanaklarının sunduğu hız ve dinamizmi ideolojilerinin ve sanatsal yaklaşımlarının merkezine yerleştirmişlerdir. Bu doğrultuda durağan olarak değerlendirdikleri ve büyük bir öfkeyle yaklaştıkları geleneksel sanatların karşısında, çağdaş ve dinamik olanı, makineleri ve teknolojiyi büyük bir tutkuyla kucaklamışlardır (Göktan, 2015: 19).

Fütüristlerin hareketi, hızı ve dinamizmi bu denli önemli görmesinin sebebi toplumdaki makineleşme ve teknolojinin yanı sıra, yaşamdaki her şeyin sürekli değişim ve dönüşüm içinde olmasıdır. Dolayısıyla fütüristlere göre hareket, modern yaşamın önemli bir parçası olarak görülmektedir. Ancak Fütüristlerin resimlerinde yansıtmak istedikleri özellikle hareketin ne olduğuyla ilgilidir. "Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi Fütüristler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemlidir (Little, çeviri, 2013:109)".

“Zamanın, hareketin ve mekanın birbirleriyle olan ilişkilerini sorgulayan fütürist resim anlayışında (Erden, 2012: 81)” fotoğraf makinesinin deklanşörüne basarak anı dondurmuş etkisi veren hareketin yansıtılması söz konusu değildir. Çünkü hareket sürekli değişmektedir. Hareketin sürekli değiştiğini Antmen şu şekilde yorumlamaktadır; “koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görünür ve o görüntü birden üçgenimsi bir biçim kazanır (2013: 67)” (Görsel 10).



Görsel 10. Umberto Boccioni, “Mızraklıların Görevi”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 50x32 cm, 1915, Riccardo ve Magda Jucker Koleksiyonu, Milan, İtalya

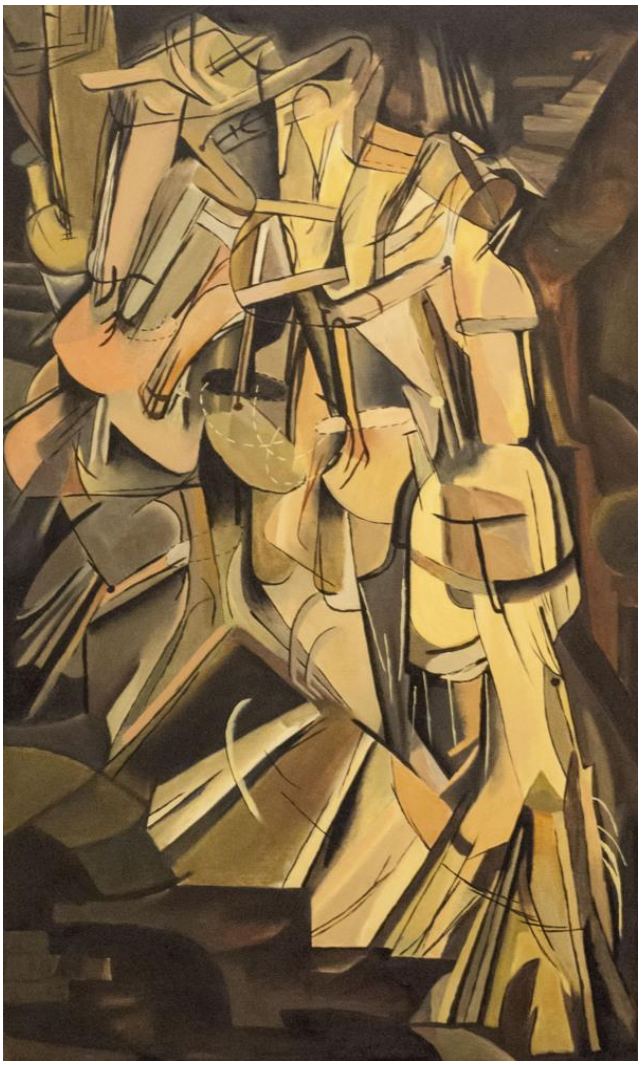
Fütürizm sanat akımı, fütüristlerin gerek ışık, gerek renk, gerekse biçim öğelerini kullanarak parçaladığı yüzeylerin kimi zaman çoğaltarak, kimi zaman da üst üste bindirilerek gerçekleştirildiği çalışmalardan oluşmuş ve beraberinde kendisinden sonra gelen pek çok akımı da etkilemiştir.

Fütürizm, Vortisizm, Constructivism (İnşacılık) ve Süprematizm gibi akımlardan başka Dada hareketlerine kaynaklık eden bir felsefesi olması açısından da önemli görülmektedir. Bu bağlamda Fransa’da Marcel Duchamp ve Robert Delaunay’ın resimde devinimin yansıtılması konusunda fütüristlerden etkilenerek kendilerine özgü bir anlatım dili geliştirdikleri bilinmektedir (Genç, 1983: 55-56).

Fütüristlerin iki boyutlu yüzeylerde hareket ve zamanın yakalanmasını amaçlayan yeni bir biçim dili oluşturma çabaları, kimi zaman empresyonizmden, kimi zaman ise, fotoğraftan yararlandıkları görüşünü ortaya çıkarmaktadır.

> İtalyan Fütüristleri, Marinetti'nin manifestosunda söz ettiği hız estetiğine, dinamizme ve harekete görsel bir ifade kazandırabilmek için renklerin ve biçimlerin bazen keskin çizgisel hatlarla, bazen daha yumuşak noktacı bir teknikle ayrıştırılmasına dayanan bir tür yeni-izlenimci divizyonizme başvurmuş, ayrıca Eadweard Muybridge ve Marey gibi fotoğrafçıların hareketin görünümünü yakalamak adına giriştikleri deneysel fotoğraf tekniklerinden esinlenmişlerdir (Antmen, 2013: 66).

E. Muybridge ve E. J. Marey'in fotografik görüntülerden yola çıkarak yapmış olduğu çalışmalar her ne kadar hareket odaklı olsa da, her ikisinin de harekete bakış açıları farklılık göstermektedir. E. Muybridge, fotografik yollarla hareketin görselleştirilmesiyle ilgilenirken, bir bilim adamı olan E. J. Marey ise, hareket etkisinin fotoğraflarla yeniden üretilmesini değil, hareketin akışını ve hareketi tespit etmeye yönelik çalışmaktadır (Erenus, 2014: 44). "E. Muybridge ve E. J. Marey'in 'kronofotoğraflar' olarak adlandırdığı bu çalışmalar, pek çok sanatçıyı da ciddi anlamda etkilemiştir (Paech, 1992'den aktaran Erenus, 2014: 44)". Özellikle Marcel Duchamp, E.Muybridge'in koşan, yürüyen, merdivenden inen insanları kullandığı kronofotoğraflarından etkilenerek, hareketi tek bir kadraj içerisinde üst üste bindirilmiş görüntüler şeklinde göstererek resmetmiştir. M. Duchamp'ın 'Merdivenden İnen Çıplak' isimli bu çalışmasının pek çok versiyonu bulunmakla birlikte, hem hareket odaklı olması hem de zamanı yansıtabilme özelliğinden dolayı fütürizm akımı içinde önemli bir çalışma olarak gösterilebilir (Görsel 11).



Görsel 11. Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak No:2", Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x89 cm, 1912, Philedelphia Müzesi

> Octavio Paz'ın, "Marcel Duchamp Ya da Yalınlığın Şatosu" isimli makalesinde devinimi betimleme isteği, 'parçalanmış bir uzam algısı ve makinecilik' olarak tanımladığı Duchamp'ın resmi, modernizmin hareketi ve zamanı mekanik olarak yakalama özelliğini vurgulamaktadır (Bayrak, 2008: 140).

Buradaki zamanın mekanik olarak yansıtılması düşüncesi hareketin 'eş zamanlı' olarak ele alınması olarak ifade edilebilir. "Çünkü bu akımın en belirgin özelliklerinden biri simultane (aynı anda olma, eş zamanda olma) ve oylum kavramıdır (Turanî,1999:601)".

Kuşkusuz M. Duchamp'ın çalışmalarına esin kaynağı olan tek isim E. Muybridge değildir. E. J. Marey'in sayısız şekilde ürettiği kronofotoğraflar da M. Duchamp'ın çalışmalarını besleyen önemli kaynaklar olarak görülmektedir. Ancak M. Duchamp, E.

J. Marey'in kronofotoğraflarına farklı bir perspektiften yaklaşarak harekete ayrı bir bakış açısı kazandırdığı söylenebilir. E. J. Marey'in kronofotoğraflarında görselleşen hareketin eş zamanlı olarak yansıtılması prensibini resimlerine uyarlayan M. Duchamp, bu ilkeleri bir adım ileriye taşıyarak hareket eden nesnelere mekanik olarak yer ve yön özelliği de katmıştır (Erenus, 2014: 44). 'Trendeki Üzgün Genç Adam' isimli çalışması buna örnek olarak gösterilebilir (Görsel 12).



Görsel 12. Marcel Duchamp, "Trendeki Üzgün Genç Adam", Ahşap Üzerine Marufle Edilmiş Dokulu Karton Üzerine Yağlıboya, 100x73 cm, 1911, The Solomon R. Guggenheim Müzesi, Venedik

Akçaoğlu'nun da ifade ettiği gibi "Trendeki Üzgün Genç Adam" hareket halindeki tek bir figürün imgesidir. Bu resmin iki görünüşü vardır. Biri trenin hareketi ve diğeri üzgün genç adamın koridorda ileri geri yürümesi ve dikilmesidir. Böylece biri diğerine uyan iki paralel hareket vardır (2004:1)".

> M. Duchamp'ın 1911 yılında yapmış olduğu bu çalışma, E. J. Marey'in kronofotoğraflarını çözümleyen bir çalışma olarak gösterilir ve resimde birbirini takip eden görüntülerden birden çok hareketin aktarıldığı düşüncesi yer alır. Aynı zamanda bu durum, fütürizmde yer alan eşzamanlılık kavramını da beraberinde getirmektedir. M. Duchamp, bu çalışmasıyla hareketin statik anlatımını aktarmaktadır (Erenus, 2014: 45).

Fütürizmde daha çok teknoloji ve makineleşmenin beraberinde getirdiği etkilere dayanarak hareketin daha iyi ifade edilebileceği konular tercih edilmektedir. Fütürist sanatçılar, teknoloji, hız ve dinamizme yönelik ilgisini daha çok kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara yöneltmiş, bununla birlikte hareketin an ve an görüntülendiği devinim fotoğraflarından da yararlanmıştır (Antmen, 2008: 67). Bununla birlikte G. Severini de konuyla ilgili görüşlerini şu sözleriyle aktarmaktadır;

> Fütürist kuramın temelini oluşturan hareket ve dinamizm ilkesi yalnızca hareket halindeki yarış arabalarının ya da balerinlerin resimlerinin yapılmasını öngörmez; oturan bir insan ya da hareketsiz bir nesne de dinamizm içinde düşünülebilir ve dinamik şekilleri çağrıştırabilir. Buna örnek olarak kendi resimlerimden 1912 tarihli 'Madam S.'nin Portresi' ve 1914 tarihli 'Oturan Kadın'ı gösterebilirim (Antmen, 2008: 77) (Görsel 13).



Görsel 13.Gino Severini, "Madam S.nin Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x89 cm, 1912, Philedelphia Müzesi

Teknolojinin sanata yeni boyutlar getirmesinde aktif rol oynayan fütürist sanatçılar, gerçeklerin makinelerde, kentlerde, teknolojik enerjide hüküm süreceğini, yeni sanatın yeni imgelerle, yeni teknolojiyle, yeni malzemeyle gerçekleşebileceğini bildirmişlerdir (Bulat, 1999: 134). Bu bağlamda özellikle kent imgeli resimlerde yer alan kalabalığın yarattığı hareketli ve dinamik görüntüler, fütürist anlayışın önemli bir parçası olarak görülebilir. Kent imgesinin hareketle olan ilişkisi, Kaplanoğlu'nun makalesinde şu şekilde ele alınmıştır; "Bu dönemde hareket ve değişim kavramlarının işlendiği duygusal anlatımlı resimler üretildiği görülür. Özellikle kentsel yaşamın irdelendiği bu yapıtlarda, halkın kitlesel duyguları ve hareketleri yansıtılmıştır (2008: 180)". Bir diğer taraftan fütüristlerin konu çeşitliliği bununla da sınırlı kalmamış, hareket halindeki hayvanlar ve dans eden insan figürleri gibi hareketin en dinamik şekilde aktarılabileceği konular da sanatçıların anlatımının birer parçası olmuştur (Görsel 14).



Görsel 14. Umberto Boccioni, "Şehrin Yükselişi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x290 cm, 1911, Özel Koleksiyon

Hareketi, hızı ve dinamizmi vurgulayan eserler üretilen Fütürizmde görülen bir diğer önemli özellik, sanatçıların yapmış oldukları çalışmalara verdikleri isimlerin de akımın felsefesiyle örtüştüğü gerçeğidir. Fütüristlerin yapıtlarına seçtikleri 'ritim', 'dinamizm' ve 'eş zamanlı hareket' gibi isimlerden ruh hallerini eş zamanlı olarak sanat yapıtına yansıtabilme çabası içinde oldukları görülmektedir (Antmen, 2013: 67).

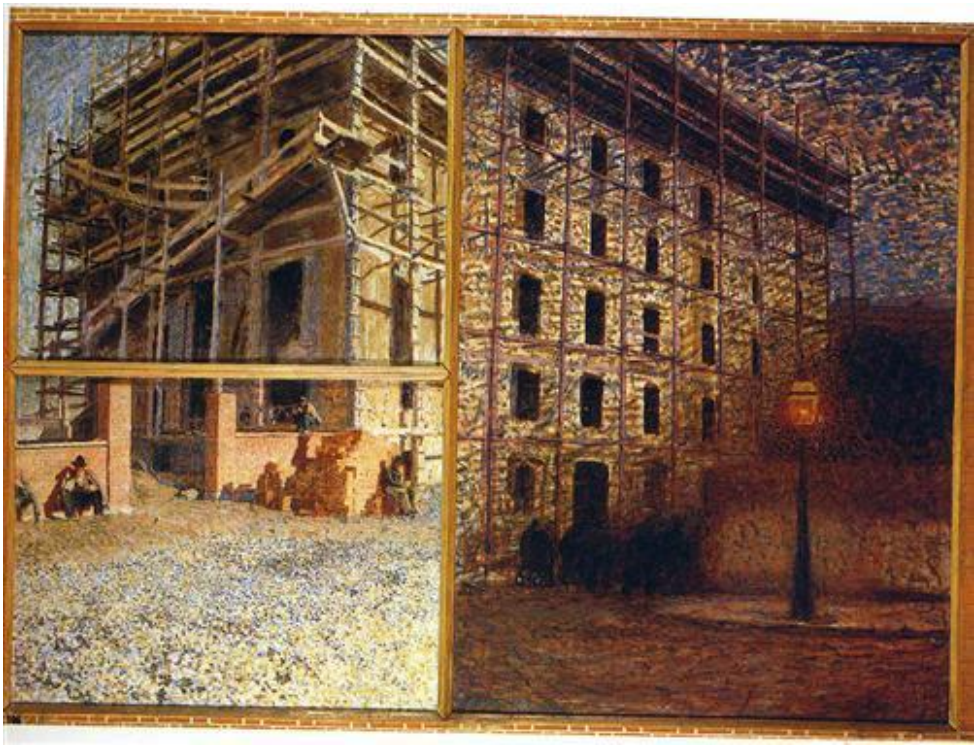
1.1. Giacomo Balla (1871-1958)

Portre ve doğa manzaralarına dayalı resimler yapan Giacomo Balla, fütürist sanat akımının kurucu üyelerinden biri olarak bilinmektedir.

Akımın ilk dönemlerinde biçimlerin parçalanarak, bölünerek oluştuğu ve kübik etkilerin görüldüğü çalışmalarıyla fütürizmin doğuşunda kilit nokta olan G. Balla, öğrendiği divizyonist teknikleri diğer fütürist temsilcilerinden Umberto Boccioni ve Gino Severini'ye de öğretmiştir (Thompson, çeviri, 2014: 134). "Bu teknik, renklerin daha soyut bir şekilde oluşmasına olanak veren ilk gelecekçi deneylere temel oluşturmuştur (Babacan, 1997: 188)". Aynı zamanda Tisdall ve Bozzolla (1977:60)' da belirtildiği üzere; G. Balla'nın bu tekniği kullanarak erken dönemde yapmış olduğu çalışmalar, bir anlamda da fütürist yaklaşıma da zemin teşkil etmektedir. Sanatçının 'İflas' ve 'İşçinin Bir Günü' isimli çalışmaları bu döneme ait çalışmalar arasında yer almaktadır (Görsel 15-16).



Görsel 15: Giacomo Balla, "İflas", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1902, İtalya, Özel Koleksiyon



Görsel 16: Giacomo Balla, "İşçinin Bir Günü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 135x100cm, 1904, İtalya, Özel Koleksiyon

G. Balla, 1912 yılından itibaren ise; fütürist ressamlar arasında cinefotografideki seri görüntüleri ve makine formlarındaki hızın dinamik ifadesini benimseyerek, hareketin plastik karşılığını keşfeden en orijinal ve yaratıcı ressamlardan biri olmuştur.[6]

Tıpkı M. Duchamp gibi G. Balla da çalışmalarında hareketi vurgulamak amacıyla kronofotoğraflardan yararlanmıştır. G. Balla'nın çalışmalarında hareket ve hızın etkilerinin bu denli başarılı şekilde yansıtılmasında kuşkusuz sanatçının gözlem yeteneği ve çok sayıda çizim yapmasının payı olduğu söylenebilir. Sanat Kitabında "sanatçının bir süre kaldığı Düsseldorf'ta bir dizi kırlangıç resmi yaptığı ifade edilmektedir (?, çeviri, 1997: 25)".

1.1.1. Kırlangıçların Uçuşu (1904)

G. Balla'nın 'Kırlangıçların Uçuşu' isimli çalışması hareketin ve hızın konu edildiği önemli çalışmalardan biridir (Görsel 17).

[6] http://www.tate.org.uk/art/artists/giacomo-balla-688 (Erişim Tarihi: 3.11.2015).



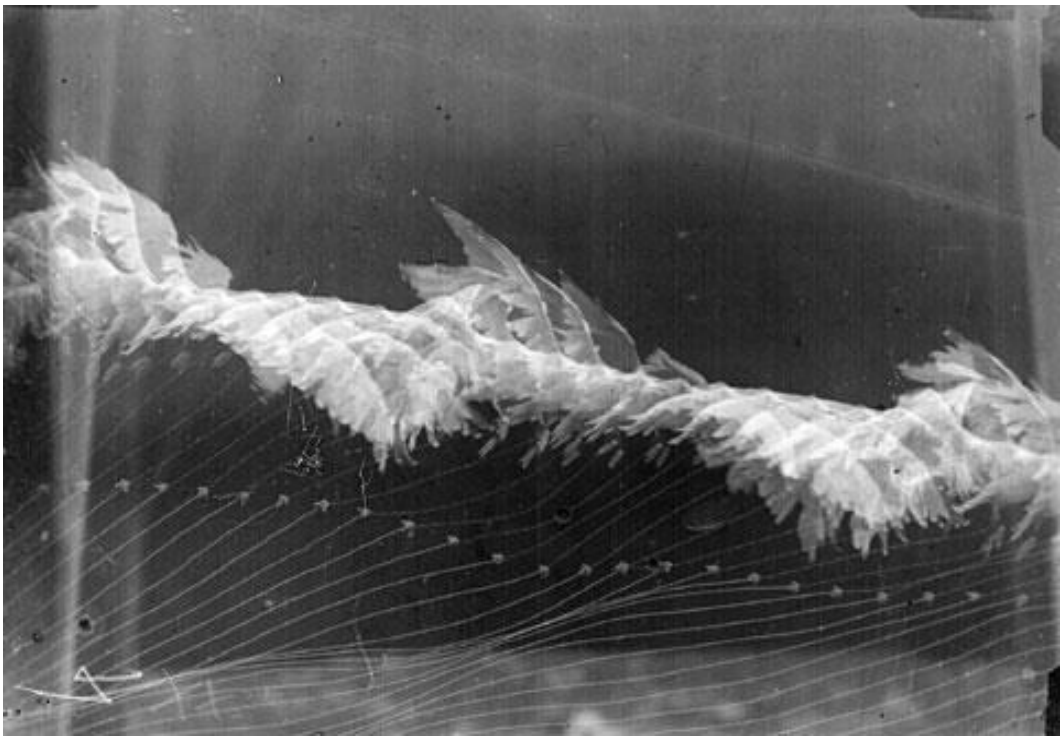
Görsel 17: Giacomo Balla, "Kırlangıçların Uçuşu", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 49x68cm, 1904, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik.

Sanat kitabında bu çalışma şöyle yorumlanmaktadır;

> Sanatçının penceresinin dışında bir kırlangıç sürüsü uçar ve dalışlar yapar. G. Balla kuşların hızını ve hareketini, onları birbiri ardına, kesin bir düzen içinde yerleştirerek canlandırmıştır. Panjurların katı düzenini, kuşların sürekli hareketiyle karşıtlık yaratmak için resme katmıştır. Bu tablo, modern dünyanın dinamizminin simgesi olarak hareketin tasviri ile ilgilenen İtalyan Gelecekçileri'nin yapıtlarının iyi bir örneğidir (?, çeviri, 1997: 25).

G. Balla'nın kırlangıçları konu aldığı ve 'Kırlangıçlar 'Hareketin Yolları-Dinamik Diziler', 'Hareketin Çizgileri ve Dinamik Diziler' gibi farklı isimler verdiği sayısız çalışması bulunmaktadır. Bu çalışmalarda özellikle Fransız fizyolog Etinne-Jules Marey'in hayvan hareketlerini ele aldığı fotografik çalışmalardan ilham almıştır.[7] (Görsel 18-19).

[7] http://www.moma.org/collection/works/79347?locale=en (Erişim Tarihi: 4.11.2015).



Görsel 18:Etienne-Jules Marey, (1830-1904), "Uçan Kuşun Kronofotoğrafı", 1886



Görsel 19. Giacomo Balla, "Kırlangıçlar 'Hareketin Yolları-Dinamik Diziler", Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x120cm, 1913, Modern Sanatlar Müzesi, New York

G. Balla'nın eserinin isminde yer alan 'dinamik diziler' ifadesi; kanatların vuruşunu, 'hareketin yolları' ifadesi ise; muhtemelen resimdeki kuşların uçuş güzergâhlarına işaret etmektedir.[8] Resimdeki her bir kanat, hareketin gidişatındaki farklı pozisyonları temsil etmekte ve kuşun vücudu diyagramlı çizgiyle vurgulanmaktadır.[9] G. Balla, ayrıca bu resimde hareket eden nesnelerin resimde nasıl farklı etkilerle yansıtılabileceğini de göstermektedir. Bu etkileri yakalamak için özellikle rengin farklı tonlarını bir arada kullanmayı tercih ettiği söylenebilir. Resimde yer alan kırlangıçlar kimi zaman net bir şekilde algılanırken, kimi zaman ise soyut bir lekeye dönüşmektedir. Dolayısıyla bu durum, resimdeki hareket etkisi ve ritmin yansıtılmasında sanatçının hareketi ele alırken çok yönlü düşündüğünün bir kanıtı olarak da gösterilebilir.

1.1.2. Bir Otomobilin Hızı (1912)

G. Balla'nın resimlerinde hareket kadar önemli olan bir başka kavram da 'hızdır'. Sanatçı, hızı, kırlangıçlar gibi çok sayıda resmettiği konulardan biri olan otomobillerle de ifade etmiştir. "Bir Otomobilin Hızı", "Hızlanan Araba-Soyut Hız", "Ritm, Gürültü, Arabanın Hızı", "Soyut Hız-Araba Geçti" gibi pek çok farklı isimle anılan bu resimlere baktığımızda hareket halinde bir araba görmek mümkün olmayabilir. Çünkü G. Balla, hareket halindeki nesnenin biçimiyle değil, hareketin biçimiyle ilgilenmektedir. Fiat marka arabaları yakından ele alan G. Balla, zamanla bir dinamizm özü temsil eden sarmal ve çapraz vektörler oluşturmaya başlamış ve sonuçta araba olmaksızın hızı anlatabilmiştir. Yani hızlı sanat, çabuk etki yaratmak üzere tasarlanmıştır (Bell, çeviri,?: 379).

Fütüristlerin hız tutkusu, 1913'ten itibaren G. Balla'nın resimlerinde en şiddetli ve en inatçı formuna ulaşmıştır. Hareket halindeki nesnelerin gözden kaybolduğu bu resimlerde hız, en aşırı düzeyde gözlemlenmektedir (Thompson, çeviri, 2014: 134). Dolayısıyla hızı başarılı bir şekilde yansıtmak, hareketi yansıtmak kadar kolay olmayabilir. Çünkü hareket daha somuta yakınken, hız resimlerde soyut bir ifadeye dönüşebilmektedir.

[8] http://www.guggenheimvenice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=1&id_opera=56 (Erişim Tarihi: 4.11.2015).
[9] http://www.moma.org/collection/works/79347?locale=en(Erişim Tarihi: 4.11.2015).

Fütüristler, hareket, zaman ve teknoloji temalı kübizmin biçimsel keşiflerinden yararlanmışlar ve zamanın uzun bir şekilde ifade edilebildiği nesneleri betimlemişlerdir. Ayrıca betimledikleri nesneyi zeminden ayırarak çevresiyle arasındaki ayrımı ortadan kaldırmışlardır. Bu eğilimler, G. Balla'nın hızlanan otomobil resminde sanki gücün çizgileriymiş gibi birkaç pozda gösterilmiştir [10] (Görsel 20).



Görsel 20. Giacomo Balla, "Bir Otomobilin Hızı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 55x68cm, 1912, Modern Sanatlar Müzesi, New York

G. Balla, bu resimde bir arabanın tanınabilir biçiminden çok onun ayırt edici işlevini ve işleyişini, yani yüksek hızlara çıkabilme yeteneğini resmetmiştir. G. Balla'nın otomobili, şaşırtıcı bir 'güç çizgileri' dizisi içinden görünmektedir (Little, çeviri, 2013: 109).

İtalyan fütüristleri içinde G. Balla, lider bir figür durumundadır. Araba ve motorsiklet gibi araçların gücünün ve hızının aynı zamanda modern çağın bir parçası olduğuna

[10] http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/thetitanic/pdf/ostashevsky-eugene.pdf
(Erişim Tarihi: 4.11.2015).

inanarak fikirlerini çalışmalarına yansıtmaktadır.[11] Bazı fütüristler biçimlendirme ve taklitten kaçınmak için önemli adımlar atmıştır. Hareket eden bir arabayı resmetmek yerine G. Balla'nın 'Soyut Hız' resminde olduğu gibi soyut formlarla hareketi ifade etmeye çalışmışlardır.[12] Bu çalışma, triptik şekilde sağ, sol ve merkezde olmak üzere üç farklı resimden oluşmaktadır. Sanatçı, bu resimlere "Manzara", "Ritim-Gürültü-Arabanın Hızı", "Soyut Hız-Araba Geçti" olmak üzere üç farklı isim vermiştir. Her üç resimde de somut olarak bir araba görmek mümkün olmamakla birlikte, hızı yansıtan bir takım etkilerden bahsedilebilir. Bu etkiler, özellikle çizgi ve renk kullanımının birlikteliğiyle verilmeye çalışılmıştır. Kullanılan çizgilerin kimi zaman kırılarak, kimi zaman ise dairesel etkiler yaratarak tuval yüzeyinde buluşması, resimdeki hareketi ve dinamizmi güçlü kılmaktadır. Resimdeki geometrik parçalanmalar da hem aktarılmak istenen hız kavramına, hem de az da olsa vurgu yapılmak istenen nesnelere katkı sağlamaktadır. Bir diğer taraftan, ilk iki resimde kullanılan sarı ve beyaz renkler belki arabanın ışıklarına ya da geçtikten sonra arkasında bıraktığı toz bulutuna dair birer ipucu verirken, üçüncü kısımda ise bu renklerin, arabanın geçtiği yola ve hızına dair bir takım etkiler yarattığı düşünülebilir. (Görsel 21-22-23).



Görsel 21. Giacomo Balla, "Manzara", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1913, İtalya, Özel Koleksiyon

[11] http://giacomoballa.blogspot.com.tr/2011/11/abstract-speed-car-has-passed-1913-oil_12.html(Erişim Tarihi: 4.11.2015)
[12] http://bittleston.com/artists/giacomo_balla/ (Erişim Tarihi: 4.11.2015).



Görsel 22. Giacomo Balla, “Ritm+Gürültü+Arabanın Hızı”,Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1913, İtalya, Özel Koleksiyon



Görsel 23. Giacomo Balla, “Soyut Hız-Araba Geçti” , Tuval Üzerine Yağlıboya, 50.2x65.4 cm, 1913, Tate Galeri, Londra

1.1.3. Tasmalı Köpeğin Dinamizmi (1912)

Eserlerinde hareket ve hızı ön plana çıkaran G. Balla'nın bir diğer çalışması da Tasmalı Köpeğin Dinamizmi'dir. "Giacomo Balla'nın çok kuyruklu köpek resmi fütürizmin hareket anlayışını çok iyi belirlemektedir (Tansuğ, 1999a: 246)" (Görsel 24).



Görsel 24. Giacomo Balla, "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" Tuval Üzerine Yağlıboya, 91x110 cm, 1912, Albright-Knox Sanat Galerisi, New York

G. Balla, tuval yüzeyindeki hareket halindeki köpeği, tasma kayışını, kuyruğu, köpeğin yürüyüşünü ve ayakların tekrarını belirtmek için bu formları flulaştırmıştır. Bu büyüleyici resme baktığımızda, köpeğin kuyruk sallaması ve acele bir şekilde bulunduğu yerden kaçtığı imajı açıkça görülmektedir (Gilbert,1995:124). Diğer bir fütürist U. Boccioni'nin dört nala koşan at resminde olduğu gibi, G. Balla da bu resimde dört ayaklı köpeği resmetmekten ziyade, her bir ayaktaki hareketi bulanıklaştırarak tasvir etmiştir (Shlain,1991:206). Balıkçıoğlu'nun da ifade ettiği gibi;

> Maddeye bağlı olarak fark edilen devinim ve bu devinim ile varılmaya çalışılan dinamizmin yansıtıldığı bu tabloda, maddenin bedenen çalışmalarda silikleşmesi, devinimin iz boyutuna

> indirgenmesi ile verilmeye çalışılmıştır. Devinimden gelen yoğun bir titreşim bulutu, maddenin nesnel anlamda indirgenmesine ve böylece daha soyut düzlemde incelenmesine olanak sağlamıştır (2006: 10).

Gelecekçiliğin en iyi örneklerinden sayılan "Tasmalı Köpeğin Dinamizmi" isimli tablosunda G. Balla hareketi, köpeğin ayakları ve tasmanın havada çizdiği eğrilerin birbiri ardı sıra yarattığı görüntülerden oluşan bir süreç olarak tuvale aktarmayı başarmıştır (Anonim, 2004:183). Resimde köpeğiyle birlikte yürüyen bir bayan resmedilmiştir. G. Balla, resimde hareket etkisi yaratabilmek için ağırlıklı olarak siyah formları kullanmış ve bu formları bulanıklaştırarak hareket hissini daha vurgulu bir hale getirmiştir. Aynı zamanda zeminde kullandığı çizgisel etkiler de bu vurguyu desteklemektedir. Bununla birlikte köpeğin bacaklarının çoklu görüntüsü ve kuyruktaki hareketin tarzıyla 'Tasmalı Köpeğin Dinamizmi' isimli bu çalışma, daha sonra çizgi film geleneğinin de esinlendiği bir karakter olmuştur.[13]

1.2. Gino Severini (1883-1966)

Fütürizmin önemli temsilcileri arasında yer alan G. Severini, resimlerinde ritim duygusunu titreşen renklerle yansıtan bir anlayışı benimsemiştir. Çalışmalarında özellikle insan figürüne ve kalabalık insan gruplarına sıklıkla yer veren sanatçının aynı zamanda kübist etkilerden de yararlandığı görülmektedir. G. Severini'nin resimlerindeki bu kübist etkiler, farklı renk kullanımlarıyla, görüntülerin parçalanarak tuvale yansıtılmasıyla oluşmaktadır. Böylelikle sanatçının bu özgün tavrı, resimlerinde ritme ve harekete dair etkiler elde etmesini sağlamıştır. "1910 yılında modern uygarlığın dinamizmini makineler ve hareketli figürlerle yansıtan yazar ve sanatçıların kurduğu Fütürizm akımına katılan G. Severini, salt renk kullanmasında görüldüğü gibi, Georges Seurat'dan çok etkilenmiştir (Anonim, çeviri: 1997, 425)".

> G. Seurat'nın noktacılık tekniğini benimseyen G. Severini'nin, aynı zamanda kübistlerin çalışmalarından da esinlendiği görülmektedir. Sanatçının 'Bulvar' isimli tablosu hem Seurat'dan izler taşırken, hem de Kübistlerin çoğul perspektif anlayışıyla Fütüristlerin hareket kavramını birleştirmiştir (Babacan,1997:1649) (Görsel 25).

[13] http://www.theartstory.org/movement-futurism-artworks.htm (Erişim Tarihi:7.11.2015).



Görsel 25. Gino Severini, "Bulvar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 63.5x 91.5 cm, 1911, Estoric Koleksiyonu, Londra

G. Severini, 1910 yılında diğer fütürist sanatçılarla birlikte Fütürist Manifestoyu imzalamasına rağmen, fütürizmin temel aldığı konulardan biri olan makineden daha az etkilenerek resimde dinamizmi ifade edebilmek için sık sık dansçı formunu ele almıştır.[14] 'Mavi Dansçı' isimli çalışması bu yaklaşımının güzel bir örneğidir. Sanatçının en bilinen yapıtlarından biri olan 'Mavi Dansçı' bir yandan Analitik Kübizme özgü unsurları barındırırken, bir yandan da tamamen Fütürizme yönelik hareket halindeki figürle ilgili form ve plan dağarcığını kullanmaktadır (Thompson, çeviri, 2014: 124). G. Severini'nin bu resimde malzeme kullanımının farklılığından da yararlandığı ve payetlerle yarattığı ışıltılı görünüm sayesinde harekete neden olan bir görünüm kazandırdığı görülebilmektedir (Görsel 26).

[14] http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/867 (Erişim Tarihi:10.11.2015).



Görsel 26. Gino Severini, "Mavi Dansçı", Tuval Üzerine Yağlıboya ve Payet Yapıştırma, 61x64 cm, 1912, Gianni Mattioli Koleksiyonu, Milano

1.2.1. Monico Barında Pan Pan Dansı (1959)

G. Severini'nin 'Monico Barında Pan Pan Dansı', isimli eserinin birçok çalışmasında olduğu gibi kübik etkiler ve fütürist yaklaşımların birlikteliğinin bir sentezi olduğu düşünülebilir. Bazı kaynaklarda 'Monico'da Pan Pan Dansı' (Babacan, 1997: 1649), bazı kaynaklarda ise, 'Monica Barında Pan Pan Dansı' (Berk, 19-?: 93) isimleriyle anılan bu resimde dans eden kalabalık bir insan figürü topluluğu yer almaktadır. Konusu gereği hareketli olan resmin, sıcak renklerin kullanımıyla daha da güçlendiği ve hareketin daha vurgulu bir hal aldığını görebiliriz (Görsel 27).



Görsel 27. Gino Severini, "Monico'da Pan Pan Dansı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 400x280 cm, 1959, Modern Sanat Müzesi, Paris, Fransa

Berk de bu resimle ilgili görüşünü şu şekilde ifade etmiştir;

> Fütüristlerin hareketi tablolarında ne denli canlandırdığını anlamak için G. Severini'nin 'Monico Barı' isimli tablosuna bakmalı. İlk bakıldığında karmakarışık bir resim gibi görünen bu tablo, dikkatle incelendiğinde yüzlerce insanın kaynaşmasını mükemmel bir şekilde vermektedir. Resme bakarken sadece balo yerinin cıvıldaması değil, müzik ve insan seslerinin de belirdiği bir tablo karşımıza çıkmaktadır (19-?,95).

G. Severini, 1910-1914 yılları arasında yaklaşık yüze yakın dansçı resmetmiştir. Sanatçının bu resmi yaparken amacı, modern yaşamdaki dans salonlarında yaşanan enerjiyle birlikte hareketin görsel hissini yaratmaktır. G. Severini, dansta dönen ve parçalanmış formlardaki hareketi yakalayabilmek ve resmedebilmek için, Paris'in kafelerine, kabarelerine ve dans salonlarına gitmeye mecbur kalmıştır.[15] G. Severini, bu resminin kuruluş aşamasını kendi dans salonunda oluşturmuş ve hareket halindeki formların eş zamanlı olarak hareket ettiği ışık ve ambiyansı yakalamak için çok çeşitli denemeler yapmıştır (Adams, 2004: 21). G. Severini'nin resimlerindeki harekete dair görüşlerini Turani "G. Severini'nin eserlerinde hareket karakteristiktir (1999:601)" şeklinde ifade etmektedir. Bununla birlikte, G. Severini'nin resimlerinin genelinde

[15] http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/heroic_futurism/(Erişim Tarihi: 11.11.2015).

hissedilen ritim ve hareket etkisinin kullanılan tamamlayıcı renklerle daha vurgulayıcı bir etki yarattığı söylenilebilir.

1.2.2. Tabarin Balosunun Dinamik Hiyeroglifi (1912)

G. Severini'nin "Tabarin Balosunun Dinamik Hiyeroglifi" adlı tablosu kübizmle fütürizmin hareket ilkesini birleştiren en başarılı örneklerden biri sayılmaktadır (Babacan, 1997: 1649)". Bazı kaynaklarda (Thompson, çeviri, 2014: 124) 'Dinamik Bal Tabarin Hiyeroglifi' olarak da geçen bu yapıt, sanatçının diğer çalışmasında olduğu gibi biçimlerin parçalanarak resmin yüzeyinde yer aldığı bir çalışma olarak nitelendirilebilir (Görsel 28).



Görsel 28. Gino Severini, "Tabarin Balosunun Dinamik Hiyeroglifi", Tuval Üzerine Yağlıboya ve Payet, 161x156 cm, 1912, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Öyle ki resme baktığımızda bayan figürü ve erkek figürü portrelerini kapattığımızda neredeyse tamamen soyut bir tabloyla karşı karşıya kaldığımız düşünülebilir. Bu durum Tisdall ve Bozzolla'nın 'Fütürizm' isimli kitabında şu şekilde ifade edilmiştir; G. Severini'nin ışık, renk ve geometrik şekillere olan ilgisi, onu soyut resimlere uzanan soyut biçimlere yönelmesine öncülük etmiştir (1977: 54).

Resmin isminden de anlaşıldığı üzere konu bir balo salonunda geçmektedir. G. Severini, burada Bal Tabarin gece kulübünde müzik eşliğinde dans eden beyaz, mavi ve pembe renklerde akıcı bir elbise içinde kahverengi dalgalı saçlı bir bayanı resmetmiştir. G. Severini'nin özellikle gece kulüpleri ve kabarelerle ilişkili olan konular ilgisini çekmiştir ve onun resimleri formların çoğalmasıyla ya da parçalara ayrılmasıyla oluşan yoğun ritimleri temsil etmektedir.[16] Böylelikle G. Severini, parçalayarak çoğalttığı biçimler sayesinde resimde hareketin dinamizmini yakalamaktadır. Başka bir ifadeyle G. Severini, kübist parçalanmaların fütürist etkilerle olan uyumlu birlikteliğinin görüldüğü bu resimlerde, ritmik biçimler ve titreşen renkleri kullanarak hareket duygusunu açıkça hissettirmektedir. Bu çalışmasıyla sanatçı, gece hayatı temasını korumakla birlikte, elbiselerde kullandığı payetlerle kübistlerin kolaj tekniğini ve makas gibi anlamsız nesneleri de bir arada kullanmıştır.[17] "G. Severini'nin kübizmle olan ilişkisi bu dönemden sonra daha da farklılaşmış, bir yandan dekoratif etkiler, bir yandan da biçimler arasında matematiksel ilişkiye gösterdiği özenle diğer kübistler arasında da farklı bir yere gelmiştir (Babacan, 1997: 1649)".

1.2.3. Hareket Halindeki Silahlı Tren (1915)

G. Severini, I. Dünya Savaşı boyunca savaşın dışında kalmış biri olmasına rağmen, arkadaşı Filippo Thomas Marinetti'nin savaşı resmederek yaşamasını tavsiye etmesi üzerine savaş konulu resimler yapmaya başlamıştır.[18] Sanatçının 1915 yılında yapmış olduğu "Hareket Halindeki Silahlı Tren' isimli çalışması savaş dönemine ait çalışmalarından biri olarak görülmektedir (Görsel 29).

[16] http://www.encyclopedia.com/topic/Gino_Severini.aspx (Erişim Tarihi: 11.11.2015).
[17] http://global.britannica.com/biography/Gino-Severini#ref56812 (Erişim Tarihi: 11.11.2015).
[18] http://www.moma.org/collection/works/33837?locale=en (Erişim Tarihi: 11.11.2015).



Görsel 29. Gino Severini, "Hareket Halindeki Silahlı Tren", Tuval Üzerine Yağlıboya, 115x88 cm, 1915, Richard S. Zeisler Koleksiyonu, New York

'Hareket Halindeki Silahlı Tren' hem fütüristlerin hıza olan tutkularını, hem de savaşın aksiyonunu arındırmaya yönelik inançlarını yansıtmaktadır (Kleiner, 2015: 900). Little ise bu yapıtın, fütüristlerin modern teknoloji, saldırı ve hareket gibi önem taşıyan bütün düşüncelerinin bir arada sergilendiği bir tuval resmi olduğunu düşünmektedir (çeviri, 2013:109)".

Resimde beş tane yüzü belli olmayan figür hareket halinde vagonun içinde çömelmiş şekilde görülmektedir. Silahlardan çıkan duman ve toplardan çıkan ateş, doğayı karanlığa bürümüştür.[19] Resimde bütün elemanlar hareketi ve aksiyonu yansıtacak şekilde kübist tarzda betimlenmiştir (Kleiner, 2015: 900). G. Severini, savaşın soğuk yüzünü resimde kullandığı soğuk renklerle, savaşın yarattığı yıkımı ve parçalanmayı da biçimlerde verdiği kübik etkilerle ifade etmiştir. Trenin her iki tarafında kullanılan açık sarı-yeşiller ortada yer alan koyulukla dengelenmiştir. Fütüristler için önemli olan hız kavramı belki de bu sarı ışın görünümündeki biçimlerle verilmek istenmiştir.

[19] http://www.moma.org/collection/works/79418?locale=en (Erişim Tarihi: 11.11.2015).

İtalya'nın I. Dünya Savaşına girdiği yıl resmedilen bu çalışma, aynı zamanda 'savaş sanat için hareket yaratıcı bir unsurdur' ifadesiyle fütüristlerin bildirilerini de yansıtan bir çalışma olarak görülmektedir.[20]

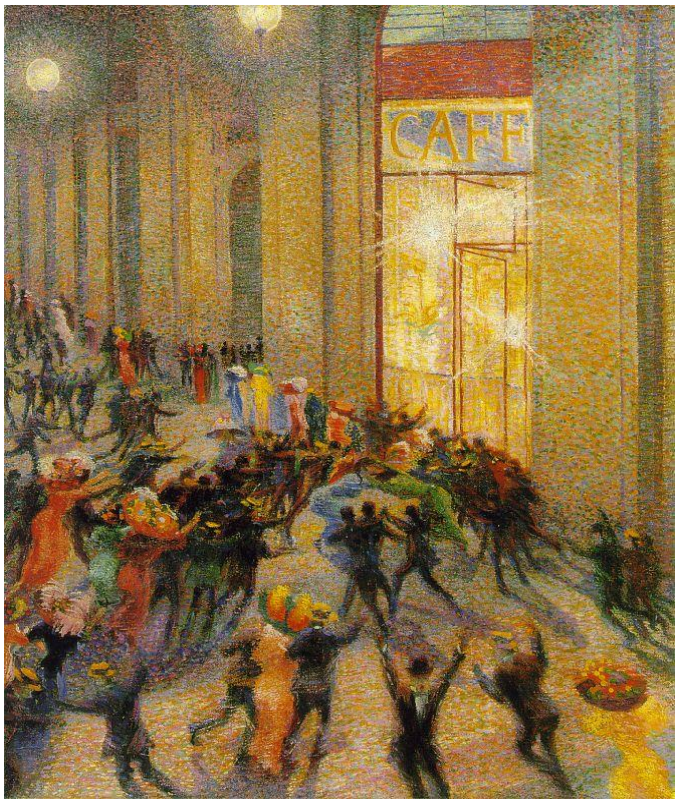
1.3. Umberto Boccioni (1882-1916)

Ressam, heykeltıraş ve sanattaki fütürist hareketin kuramcısı olarak bilinen Umberto Boccioni, "Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda ortaya çıkan sanat hareketinde İtalyan sanatçılar arasındaki en etkili ve en önde gelen sanatçılardan biri"[21] olarak görülmektedir.

> Fütürizmin öncü sanatçısı ve kuramcılarından biri olmanın yanı sıra, bu akımın tek heykelcisi ve önemli bir temsilcisi olan U.Boccioni, geçmişle tüm bağların koparılmasını savunmuş, yaşadığı makine çağının tüm dinamizmini ve canlılığını yapıtlarında vurgulayarak, hız ve hareket kavramlarını tuvale aktarmayı başarmıştır (Kaplanoğlu, 2008: 69).

"U. Boccioni kısa ama oldukça üretken bir hayat sürmüştür. Öncelikle ressam olarak çalışan U.Boccioni, ayrıca modern makine çağını sembolize eden çizim, baskı ve heykeller üretmiştir"[22] Genellikle fütüristlerin temel konularından biri olan endüstrileşme ve kentsel görünüm temaları, U. Boccioni'nin de çalışmalarının bir parçası olmaktadır. Ancak U. Boccioni, resimlerinde sadece kentsel görünümleri resmetmekle kalmamış, halkın kitlesel duygu ve hareketini de vurgulamıştır. 'Galeride İsyan' bu kitlesel hareket kavramını en iyi yansıttığı yapıtlarından biridir (Babacan, 1997: 265) (Görsel 30).

[20] http://www.moma.org/collection/works/79418 (Erişim Tarihi: 11.11.2015).
[21] http://www.theartstory.org/artist-boccioni-umberto.htm (Erişim Tarihi: 9.11.2015).
[22] http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1990.38.3(Erişim Tarihi: 9.11.2015).



Görsel 30. Umberto Boccioni, "Galeride İsyan", Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x64cm, 1910, Brera Sanat Galerisi, Milan

U. Boccioni'nin duyguları yansıtmaya yönelik tavrını Keser "sanatsal yaratmanın bir tür duygusal kasırga durumu ile ilintili olduğunu savunmaktaydı" (2005: 144) ifadeleriyle belirtmiştir. Bununla birlikte U. Boccioni'nin, resimlerinde fütüristlerin temel amacı olan hareket, hız ve devinim kavramlarının yansıtılması fikrini başka kavramlardan yararlanarak aktarmaya çalıştığı söylenebilir. U. Boccioni diğer fütüristlerden farklı olarak resme dördüncü boyut fikrini getirmiştir. 'Oylum' kavramı olarak da ifade edilen bu düşüncede önemli olan seyircinin de resme dahil olmasıdır. Böylelikle bu düşünce akıma yeni bir yaklaşım kazandırmıştır (Turanî, 1999: 601).

> Aslında U. Boccioni, fütürizmin iki temel ilkesini sanatında işlemiştir. Bunlardan biri coşkunun, diğeri ise zaman boyutunun tuvale aktarılmasıdır. Sanatçı, zaman kavramını da iki ayrı biçimde ele almıştır. Birinde devinim ve hız kavramlarını, izleyicinin resme kapılmasını sağlayacak biçimde işlemiş, öbüründeyse 'ruhsal süreklilik' kavramını resimde somutlaştırmayı amaçlayarak, 'Esneklikte' olduğu gibi, birbirini izleyen bir dizi görünümü aynı resimde yansıtmıştır (Babacan, 1997: 265).

1.3.1. Ruh Halleri -Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar (1911)

U. Boccioni'nin "Ruh Halleri-Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar" isimli triptik çalışması sanatçının 'ruhsal süreklilik' kavramına vurgu yaptığı en çarpıcı örnek olarak gösterilebilir (Görsel 31). Antmen'in (2013: 67)'de belirttiği üzere, bu triptik çalışma fütüristlerin ilgi duyduğu konular arasında yer alan tren istasyonları ve kalabalıklar gibi dinamik görsel zenginliği yansıtan bir çalışma olarak görülmektedir.



Görsel 31. Umberto Boccioni, "Ruh Halleri-Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x96 cm, 1911, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Bu çalışmada birbirine sarılan birçok insan grubu gözlemlenmektedir. Resmin isminden de anlaşılacağı üzere bu görüntüde bir vedalaşma sahnesinin betimlendiği düşünülebilir. Resimde insan figürü dışında yer alan lokomotif dumanı ve arka planda yer alan bina görüntüsü, bu mekânın bir tren istasyonu olduğu hissini yaratmaktadır.

> U. Boccioni, bu triptikte bir tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu almış ve bu insanların kimini trenle uzaklaşırken, kimini de evine dönerken resmetmiştir. Rönesans mihrap süslemesi olarak yaygınlık kazanan üçlü pano biçimi burada dramatik, hatta operavari bir senaryo havasına sahiptir. Lokomotifin biçimi, kübist üsluba uygun olarak resmin yüzeyine dağılmıştır, hemen göze çarpan numarası ise Picasso ile Braque'ın tablolarındaki harfleri ve sayıları anımsatmaktadır. Ruh Durumları-Gidenler'de kompartımanlarda oturan yolcularla trenin

> penceresinden görünüp kaybolan şehir manzaraları birbirine karışmış gibidir. Ruh Durumları: Kalanlar'da ise gene boş yuvarlak biçimlerle canlandırılan figürler, perdeyi andıran bir çizgi ormanından geçerek, hiçbir şey betimlemeden bir hüzün duygusu verirler. Kalanlar'da bu hüzün havası ağır basar. Gidenler'de hız öğesi; Uğurlamalar'da ise hüzün havası ile mekanik enerji bir aradadır (Lynton, 1982: 90).

1.3.2. Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri (1913)

U. Bocconi'nin resmin dışında ilgi duyduğu alanlardan biri de heykeldir. "1911 yılında etkilendiği kübizmin yanı sıra eş zamanlılık ve kuvvet çizgisi kavramlarına dayanan plastik dinamizme yönelmiş ve heykelleriyle çeşitli malzemelerden oluşturduğu birkaç örneği, kalan asamblajlarını belirleyen hareketli hacimler anlayışında biçimle mekânı bütünleştirmeye çalışmıştır."[23]

> 1912 yılında 'Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi'ni yayınlamış ve bu tarihten itibaren daha çok heykel çalışmaları yapmıştır. Bu bağlamda heykele iki farklı yenilik getiren sanatçı, geleneksel malzemenin dışına çıkarak demir, cam, ahşap gibi farklı malzemeleri kullanmış ve nesnelerin kinetik özelliklerine bağlı olarak çevrelerini kapsadıklarını düşündüğü 'çevresel heykel' anlayışını getirmiştir (Babacan, 1997: 265).

'Oylum İçinde Devam Eden Biçimler' isimli çalışması da sanatçının heykel alanında yapmış olduğu önemli eserlerinden biri olarak görülmektedir (Görsel 32).

[23] http://www.artimetre.com/2013/01/14/umberto-boccioni-1882-1916-futurizm/ (Erişim Tarihi:10.11.2015)



Görsel 32. Umberto Boccioni, "Oylum İçinde Devam Eden Biçimler", Bronz Heykel, 1.11x88 cm, Modern Sanatlar Müzesi

Hareketin ifadesi olarak görülebilen bu çalışma, aynı zamanda "hızın aerodinamik şekilde deforme olmuş figürü"[24] olarak da nitelendirilmektedir. Bu çalışmada U. Boccioni, hareket halinde bir insan figürü betimlemiştir. Figürün özellikle ayaklarında yer alan çizgilerin rüzgar etkisi yaratarak esere dinamizm kazandırdığı ve hareket hissini kuvvetlendirdiği görülmektedir. "Bu çalışma, aynı zamanda modern dünyanın mekanik gücüyle birlikte heykelin dinamizmini ve enerjisini de vurgulamaktadır".[25]

> U. Boccioni'nin 1912-14 arasında gerçekleştirdiği heykeller, nesneleri ve figürleri belli bir dinamizm içinde yansıtmayı amaçlamış, Fütürizmin hıza ve harekete yönelik ilgisini adeta görünür kılmıştır. Sanatçının soyutlamanın derecelerini giderek arttırdığı dört heykellik bir serinin son aşaması olan "Boşlukta İlerleyen Süreklilik Biçimleri", hareket yanılsaması yaratmak için figürle mekânın kaynaştığı bir bütünlük içinde kurgulanmış, 'gelecek" duygusunun sanatsal olarak nasıl tahayyül edildiğine ilişkin önemli bir ipucu oluşturmuştur.[26]

[24] http://www.tate.org.uk/art/artworks/boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space-t01589 (Erişim Tarihi: 10.11.2015).
[25] http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/485540 (Erişim Tarihi: 10.11.2015)
[26] http://mkahyaoglu.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2011/01/UFND-040_Estetik-Notlari.pdf (Erişim Tarihi: 10.11.2015).

1.3.3. Bisikletçinin Dinamizmi (1913)

"U. Boccioni sadece hareket teorilerinden dolayı ön planda olan bir sanatçı değil, aynı zamanda akımla yakından ilişkili olan dinamik, kübist tarza yol açan görsel yenilikleri tanıtması bakımından da önemli bir sanatçı konumundadır."[27] 1911 yılında Paris'te kübizmi tanıyan U. Boccioni, "1913 yılında da 'Bisikletçinin Dinamizmi' isimli çalışmasını yapmış ve fütüristlere özgü hareket öğesini vurgulamanın yanı sıra kübizmin birbiri üstüne binen yüzey tekniğinden etkilenmiştir (Babacan, 1997: 265)".

Bu resimde bisiklet üzerinde bir insan figürü resmedilmiştir. İnsan figürü resimde kolaylıkla algılanabilen tek öğedir. Figürün bulunduğu mekân çok net algılanmamakla beraber, figüre göre daha belirsiz olan bisiklet tekerleri ancak çok dikkatli incelendiğinde fark edilmektedir.

> Bir bisikletçiyle bisikletlinin soyut bir tasviri olan bu resimdeki bisikletçi figürü ve bisiklet bir kez fark edildikten sonra, dağlık manzara ve metalin üzerinde parıldayan güneş gibi tanıdık unsurların görülmesi mümkündür. Hız, dönen tekerlekleri ve tekerleklerdeki telleri temsil eden dairesel kısa çizgiler, ufak dokunuşlar ve keskin fırça darbeleriyle tasvir edilmektedir. Bu resim, U. Boccioni'nin desen ve tekrar yoluyla bir ritm oluşturup keskin ve diyagonal çizgi ve açıları kullanarak hıza özgü hareket hissini resmetme gayesini göstermektedir (Hodge, çeviri, 2014: 109) (Görsel 33).

[27] http://www.theartstory.org/artist-boccioni-umberto.htm (Erişim Tarihi: 9.11.2015).



Görsel 33: Umberto Boccioni "Bisikletçinin Dinamizmi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x95 cm, 1913, Guggenheim Müzesi

U. Boccioni'nin 'Bisikletçinin Dinamizmi' isimli çalışması, hızın ve hareketin dinamik ifadesini çok iyi yansıtan fütürist bir yapıt olarak görülebilir. Aynı zamanda U. Boccioni bu çalışmasında, "ışığın post-divizyonist soyut etkilerini keşfetmiştir. 'Dinamik Soyutlama' adını verdiği nesneler ve boşluk arasında dramatik etkileşimi sağlamak için renkleri kullanmıştır".[28] "Bu güzel resim, gümüşümsü ışıkları, onun koni biçimindeki girdabı ve kanata benzeyen formlarıyla Umberto Boccioni'nin en başarılı dinamik hareket çalışmaları arasındadır".[29]

1.4. Carlo Carra (1881-1966)

Carlo Carra, savaş sırasında tanıştığı Giorgio de Chiroco sayesinde metafizik resimden etkilenmiştir (Antmen, 2013: 70). Böylelikle sanatçı, fütürist ideolojinin dinamizmiyle, kübizmin radikal boyama tekniklerini birleştirerek fütürist hareketin önde gelen sanatçılarından biri olmuştur.[30]

[28] https://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/futurism.html (Erişim Tarihi: 10.11.2015).
[29] http://www.guggenheimvenice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=3&id_opera=61(Erişim Tarihi: 10.11.2015).
[30] http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/carlo-carra.htm (Erişim Tarihi: 12.11.2015).

1.4.1. "Tiyatrodan Çıkış" (1910)

"C. Carra'nın 1910 yılında resmetmiş olduğu "Tiyatrodan Çıkış" isimli tablosu fütürist akımın benimsediği ilkeler doğrultusunda kent görünümleri ve halkın duygularına yer veren bir anlayışla resmedilmiştir (Babacan, 1997: 329). Bu resim, özellikle fütürizmin ilk yıllarını yansıtan dönemin başlangıç resmi olarak görülmektedir[31] (Görsel 34).



Görsel 34. Carlo Carra, "Tiyatrodan Kaçış", Tuval Üzerine Yağlıboya, 69x89 cm, 1910, ?

Resmin isminden hareketle, çalışmada soğuk bir kış akşamında tiyatrodan çıkan insan topluluğunun resmedildiğini düşünebiliriz. C. Carra, resimdeki arka ve ön planı tek bir yüzey üzerinde göstermiş, arka planda bir at arabası, ön planda ise, kaldırımdaki karı kürekle temizleyen figürleri resmetmiştir. Fütüristlerin teknolojiyi ve modern yaşamı vurgulayan anlayışının, bu resimde elektrik direklerinden figürlere ve zemine yansıyan ışık kaynağı olduğu düşünülebilir. Resimdeki hareketi sağlayan unsurun, biçimlerin oluşturan fırça vuruşlarının yaratmış olduğu etkiler olduğu söylenebilir. C. Carra'nın resmettiği renkli, fırça vuruşlarının hissedildiği figürleri aynı zamanda empresyonizmden de kolayca vazgeçilemediğinin de bir kanıtı gibidir (Tessler, 2009:?).

[31] http://www.estorickcollection.com/content/Carlo-Carra-Leaving-the-Theatre.pdf (Erişim Tarihi: 13.11.2015).

1.4.2. Penceredeki Kadın (Eşzamanlılık) (1912)

C. Carra'nın resimlerinde seçmiş olduğu konular diğer fütüristlerle benzerlik göstermesine rağmen, zaman zaman farklılıklar da görülebilmektedir. Örneğin C. Carra, resimlerinde şehir temalarına yer vermesine rağmen, U. Boccioni'nin resimleri kadar şiddet içeren görünümler ve sembolist etkilere sahip değildir. Onun daha çok istediği resimde kırsal kesimin hislerini yansıtmaktır (Tisdall-Bozzolla, 1977: 46). C. Carra'nın bu resmi yaparken taşıdığı estetik kaygılar, biçimsel anlamda da bir takım farklılıkları beraberinde getirmektedir.

"Penceredeki Kadın" diğer bir adıyla "Eşzamanlılık" isimli bu tablo, kübist sanatçıların etkisinde kalan C. Carra'nın yapıtlarının özellikle Çözümsel Kübizm mantığında bir eğilim gösterdiğini kanıtlar niteliktedir (Lynton, 1982: 92).

> Aynı zamanda fütürist resim sergisi için hazırladığı tablolarda kübizmin yapısal biçimciliğinin etkisinin görülmesinin yanı sıra, fütüristlere özgü hareket öğesi de ağır basmakta ve hem hareketi hem de durağan bir duygusal durumu tek bir resimde aktarmak amacıyla kullandığı değişik bakış açılarını eş zamanlı yansıtma tekniği, belirgin bir geometri göstermektedir (Babacan, 1997: 329).

Bu tabloda resmin adından anlaşılacağı gibi pencerede bir kadın figürü resmedilmiştir Ancak resmin ismini bilmesek belki de bir kadın figürü betimlendiğinin farkına varamayabiliriz. Bazı kaynaklarda bu resmin adı 'Balkondaki Kadın' olarak da geçmektedir. Dolayısıyla resimde yer alan balkon parmaklıkları bize bu anlamda ipucu vermektedir. Resimde tek renk kullanılmış ve yansıtılmak istenen düşünce, eş zamanlı olarak birbiri üzerine bindirilmiş görüntülerle sağlanmıştır. Resmin arka zemininde yer alan ev, figürün vücudunun bir kısmı ve balkon parmaklıkları resmin biçimsel olarak en somut parçalarıdır.

> C. Carra'nın 'Penceredeki Kadın (Eşzamanlılık) tablosunda pencere, perde ve evi anımsatacak biçimler Delaunay'dan izler taşır. Bu resimde tamamlanmamış, fakat katılığı ve saydamlığı ile açıkta biçimleri belirtilmiş çıplak figür, C. Carra'nın Leger'in o dönemdeki son yapıtlarını da bildiğini gösterir. Ancak, resimdeki figürde oldukça çekici sedef rengi tonları bulunmakla birlikte, C. Carra'nın çözümsel Kübizmde olduğu gibi, tek renk kullanma eğilimi olduğuna dikkatimizi çeker (Lynton, 1982: 92) (Görsel 35).



Görsel 35. Carlo Carra, "Penceredeki Kadın", Tuval Üzerine Yağlıboya, 147x133 cm, 1912, Dr. Riccardo Jucker Koleksiyonu, Milano

1.5. Luigi Russolo (1885-1947)

1885 yılında doğan fütürist akımın en önemli temsilcilerinden Luigi Russolo, Milano'da C. Carra'yla tanıştıktan kısa süre sonra Marinetti'nin genç sanatçılarının arasına katılmış ve 1910 yılında diğer fütürist sanatçılar gibi fütürist manifestoyu imzalamıştır (Rona, 1997: 1594).

L. Russolo fütürist çalışmalarını, ilk olarak Anton Giulio Bragaglia'nın foto-dinamik çalışmalarını ve Etienne-Jules Marey'in kronofotoğraflarının örneklerini çizerek yapmıştır.[32] "L. Russolo kübizmden, U. Boccioni ve C. Carra gibi etkilenmemiştir. Yapıtlarının çoğu salt fütürizmin ilkeleriyle yüklüdür (Rona, 1997: 1594)". Bir diğer taraftan fütürist akım temsilcilerinden Luigi Russolo, yeni çağ olarak adlandırdığı çağın gürültü çağı olduğunu ifade ederek eserlerine dinamik yapı kazandıran ses, gürültü ve

[32]http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=175 (Erişim Tarihi: 14.11.2015).

koku öğelerine yer vermiştir (Antmen, 2013: 69). Fütüristlerin bu öğelerle ilgili bakış açısını Batur, şu şekilde açıklamaktadır;

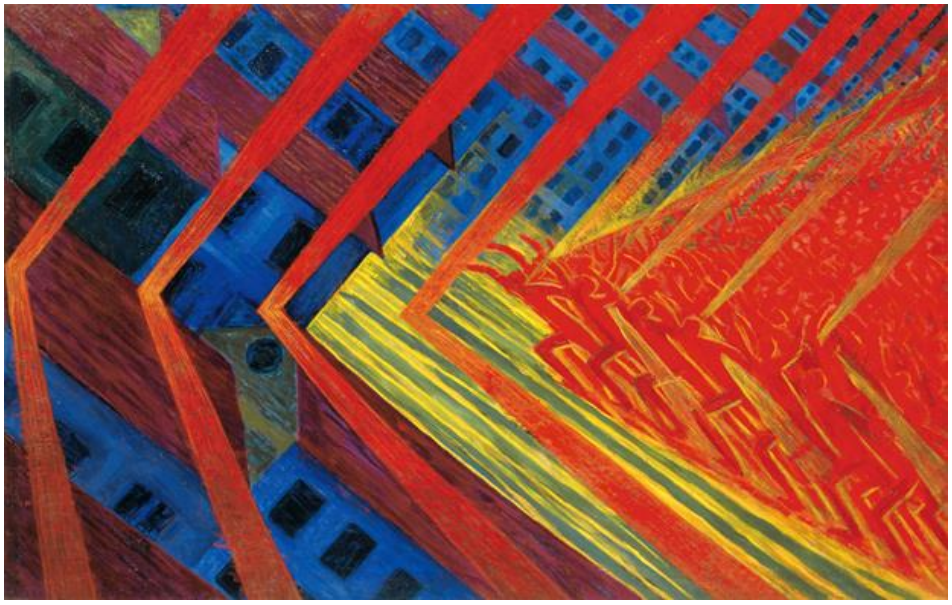
> Fütüristler ses öğesine, gürültü öğesine ve koku öğesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açma çabası içinde olduklarını ispatlarlar. Onlara göre, Sessizlik statiktir ve sesler, gürültüler ve kokular dinamiktir; Sesler, gürültüler ve kokular, titreşimin formları ve farklı şiddetleridir; Seslerin, gürültülerin ve kokuların her art arda gelişi, insan zihnine bir formlar ve renkler arabeski aktarır (1999: 989).

L. Russolo, fütürist ressamlığın yanı sıra, 'Gürültünün Sanatı' isimli manifestosuyla da, büyüleyici yeniliklerin muhteşem bir sonucu (Russolo, 1967: 4) olarak gördüğü 'Gürültünün Sanatı' isimli manifestosunu, müzikal kompozisyonda gürültünün özünü de içine alarak kuramsallaştıran bir kitap haline getirmiştir.[33]

1.5.1. İsyan (1911)

Luigi Russolo'nun 1911 yılında yapmış olduğu 'İsyan' isimli resmi, "kitlesel duygu ve hareketi vurguladığı resimlerinden biridir (Zona, 1997: 1594)". Bazı kaynaklarda (Batur, 2006: 100) 'Başkaldırı' olarak da ifade edilen bu resimde, kırmızı renk kullanımının yer aldığı isyan eden büyük bir insan kalabalığı resmedilmiştir (Görsel 36).

[33] http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=175 (Erişim Tarihi: 14.11.2015).



Görsel 36: Luigi Russolo, "İsyan", Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x230 cm, 1911, Gemeente Müzesi, Hollanda

Resimde insanların yukarıya doğru uzanan bedenleri hareket hissini açıkça ortaya koyan bir anlayışla resmedilmiştir. Resimdeki vurguyu daha da kuvvetlendirmek için kırmızı ve sarı gibi sıcak renkler, mavi ve yeşil gibi soğuk renklerle dengelenmiştir. Kullanılan kalın çizgili formlar resmin soluna doğru bir yön duygusu hissi yaratmaktadır. Aynı zamanda 'Bir Otomobilin Dinamizmi'nde olduğu gibi bu resimde de kullanılan açılar hız kavramını ifade etmek için kullanılmıştır (Kaplanoğlu, 2008: 82). Resimdeki dinamizm, gerek sıcak renklerle, gerekse biçimsel formlarla hareketli alanlar yaratılarak sağlanmıştır. Bir diğer taraftan bu çalışma, pek çok fütürist sanatçının resminde olduğu gibi sesli, gürültülü ve kokulu hacimlerin ve ışıkların kaynaşmasının bir yansıması olarak görülmektedir (Batur, 2006: 100).

1.5.2. Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi (1912)

L. Russolo'nun 'Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi' isimli tablosu "kübizmin yoğun etkilerini hissettirirken, bir yandan da dışavurumcu bir soyutlama dinamizmini yakalama uğraşını yansıtır (Antmen, 2013: 67)".

> Bir kadının hareketlerinin plastik analizi olan bu resim, gizli inançları kanıtlamak için kullanılan kronofotoğrafik estetiğin açık bir örneğidir. Merkezde frontal duran bir kadın figürü, aura alanı

> boyunca titreşimini kanıtlar gibi kıvrımlı şeklinden kaynaklanan paralel bantlar ile çarpılarak çoklu bir görüntü şeklinde resmedilmiştir (Barth, 2013: 71).

Mavi renk kullanımının yoğunlukta olduğu resim, ışıklı yerlerde kullanılan sarı renkle daha vurgulu bir hale gelmiştir. Bu resimde özellikle vurgulanmak istenenin kadının eş zamanlı görüntüleri olduğu düşünülürse, sarı renk bu anlamda en çarpıcı renk olarak karşımıza çıkmaktadır. Hareket, bir kronofotoğrafı andıran bu resimde özellikle çoğaltılmış figürün görüntüleriyle hissedilmektedir. L. Russolo'nun 'Bir Otomobilin Dinamizmi' ya da 'İsyan' isimli resimlerinde kullandığı açı mantığı ise, bu resimde merkezden kenarlara doğru kullanılarak hareketi desteklemektedir (Görsel 37).

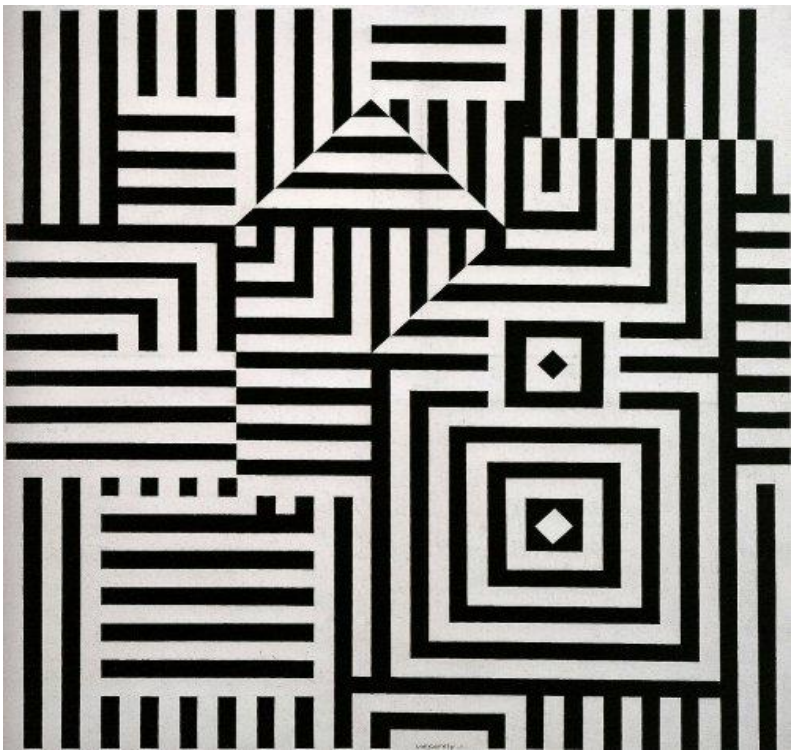


Görsel 37. Luigi Russolo, "Bir Kadının Eş Zamanlı Hareketlerinin Dinamizmi", Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x65 cm, 1912, ?

2. HAREKET YANILSAMASI (HAREKETİN İLÜZYONU), IŞIK VE OPTİK MEKÂN: OP ART

"Optik Sanat, optik yanılsamalara dayanan bu nedenle de 'Algısal Soyutlama' ve 'Retinal Sanat' (Özel, 2007: 396)" olarak da adlandırılan "1960 sonrası sanat akımlarından biridir (Sarnıç, 2011: 50)". "Optik Sanat anlamına gelen 'Optical' ve

‘Art’ kelimelerinden türetilen Op Art sanat akımı (Tuğal, 2012: 93) örneklerinde, betimsel öğeler yok edilerek çizgi, kare, daire vb temel geometrik biçimlerden oluşan düzenlemeler ve renk ilişkileri temel alınmıştır (Rona, 1997: 1377)” (Görsel 38).



Görsel 38. Victor Vasarely, “Riu-Kiu-C”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 115x115 cm, 1960, ?

‘Op Sanat’ terimi ilk kez 1965’te New York Modern Sanat Müzesi’ndeki ‘Yanıtlayıcı Göz’ isimli bir sergide algısal ikiliğe dayalı kompozisyonlar için kullanılmıştır. Bu kompozisyonlar izleyicide titreşim, yanıp sönme ve hareket etkisi yaratan optik yanılsamalı kompozisyonlardır (Rona, 1997: 1377). Bir başka ifadeyle; “soyut ve geometrik özellik gösteren Op Art’da yaratılan optik yanılsama, resimde hareketlilik etkisi yaratmaktadır (Keser, 2005: 241)”. Optik sanatın gözde hareket etkisi yaratması durumunu Özel şu şekilde ifade etmektedir; “geometrik desenlerle derinlik ve üç boyutluluk yaratmayı amaçlayan Op Art, gözü yanıltıcı şekillerle optik yanılsamayı kullanarak resim yüzeyi üzerinde hareket izlenimi oluşturmaktadır (2007: 395)”. “Op Art yapıtı, ister hareketli, ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılmasın, iki ya da üç boyutlu nesneler aracılığıyla gözün uyarıcılığına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturmaktadır (Lynton, 1982: 311)”. Yani bir anlamda, izleyenin yer değiştirmesiyle biçim değiştiren bu eserler, renklerle ve temel geometrik formlarla resim düzleminde

dinamizmi sağlamaktadır (Ertuğrul vd, 2013: 211). Dolayısıyla bütün bu bilgiler ışığında, gözde yaratılmak istenen hareket izleniminin, aslında görsel algılarımızda yaşanan değişimler sonucunda ortaya çıktığını söylemek mümkün olabilmektedir.

Optik sanatta üretilen eserler, izleyicinin kültürel birikimine gerek duymadan o anki görsel algılamasına yönelik oluşturulmaktadır. Dolayısıyla biçimler ve renkler bir araya geldiğinde görüntüde beklenmedik kamaşmalar ve titremeler oluşmakta (Per, 2012: 117), tasarımlarda yan yana gelen çizgiler, açıklı koyulu renkler, geometrik düzenler ve tekrarlarla sağlanan ritim de beraberinde yanılsamaya neden olmaktadır.[34] Neredeyse görsel olayların bilimsel olarak ifadesi olarak görülen Op Art, renk, biçim ve boyutun izleyiciye etkili bir görsel olarak sunulmasından dolayı pop artın sanata yaklaşımından etkilenmiştir (Karavit, 2006:144).

Psişik etki ve fiziki gerçekler arasındaki zıtlığı vurgulayarak çok boyutlu görüntü üzerine yerleşen sanatsal biçimi oluşturmayı amaçlayan Op Art (Beksaç, 2000: 138), iki boyutlu yüzey üzerinde siyah-beyaz karşıtlığı, renk kontrastları, merkez noktaların farklı kompozisyonlanması gibi etkileriyle gerçek olmayan hareket ve mekân değişimleri yaratmış (Tuğal, 2012: 56), ve genellikle Bauhaus ustalarından Josef Albers ve Victor Vasarely'nin temsil ettiği optik aldanmalara dayanan çalışmalarıyla resim sanatına, yeni bir konstrüktivizm ve yeni bir optik görüntü kazandırmıştır (Turanî, 2000: 104).

2.1. Victor Vasarely (1906-1997)

Fransız ressam Victor Vasarely Op Art sanat hareketinin kurucu ressamlarından biri olarak bilinmektedir "İzleyicide hareket, gizli görüntüler, ışıltı, bazen parlamalar ve titreşim, desenler ya da kabarık ve eğrilmiş yüzeyler etkisi yaratan optik görüntüler (Özel, 2007: 397)", V. Vasarely'nin ilk çalışmasında ahşap veya pano üzerine yağlıboya olarak gerçekleşmiştir.[35]

[34] http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=96&bhcp=1 (Erişim Tarihi: 17.11.2015).
[35] http://kunzt.gallery/artist/victor-vasarely/ (Erişim Tarihi: 17.11.2015).

> 1930 yılında Paris'e yerleşen ve grafik çizimler yapan V.Vasarely, bu dönemde 'Devinim Çalışması', 'Işık Çalışması' isimlerini verdiği bir dizi guvaş çalışmaları yaparak, nesneleri figüratif bir anlayış içinde gözün algı kapasitesini zorlayan çizgisel bir tutumla işlemiştir (Tükel, 1997: 1870).

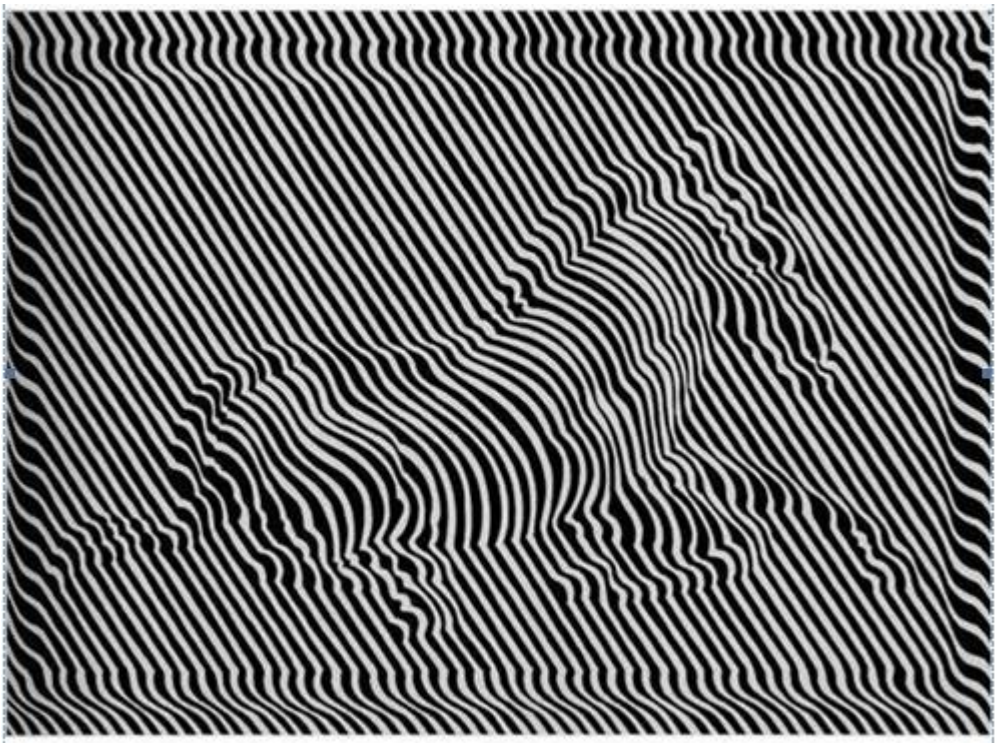
Başlangıçta geleneksel sanatın yöntemlerini uygulamasına rağmen, 1940'larda kendini Op Art'ın algı teorilerine adayarak, yanılsama, renk ve algı teorilerinin tarihini incelemiştir (Şahiner, 2002: 60). "1943'te kendini tamamen resme veren V. Vasarely, devinen, iç içe geçen insan ve hayvan, özellikle de zebra biçimlerini iki rengin karşıtlığına dayanarak resmetmiştir (Tükel, 1997: 1870)". Görsel olarak devinimin görüldüğü bu çalışmalarda genel olarak siyah-beyaz renk hakimdir.

V. Vasarely, 1960'lar ve 70'ler boyunca moda, bilgisayar bilimi ve derin mimarlık bilgisine sahip olmasından dolayı optik imajlarının popüler kültürün bir parçası olmasını sağlamış ve aynı zamanda büyük bir şöhrete sahip olmayı başarmasına rağmen, sanatının herkese ulaşmasında ısrarcı davranarak 'herkes için sanat' sloganıyla hareket etmiştir.[36]

2.1.1. Zebra (1950)

V. Vasarely, iç içe geçmiş zebra ve kaplan gibi hayvan figürlerini çalışmalarında sıklıkla kullanmış ve gerek biçimsel gerekse iki renk kullanımıyla gözde optik bir etki yaratma çabası içinde olmuştur. Sanatçının 'Zebra' isimli bu çalışması da siyah-beyaz renk kullanımı ve çizgiyle oluşturduğu biçimin, resim yüzeyindeki başarılı yansıması olarak nitelendirilebilir (Görsel 39).

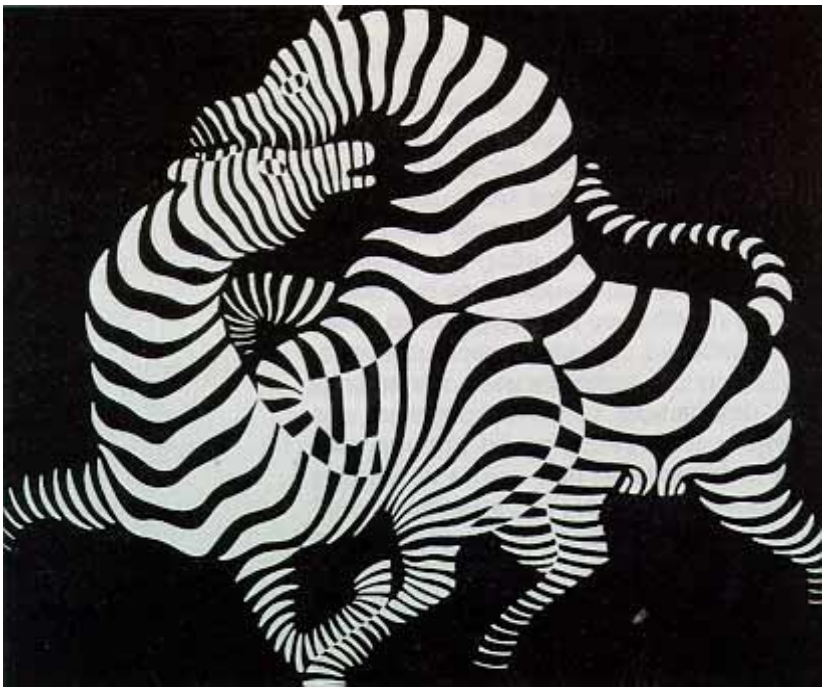
[36] http://www.vasarely.com/site/site.htm (Erişim Tarihi: 17.11.2015).



Görsel 39. Victor Vasarely, “Zebra”, Ahşap pano üzerine guaj boya, 20x36 cm, 1950, ?

V. Vasarely’nin bu çalışmasında “siyah beyazın keskin ayrımıyla biçimler, matematiksel bir anlayıştan çok, organik bir yaklaşıma dayanmaktadır (Tükel, 1997: 1870)”. Tuğal ise bu çalışmayı şu şekilde yorumlamaktadır; “V. Vasarely’nin erken dönem çalışmaları arasında yer alan ‘Zebra’ çalışmalarında siyah ve beyazın keskin kontrastının yarattığı güçlü bir etki görülmektedir (2011: 184)”. Bu bağlamda resimde hareketin siyah-beyaz renkle vurgulandığı, bununla birlikte organik ve diyagonal çizgi kullanımıyla da bu vurgunun desteklendiği söylenebilir. Bununla birlikte çizgisel formun oluşturduğu çalışmadaki uzamsal etki, zebra formunu net bir şekilde ortaya çıkarmış, siyah ve beyaz renkler ise ritmin yapısını güçlendirmiştir (Tuğal, 2011: 184).

Ayrıca sanatçının 1937, 1938 ve 1965 yıllarında farklı malzemeler kullanarak yapmış olduğu zebra temalı resimleri de bulunmaktadır. Kimisinde pleksi glas üzerine serigrafi tekniğini kullanarak biçimi oluşturmuş, kimi zaman ise, akrilik ile müdahale ettiği biçimleri bir heykel formatında kurgulamıştır (Görsel 40-41).



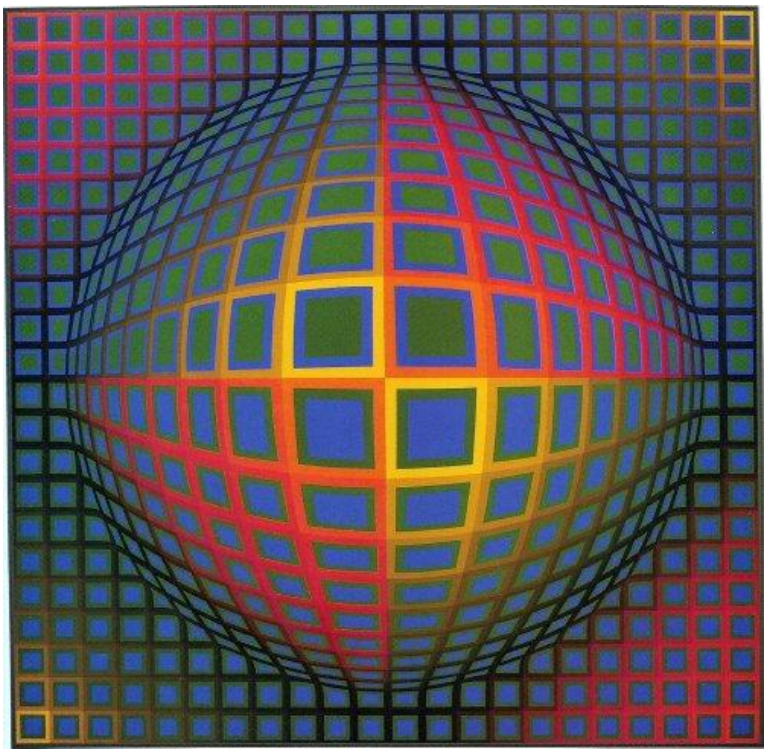
Görsel 40. Victor Vasarely, “Zebra”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x60 cm, 1937, ?



Görsel 41. Victor Vasarely, “Zebralar”, Pleksi Glass Üzerine Serigrafi, 66x60x19 cm, 1965, ?

2.1.2. Vega-Nor (1968)

V. Vasarely, 1955 yılından sonra optik olgusunu sanatsal amaçlar uğruna kuramsallaştıran bir anlayışla, yapıtlarını kinetizm örnekleri olarak adlandırmış ve bu kavramı düzmece bir devinim izlemini yaratmak anlamında kullanmıştır (Tükel, 1997:1870). V. Vasarely, yapıtlarında devinimi sağlamak için daha çok kare, daire gibi geometrik formlardan yararlanmıştır. Sanatçının 'Vega-Nor' isimli çalışması da bu anlayışla resmedilmiş "geometrik ve salt bir soyutlama (Eroğlu, 2007: 395)" örneği olarak nitelendirilebilir (Görsel 42).



Görsel 42. Victor Vasarely, "Vega-Nor", Tuval Üzerine Akrilik Boya, 200x200cm, 1969, ?

V. Vasarely, 1968 yılında yapmış olduğu çalışmasında da 1957 yılında rengi tanıttığı seri işlerindeki gibi yüzey bozulma tekniklerini kullanmıştır. Vega serisinde V. Vasarely'nin form ve renge olan sistematik yaklaşımının en gelişmiş uygulamalarını görebiliriz. V. Vasarely'nin resimleri daha çok renkli kafeslerle oluşturulan küresel formun bozulmalarına dayanmaktadır.[37]

[37] http://www.op-art.co.uk/victor-vasarely/ (Erişim Tarihi: 20.11.2015).

2.2. Bridget Riley (1931)

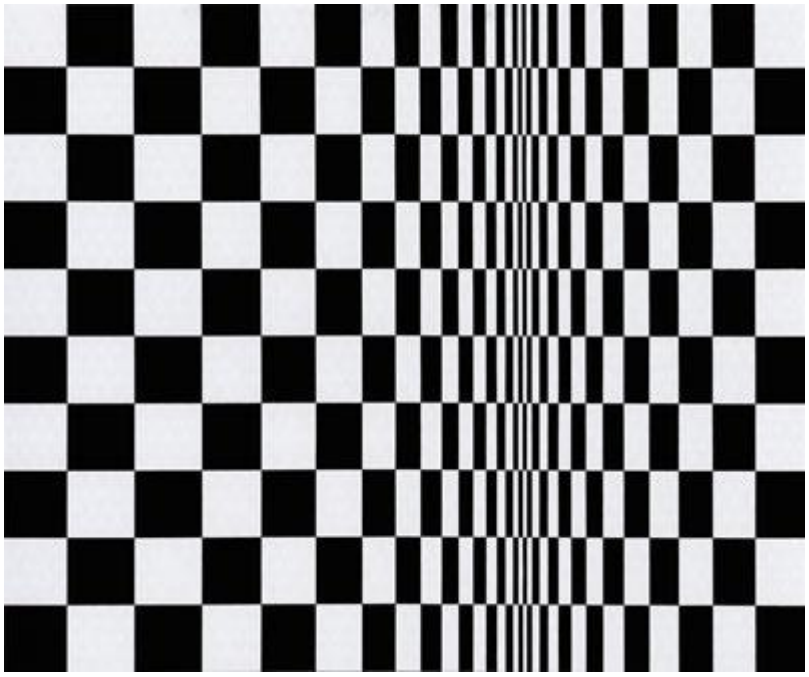
Op Art'ın önde gelen sanatçılarından biri olan Bridget Riley, resme yarı empresyonist tarzda resimler yaparak başlamış, daha sonra 1958 yılında temelde manzara resimlerinden oluşan puvantilist tarzda çalışmalar yapmıştır. 1960'lı yıllarda gözün bakış açısının değişmesine yol açan ve ışığın dinamizmini keşfeden siyah-beyaz geometrik dokuları içeren çalışmalarıyla Op Art'a olan ilgisini ortaya koymuştur.[38] Erzen'e göre; B.Riley'in "1965'ten sonra renkli çalışmalara yöneldiği (1997: 1560)", Hodge'ye göre (çeviri, 2014: 173) ise; 1980'li yılların başında Mısır'a yaptığı bir geziden sonra renge dayalı yapıtlar ürettiği" ifade edilmektedir.

"B. Riley'in özgün üslubu, kademeli olarak büyüyüp küçülen, aralıkları azalıp çoğalan nokta ya da çizgilerden oluşan çok ince hesaplanmış sistematik bir tasarımın sonucudur (Erzen, 1997: 1560)". Gözü aldatan bu geometrik dokular, aynı zamanda hareket ve rengin oluşmasını sağlamaktadır.[39] "Optik yanılsama yaratan bu durum, aslında bilimselliğin ötesinde bir şeydir (Anonim, çeviri, 1997: 388)". Çünkü B. Riley, "sadece optik algı yaratmak için optik uyarıyı kullanmaz. Nasıl ki bir manzara resminin öğeleri ağaçlar, bulutlar, tepeler, ırmaklar doğanın bir parçasıysa, B. Riley de resimde kullandığı öğeleri, doğanın bir parçası olarak görmektedir (Lynton, çeviri, 1982: 312)". "Birbirlerini izleyerek değişen çizgiler, daireler ve bunları oluşturan renkler, Riley'in yapıtlarında optik olarak bir hareket yanılsaması yaratır ve kurduğu mükemmel düzenin de bozulacağı izlenimi verir (Erzen, 1997: 1560)". Sonuç olarak "B. Riley, izleyicileri sadece resimlerin kendileri hakkında değil, aynı zamanda fiziksel olarak nasıl algılandıklarıyla ilgili de düşünmeye sevk etmektedir (Hodge, çeviri, 2014:173)".

[38] http://www.tate.org.uk/art/artists/bridget-riley-1845 (Erişim Tarihi: 20.11.2015).
[39] http://arthistory.about.com/cs/namesrr/p/riley_b.htm (Erişim Tarihi: 20.11.2015).

2.2.1. Karelerdeki Hareket (1961)

B. Riley'in "Karelerdeki Hareket" isimli çalışması, siyah-beyazın güçlü optik etkilerini yansıtan bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 43).



Görsel 43. Bridget Riley, "Karelerdeki Hareket", Duralit Üzerine Tempera, 122x122cm, 1961, Arts Council Koleksiyonu

Siyah beyazın yarattığı bu etkiler, kenarlardan ortaya doğru daralan karelerin biçim değiştirmesiyle gözümüzde hareket etkisi uyandırmaktadır. Aslında bu durum, optik çalışmaların genelinde görülen bir özellik olmakla birlikte, aynı zamanda izleyicinin hareketine bağlı olarak da değişiklik gösterebilir.

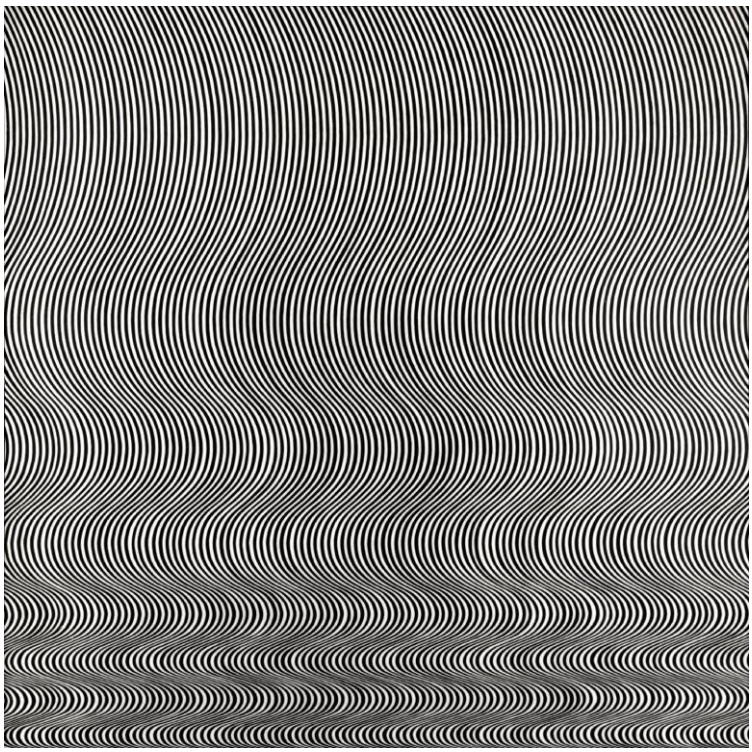
Sanatçının 1961 yılında resmettiği bu çalışma, son derece yaratıcı bir çalışmadır. Şekillerin ardı ardına dizilişinden oluşan çalışmada, kareler soldan sağa doğru ilerlerken genişliği azalmakta ve yüksekliği sabit kalmaktadır. Ancak bu yapısal daralma geçici bir rahatsızlık hissi yaratmakta ve bu düzenli ilerlemenin bir yerde bozulması, titreşim hissi oluşturmaktadır. B. Riley bu durumu şu cümleyle özetlemektedir: 'Kararlılıklar ve kararsızlıklar, kesinlikler ve belirsizlikler.[40] B. Riley, dama tahtasını andıran bu

[40] http://www.artrepublic.com/articles/166-spotlight-on-bridget-riley.html/ (Erişim Tarihi: 23.11.2015).

çalışmasının nasıl ortaya çıktığıyla ilgili olarak ise; şunları söylemiştir; 'Karelerdeki Hareket' isimli çalışmamda ilk olarak hiç durmadan bütün karelerdeki hareketi çizdim. Sonra daha açık bir şekilde görebilmek için sırayla siyaha boyadım. Geri çekilip baktığımda ise şaşırdım ve mutlu oldum. Kareyle ilgili edinmiş olduğum bu tecrübe, bundan sonraki çalışmalarım için de önemli bir kanıt niteliği taşımaktadır".[41]

2.2.2. Düşüş (1963)

Duralit üzerine akrilik olan bu yapıt, B. Riley'in siyah beyaz kullanımının olduğu çalışmalarından bir diğeridir. 'Karelerdeki Hareket' isimli çalışmada karelerin soldan sağa doğru daralarak giden görüntüsü bu çalışmada yukarıdan aşağıya doğru kurgulanmıştır (Görsel 44).



Görsel 44. Bridget Riley, "Düşüş", Duralit Üzerine Akrilik, 141x140 cm, 1963, Tate Galeri, Londra

[41] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/i-thought-of-drawing-a-square-british-arts-biggest-names-reveal-the-work-that-set-them-on-the-road-1807171.html (Erişim Tarihi:23.11.2015).

Bir diğer taraftan, karelerdeki geometrik yaklaşım burada daha organik bir forma dönüşmektedir. Bu bağlamda, her iki resimde de benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Bu çalışmada B. Riley, yine geometrik bir form olan çizgiyi kullanmış ve çizgiyi yukarıdan aşağıya doğru bırakan bir etki yaratarak resmin alt kısmına yığmıştır. İşte hareket etkisi yaratan durum, bu görüntü sayesinde elde edilmektedir.

Johannes M. Zanker ve Robin Walker'in Yeni Bir Bakış' isimli makalesinde de B.Riley'in 'Fall' isimli çalışmasıyla ilgili şu yorumda bulunulmaktadır;

> Genellikle bu resme bakış, yumuşak ışıktaki pırıltı, ışığın titremesi gibi sınıflamalar ile veya hareket dalgaları ya da daha spesifik olarak da açıkça gösterilmemiş, kendi içinde uyumlu ancak rastgele olan ve sık sık da değişik yönlerdeki çizgilerin bulunduğu yatay ızgara şeklindeki çizgiler ve her bir şeridin farklı yönleri olan iç gözleme bağlı olarak tarif edilir (2004:150).

1961'den 1964 yılına kadar siyah ve beyazın kontrastlığını ele alan B. Riley, çalışmalarında ara sıra grinin tonlarını da kullanmaktadır. Sanatçının 'Düşüş' ismini verdiği bu çalışmada, optik frekans yaratmak için tek bir dikey eğrinin tekrarına başvurulmaktadır ve bu eğri resmin alt tarafına doğru hızla sıkıştırılmaktadır.[42]

B. Riley, 1965 yılına kadar kullandığı siyah beyaz renk sınırlılığıyla gözün sürekli bir hareket izlenimi içerisinde olmasını sağlamış ve böylelikle resimsel yüzeyi ortadan kaldırarak görsel etkide başarıya ulaşmıştır (Germaner, 1997: 32).

2.3. Josef Albers (1888-1976)

Josef Albers, "resmin yanı sıra özgün baskı ve duvar resmi gibi konularla da ilgilenmiş, Yale Üniversitesi'nde eğitmenlik yaparken ayrıca şiir, makale ve sanat üzerine kitaplar da yayınlamıştır".[43]

[42] http://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-fall-t00616 (Erişim Tarihi: 23.11.2015).
[43] http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1065 (Erişim Tarihi: 24.11.2015).

> J. Albers, Bauhaus'ta öğrenci olduğu yıllarda Itten'in yerine temel sanat eğitimi derslerini vermeye başlamış ve sanatçının deneyim ve birikimleri zaman içinde temel eğitim içeriğinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Aynı zamanda bu içerik uzun yıllar boyunca gerek Almanya'da gerekse dünyanın birçok ülkesinde örnek alınan ve uygulanan bir yaklaşım olmuştur (Bulat vd. 2014: 115).

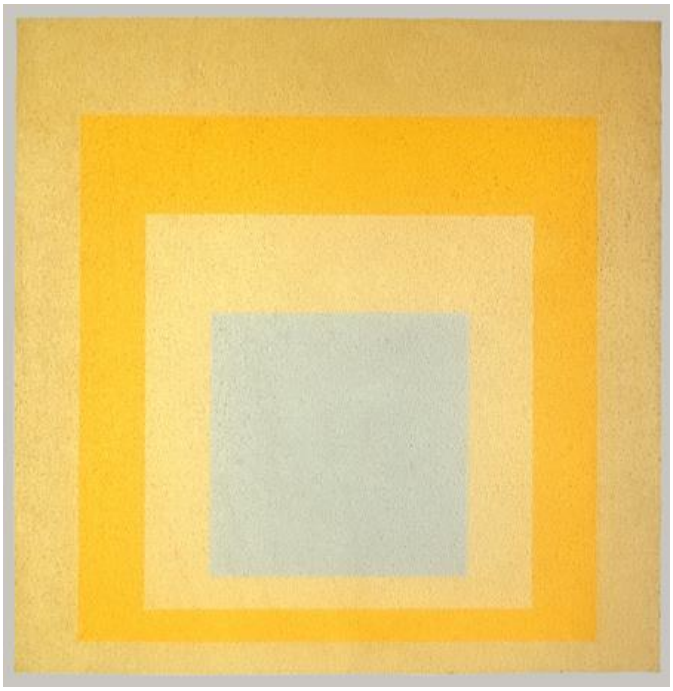
J. Albers'in çalışmaları daha çok soyut kompozisyonlardan oluşmaktadır. "J. Albers, soyut tuvallerinde renk paletinde seçilmiş renklerin optik etkilerini vurgulamak yerine sert geometrik kompozisyonları ortaya çıkartmaktadır."[44] Standartlaştırılmış soyut kompozisyon şemasını kullanarak renk ve ton varyasyonları serisine olan ilgisi, 1932-35 yılları arasında başlamış ve sonrasında da 1949 yılında bu seri resimlerin araştırmaları sonuçlanmıştır.[45]

> 'Kare' formuna olan ilgisi, temel tasarım derslerinde başlayan J. Albers, tüm düzenli geometrik biçimler içinde kareyi, sanat yapıtında doğayla yapıt arasındaki uzaklığı en sağlıklı biçimde sağlayan öğe olarak görmüş ve bu anlayış içinde 1950 yılından itibaren 'Kare'ye Saygı' adlı resim serisini gerçekleştirmiştir (Tükel, 1997: 54).

2.3.1. Kareye Saygı (1962)

J. Albers'in 1949 yılında başlayan ve 1976 yılında ölümüne kadar gelişmeye devam eden binin üzerinde işte imzası olan çalışmalarından biri de 'Kareye Saygı' isimli çalışmasıdır[46] (Görsel 45).

[44] https://www.artsy.net/artist/josef-albers (Erişim Tarihi: 24.11.2015).
[45] http://www.tate.org.uk/art/artists/josef-albers-636 (Erişim Tarihi 24.11.2015).
[46] http://www.theartstory.org/artist-albers-josef.htm (Erişim Tarihi: 24.11.2015).



Görsel 45. Josef Albers, "Kareye Saygı", Sunta Üzerine Yağlıboya, 122x122 cm, 1959, New York

> Üç veya dört renk kullanarak yaptığı renk düzenlemelerinden oluşan 'Kareye Saygı' serisi minimalistler ve renkçiler için her zaman bir esin kaynağı olmuştur. 1960'larla birlikte, J. Albers 'Kare' ile öyle tanınmıştır ki, TV programlarına, Time and Life makalelerine ve New York karikatürlerine konu olmuştur. Hatta, resimlerinden bir tanesi Amerikan Posta Servisi tarafından Öğrenmenin Sonu Yoktur sloganı ile pul olarak basılmıştır (Watson, çeviri, 1991:57-63).

1950'den sonra başyapıtı olan 'Kare'ye Saygıyı' resmetmeye başlayan J. Albers'in bu yapıtında renk deneylerinin özü gösterilmekte ve Op Art, kinetik sanat, renklerin yan yana uygulandığı resimler ve yeni soyut çalışmalarının gelişmesi üzerinde önemli bir etken olan algılama teorisine ilişkin düşünceleri açıklanmaktadır. Kare'ye Saygı' isimli serisiyle J. Albers, 1950 ve 1960'larda rengin ve şeklin karşılıklı etkileşimi ve biçimi yalınlaştırmaya odaklanmıştır.[47] Rengin görelilikle ilgili deneyimini sistematik bir şekilde diğer renklerle olan etkileşimini, yerleşimini ve yan yana sıralanmasının nasıl değiştiğini görmek için hareket, ağırlık, direnç ve yanılsamayı oluşturan tekrar edilmiş geometrik şekilleri seçmiştir.[48]

[47] https://www.artsy.net/artist/josef-albers (Erişim Tarihi 24.11.2015).
[48] http://www.theartstory.org/artist-albers-josef.htm (Erişim Tarihi 24.11.2015).

1959 yılında yapmış olduğu renkli kompozisyonunu mat gri bir kare ve onu çevreleyen sarının tonlarından oluşan iç içe geçmiş kareler oluşturmaktadır. Gri kare, diğer üç karenin içinde en solgun ve mat renge sahip olduğu için sanki arka yüzeydeki canlı renklerin içinde yüzüyor gibi görünmektedir. Böylelikle bu düzenleme izleyicinin gözünü kompozisyonun merkezinden dışarıya doğru hareketlendirerek teşvik eden bir etkiye sahiptir.[49]

2.4. Yaacov Agam (1928)

Heykeltıraşlığın yanı sıra "optik ve kinetik sanatın önde gelen temsilcilerinden biri olan Yaacov Agam, üç boyutluluk etkisi veren resimleriyle de ünlenmiş bir sanatçıdır".[50] Çeşitli renklerdeki geometrik biçimlerin çeşitlemeli yinelemeleriyle, şeritler, akordeon yüzeyler, üç boyutlu biçimler üstünde görsel devinim ve titreşim yaratan uygulamalarıyla 1950'lerin Op Art sanatını çağdaş ve çevresel boyutta sürdüren bir sanatçıdır (Erzen, 1997: 27).

"Yapıtlarında renk ve hareketin değişimini irdeleyen Y. Agam (Özel, 2007: 399)", bunu yaparken izleyicinin katılımını da önemsemekte ve onların yer değiştirmesine bağlı olarak rengin niteliğini vurgulayan tasarımlar yapmaktadır (Tuğal, 2012: 193). Bu çalışmalar değişim ve hareketin vurgulandığı,[51] resim, heykel, çizim, cam gibi farklı alanların yer aldığı, ışık, ses ve izleyicinin katılımının da gerektiği soyut çalışmalardır.[52]

"Y. Agam'ın sanatı zaman, değişim ve hareketle ilgilidir. Yapıtlarındaki renk ve biçimler, kimi zaman hareket halinde resimlere, kimi zaman titreşimli resimlere, kimi zaman ise, duvardan kurtulmuş resimlere dönüşmektedir (Ragon, çeviri, 1987: 121)". Aynı zamanda birleşen ve değişen çok parçalı yüzeylerden oluşan bu çalışmaların çoğunda, hareket yanılsamasını izleyicinin resme baktığı andan itibaren gerçekleştiğini söylemek mümkündür (Tuğal, 2012: 400). Çünkü "Y. Agam'ın resimleri, heykelleri ve

[49] http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/59.160 (Erişim Tarihi:25.11.2015).
[50] http://global.britannica.com/biography/Yaacov-Agam (Erişim Tarihi:25.11.2015).
[51] http://www.parkwestgallery.com/artist/yaacov-agam (Erişim Tarihi:25.11.2015).
[52] https://www.artsy.net/artist/yaacov-agam (Erişim Tarihi:25.11.2015).

sınırlı sayıda yapmış olduğu grafik çalışmaları hareket, renk ve algının sürekli değişen keşiflerini yansıtmaktadır".[53]

2.4.1. Kabartma Ritim (1966)

Y. Agam'ın "Kabartma Ritim' olarak isim verdiği bu çalışma, sanatçının hareketli görüntülere olan yakınlığı ve heykele olan ilgisinin bir birleşimi olarak yorumlanabilir (Görsel 46).



Görsel 46. Yaacov Agam, "Kabartma Ritim", Ahşap Boyama, 42x48x9.5cm, 1966, Özel Koleksiyon

Y. Agam, farklı büyüklükte ve farklı renklerde daireler, üçgenler ve çizgilerin yer aldığı bu yapıtta, soyut geometrik formlardan oluşan heykelimsi bir yapı tasarlamıştır. Sanatçının bu çalışması, izleyicide sanki gökyüzünden kuşbakışı fotoğrafı çekilen evlerin çatılarına ait bir görüntü imajı sergilemektedir. Yapıta ait bilgiler ışığında, çalışmanın yüksekliğinin de olduğu göz önünde bulundurulursa, böyle bir yorum yapmak kaçınılmaz olabilir. Teknik olarak Y. Agam'ın ahşap üzerine boyayarak iki

[53] http://www.gallerym.com/pages/yaacov-agam-biography (Erişim Tarihi:25.11.2015).

boyutlu yüzey üzerinde gerçekleştirdiği çalışmanın diğer çalışmalarında olduğu gibi izleyicinin hareketine bağlı olarak daha anlamlı bir yapıya büründüğü söylenebilir. "Dolayısıyla bu çalışma, sürekli hareket halinde olan, zaman içinde özüne bağlı olarak değişen ve gelişen bir yapı olarak görülmektedir".[54]

2.4.2. Galaksi V (1966)

Yaacov Agam'ın yuvarlak form ve renk düzenlemeleriyle oluşturduğu 'Galaksi V' isimli çalışması genel olarak bütün yapıtlarında görülen benzer özellikleri taşımaktadır. Örneğin; çalışmanın ister sağından, ister solundan, isterse tam karşısından bakılsın, bakış açısının gözde yaratmış olduğu optik etkiler yapıtta hareket yanılsaması yaratmaktadır (Görsel 47).



Görsel 47. Yaacov Agam, "Galaksi V", Agamograf baskı, 14x15 cm, 1990, ?

[54] http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.402.3 (Erişim Tarihi:25.11.2015).

"Y. Agam, bu ve benzeri çalışmalarında doğrudan izleyicinin bakış açısına göre algısını yönlendirecek şekilde düzenlemeler yaparak iki boyutlu yüzey üzerinde olası anlam farklılıklarını ortaya koymayı hedeflemiştir (Tuğal, 2012: 194)". "Seyircinin aktif katılımını gerektiren 'değişebilir' bu yapıtlarda (Germaner, 1997: 31)" Y. Agam, "kullandığı en yalın öğeler olan daire ve kare gibi görsel biçimleri birlikte yan yana farklı renklerde ve kıvrımlı yüzeylerde yineleyerek oldukça zengin bir etki elde etmiştir (Erzen, 1997: 27)". Sanatçının sürekli kullandığı bu hareketli şeritleri, kimi zaman iki boyutlu bir yüzeyi, kimi zaman ise açık havada yer alan galeri duvarlarını süslemektedir. Y. Agam'ın çalışmanın tekniğiyle de ilişkili olarak verdiği 'Agamograf', ismi bir dizi seri halinde yapmış olduğu bu çalışmaların geneline verdiği isimdir. "Aynı zamanda bu çalışmalar, izleyiciye farklı bakış açılarından sunduğu anlam çeşitliliğiyle de yapıt ve izleyici arasında kişisel bağlantı kurması açısından önem taşımaktadır (Tuğal, 2012: 194)".

2.5. Jesus Raphael Soto (1923-2005)

Op Art ve Kinetik Sanat hareketlerine yönelik yapıtlarıyla bilinen ressam Jesus Raphael Soto, "deneysel sanat ürünleriyle tanınan (Tükel,1997:1686)" bir ressam olarak bilinmektedir.

"J. R. Soto, daha çok üç boyutlu çalışmalarıyla tanınmasına rağmen (Tuğal, 2012, 205)", Mondrian'ın ve Maleviç'in işlerinden etkilenerek optik hareketi yakalamak için çalışmalar yapmış ve Op Art türünde yapıtlar üretmiştir.[55] J. R. Soto'nun ürettiği hemen hemen bütün çalışmalar, diğer Op Art sanatçılarının işlerinde görüldüğü gibi izleyicinin hareketine bağlı olarak değişen yapıtlardır. Aynı zamanda bu yapıtlarda "saf soyutlama, renk teorisi ve ön plan arka plan ilişkisi içinde dinamizmi yakalamaya çalışan bir anlayış görülmektedir. [56]

> Sanatçının yapıtlarında konstrüktivist bir yaklaşım hakimdir. Hareket temelli optik titreşimler oluşturan ve bunları boşluk-izleyici algısıyla birleştiren yapıtlardır. J. R. Soto'nun sanatı 'hareketi yakalamak' üzerine kuruludur. Dünyanın sabit bir hareketi olduğunu, bu hareket içinde

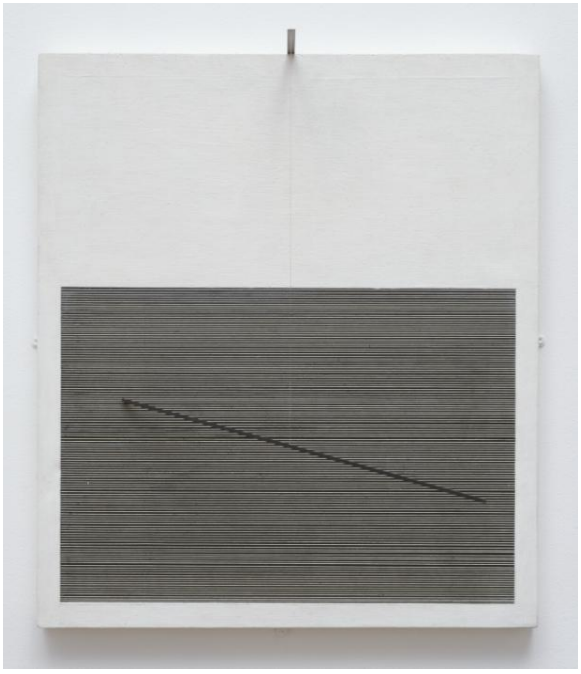
[55] http://www.tate.org.uk/art/artists/jesus-rafael-soto-1966 (Erişim Tarihi: 26.11.2015).
[56] https://www.artsy.net/artwork/jesus-rafael-soto-multiple-ii-serie-jai-alai (Erişim Tarihi: 26.11.2015).

yer alan hareketsiz sanat yapıtının 'hareket gerçeğini' yansıtmadığını düşünmüştür. Yapıtlarının bir bölümünde, periyodik olarak tekrarlanan biçimlerle yaratılan görsel dinamizmi hedeflemiştir (Tuğal, 2012: 205-206).

J. R. Soto, titriyormuş gibi görünen ya da hareket yanılsaması yaratan optik eserler üreterek izleyicilerin her eseri algılayışını değiştirmektedir (Hodge, çeviri, 2014: 174). Aslında sanatçının izleyicinin konumundan hareketle oluşturduğu bu yapıtlar, bir bakıma izleyiciyi de yapıtın bir parçası haline getirmektedir. Malzeme olarak kullandığı teller, naylon ipler, tahta parçaları, çelik konstrüksiyonlar ve lastik parçalarıyla yaptığı bu düzenlemeler, J. R. Soto'nun önemle üzerinde durduğu hareket, uzam, boşluk, espas, iç mekân-dış mekân, algı gibi pek çok kavramı da başarıyla yansıttığının bir göstergesidir.

2.5.1. Yatay Hareket (1963)

J. R. Soto'nun 'Yatay Hareket', bir diğer adıyla 'Yatay Devinim' isimli çalışması gerek biçimleri, gerek düzenlenişi açısından tümüyle Op Art ürünü olarak görülmektedir (Tükel, 1997: 1687) (Görsel 48).



Görsel 48. Raphael Jesus Soto, "Yatay Hareket", Sunta, Naylon İplik ve Demir Çubuk Üzerine Yağlıboya, 625x276x165 mm, 1963, Tate Galeri, Londra

Çalışmada siyah bir arka plan üzerinde beyaz çizgiler, onun üzerinde de diyagonal bir şekilde yerleştirilmiş demir bir çubuk yer almaktadır. Beyaz çizgilerin ve aralarda kalınlaşan siyah çizgilerin optik etki yaratmasının yanı sıra ahşap yüzeye iliştirilmiş metal çubuk belki de J. R. Soto için farklı bir anlam taşımaktadır. J. R. Soto da bu çalışmayı yapmış olduğu ilk mobil eserlerden biri olarak göstermekte ve çizgilerin önünde asılı duran demir çubuğun dışında arka planı diğer eserlerinin çoğunda olduğu gibi elle çizdiğini belirtmektedir.[57]

J. R. Soto, bu çalışmasıyla benzerlik taşıyan bir başka çalışmayı, 1964 yılında daire formunu kullanarak yapmış ve yapıta 'Daire İçinde Yatay Hareket' ismini vermiştir (Görsel 49).



Görsel 49. Raphael Jesus Soto, "Daire İçinde Yatay Hareket", Çelik, Naylon ve Boyanmış Ahşap, 40x40x15 cm, 1964, Özel Koleksiyon, Stockholm

Daire içinde yaptığı düzenlemede de benzer malzemeler kullanan J. R. Soto, daireyi belirlemek için siyah renkle çizgisel düzenlemenin etrafından geçmiştir. Diğer işinde de kullandığı metal çubuk burada da yarısı farklı bir renge boyanarak diyagonal konumda yerini almaktadır.

[57] http://www.tate.org.uk/art/artworks/soto-horizontal-movement-t00649 (Erişim Tarihi: 26.11.2015).

J. R. Soto'nun çalışmalarının geneline baktığımızda kullandığı her bir malzemenin mükemmel bir düzen içinde bir araya geldiği görülmektedir. Sanki bu yapıtlar çok ince matematiksel hesaplar yapılarak ortaya çıkmış sonuçların ürünleri olarak nitelendirilebilir.

> J. R. Soto, yapıtlarının evrensel dilini şöyle açıklamaktadır: 'Matematik ve mantık araştırmalarımda her zaman bana yanıt vermiştir. Çalışmalarımı ne şekilde bir yaklaşımla evrensel bir dilde sunabilirim diye düşündüğümde bunun yanıtı ya müzik ya matematik olmuştur. Müziğin kalitesi bir şekilde kodlanabiliyorsa neden resimde bu olmasın?'(Tuğal, 2012:206).

2.5.2. Titreşimli Strüktür (1965)

'Titreşimli Strüktür' ya da bir diğer adıyla 'Titreşimli Kare' adlı yapıtında J. R. Soto'nun boyalı ahşap bir panel üzerine yerleştirdiği çok sayıda metal karelerden oluşan bir düzenleme göze çarpmaktadır (Görsel 50).



Görsel 50. Raphael Jesus Soto, "Titreşimli Strüktür", Metal ve Tahta Üzerine Yağlıboya, 158x107x14 cm, 1965, ?

J. R. Soto'nun 'Titreşimler' ismini verdiği bu seri çalışmalarında parçaların yerleri değiştirilerek yeni biçimler elde edilebilmekte, siyah ve beyaza boyanmış ve üst üste bindirilmiş ince, kalın, yatay tahtalar ve teller kullanılarak yeni düzenlemeler yaratılmaktadır. Bu çalışmada da benzer malzeme kullanımı göze çarpmakta, ayrıca kullanılan metal formlar çalışmanın esas malzemesi olarak yerini almaktadır. İzleyici, metal karelerle ilişkili desenli zemine baktığında hareket hissi oluşmaktadır. İnce çizgilerle yapılan titreşim arka fondaki yüzeyi yok etmektedir. Kareler ise, kendi formunu korurken boşlukta yüzüyor gibi görünmektedir. Titreşimin yarattığı etki aynı zamanda karelerin kenarlarının da titriyor gibi görünmesine neden olmaktadır.[58]

> J. R. Soto, çalışmalarında yatay ve düşeylerden oluşan bir ağın üzerine yerleştirilmiş renkli alanlarla ilgilenmiş ve titreşimler elde etmeyi amaçlamıştır. 'Titreşimli Strüktür' ismini verdiği Soto'nun bu çalışması hareli bir fon önüne asılmış ince demir çubuklar ve iplerden oluşmaktadır. Yapıtın karşısında seyircinin hareket etmesiyle meydana gelen görüntü hareket kazanır ve biçim sürekli değişir. Burada biçim maddeselliğini yitirmiştir. Yalnızca mekâna bağlı optik titreşimler algılanır. Seyircinin içinde hareket ettiği mekân yer değiştirme süresi ve seyircinin kendisi yapıtın oluşmasında malzeme kadar önemlidir (Germaner, 1997: 30).

J. R. Soto, ürettiği bütün yapıtlarında "birbirine geçmiş halkalar, boşlukta asılmış hacimler, üst üste gelmiş ince çubuklar, birbirine paralel ve birbirine dik sıralanmış çizgiler yaratarak seyirciyi eserlerinin içindeki yolculuğa davet etmiştir."[59]

2.6. Carlos-Cruiz Diez (1923)

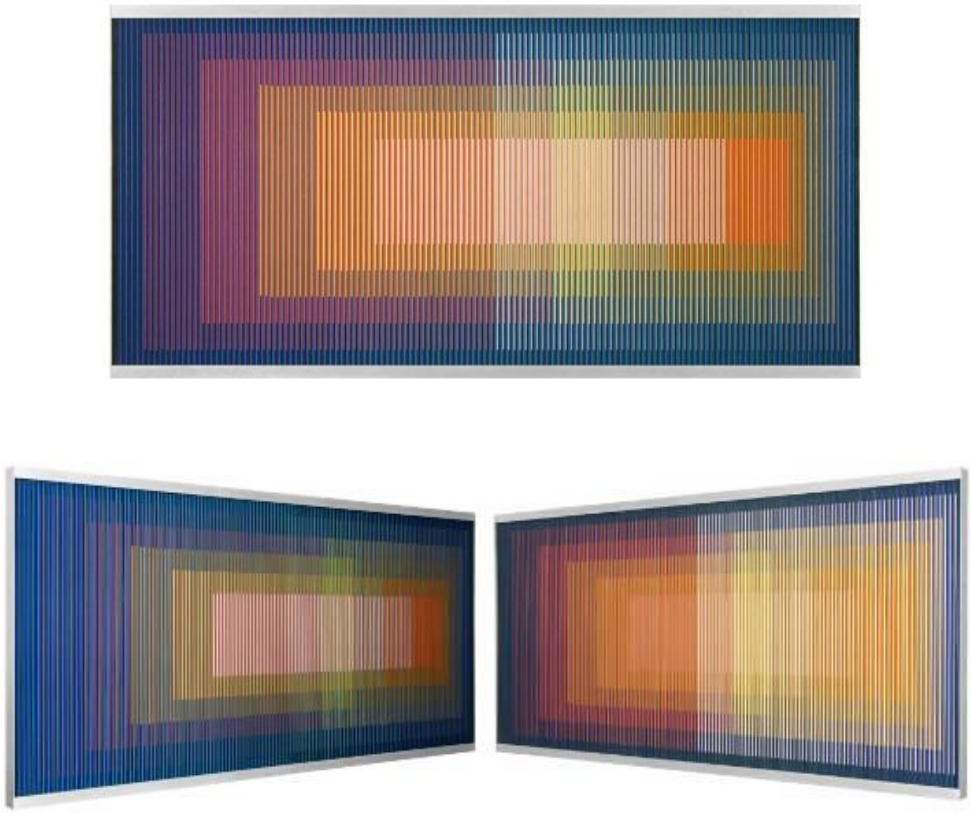
J. R. Soto'nun çalışmalarında olduğu gibi hareket yanılsamasının izleyicinin resme baktığı anda gerçekleştiği bir diğer isim Carlos Cruiz Diez'dir. C. Cruiz Diez, "renkler arası girişim ve yüzeyler arası farklılıktan kaynaklı algı yanılsamalarıyla ön planda olan (Tuğal, 2012: 203)", Kinetik ve Op Art çalışmalarıyla tanınan ünlü bir ressam olarak bilinmektedir.

[58] http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3974 (Erişim Tarihi: 26.11.2015).
[59] http://www.ekavart.tv/Yazi/pompidou-da-soto-bas-donduruyor-yazan-leyla-unsal (Erişim Tarihi: 26.11.2015).

Eserlerinde renk, çizgi ve görsel algıya dayalı yapıtlar üreten C. Cruiz Diez, "öncelikle rengin fiziksel kalitesiyle ilgilenmiş, sonra da biçimin renge bağlı optik karakteri üzerinde durmuştur (Germaner, 1997: 31)". "Çalışmalarının büyük bir kısmı sıra dışı renk yapıları, ışık ortamları, sokak çalışmaları, mimari entegrasyon projeleri ve deneysel işleri kapsamakla birlikte"[60] gündelik yaşamın içinde izleyicilerin kendilerinin de bu çalışmanın bir parçası olduğunu hissetmeleri sağlanmaktadır. Bu bağlamda C. Cruiz Diez, sanatsal amacını eksiltici, katkı sağlayıcı, tüme varan ve rengi yansıtan dört koşula dayandırmaktadır.[61]

2.6.1. Physichromie 625 (1965)

Bu yapıt, Carlos Cruiz Diez'in farklı yıllarda farklı şekilde ele aldığı 'Physichromie' ismini taşıdığı seri çalışmalarından biridir (Görsel 51).



Görsel 51. Carlos Cruiz Diez, "Physichromie", Aliminyum-Serigrafi, 70x140 cm, 1973, Paris, Fransa

[60] http://www.mfah.org/exhibitions/past/carlos-cruz-diez-color-space/ (Erişim Tarihi: 26.11.2015).
[61] http://www.cruz-diez.com/ (Erişim Tarihi: 26.11.2015).

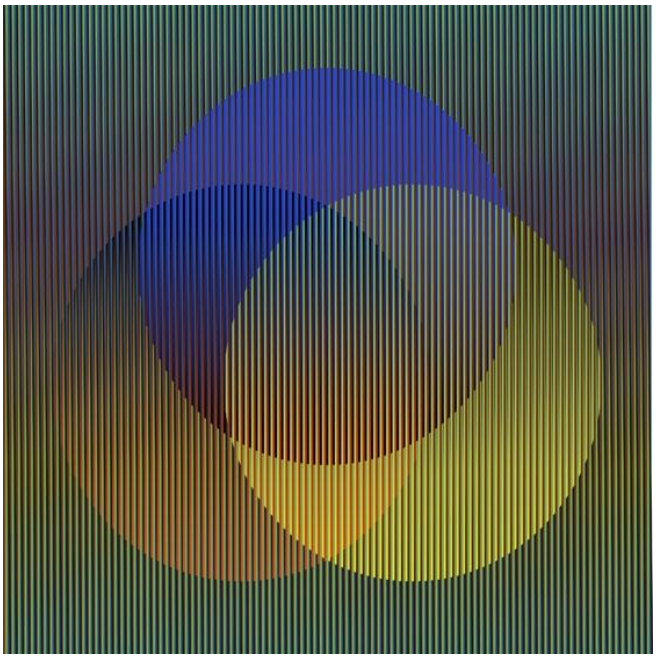
Yapıt, iç içe geçmiş altı farklı rengin yarattığı dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Soğuktan sıcağa doğru giden bu renk skalası, sanki içeriden dışarıya doğru hareket eden bir izlenim yaratmaktadır. Bakış açılarına göre ve yansımanın etkisiyle değişen renkler yapıttaki dinamizmi güçlendirmektedir. Diğer Op Art sanatçılarının yapıtlarında olduğu gibi, izleyici faktörünün de bu çalışmada önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

> C. Cruiz Diez, yapıtlarında hare yapılarına sıklıkla başvurmuştur. İzleyicinin yer değişimi sırasında çizgilerin birbirleriyle etkileşimi sonucunda çıkan etkiler hareket algısını güçlendirecek yönde etki yapmaktadır. Sanatçı, yapıtlarında fark edilen bu değişimi 'titreşimler' olarak tanımlamaktadır (Tuğal, 2012: 204).

C. Cruiz Diez'in kurguladığı yapıtlara baktığımızda hemen hemen hepsinde başta renk olmak üzere, ışığın yönü, kullandığı malzeme, sergilediği mekân ve yapıta yüklediği anlamsal ifadelerin uyumlu birlikteliğinin yansımaları görülebilir.

2.6.2. Çoğalan Renk 15 007 D (1970)

1950 yılından itibaren oluşturmaya başladığı 'Çoğalan Renk' ismini verdiği bu seri rengin ışınımlarına dayanmaktadır (Görsel 52).



Görsel 52. Carlos Cruiz Diez, "Çoğalan Renk 007 D", Aliminyum-Serigrafi, 100x100 cm, 2007, Paris, Fransa

Bir düzlemdeki renk, bir diğerine dokunduğunda koyu dikey çizgi harekete geçmektedir. Aslında bu çizgiyi harekete geçiren üçüncü bir renktir. Böylelikle C. Cruiz Diez, rengin sürekli dönüşümüyle 'Kromatik Olay Modülleri' ismini verdiği optik bir olgu yaratmaktadır. [62]

C. Cruiz Diez'in çalışmaları hangi seriye ait olursa olsun, hepsinde rengin görsel ve algısal etkilerinin yer aldığı görülebilir. Rengin fiziksel etkileri, renkler arası etkileşimler, renklerin doygunluğu ve şeffaf renk değerleri ile ilgili deneysel çalışmalar yapan C. Cruiz Diez, yapıtlarını izleyicinin konumuna, ışıklandırmayı ise; bu bakış noktasına göre tasarlamıştır (Tuğal, 2012:204).

[62] http://www.cruz-diez.com/work/couleur-additive/ (Erişim Tarihi:26.11.2015).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TÜRK RESMİNDE HAREKET

1. KUŞ İMGESİNİN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINDA HAREKET BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Türk sanatının hemen hemen her alanında farklı anlamlar yüklenmiş hayvan figürlerinin yer aldığı betimlemelere rastlamak mümkündür. Bu hayvan figürleri arasında özellikle kuş figürü, kimi zaman bir seramik ya da çini üzerinde, kimi zaman el yazmalarında, halılarda, kilim motiflerinde, kimi zaman ise; mühür ve sikkelerde yer almaktadır.

Türk sanatında İslamiyetten önce daha çok ruhun sembolü olarak kullanılan kuş tasvirleri, daha sonra ölümü temsil etmektedir. Aynı zamanda cennetin ifadesi olan kuşların, şamanlar tarafından da koruyucu hayvanlar arasında yer aldığı söylenmektedir (Atila, 2011: 36). Bir diğer taraftan, kuş figürünün farklı medeniyetlerde farklı sembolik anlamlar taşıdığı da görülmektedir. Örneğin; Afrika sanatında özellikle masklarda, gücü ve hayatı simgeleyen kuşlar, Mısırda ruhu temsil eden, hukuki ve siyasi bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır (Edeer, 1992: 9).

Türk kültürü içinde önemli bir yere sahip olan kuş figürü, masallarda Zümrüdü Anka kuşu, Türk kültürünün önemli eserleri arasında yer alan Dede Korkut hikâyelerinde ise; "karga, kaz, keklik, kuğu, şahin ve kuzgun (Türktaş, 2013: 1096)" gibi isimlerle anılmaktadır.

Resim sanatında ise kuş figürü, mağara dönemlerinden başlayan ve günümüze kadar gelen süreç içerisinde gerek biçimsel, gerekse anlamsal olarak sürekli değişim içinde olan bir anlayışa sahiptir. Bu anlayış, resimlerde genellikle sanatçıların bir takım kavramlara vurgu yaptığı farklı kuş sembolleriyle ifade edilmiştir. Örneğin; "beyaz güvercin, saflığı ve özgürlüğü simgelerken, karga zekânın, tavus kuşu sevginin, kartal ise; evrensel olarak bulutların üzerine yükselebilen ve güneşe bakabilen bir kuş olarak semavi ve güneşsel bir simge olarak görülmektedir (Edeer, 1992: 10)". Ersoylu'nun

(2015: 15)'da ifade ettiği gibi; kuşlar, şiirdeki varlığı öncelikli olmak üzere, sese, söze, renge, çizgiye, notaya, ezgiye ve daha pek çok şeye girip çıkarak, gündelik yaşamdan başlayan ve güzel sanatların hemen her dalında kendine yer bulan bir anlayışla Türk kültürü açısından ayrı bir yere konmuşlardır.

Türk sanatı için bu denli önemli bir yere sahip olan kuş figürü, resim sanatında sıklıkla sanatçıların eserlerine de konu olmuştur. Bu bölüm; Türk Resim Sanatında kuş imgesine dair örneklerin hareket ilkesi bağlamında incelenmesine dayanmaktadır.

1.1. Fahrelnissa Zeid (1901-1991)

Çağdaş Türk kadın ressamları arasında yer alan ve Soyut Türk Resim anlayışına önemli katkıları bulunan Fahrelnissa Zeid (Tansuğ, 1999b: 255), 1940 yılının başlarında Paris'te Ranson akademisinde Roger Bissiere'nin öğrencisiyken, aynı zamanda D grubuna katılarak Türk sanat ortamına dahil olmuştur (Koçak, 2007: 53).

> 1947'den itibaren resim yüzeyini siyah çizgilerle vitrayımsı parçalara ayırmaya ve her bir parçayı mozaikleri anımsatır biçimde sıcak renklerle boyayarak lirik soyut bir dil geliştirmeye başlayan F. Zeid, 1960'ların sonuna doğru ise; geniş renk lekelerinin oluşturduğu ve tuvali kazıyarak yüzeyde dokusal etkiler yaratan resimler gerçekleştirmiştir (Erdemci vd. 2007: 84).

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

Fahrelnissa Zeid sanat anlayışını şöyle açıklamaktadır;

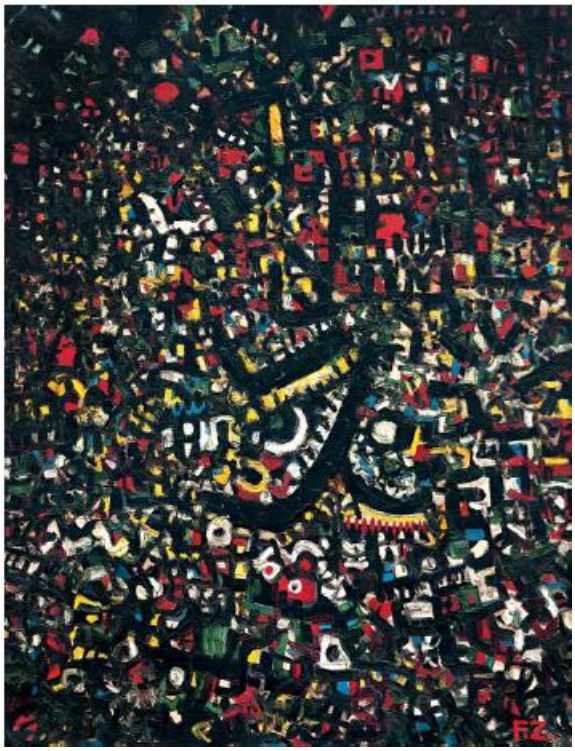
> Resimlerim ta içimin derinliklerinden, cinsiyetin, ırkın, dinin ötesinde bir yerlerden fışkırıp çıkıyorlar. Belki görmüşsünüzdür, dallarına kuşlar, hayvanlar hatta insanlar tünemiş, Hayat Ağacı'nın ta köklerinden yükselen bir özsuyunun, bulunduğum ya da bulunmayı istediğim en yüksek dallarından birine yükseldiğini, sonra da kendimi tuvalimin üzerindeki biçimlere ve renklere dönüştürmek üzere benim içimden aktığını hissediyorum. Dünyada var olan ya da olmayan her şeyin titreşimlerini yakalayan ve aktaran bir çeşit iletken gibiyim (Köksal,1991: 10).

F. Zeid'in dönemsel olarak farklılık gösterdiği resimleri, izleyiciye kimi zaman lirizm, kimi zaman soyut, kimi zaman ise figüratif etkilerin görüldüğü çok geniş bir perspektif sunmaktadır (Erden, 2012:123).

F. Zeid, Türk geleneği içinde yetişmesine ve akademik bir eğitim görmesine karşın, resimlerinde ilgi çeken doğunun parlak, sıcak renkleriyle, çağdaş sanatın non-figüratif eğilimleri arasında özgün bir anlatım diline kavuşmuştur (Köksal, 1991: 10).

1.1.1. Übü Kuşu

"Übü Kuşu" isimli bu çalışma, Fahrelnissa Zeid tarafından 1950 yılında resmedilen soyut çalışmalarından biri olarak bilinmektedir. Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılan çalışma, soyut olmasından dolayı biçimsel olarak bize bir kuş imgesi görüntüsü vermemekte ancak yapıtın isminden hareketle sanatçının soyut bir kuş betimlediği düşünülmektedir (Görsel 53).



Görsel 53. Fahrelnissa Zeid, "Übü Kuşu", Tuval Üzerine Yağlıboya, 146x113 cm, 1950, Özel Koleksiyon

F. Zeid, soyut çalışmalarında kullandığı optik etki veren mozaik görünüme bu çalışmasında da yer vermiştir. Ancak Koçak'ın (2007: 30)'da belirttiği üzere, diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışma da, soyut yapıtların ilk örneklerinden biri olmasının yanı sıra, bazı yerli geleneklerle modern sanatın ancak soyutlama içinde bir araya geldiğinin bir göstergesi olması açısından önem taşımaktadır.

Resme ilk bakıldığında irili ufaklı renkli parçalardan oluşan, mozaik havası veren bir düzenleme göze çarpmaktadır. Bu parçalar siyah konturla iyice belirginleştirilerek tüm yüzeydeki renklerin daha çarpıcı hale gelmesi sağlanmıştır. Daha çok sarı, kırmızı ve tonlarının yer aldığı düzenlemeyi az da olsa maviler ve yeşiller desteklemektedir. Resmin geneline hakim olan kıpırdanmaların yarattığı hareket duygusu, merkezde kalın siyah kontur çizgisiyle belirtilen ve kuş imgesi olarak düşünülen bir biçimle dengelenmektedir. Siyah konturların yaratmış olduğu koyu tonlarla, yer yer kullanılan beyazlar ve renklerin en ışıklı hali, resimdeki açık-koyu dengesini sağlamıştır. Resmin bütününe baktığımızda parçalanmaların yaratmış olduğu optik görünüm sayesinde bu yapıtın hareketli bir yapıt olduğu söylenilebilir. R. Arnheim'in "Kompozisyon içinde en güçlü yön dürtülerini ortaya çıkaran diyagonallerdir (1977: 24)" görüşünden hareketle sadece resmin yüzeyindeki parçalanmalar değil, merkezde yer alan kaligrafik biçimin diyagonal çizgilerden oluşması da izleyicide hareket hissi uyandırabilmektedir.

F. Zeid'in bu resminde, optik görünüm ve diyagonal çizgilerin yanı sıra sıcak-soğuk renk kullanımı da hareket hissi yaratan unsurlardan bir diğeri olarak görülebilir. Çünkü canlı ve çarpıcı renklerin kompozisyon içinde daha dinamik etki göstermesi söz konusudur. Öztuna'nın da ifade ettiği gibi; "sıcak renkler, izleyiciye doğru hareket ederken; soğuk renkler izleyiciden kaçar, uzaklaşma izlenimi verir. Bir tasarımda renklerin öne ve arkaya doğru gitmesi, soğuk ve sıcak görünmesi görsel hareketlilik, illüzyon ve derinlik yaratır; biçimleri, şekilleri görünür kılar (2007: 18-27)". Dolayısıyla F. Zeid'in "Übü Kuşu" isimli yapıtı, her şeyin görsel ve optik etkiye dayandığı, bakışı sadece bir noktaya odaklamayan, resim yüzeyinin her yerine yayılan görsel bir şölen havası etkisinde olup (Koçak, 2007: 31), bu etki aynı zamanda kompozisyon içindeki renk alanlarının yarattığı hareket hissinin de güçlenmesini sağlamıştır.

1.2. Abidin Elderoğlu (1901-1974)

"1950'li yıllarda soyut sanat uğraşlarında eski yazının kaligrafik özelliklerinden esinlenerek yeni arayışların ürünlerini veren Abidin Elderoğlu (Ersoy, 1998: 34)", renk lekelerinin egemen olduğu figüratif soyutlamaların kaligrafiye dönüştüğü yapıtlarını, daha sonraki yıllarda çizgisellikten arındırarak lekeselliğe yöneltmiştir (Dilmaç, 2010: 71).

A. Elderoğlu, soyut çalışmalarında "müziğin tınısına koşut olan renk, biçim, açık-koyu gibi plastik öğelerin etkinliğine dayanan bir resim anlayışını benimsemiş, resimlerindeki kaligrafik değerleri, renk ve çizginin devinimi ile ortaya koymuştur (Pekpelvan, 2009: 76)". Kılıç ise; A. Elderoğlu'nun kaligrafi kullanımıyla ilgili görüşünü şu şekilde ifade etmektedir;

> Kaligrafi, onun resimlerinde okunabilir anlamı ya da yazıda kullanılan biçimsel karakteri ile kullanılmamıştır. Onun resimlerindeki biçimler bize ait formların içselliğini taşımaktadır. Kaligrafinin yuvarlak ve kıvrımları, bazen tuğraların formlarını anımsatan ritmik biçimleri bizi yazı formlarına götürmektedir (2001:330).

Sanatçının Şemsi Arel'in yapıtlarıyla benzerlik taşıyan ve esinlendiği en temel kaynak, geleneksel Osmanlı hat sanatıdır (Erdemci vd. 2007: 68). Ahmetoğlu ve Denli (derleme, 2013:186)'ye göre, A. Elderoğlu'nun hat sanatını kullandığı, lirik soyutlamaya yönelik bu çalışmaları, aynı zamanda geleneksellikle modern biçim anlayışının birleştiği bir sentez olarak da görülmektedir.

1.2.1. Yuva

"Yuva" adlı yapıtını, 1962 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle gerçekleştiren A. Elderoğlu, yapıta ismini verdiği yuva içinde soyut bir kuş figürü betimlemiştir (Görsel 54).



Görsel 54. Abidin Elderoğlu, "Yuva", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1962, ?

Sanatçının kaligrafik soyutlamalarında sıklıkla gördüğümüz ve biçimi çepeçevre saran kalın siyah kontur kullanımı bu çalışmasında da göze çarpmaktadır. Çizginin sürekli ritmi ve çizgilerin oluşturduğu kapalı alanlardaki renk anlayışı ve kullandığı siyah ya da koyu çizgilerin eğrisel ritmi ile oluşturduğu özgün biçimleri, bazen bir çiçek, bazen de bir ağaç olarak adlandırılmaktadır (Gönenç, 2001: 176). Bu çalışmasında da çizginin oluşturduğu ritmik biçimler bir kuş betimlemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Elderoğlu, "sürekli ve ritmik bu siyah çizgilerin oluşturduğu renk alanlarıyla fonda derinlik etkisi verme amacındadır (Ersoy, 1998: 34)". Çizgisel temele dayalı soyut anlayıştaki bu çalışmada, kullanılan renkler kuş imgesini ortaya çıkarmak için tasarlanmış ve biçimin konturla sınırları belirlendikten sonra boyanmış hissi vermektedir.

Resmin geneline bakıldığında biçimsel bir hareketten söz etmek mümkün değildir. Ancak resimde hareket izlenimi veren etkinin, A. Elderoğlu'nun çalışmalarının geneline hakim olan çizginin devinimiyle yaratıldığı söylenebilir. Bu durum, resimde çizgisel bir devinim sağlamanın yanı sıra, biçimi ortaya çıkarmak adına da önem taşımaktadır. Bir diğer taraftan, çalışmada kullanılan renklerin harekete olan katkısı incelendiğinde,

birbirine yakın tonlarda kullanılan renklerin birlikteliğinin durağan etkiye sahip olduğu, buna karşılık zıt renklerin ise, daha dinamik ve hareket etkisi yarattığı düşüncesine dayanarak, yapıttaki mor ve sarı kullanımının bu düşünceyi desteklediği görülebilir. Şentürk'ün de ifade ettiği gibi "Yakın renk uyumu genellikle sakin, sıradan ve doğal izlenimler verirken karşıt renk uyumu, hareketli, ilgi çekici ve gerçeküstü bir izlenim verebilmektedir (2012: 24)". Dolayısıyla iki zıt rengin bir arada kullanıldığı bu çalışmada, rengin hareketi desteklediği bir durumun varlığı göze çarpmaktadır.

1.3. Fikret Mualla (1903-1967)

"Fovizm'in renk anlayışıyla dışavurumculuğun özgür fırça vuruşlarını birleştirerek kendine özgü renkçi ve lirik bir dışavurumculuk anlayışı geliştiren Fikret Mualla (Arslan, 1997: 591)", "kimi zaman tutarlı kimi zaman ise; savruk kompozisyonlardan oluşan yüzlerce resim ve desen yapmıştır (Tansuğ, 1999b: 254)". "Genellikle renkli fon kağıtları üzerine guaj boya tekniğiyle çizdiği resimlerinde, yaşamındaki savrukluğun ve düzensizliğin aksine, konuya ve üsluba hakim bir sanatçı profili çizmektedir".[63] Resimlerinde işlediği konular genellikle insan odaklı olmakla birlikte, yaşamını sürdürdüğü Paris'in gazinoları, meyhaneleri ve sokaklarının yer aldığı mekânlar da F. Mualla'nın tuvalinde kendine yer bulmaktadır (Ersoy, 1998: 111). Sanatçının renk paleti çoğunlukla çarpıcı, canlı ve sıcak renklerden oluşmakta ve boyayı kullanımındaki spontanlık ve dışavurumcu anlayış, aynı zamanda F. Mualla'nın kişiliğine yönelik de bir takım ipuçları vermektedir.

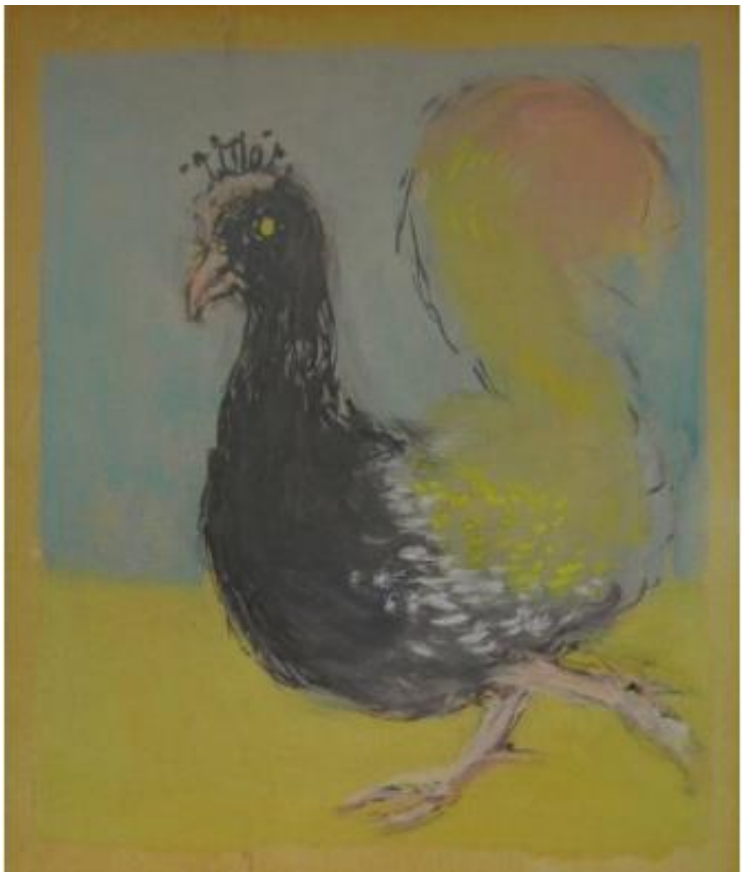
"Çağdaş Türk Resim Sanatını duyarlık yönünden Paris resmi karşısında üstün bir başarıyla temsil etmiş olan F. Mualla (Tansuğ, 1999b: 254)", "renkçi ve dışavurumcu anlayışta oluşturduğu resimlerinde çizginin kıvrak ve ritmik yapısını, içinde bulunduğu ruh durumundan kaynaklanarak çok kişisel ve öznel bir yoruma dönüştürmüştür (Arslan, 1997: 591)".

[63] http://beyazart.com/v3/pdf/19bm-1.pdf (Erişim Tarihi: 16.12.2015).

1.3.1. Tavus kuşu

Fikret Mualla'nın hayvan resimlerini konu aldığı çok sayıda çalışması olmakla birlikte, özellikle kuş üzerine yoğunlaştığı resimlerinde ördek, kaz, hindi, horoz, papağan, deve kuşu gibi hayvanları betimlediği bilinmektedir.

"Tavus kuşu" isimli yapıt, sanatçının 1951 yılında guaj boya kullanarak resmettiği çalışmalarından biridir. Resimde hareket halinde bir tavus kuşu betimlenmiştir (Görsel 55).



Görsel 55. Fikret Mualla, "Tavus kuşu", Kâğıt Üzerine Guaj Boya, ?, 1951, ?

Özellikle ayakların konumundan hareket halinde olduğu anlaşılan tavus kuşu imgesi, F. Mualla'nın resimlerinin geneline hakim olan dinamik fırça vuruşlarıyla plastik bir dile dönüşmektedir. Tavus kuşunun ayak hareketleri incelendiğinde, sol ayağının arkaya doğru neredeyse yataya yakın bir şekilde resmedilmesi, onu adeta koşan bir eylem içinde olduğunu düşündürmektedir. Aynı zamanda ayakta kullanılan belli belirsiz siyah

çizgiler ve titreşim hissi veren görüntü ise, hareketi destekleyen bir diğer unsur olarak ifade edilebilir. Belki de bütünüyle bakıldığında resimdeki harekete dair en çarpıcı öğe, tavus kuşunun sol ayağıdır. Hareket etkisi, ayaklardaki kadar olmasa da tavus kuşunun kuyruğunda da görülmektedir. F. Mualla'nın, özellikle kuyrukta kullandığı çizgiler, kuyruğun biçimini vermekten çok, hareketini desteklemeye yönelik bir girişim olarak düşünülebilir.

Resmin geneline bakıldığında, F. Mualla'nın fovist renk anlayışı ve özgürce kullanılan fırça vuruşları, resimde hareketi sağlayan dinamik unsurlardan bir diğeridir. Tavus kuşunun boynu ve kuyruğunun yarattığı dikey hareket, arka fonda yer alan iki farklı renk kullanımıyla resmi ikiye bölmekte ve aynı zamanda yatay hareket yaratarak resmi dengelemektedir. Sanatçının diğer kuş betimlemelerini yansıttığı resimleriyle karşılaştırıldığında bu yapıtın daha realist bir anlayışla ele alındığı söylenebilir. Ancak tavus kuşunu yansıtan ibiği ve kuyruğu göz önünde bulundurarak bu imgenin bir tavus kuşu olduğu anlaşılmaktadır. Bu özellikleri dikkate almazsak, bu betimlemenin bir tavuk görüntüsü olduğu da düşünülebilir. Resimde kullanılan renkler, tüm yüzeyin bir bütün olarak algılanmasını sağlarken, aynı zamanda biçimleri de iki boyutlu yansıtma eğilimi göstermektedir. Dolayısıyla resimde herhangi bir derinlik anlayışının olmadığını ifade edebiliriz. Bir diğer taraftan tavus kuşunun o görkemli, süslü ve renkli görünümüne dair detayın yer almadığı ve biçimsel olarak hacime yönelik bir anlayışın gözlenmediği yapıt, F. Mualla'nın fırçasında lekesel bir anlatıma dönüşmektedir.

1.4. Zeki Faik İzer (1905-1988)

"Çağdaş resim sanatı kavramını yaratan öncü sanatçıların başında gelen Zeki Faik İzer, (İrepoğlu, 1990: 71)" yaşamı boyunca yağlıboya resim, guaj, duvar halıları, kolaj gibi tekniklerle pek çok sanat eseri üretmiştir.

D grubunun kurucularından biri olan, dışavurumcu ve lirik-soyut çalışmalarıyla bilinen Z. F. İzer, Fransa'daki sanat eğitimi boyunca biçim sorunuyla ilgilenmiş ve bu konu üzerine araştırmalar yapmıştır (Akalın, 2008:167). Daha sonraki yıllarda Kokoschka ve Matisse'in resimlerinin etkisinde kalarak renge ağırlık veren Z. F. İzer, bu etkilerin

ışığında resimlerinde dinamik ve aynı zamanda çarpıcı büyük renkli kompozisyonlara yönelmiştir (Akdeniz, 1990: 70). Kılıç'ın da (2002: 102) ifade ettiği gibi, soyut renk lekelerinin gizemli, görsel algılarına ağırlık veren taşist nitelikli resimler Z. F. İzer'in sanatını yansıtan önemli unsurlardır. "1960'lar boyunca kullandığı fırça vuruşları, Soyut Dışavurumcuları anımsatan biçimde hareket kazanmış ve 1960'ların sonuna doğru ataklaşan fırça darbeleri ve canlı renk titreşimleri resimlerindeki hareketliliği artırmıştır (Erdemci vd. 2007: 46)". Böylelikle Z. F. İzer, kontrast renkler ve hareketli fırça darbeleriyle yapıtlarında iki boyutlu yüzeyde mekan ve hareketle üçüncü ve dördüncü boyutu ifade etmeye çalışmıştır (Ersoy, 1998: 48). Erinç de Z. F. İzer'in yapıtlarındaki harekete dair görüşlerini şöyle ifade etmektedir;

> Z. F. İzer'in yapıtlarındaki sonsuza dek kıvrılan çizgiler, bazen sertleşip geometrikleşen biçimler, farklı esin kaynakları ve yaklaşımlarla var olup, devingen bir ortamın içinde anlamını bulmaktadır. Bir kuşun ya da kelebeğin uçuşunu, rüzgârın hızını yakalayan ritmin resimleşmesidir bu devingenlik (2001: 138).

Z. F. İzer'in desen, form, renk ve ritmleri ile Paris'te yaptığı kolâjlarında kazandığı hareket, aynı zamanda ritm anlayışının da sentezidir (Atagök, 1990: 68).

Fernand Roullion'un "Resim sanatının çok eski, çok ince ve çok düşünsel yasalarına uyarak kaosu düzene sokmayı, en özgür, canlı biçim ve renkleri bağdaştırmayı, eşya ve varlıkların o apaçık düzensizliğine müzikal bir ritm vermeyi çok iyi biliyor (Turanî, 1995: 7)" diye ifade ettiği "Zeki Faik İzer'in resimleri, 1960'lı, 1970'li, 80'li yıllarda hep aynı anlayış çizgisinde gelişen dışavurumcu resmin yetkin örnekleri olarak görülebilir (Akdeniz, 1990: 72)".

1.4.1. Kuş

Zeki Faik İzer, sanat yaşamının farklı dönemlerinde soyut dışavurumcu tarzda kuş betimlemelerinin yer aldığı yapıtlar üretmiştir. 1943 yılında "Kuşlar" ve 1964 yılında resmettiği "Kendi Boşluğundaki Kuş" ile "Endişeli Kuş" isimli yapıtlar, bu anlayışın önemli örnekleri arasında gösterilebilir.

> Zeki Faik İzer'in "Kuşlar" adlı eseri Pollock'un 'Green Silver' adlı eseriyle karşılaştırıldığında, boyanın kullanım şekli, rahatlığı ve bunun yanında resimsel birçok benzerlik göstermesi bakımından da Z. F. İzer'in resimlerinin, soyut dışavurum akımı içerisinde incelenmesi açısından da önem taşımaktadır (Akalın, 2008: 169).

Bir diğer taraftan Turanî, Z. F. İzer'in kuş üzerine yaptığı çalışmalarla ilgili şu ifadelere yer vermiştir;

> Z. F. İzer'in 1966 tarihli balkon demirleri üzerine konup uçuşan kuşların siyah lekelere indirgenerek biçimlendirildiği desenleri de vardır. Bunlardan birinde görülen, kuşların algılanma ve not edilme biçimleri, Z. F. İzer'in ne denli kendi dimağındaki algılanış biçimine önem verdiğini göstermektedir (1995: 91).

Genellikle lirik soyutlamacılarda manzara, çiçek, kadın ve elbisesinin renkliliği gibi doğasal bir motiften hareketle üretilen yapıtlar, Zeki Faik İzer'in tuvalinde hareketli bir figür olan kuş figürü biçimiyle yansımaktadır (Berk vd. 1981:179).

Z. F. İzer'in "Kuş" isimli resmi, 1961 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmıştır. Yapıt, her ne kadar dışavurumcu anlayışta resmedilmiş olsa da, mavi rengin kullanımından dolayı gökyüzü olarak düşündüğümüz bir alan ve bu alanda uçan beyaz bir güvercin görülmektedir (Görsel 56).



Görsel 56. Zeki Faik İzer, " Kuş", Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm, 1961, ?

Neredeyse resim yüzeyinin tamamına yakınını kaplayan kuş figürü, resmin geneline hakim olan mavi rengin ve ekspresif boya kullanımının da etkisiyle izleyicide karamsar bir hava yaratabilir. Ancak gerek fırça tuşelerinin etkisi, gerekse hem arka planda hem de kuşun üzerinde kullanılan fırça darbelerinin yarattığı gelişigüzel çizgi kullanımı, bu çalışmayı hareketli bir yapıta dönüştürmektedir. Koçak'ın da belirttiği gibi; "Z. F. İzer, eskiden beri ilgilendiği o saf, hedefsiz hareketi (dans, ritm) kuşların uçuşunda yakalamaktadır (Koçak, 2007: 35)". Dolayısıyla "sürekli arayışlar içinde olan Z. F. İzer'in resimlerinde en önemli üç öğe olarak karşımıza çıkan ritm, hareket ve renk (Ersoy, 1998: 48)" unsurlarının ritm ve hareket adı altındaki uygulamalarında, sanatçının boyayı kullanış tarzı, hızla çalışılmış etkisi veren spontane fırça kullanımı ve resim yüzeyinde kullanılan çizgilerin yapısı etkili olabilmektedir. Bu bağlamda Z. F. İzer'in, hareketli resimleri, sanatçının soyut dışavurumcu anlayışın öncülerinden biri olarak gösterilmesi açısından da önem taşımaktadır. Akalın'ın da Z. F. İzer'in hareketli resimleri ile ilişkili olan soyut dışa vurumcu olan bu anlayışı şu şekilde ifade etmektedir;

> Z. F. İzer, amaç gözetmeden izleyicinin yalnızca boyayı kullanış tekniğine odaklanmasını istemiştir. Çünkü boyanın kullanım şekli, rahatlığı ve boyanın üzerinden akıp giderek iz bırakan fırçanın etkisi lekesel bir anlayıştadır ve o güne kadar Türk sanatçıların kullandığı boyama tekniğinin dışında bir boyama tekniğinin kullanımı söz konusudur. Amerikalı sanatçı olan Jackson Pollock'un eserlerindeki gibi sanki boya yer yer dökülmüş, yer yer damlatılmış ve yer yer sıçratılmış gibi bir etki yaratmıştır (2008:168).

1.5. Ferruh Başağa (1914-2010)

"Ben artık gördüğümün değil, düşündüğümün resmini yapıyorum"[64] diyen Ferruh Başağa, "Türk resmi içinde soyutlamaya yönelen ilk sanatçılardandır (Arslan, 1995:200)". Ahmetoğlu ve Denli (derleme, 2013:184)'ye göre "modern sanatta soyutluğu araştıran ve aynı zamanda bunu İslam kaligrafisi ve yerel motiflerle işlemeye çalışan F.Başağa", araştırmacı ruhunu genellikle geometrik ve lirik soyutlamalar üzerine kurgulamıştır (Turanî, 1984: 27). "Geometrik düzene, düz ve eğimli çizgilerin dengeli kompozisyonuna bağlı bu çalışmalar, F. Başağa'nın doğa kökeniyle olan bağlarını

[64] http://www.ferruhbasaga.net/ (Erişim Tarihi: 16.12.2015).

soyutçu bir anlayış çerçevesinde canlı tutan bir anlayışın ürünleridir (Dilmaç, 2012: 99)". "Kimi resimlerinde boyanın dokusal değerlerinden yararlanan F. Başağa'nın (Koçak, 2007: 74)", lirik soyut çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, figüratif deformasyonun başarılı bir yansıması olarak görülen "Aşk" isimli yapıtı karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının lirik soyutlamanın ilk ve en önemli örneklerinden biri olan ve ana temasını figürün oluşturduğu lekeci bir anlatıma sahip bu yapıtı, o yıllarda F. Başağa' ya kazandırdığı ödülle adını duyurmuştur (Arslan, 1995: 200).

1.5.1. Kırmızı Güvercinler

Ferruh Başağa'nın, 'özgürlük resimleri' olarak tanımladığı ve güvercinlere yer verdiği çok sayıda resmi bulunmaktadır. F. Başağa, bu resimleri kimi zaman duralit üzerine, kimi zaman tuval üzerine, farklı teknik ve ölçülerde resmetmiştir. Hatta sanatçının güvercinleri konu aldığı baskı çalışmaları da bulunmaktadır. Genelde barışı ve özgürlüğü simgeleyen güvercin imgesi, F. Başağa'nın yapıtlarında da aynı amacı taşımaktadır. F. Başağa, resimlerinde kullandığı güvercin imgesiyle yaşadığı dönemlerdeki savaşların ve yorgunlukların karşıtı olan barış özlemini ve isteğini dile getirmeye çalıştığını belirtmektedir (Giray, 2003: 162).

"Kırmızı Güvercinler" ismini verdiği bu yapıt, tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış 2007 yılına ait bir çalışmadır (Görsel 57).



Görsel 57. Ferruh Başağa, " Kırmızı Güvercinler", Tuval Üzerine Yağlıboya, 96x126 cm, 2007, ?

F. Başağa'nın kimi zaman 'Güvercinler', kimi zaman ise 'Kırmızı Güvercinler' ismini verdiği bu geometrik soyut tuvaller, 'Soyut Kompozisyon' ismini verdiği yapıtların güvercin temalı olanları gibi düşünülebilir. F. Başağa, imzası haline gelen değişik biçim ve boyutlardaki üçgenlerin bir araya gelmesinden ve üst üste bindirilmesinden oluşan bu yapıtlarda, ışıltılı renkleri, ince, saydam bir boya katmanı halinde kullanmıştır (Erdemci vd, 2007: 74).

Bu yapıtta F. Başağa, mavi bir zemin üzerinde kırmızı renkte iki güvercin figürü resmetmiştir. Yatay ve dikey yönde incelip uzayan, birbiri içinde eriyerek tonlamalar oluşturan renk alanları bu iki figür ile örtüşmektedir (Osma, 2002: 115). Resmin kenarlarından başlayan koyu maviler, resmin merkezine geldikçe açılmakta, bu durum bir taraftan anlatımı güçlü kılarken, bir diğer taraftan da açık-koyu kullanımı resimde derinlik etkisi yaratmaktadır. Mavi ve kırmızı tonların kullanıldığı resimde, tuvalin merkezinde karşılıklı şekilde konumlanmış bu güvercin figürleri, izleyiciye simetriye benzer bir anlayışla resmedilmiş hissi vermektedir. Resmin geneline hakim olan geometrik parçalanmaları, iki güvercin başının oluşturduğu büyük kırmızı renk lekeleri dengelemektedir. Parçalanmış renk alanlarının birlikteliğinden oluşan gerek yatay, gerekse dikey yarım ay şeklindeki dairelerin her biri, resimde yer alan yatay ve dikey çizgilere karşı kontrastlık yaratarak kompozisyon içinde harekete neden olmaktadır. Aynı zamanda bu parçalanmaların, güvercinin bir başından diğer güvercinin başına kadar devam eden sarmal bir yapı etkisi göstermesi, resimdeki hareketi daha da güçlendirmektedir. F. Başağa'nın özellikle güvercinlerde kullandığı kırmızı rengin devamı gibi olan bu kavisli parçalanmalar, belki de güvercinlerin kanat hareketlerini simgeleyen bir düzenleme olarak düşünülebilir. "Aynı zamanda duvar mozaikleri ve vitray çalışmaları da yapan F. Başağa'nın bu çalışmalarında mozaiklerdeki küçük parçaların titreşimlerinden kaynaklanan etkiler de görülmektedir (Ersoy, 1998: 38)". Dolayısıyla bu titreşim yaratan etkiler de birer hareket unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer taraftan geometrik parçaların her birinin etrafını sınırlandıran çizgilerin farklı yönlere sahip olması, kompozisyon içinde her türlü zıtlığın harekete neden olduğu düşüncesini desteklemektedir. F. Başağa'nın güvercinleri resmettiği pek çok yapıtında olduğu gibi bu yapıtında da, geometrik parçalanmalarla resim yüzeyinde

harekete dair bir yaklaşım sergilediği söylenebilir. K.Giray da, F. Başağa'nın güvercinlerindeki harekete dair etkileri şöyle yorumlamaktadır;

> F. Başağa'nın bu resimleri, kuşların bedensel formlarının geometrik çözümlemelerini araştıran çalışmalar sonucunda ürettiği resimlerdir. Bu bağlamda önemli olan, güvercinlerin devinimlerinin irdelenip çözümlenmesidir. Ancak, uçma, süzülme, pike yapma, konma eylemlerini, durma ve yürüme eylemleriyle birlikte inceleyen F.Başağa, güvercinlerin bedensel ve eylemsel niteliklerinin analitik çözümlemeleri üzerine yoğunlaşmaktadır (Giray, 2003:162).

1.6. Selim Turan (1915-1994)

Lirik soyut ve figüratif soyut sanatçılar arasında yer alan Selim Turan, Paris'e gittikten sonra soyut anlayışı benimsemiş ve hareketli fırça vuruşlarıyla dikkat çeken ve içinde kaligrafik unsurları da barındıran lirik soyut kompozisyonlar gerçekleştirmiştir (Erdemci vd, 2007: 104).

> S. Turan'ın karakteristik üslubu, 1950'lerin ortalarından itibaren üretmeye başladığı o kule etkisi veren dikey biçimlerle oluşur: Koyu renklerin ve kalın fırça darbelerinin arasından görünen ışık, güçlü sert bir dinamizm ve bu dinamizmi hem dağılmaktan koruyan hem de şiddetini daha belirgin kılan bir strüktür (Koçak, 2007: 54).

S. Turan'ın lirik soyut resimlerine baktığımızda belki de hareketli fırça vuruşlarından kaynaklanan ve Koçak'ın da ifade ettiği gibi strüktüre benzer siyah koyu lekelerin oluşturduğu yapı, bize Amerikan soyut dışavurumcu Franz Kline'nin resimlerini hatırlatabilir. Ancak S. Turan'ın resimlerinde renk lekelerinin de işin içine dahil olduğu görülmektedir.

Çizgi ve leke uyumu, denge ilişkisi ve dikey çizgili kompozisyonların karakteristik yapısı, S. Turan'ın sanatının başlıca özellikleridir ve bu özelliklerle S. Turan, Batı kültürü ile Anadolu geleneksel kültürünü ustaca kaynaştırmayı bilmiştir (Ersoy, 1998: 48).

1.6.1. Kuşlar

> ……..Lirik çalışma keyfi bir sarhoşluk gibi görünse de her fırça vuruşundaki strüktürel etki ağırlığının kompozisyonda yerini bulması söz konusu olduğundan, sonuçta sanatçı yer yer üzücü tereddütler içinde kalabilmektedir. S. Turan'ın resimlerinde de bu üzücü durum yansımaktadır. Ancak S.Turan, son dönemlerde bu yorucu anlayıştan, arayışa dayanmayan bir figür resmine yönelmiştir (Berk vd, 1980:209)

Sanatçının 'Kuşlar' ismini verdiği yapıt da, bu figüratif anlayışın bir ürünü olarak tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle resmedilmiştir. Resme baktığımızda gökyüzünde uçan bir grup kuş figürü görülmektedir (Görsel 58).



Görsel 58. Selim Turan, " Kuşlar", Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 33x25 cm, ?

Oldukça spontane ve rahat olan fırça kullanımı ilk bakışta hissedilebilir. Bu durum, S.Turan'ın hemen hemen tüm resimlerine hakim olan dinamik fırça tuşelerinin ve S.Turan'ın daha önceki yıllara ait lirik soyutlamacı anlayışın yansımaları olarak görülebilir. Resim tek renk armonisiyle oluşturulmuştur. "Sanatçının ilk yıllarında kullandığı gri, kahverengi ve siyah tonları (Koçak, 2007:104)" bu resimde de gri rengin

kullanımıyla kendini göstermektedir. Resimde harekete dair ipuçları, kuşları betimleyen fırça hareketlerinin çizgilerden oluşmasında gizlidir. Aynı zamanda üçlü kuş figürünün tek bir diyagonal çizgi üzerinde konumlanmış olması da resimde hareketi sağlayan bir diğer etken olarak görülebilir. İlk bakışta resim bir yüzey resmiymiş gibi görünmektedir. Ancak detaylara inildiğinde belli belirsiz bir ufuk çizgisi, ön planda yer alan kuşun arka planda yer alan kuşa göre daha koyu resmedilmesi gibi unsurlardan dolayı resimde bir derinlik etkisinin varlığından söz edilebilir. Dolayısıyla resimde derinliğin olması harekete dair de bir takım ipuçları vermektedir. Atalayer de derinliğin hareketle olan ilişkisini; "Hareket ve hız, derinlik duygusunu geliştirip pekiştirmektedir (1994: 44)" şeklinde açıklamaktadır. Baymur ise hareket ve derinlikle ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir;

> Uzay içindeki hareket halindeki bir cisim de derinlik algılamasına yardımcı olmaktadır. Havada hızla uçan bir kuş, yavaş uçan bir kuşa göre daha yakın algılanır. Hareket halindeki kişiye göre de; uzaktaki nesneler hareket yönünde gidiyormuş gibidir. Yakındakilerde ise, hareket ters yöndedir (2009, 12).

Bu bağlamda S. Turan'ın bu yapıtı, yatay hareketin diyagonal hareketle dengelendiği, açık tonların koyularla desteklendiği, çizgi ve leke birlikteliğinin tuval yüzeyinde birleşerek ritm yarattığı bir yapıt olarak görülebilir.

1.7. Salih Acar (1927-2001)

Yaşamı boyunca özellikle göçmen kuşların tekli ve kümeler halinde yaşam mücadelelerini resmetmeye çalışan Salih Acar 'kuş ressamı' olarak bilinmektedir.[65]

> Tüm yaşamını doğayla iç içe geçiren S. Acar, özellikle su kuşlarına ilgi duymuş ve mavilerin, grilerin, siyah ve beyazların egemen olduğu tuvallerinde kelaynakları, kuğuları, balıkçılları, turnaları ve leylekleri çok hareketli ve şiirsel bir anlatımla, kimi zaman soyuta varacak bir stilizasyonla işlemiştir (Rona,1997: 13-14).

1966 yılına kadar yöresel köylü figürlerin üsluplaştırılmasına dayalı bir sanat anlayışına sahip olan S. Acar, daha sonra doğayı inceleyen ve resimlerine doğada yaşayan bütün

[65] http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1890 (Erişim Tarihi: 16.12.2015)

canlıları alarak özellikle de soyu tükenmeye yönelik kuşların korunması ve yaşatılmasına dair çaba harcamıştır.[66] Yapmış olduğu kuş resimleri de bu çabanın örnekleri arasındadır. S. Acar, 1986 yılında "Kuşlar", 1992 yılında "Leylekler", 1994 yılında ise, yine "Kuşlar" ismini verdiği bir başka yapıtını gerçekleştirmiştir.

1.7.1. Göçmen Kuşlar

Renklerin ve figürlerin tuvale ustaca yansıtıldığı 'Göçmen Kuşlar' isimli yapıt, S. Acar'ın kuşlara olan ilgisinin ne denli yoğun olduğunu kanıtlar niteliktedir. 1994 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle yapılmış olan çalışmada, kuşların yaşam alanları içindeki bir anı resmedilmiştir. Resmin merkezinde üç tane balıkçıl kuşu yer almaktadır (Görsel 59).



Görsel 59. Salih Acar, " Göçmen Kuşlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, ?, 1994

[66] http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=1914&displays_id=14&lno=661 (Erişim Tarihi:16.12.2015).

S. Acar'ın fırçasından tuval yüzeyine yansıyan dokunuşlar, sanki kuşların birazdan kaçacakları izlenimini vermektedir. Özellikle ön planda yer alan kuşun diyagonal yöndeki ayak hareketleri bu görüşü destekler niteliktedir. Ayak hareketleri dışında kuşların kuyruklarındaki çizgisel düzenlemeler de diyagonal ara yönü oluşturarak resim yüzeyine hareketlilik kazandırmaktadır. Dolayısıyla kuşların izleyicide yarattığı hareket hissi, aynı zamanda fırça vuruşlarının katkısıyla daha da güçlenmektedir. Bu hareket izlenimi, S. Acar'ın resimlerinin genelinde görülen bir anlayıştır.

Arka planda kullanılan pastel renkler resme lirik tatlar katarken, S. Acar'ın kuşları, sanki paletten fırlamış gibi bir edayla tuval yüzeyinde konumlanmıştır. Ağırlıklı olarak pastel renklerin kullanımına yer verilen resim, arka planda kullanılan açık tonlar ve kuşlarda kullanılan koyu tonlarla açık-koyu zıtlık ilişkilerini de vurgulanmaktadır. Kuşların bakış yönü sağ tarafa odaklı olduğu için hareketin yönü de sağa doğru gidiyormuş gibi algılanmaktadır. Aynı zamanda figürlerin eylem halinde betimlenmiş olması da hareketlilik hissini yaratan bir başka unsurdur. Arka planda kullanılan gökkuşağı izlenimi veren pembe tonlar, kendi içinde bir yay çizerek maviye dönmekte ve gökyüzüne doğru uzanmaktadır. Bu durum bakışın resmin içinde dolaşmasını sağlayarak dışarı kaçmasını engellemektedir. Aynı zamanda bu yay görünümlü lekesel dokunuşlar, resimde dairesel bir etki yaratarak hareket hissini güçlendirmektedir. Yer yer kullanılan mavi ve yeşil tonlar ise, resimdeki renk armonisine katkısının yanı sıra, aynı zamanda diyagonal ve dikey hareketlere karşı da yatay ara yönü oluşturarak resimde dengeyi sağlamaktadır. Bir diğer taraftan kuşların arka planla olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda mavi-yeşil tonlarda resmedilen arka planın izleyicide devam ediyor hissi yaratması da hareket izleniminin oluşmasına zemin teşkil etmektedir.

S. Acar, yalın, sade ve lirik anlatıma sahip, lekeselliğin ve çizgiselliğin birlikteliğinden oluşan, aynı zamanda harekete dair güçlü etkilerin hissedildiği kuş temalı resimlerinde kendi özgün tavrını başarılı bir şekilde yansıtmayı bilmiştir.

1.8. Erol Akyavaş (1932-1999)

Tuval üzerine akrilik ve karışık teknikle yaptığı simgesel anlatımlı yapıtlarıyla bilinen Erol Akyavaş (Ersoy, 2008: 133), "aldığı mimarlık eğitimiyle mekân ilişkileri açısından belirginlik kazanmış ve mimari mekân kavramından yola çıkarak, iç dünyasındaki kaygıları ve çelişkileri dile getirmiştir (Arslan vd, 1997: 49)". Hat ve minyatür örneklerinin izlerini taşıyan motifler ve aldığı mimarlık eğitimi doğrultusunda yaptığı mimari düzenlemeler, E. Akyavaş'ın tuvaline ustaca yansımaktadır. "Erol Akyavaş'ın minyatürü pentür diline aktarma çabaları son dönemin sanatçılarının post-modernizmin yaratma ve ifade etme olanaklarıyla tarihe yaklaşımlarını sergiler (Başkan, 2007: 104)". E. Akyavaş'ın, 1970'lerde koni, piramit, küp gibi geometrik biçimlerle masa, sandalye gibi eşyaları bir mekân içinde oluşturduğu düzenlemeleri (Erdemci vd, 2007: 202) zaman içinde değişim göstermiştir. 1980'lerde, hat sanatı örneklerinin yer aldığı grafiksel işleri ön plana çıkmaktadır (Arslan vd, 1997: 50).

> 1990'larda ise; yazıyı, resimselliğin üstünde tutarak, resmi tamamen metin haline getiren, yazıyı resimsel etkisiyle değil, doğrudan bir dil etkisiyle okumaya çalışan ve harfleri değil, yazıyı öne çıkaran böylece tuvali 'bakılan' şey değil, 'okunabilir' bir metne dönüştüren yapıtlarıyla var olmuştur (Bal, 2009: 42).

1.8.1. Anka Kuşu

Türk resminde 'Anka kuşu' imgesi pek çok sanatçı tarafından çalışılmıştır. Her bir sanatçının farklı teknikler kullanarak, kendi sanatsal bakış açısından hareketle ortaya koyduğu bu yapıtlar, aynı zamanda Anka Kuşuna dair zengin bir yelpaze sunmaktadır.

E. Akyavaş'ın 'Anka kuşu' isimli yapıtı, kâğıt üzerine karışık teknikle yaptığı çalışmalardan biridir. Ölçüleri 56x76 cm'dir. Resme baktığımızda iki anka kuşunun birbiriyle mücadelesini anlatan bir sahne betimlenmiştir (Görsel 60).



Görsel 60. Erol Akyavaş, "Anka Kuşu", Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 56x76 cm, ?

İki horozun dövüşüne benzeyen bu sahne, yüzlerdeki ifade ve pençelerde yakalanan fillerin görüntüsüyle daha da güçlenmektedir. Resme baktığımızda hem aktarılmak istenen konu itibariyle hem de biçimsel olarak hareketi ifade eden pek çok detay yakalamak mümkündür. Örneğin, kuşların vücutlarını ve kuyruklarını kaplayan noktalar ve geometrik unsurlar optik etkiye neden olduğundan hareket izlenimi yaratmaktadır. Aynı şekilde kuyrukların kalınlı inceli çizgilerden oluşması ve her birinin ayrı bir yöne bakması da çizgi-yön ilişkisinin hareketi yarattığı görüşünü desteklemektedir. Artut'un da ifade ettiği gibi; Bir yapıttaki çizgi ve yüzeylerdeki yön değişikliği resme hareketlilik kazandırmaktadır (2009: 153-154). Bir diğer taraftan resmin zemininde kullanılan serbest fırça tuşeleri de hareketin farklı bir biçimde yansıdığı görüntülerden biridir.

E. Akyavaş'ın, özellikle geometrik biçimleri, minyatür ve hat sanatı örneklerini, farklı motiflerin yer aldığı imgeleri, kendine özgü bir düzen içinde yarattığı yapıtlarında kullanırken, hareket unsurunu daha çok gözettiği söylenebilir. Tansuğ, E. Akyavaş'ın yapıtlarındaki harekete dair görüşlerini şöyle ifade etmektedir;

> Resimlerine karışık teknikler uygulayarak nakış-resim ve bezeme örneklerinin çapraz planlar halinde girişi, geometrik düzenlemelerin gereksindiği bir hareket türü sağlamaktadır. Bir başka

> hareket türünün düzene katkısını sağlayan ise, organik ya da mimari orijinli motif parçalarının serbest yön ilişkileridir (1999b:264).

Dolayısıyla kullanılan bütün bu imgeler göz önünde bulundurulduğunda, hareket unsurunun, E. Akyavaş'ın yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan bir özellik olarak karşımıza çıktığı söylenebilir.

1.9. Gencay Kasapçı (1933)

"Doğa notlarına dayanan duygulu desenler ile Mark Tobey anlayışında bir lekecilikten önce dekoratif anlayışta düzenlemeler yapan (Turanî, 1984: 31)", Gencay Kasapçı, dönem dönem değişikliğe uğrayan bu düzenlemelerinde nohut, fasulye veya ağacı kullanarak seri şekilde resimler üretmiştir (Ersoy, 1998: 60). Aynı zamanda kimi resimlerinde de bu birimleri anımsatan fırça vuruşlarının oluşturduğu renkli noktalara yer vermektedir (Berk vd, 1980:206).

"Batı'daki oluşumları izleyerek, özgün kişisel arayışlar içine giren sanatçılardan biri olan G. Kasapçı (Bek, 2008:126)", doğa soyutlamalarını oluşturduğu resimlerinde aynı zamanda doğaya ne kadar bağlı olduğunu da kanıtlar gibidir. G. Kasapçı, 1980'lerde dinginlik ve uyum içindeki doğanın içinden seçtiği soyutlamalarını, doğanın ışığı ve ritminin yarattığı etkilere odaklı oluşturmuştur. 1990'larda ise, Gencay'ın bütün dönemlerinin çözümlemesi olarak görülen optik yanılsamalar, doğa göndermelerinin özünün devinimini görselleştirmektedir.[67]

1.9.1. Soyut Kompozisyon

Gencay Kasapçı, daha çok yaptığı ağaç soyutlamalarıyla bilinmektedir ancak G. Kasapçı'nın resimlerinde bu ağaçları resmederken kullandığı birimlerin kuşa dönüşebileceği fikri uyanmış olabilir. G. Kasapçı, kuşları yaptığı resimleriyle ilgili

[67] http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=10&exhID=0 (Erişim Tarihi: 17.12.2015).

yorumlamalarında “Doğaya dönen bir arayış içinde kuşlar yaptım. Bu resimler ışıklı ve sonsuzluğa uzanan yüzeyler oldu (Dalkıran, 2010: 73)” ifadelerini kullanmıştır.

G. Kasapçı’nın kuşları resmettiği ve “Soyut Kompozisyon” ismini verdiği yapıt, karton üzerine yağlıboya tekniğiyle resmedilmiştir. Resimde oldukça kalabalık bir kuş kümesi betimlenmiştir (Görsel 61).



Görsel 61. Gencay Kasapçı, “Soyut Kompozisyon”, Karton Üzerine Yağlıboya, 27x45 cm, ?

Günlük yaşamda sıklıkla karşılaştığımız gökyüzünde toplu halde uçan, pike yapan bu kuşlar, G. Kasapçı’nın tuvalinde zengin bir anlatım diline dönüşmektedir. Mavi-beyaz renk tonlarının arasından çıkan bu siyah birimler, yaratmış olduğu optik etkilerle resimdeki hareket hissini yaratan güçlü unsurlar olarak görülebilir. Ocvirk’in de ifade ettiği gibi; “hareket hissi, öğeler optik bir yanılsama oluşturduğunda daha fazla artmaktadır (çeviri, 2015: 260)”. Aynı zamanda resmin geneline hakim olan açık-koyu kullanımı, kuşları daha ön plana çıkartırken, ışığın belli bir bölgede toplanması da resme derinlik katmaktadır. Resimdeki bu derinlik etkisi, hareketin gözlendiği bir başka durumdur. Bir diğer taraftan, resmin sağ tarafından giren ve merkeze yakın bir yerde toplanan kuş topluluğunun yarattığı koyular, resmin belli yerlerinde ve özellikle de sol tarafında kullanılan beyazlarla dengelenerek uyum sağlamaktadır.

1.10. Devrim Erbil (1937)

"Minyatür sanatından izler taşıyan kent görünümleriyle tanınan Devrim Erbil (Arslan, 1997: 531)", "Gencay Kasapçı'nın renk benekleriyle gerçekleştirmeye çalıştığı doğa yorumlarını çizgisel üslupla oluşturmaktadır (Ersoy, 1998: 61)". "Çizgilerin ahengine ve devinimine önem veren D. Erbil (Yartan, 2011: 36)", 1960'ların ortalarına doğru mavi rengin hakim olduğu resimlerinde insan ve doğa temaları üzerine yoğunlaşmış ve bu resimlerde yer yer kesilmiş ve sert çizgileri kullanarak yeni bir ritm yaratan soyutlamaya yönelmiştir (Erdemci vd, 2007: 190). 1970'lerden sonra bu temalar, yerini kuşların betimlendiği temalara bırakmıştır. Bu resimlerde geometrik uzamın yerini psikolojik uzama bırakan D. Erbil, çizginin yanında renge de önem vermiştir (Arslan, 1997: 532).

D. Erbil'in resimleri, çoğunlukla grafik yönü ağır basan ve ritimsel etkilerin görüldüğü çalışmalar olmanın yanı sıra, özellikle kuşbakışı İstanbul peyzajlarında, minyatür ustası Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinin etkisinin de hissedildiği çalışmalardır (Tansuğ, 1988b: 95).

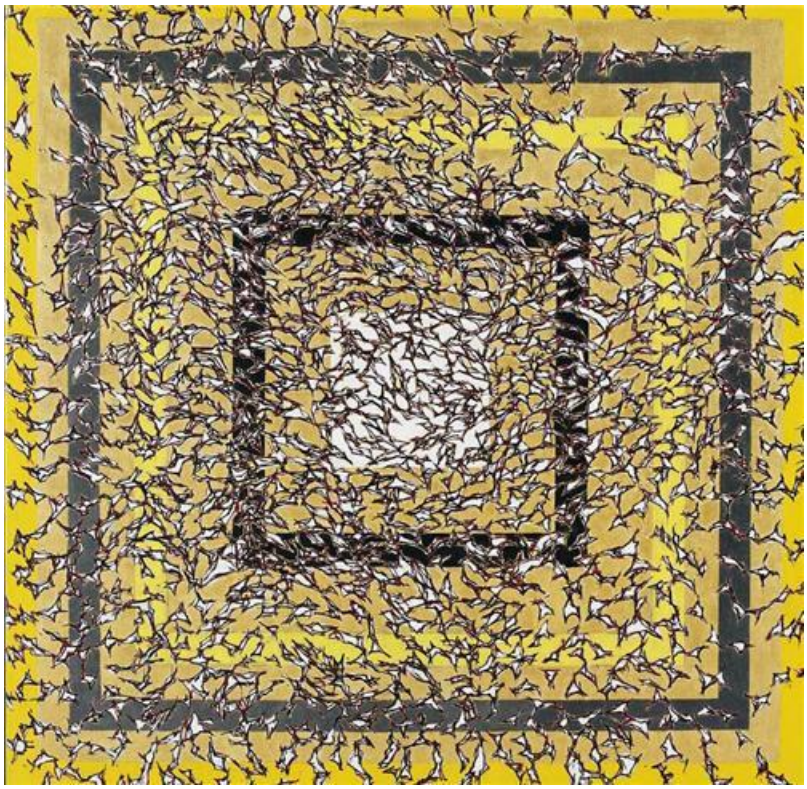
1.10.1. Karede Kuşlar

D. Erbil'in, soyutlamaya yönelik çalışmalarında kullandığı temalarda, özellikle İstanbul'un kent görünümleri, ağaçlar ve kuşlar sıkça yer almaktadır. Kuşlar, kimi zaman İstanbul'un eşsiz görünümünün bir parçası olurken, kimi zaman ise ağaç dallarını süslemektedir. Gökkaya da D. Erbil'in çalışmalarıyla ilgili şu yorumda bulunmaktadır; Çizgi, renk ve doku özelliklerinin hakim olduğu D. Erbil'in çalışmaları, resmin yüzeyini ağ gibi saran geometrik bir kurgu içinde ağaçlar, kuşlar ve İstanbul görünümlerinden oluşmakta ve özellikle titreşim ve hareketin ön planda olduğu bu çalışmalarda ritm, en belirgin özellik olarak göze çarpmaktadır (e-dergi, 2013: 31).

> 1970'lerde D. Erbil'in kullanmaya başladığı temalardan biri de, kuşlardır. D. Erbil'in 1952 tarihli 'Havran'dan Görünüm' adlı resminde de soyutlanmış kuş figürlerinin bulunması, D. Erbil'in çok erken tarihlerde üsluplaşmaya gittiğinin bir kanıtı niteliğindedir. 'Havran'dan Görünüm'de yer alan kuşlar, Devrim Erbil'in tüm sanat yaşamı boyunca kullandığı tema ve

> biçimler olmuştur. Kuşlar, D. Erbil'in resimlerinde tek başlarına değil; kümeler halinde görünürler ve D. Erbil, bununla onun tüm resimlerinde geçerli olan ritm duygusunu verir. Bazen bir başka teması olan "Ağaçlar"ı da kuşlarla birleştirerek bu ritm duygusunu pekiştirir. 1978 tarihli "Ağaç Kuşları" bunun bir örneği olarak görülebilir (Pelvanoğlu, 2012: 49).

"Karede Kuşlar" adlı yapıtında D. Erbil, geometrik bir form olan iç içe geçmiş karelerin içinde bir kuş kümesi betimlemiştir (Görsel 62).



Görsel 62: Devrim Erbil, "Karede Kuşlar" Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, ?

Kuşların yoğunluğundan kaynaklanan ve resmin bütün yüzeyine yayılan titreşim duygusu, resimde müthiş bir hareket hissi yaratmaktadır. Resmin merkezinde yer alan beyaz renkte kare, sanki kuşların içinden çıktığı ya da içine girdiği bir sonsuzluk olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda resim içinde kullanılan siyah, sarı ve gri renkte kareler de izleyiciyi resmin atmosferi içine çeken bir etkiye sahiptir.

D. Erbil'in resimlerinin özünü oluşturan yatay, dikey, doğru, eğri, kıvrık, oval ince-kalın gibi çizgisel ifadelerle uyum ve karşıtlıklar devinim ve ritm sağlamakta (Ersoy, 1998: 61), böylelikle resimde hareket hissi açığa çıkmaktadır. Bu resimde de kuşlar

çizgisel bir anlayışta betimlenmiş, farklı karakterdeki çizgilerin yarattığı devinim ve ritm resimde hareketin oluşmasına sebep olmuştur. "Uçuşan kuş sürüsü izlenimi çizginin burada kararlı betimleme gücünden okunabilir hale gelmektedir (Sağlam, 2002: 4)".

> Kuşlar' dizisinde toprak ve gökyüzü dengesini arayan sanatçı, gökyüzüne ağırlık vermiş ve zaman zaman taşizme varan fırça vuruşlarıyla resim yüzeyinde çok yönlü bir hareket oluşturmuştur. Resim yüzeyini görsel bir doku niteliğinde kaplayan soyut kuş grupları, salt dekoratif olmayı reddeden bir mekân duygusunu da beraberinde taşımaktadır (Arslan, 1997: 532).

D. Erbil, resimlerinde yer alan kuşlarda genellikle detaya yer vermemiş ve kuşları grup halinde resmetmiştir. Resimlerindeki tuval yüzeyinin neredeyse tamamını kaplayan bu soyut kuşlar, kimi zaman renklerin birbiri üzerindeki bindirmeleriyle, kimi zaman ise, fon üzerinde yaratılan çizgi öbeklerinin birlikteliğiyle oluşmaktadır. Dolayısıyla her iki durumda da resimde bir hareket etkisi açığa çıkmaktadır. Ayrıca Akbulut da, D. Erbil'in kuşlarıyla ilgili şu yorumda bulunmaktadır;

> Uçma temalı çalışmalarında ya da soyutlamalarında görülen kuş kümeleri, her zaman renge indirgenmiş bir fon üzerinde salınırlar. Bazen de kuşların kendisi bizzat fonu oluşturur. Ancak kuşlar, çoğu yüzeyde uçan canlı varlıklardan çok, bir ritmin taşıyıcılarıdır. Bazen açık mavi bir fonda beyaz lekeler, bazen de koyu mavi bir fonda açık mavi lekeler gibi görünürler (2011: 82).

1.11. Hasan Pekmezci (1945)

Geleneksel Türk kültürüne ait, soyut anlayışı temsil eden resimleriyle bilinen Hasan Pekmezci (Dalkıran, 2010: 201), aynı zamanda çalışmalarında coşkulu ve renkçi bir anlayışla şiirsel soyutlama örnekleri veren bir yaklaşımı da benimsemiştir (Ersoy, 1998: 55). "H. Pekmezci'nin resimlerinde, ayrıntıda ve bütünde sağladığı uyumla denge, kabartılı kaligrafik çizgi dokuları ve figür gruplarındaki dinamizm ilgi çeken özellikleri arasındadır (Köksal, 2011:138)". Tuvallerde rengin, lekenin ve dokunun birleşiminden doğan bu bambaşka figürler (Şenyapılı, 1998: 252), H. Pekmezci'nin resimlerindeki dinamik kurgunun da esas öğesi olarak görülebilir. Tuval resimlerinin yanı sıra baskı

resim alanında da önemli yapıtlara imza atan H. Pekmezci'nin çalışmaları genellikle "figür merkezli doğa çözümlemelerini yansıtmakta ve temalarını figür toplulukları, kuşlar ve doğa manzaraları oluşturmaktadır (Kaya, 2011: 69)".

H. Pekmezci'nin, hem kendi sanatsal tavrı içindeki incelemeleri, hem de yağlıboya üzerine yapmış olduğu çalışmalarıyla biçimci bir dışavurumcu anlayışa sahip olduğu görülmektedir (Başkan,1991:119).

1.11.1. Kuşlar

H. Pekmezci'nin, gerek yağlıboya resimlerinde, gerekse özgün baskı çalışmalarında kuş imgesine yer verdiği bilinmektedir. Çalışmalarına bazen "Kuşlar ve İnsanlar", bazen "Ağaç ve Kuşlar", bazen de "Kuşlar ve Kafes" isimlerini vermiştir. Sanatçının özellikle "Kuşlar ve İnsanlar" ismini verdiği birden fazla yağlıboya çalışması bulunmaktadır.

"Kuşlar" isimli bu yapıt, H. Pekmezci'nin 1945 yılında yapmış olduğu tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle resmettiği çalışmalarından biridir. Resimde kafesi andıran bir görünüm içinde farklı renk ve biçimlerde çok sayıda kuş figürü yer almaktadır (Görsel 63).



Görsel 63: Hasan Pekmezci, "Kuşlar", Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x60 cm, 1945, ?

Realist etkilerden uzak, tamamen fırça tuşeleriyle oluşturulan bu figürler, siyah bir çizgiyle sınırlandırılmış ve sonrasında bu çizgiler tuvalin merkezine toplanmıştır. Resme baktığımızda da ilk dikkati çeken, bu fırça tuşelerinin tuval yüzeyinde yarattığı dinamik çizgilerin varlığıdır. Öyle ki bu çizgiler, resimdeki hareketi oluşturan en önemli öğe olarak görülebilir. Çizgiler fırça tuşeleriyle elde edilmiş gibi görünse de zaman zaman boya akıtmaları da göze çarpmaktadır. Bu yoğun boya kullanımı, titreşimler yaratarak resimdeki hareket etkisini güçlendirmektedir. Bir diğer taraftan yatay, dikey ve diyagonallerden oluşan zengin çizgi çeşitliliği, resme derinlik etkisi kazandırmaktadır. Resimdeki arka planda yer alan kafes görünümünün yarattığı dikey yöne karşı çizgilerin yarattığı yatay ara yönler dengeyi sağlarken, diyagonal yönlerin yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya doğru konumları, izleyicinin bakışını yönlendirerek resim yüzeyindeki hareketliliği arttırmaktadır.

H. Pekmezci'nin resimlerinin geneline baktığımızda, çizgi ve lekenin yarattığı bir dinamizm ve hareketlilik söz konusu olmaktadır. Çizgiler, kimi zaman birleşip bir insan figürüne, kimi zaman bir ağacın dalına, kimi zaman ise, bu yapıtta olduğu gibi kuş kafesine dönüşmektedir. Arka planda kullanılan soğuk renkler, kuşlarda kullanılan parlak yeşil, sarı ve turuncumsu renkle desteklenmiş, bu renklerin çizgilerle birlikteliği ise resimdeki derinlik etkisini güçlendirmiştir. Bütün bu yorumlamalardan yola çıkarak, H. Pekmezci'nin çalışmalarında plastik bir ifade aracı olarak kullandığı çizgi ve leke gibi resimsel öğelerin harekete zemin teşkil ettiği söylenebilir.

1.12. Habip Aydoğdu (1952)

Resimlerin sözlerden çok daha fazla şey ifade ettiğini "Gerçek şu ki, yalnızca resimlerimizle konuşabiliriz" (Ural, 2009: 4) sözleriyle dile getiren Habip Aydoğdu, düşsel imgelerle zenginleştirdiği resimlerinde kullandığı boya dokuları arasında, artistik dinamiğin çözüme ulaştığı bir teknikle çözümleme yoluna gitmektedir (Başkan, 1991: 124).

> H. Aydoğdu, hayatı uzaktan izlemeyi ve resmin sınır bölgelerinde dolaşmayı seven bir sanatçıdır. Hiç kuşkusuz görmek istediğini kışkırtan, gizemli, özgürlük tutkusunu kanatlandıran, hareketli, aynı zamanda hata kaldırmayan, bir yanlış adımla kendinizi başka bir alanda

> bulabileceğiniz kadar kesin ve kalın çizgilerle ayrılmış sınırlardır bunlar. Renk ressamıdır ama çizgiyi de çok sever. İkisinin arasında sınır tanımaz. Ne figürden ne de renkten vazgeçer. Hem somuta hem soyuta ilgi duyar. Hem gerçekçidir hem de düşler görür (Ural, 2002: 21).

Sınırsız bir mekân anlayışına sahip H. Aydoğdu'nun tuvallerinde yer alan son derece hareketli insan figürleri, dışavurumcu bir anlayışla gitgide lekelere dönüşmektedir (Şenyapılı, 1998: 72). Bazen bu figürler gerçeküstü bir soyutlamayla tuvalde yerini alırken, bazen de tamamen çizgilerin birlikteliğinden oluşmaktadır. Gerilimli fırça tuşeleri ve hırçın çizgileri bazen kalın, bazen çok ince, bazen de öylece tuval yüzeyinde dolaşarak kendine yer bulmaktadır (Karaoğlu, 2012: 147).

H. Aydoğdu' nun resimlerinde gerilimli fırça tuşları, hırçın çizgileri her seferinde başka bir noktaya ulaşmak istercesine bazen çok kalın, bazen çok ince, bazen öylece tuvalin üzerinde özgürce dolaşmaktadır. En az yaşamı kadar çok katmanlı olan bu resimler, onun bir sanatçı olarak kişisel öyküsünü yansıtmanın yanı sıra, aynı zamanda kendi kuşağının da öyküsünü temsil etmektedir.[68]

1.12.1. Haberci

Habip Aydoğdu, resimlerinde tek bir kuş imgesini resmetmemiş, farklı kuş türlerini ele alarak zengin bir anlatım dili yakalamıştır. H. Aydoğdu'nun kuşları, tombul bir serçe, karga ve penguen görüntüsüyle tuval yüzeyine yansımakta ve resmettiği yapıtlarına verdiği "Kuşlarla Birlikte", "Kolaydır Kuşları Yaralamak", "Yaşlı Kuşun Bitkinliği" ve "Kuşlar Gibi" isimlerle de örtüşmektedir.

> Habip Aydoğdu'nun 1987 yılı resimlerinde görülen simgesel bir figür de "kuş"tur. Kuş figürünün resmine önce özgürlüğün simgesi olarak girdiğini söyleyen Aydoğdu, bazı resimlerinden bu izlenimin edinilebileceğini vurgulamaktadır. Bu resimlerde kuşun simgesel olmasının yanı sıra, tuval üzerindeki biçimi ve konumuyla da resmin ana unsuru olduğu görülmektedir (Ural, 2002: 87).

[68] http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387&section=120&periodID=&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015).

H. Aydoğdu da resimlerinde sıkça görülen kuşlarla ilgili şunları söylemektedir; ‘Seksenli yılların ikinci yarısından itibaren resimlerimde yersiz yurtsuzluğu, ikiyüzlülüğü, yerçekimini, uzay-mekân ilişkilerini, insanın varoluş sorunlarını, sorgular olmuştum. Kuş imgesi resmimin eylemselleşmesine ciddi katkı sunuyordu. Kuş çizmek, kuş boyamak değildi derdim. Derdime derman olabilecek her kılığa girebiliyordu kuşlar. Aslında yaşadığım tam bir metamorfozdu. Renklerin sesini, çığlığını resimlerime taşıyordu kuşlar. Resimlerimde renkler, çizgiler, imgeler tıpkı çocuk resimlerin de olduğu gibi özgürce dolaşsınlar istiyordum. Belki de bu özgürlük isteği ve duygusuyla girdi kuşlar resimlerime bilemiyorum. İlk nasıl girdi pek hatırlamıyorum da. Bugün bile kuşlar uçup gitseler de, soyutlamacı tavrıma geride bıraktıkları izleriyle, enerjileriyle, hareketleriyle katkı vermeye devam ediyorlar’. (H. Aydoğdu ile sanal ortam görüşmesi, 13.01.2016)

Habip Aydoğdu’nun kuşları, resminin anlam evreninde renk kümlerinin içinde gizemli bir belirginlikle örgünün en devinimli boyutunu oluşturur. Renkler gibi kuşlar da özgürdür bu tuvallerde. İlk bakışta durağan gibi görünen, sonradan tuval yüzeyinde öne doğru sıçrayan bu kuşlar, bilinmezliklerin de gizemini taşımaktadır (Karaoğlu, 2006: 2).

H. Aydoğdu’nun kuşlarının bu devinimli hallerini kendisi de şöyle açıklar; ‘Bütün görselliklerin özünde aslında ritim vardır, hareket vardır, enerji vardır. Önemli olan bu ritmi yakalayabilmek, tutturabilmek, hayata bu ritimle dokunabilmektir. Onun için çoğu kez benim kuşlarım kuşluklarından çıkıyor, insan oluyor, uçak oluyor ya da bir başka şeye dönüşüyor. Yaşananları, yaşadıklarımı, o günkü toplumsal iklimi hangi imgeyle, hangi formla, hangi nesneyle daha iyi ifade edebileceğimi düşlemişsem kuşlar, hemen onun kimliğine, onun kılığına giriyorlar. Kuş insana, insan kuşa dönüşüyor. Gerçekten de uzunca bir dönem kuşlar resimsel yükümü taşıdılar. Kahrımı çok çektiler. Sadece hareketleriyle, çizgisel, lekesel ritimleriyle bile resmetme eyleminin bir performans olduğunu, olabileceğini izleyiciye aktarabilmemde bana ciddi katkı sundular. Savrulmayı, çığlığı, eylemi bana doya doya yaşattılar’. (H. Aydoğdu ile sanal ortam görüşmesi, 13.01.2016)

2012 yılında tuval üzerine akrilik tekniğiyle resmettiği "Haberci" ismini verdiği yapıtında, bir ağaç dalı olarak düşündüğümüz zemin üzerinde soyut bir kuş figürü betimlenmiştir (Görsel 64).



Görsel 64: Habip Aydoğdu, "Haberci", Tuval üzerine akrilik, 35x50 cm, 2012, ?

Tamamen fırça izleri ve boya katmanlarından oluşan bu kuş imgesi, H. Aydoğdu'nun soyut dışavurumcu anlayışının da bir yansıması olarak görülebilir. Ural'ın, H. Aydoğdu'nun kuş temalı resimleriyle ilgili ifade ettiği bazen simgesel, bazense resmin ana unsuru olduğu görüşünden hareketle, bu resimde yer alan kuş imgesinin resmin ana temasını oluşturduğu söylenebilir. Resimde kuşun uçması, kanat hareketi gibi eylemsel hareketi ifade edecek bir anlayış söz konusu değildir. Buna karşın resimdeki devinimi sağlayan çizgi, renk, leke gibi plastik ifade araçlarının yaratmış olduğu etkileri görmek mümkündür. Bu bağlamda en belirgin hareket etkisi, fırça tuşelerinin tuval yüzeyinde yarattığı izlerdir. Bu izler, bazen kalın boya katmanlarıyla, bazen de çizgisel etkilerle oluşmaktadır. Resimde ağırlıklı renk olarak göze çarpan kırmızı ve tonları, H. Aydoğdu'nun resimlerinin çoğunda yer alır. Tuval yüzeyine serpiştirilmiş, kazıma tekniğine benzer bir teknikle elde edilen belli belirsiz çizgi gruplamaları resim yüzeyinde devinim yaratmakta, resmin sağ alt köşesinde ağırlıklı olarak kullanılan yazıya benzer karalamalar da bu devinime katkı sağlamaktadır. Resmin ağırlığı sol

tarafta toplanmış, ancak sağ taraftaki açık alanlar bunu dengelemiştir. Aynı zamanda resimdeki açık-koyu kullanımı da resme hareketlilik kazandırmaktadır. Resimdeki zeminde oluşturan yatay ana yön, ara yönü oluşturan kuşun diyagonal hareketi ile desteklenmiştir. Kuşun bu diyagonal konumu izleyicide aşağıdan yukarıya doğru bir yön hissi sağlayarak, hem resmin yüzeyinde hareket izlenimi yaratır hem de bakışların resmin bütün yüzeyinde dolaşmasını sağlamaktadır. Ayrıca resimde çizgilerin oluşturduğu farklı dikey-yatay ve diyagonal yönlerin bulunması da resimde kontrastlık yaratarak harekete neden olmaktadır.

> H. Aydoğdu'nun resminin anlam evreninde, renk kümelerinin içinde gizemli bir belirginlikle örgünün en devinimli boyutunu oluşturuyor kuşlar. Yalnızca kuşları değil, algıladığı nesnelerin her birini dolaylı bir düşsellikle yansıtıyor resmine. Çünkü renklerin kendi çığlığını, kendi sesini de yüklüyor tuvallerine. Bunun için renkler özgürdür tuval yüzeyinde. Belki de bu özgürlük duygusuyla giriyor resmine kuşlar. H. Aydoğdu'nun resimlerinde devinimi oluşturan etkenler ise, çoğu zaman o resmin içerdiği tematik (konusal) bağlamdan çok, kendi ifade araçlarından (çizgi, leke, biçim, kompozisyon) kaynaklanır. Dolayısıyla devinim, aslında soyut bir kavramdır. Fütüristlerin bildirgesiyle, resim sanatına kazandırıldığı varsayılan bu kavram, gerçekte devinimi öngören bütün resimleri, ortak bir eksen etrafında birleştirmekte ve izleyiciyi simgesel bir sükûnete değil, yaşamın karmaşık görüntüsüne çağıran bir işlevi karşılamaktadır. [69]

H. Aydoğdu da 'Haberci' ismini verdiği yapıtıyla ilgili şunları söylemiştir; 'Kendime Mektuplar" serisi içinde yer alan resimlerimden biridir bu. Üzerinde belli belirsiz "kırmızıyla siyahın dayanışması" yazıyor. Uzun siyah bir çizginin üzerindeki bu kırmızı leke, resmimin ana lekesi, ana enerjisi gibi duruyor. Bu leke benim için kuşa dönüşmüş bir insan ya da insana dönüşmüş bir haberci kuştur. Resmimin yırtıcılığını sağlayan bir kuş, sadece bir kuş insan, o kadar. Benim için duygusal bir dışavurumun simgesi o imge. Çocukluğuma uzanan, çocukluğuma dokunan kırmızı bir leke, bir haberci, bir işaret…'(H. Aydoğdu ile sanal ortam görüşmesi, 13.01.2016)

Her bir resmi kuşlarla mühürlü olan Habip Aydoğdu, düş gücümüzün bile ulaşamadığı yerlere, yelkovan kuşlarının, albatrosların, kırlangıçların uslanmadan sonsuzluğa, özgürlüğe uçtuğu bir dünya yaratmaktadır (Karaoğlu, 1996: 2).

[69] http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=26&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015).

1.13. Aydın Ayan (1953)

Toplumsal konuların ağırlıkta olduğu figüratif anlatımlı resimleriyle bilinen Aydın Ayan (Giray, 2008: 161), resimlerinde ana unsur olarak insana her zaman yer vermektedir (Pehlivan, 2013: 119). Kendisi de bu durumu şu şekilde ifade etmektedir; "Hemen her resmimde konu olarak insanı ele alırım. Bu ele alış, her zaman insanı resmetmek biçiminde olmasa bile anlatılan yine insandır (Ayan, 2001: 242)".

A. Ayan'ın sanat yaşamının ilk yıllarında resimlerinin esin kaynağını, yaşadığı dönemin toplumsal olayları ve bir dönem hocası olan Neşet Günal'ın Toplumsal Gerçekçilik eğilimi oluşturmaktadır (Giray, 1997: 173). Çıkış noktası yaşam olmasına karşın, resimlerinde gerçeğin kuru ve katı bir yinelemesi yoktur. Resmin anlatım olanaklarını da göz önünde bulundurarak her nesneye düşünce taşıyıcı bir işlev yüklemeye çalışır. Resimlerindeki insanlar, hayvan figürleri ve nesneler de birer simge niteliği taşımaktadır.[70]

"A. Ayan, resimlerinde geçici ve güncel olanı değil, kalıcı olanı belirlemeye yönelmekte, durağanı değil, devingeni araştırıp, bunu tuvallerine yansıtmaktadır."[71]

1.13.1. Karda Kavga

A. Ayan'ın resimlerinde kullandığı imgelerden biri olan kuş imgesi, "kimi resminde barışı, kimi resminde kötülüğü ve zalimliği, kimisinde ise mazlumluğu simgelemektedir (A. Ayan ile sanal ortam görüşmesi, 18.12.2015) " Bu simgeler, A. Ayan'ın resimlerinde özellikle güvercin, karga ve horoz imgeleriyle betimlenmiştir. Her bir kuş imgesi farklı kavramlara gönderme yapmaktadır.

A. Ayan'ın "Karda Kavga" isimli yapıtı, 1996 yılında tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle resmedilmiştir. Resimde kar manzaralı bir görünüm içinde dövüşen iki horoz betimlenmiştir (Görsel 65).

[70] http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015).
[71] http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015).



Görsel 65: Aydın Ayan "Karda Kavga", Tuval Üzerine Yağlıboya, 130x162 cm, 1996, Özel Koleksiyon

Horozların hemen önünde yatan ölü bir başka horoz yer almaktadır. Resmin arka planında yer alan boynu bükük köpek imgesi, A. Ayan'ın "Köpek Bekliyor" resmindekinin aynısıdır. Bu köpek dışında her iki resim arasında başka benzerlikler de yer almaktadır.

> Resmin kompozisyonu, 1986 yılında üretilen "Köpek Bekliyor" resmiyle yakından ilişkilidir. Tuvalin sağ bölümünde yükselen kuru ağaç gövdesi, sol köşede bekleyen kara köpek, hemen arkasında derinliklere uzanan çit, biraz daha geride yer alan kuru ağaç gövdesinden gökyüzüne uzanan girift dallar, karların üzerinde, çite paralel olarak yürüyen insanların bıraktığı ayak izleri, bütünüyle "Köpek Bekliyor" resminde bulunan öğelerin ve kurgunun yeniden resimlenmesidir (Giray, 1999: 198)

Bu resimde insana dair bir öğe olmamasına rağmen, resim A. Ayan'ın insana bağlılık ilkesiyle de bütünleşmektedir. Dolayısıyla bu sahnenin ressam ve seyirciler tarafından da izlendiği fikri, beraberinde tuvalin merkezinde yer alan iki görkemli figürün görsel etkisinin de anlamsal bir etkiye bürünmesine sebep olmaktadır (Oktay, 1997: 198).

Konu itibariyle hareketli olan bu sahnede, merkezde yer alan horozların dikey görünümüne karşı, resmin ön planında hareketsiz yatan horozun yatay hareketi resmi dengelemektedir. Aynı zamanda ön planda yer alan bu horoz, diğer iki horozla espas etkisi yaratarak resimdeki derinlik etkisini güçlendirmektedir. Yatan horozun pençesinden başlayan ve resmin sağ üst köşesindeki asılı biberlerin yer aldığı kırmızı renkli ipe doğru uzayan çizgi, resimde diyagonal bir hareket yaratarak resmi ikiye bölmektedir. Resimdeki hareket duygusunu güçlü kılan en önemli ayrıntı, iki horozun kanatlarında ve boyunlarındaki tüylerin görüntüsüdür. Bu ayrıntılar izleyiciye sanki canlı bir horoz dövüşü sahnesi izlenimi vermektedir. Harekete dair bu ayrıntı; sağ kenar boyunca yükselen tuğla, duvar ve iki ağaç gövdesiyle, solda çatışmanın sonucunu bekleyen köpek ile köpeğin arkasında yükselen ağaç grubunun oluşturduğu dikey düzlemin sınırlandırdığı bu çemberi, bir tuğra gibi dolduran çarpışan kuşların sağa sola açılmış kanatlarında ve dikilmiş boyunlarında yinelenip duran yaylar müthiş bir devinim duygusu yaratıyor[72] şeklinde ifade edilmektedir. Aynı zamanda merkezde yer alan horoz kanatlarının kendi içinde yarattığı radyal hareket, yerde yatan beyaz horozun sağa sola savrulmuş tüylerinin diyagonal hareketleri ile desteklenmekte ve resimdeki harekete dair vurguyu güçlendirmektedir. A. Ayan, resimdeki renk kullanımını özellikle siyah ve beyaz üzerine kurgulamış, mavi griler ve kırmızının güçlü etkisiyle de resimde denge sağlamıştır. Dolayısıyla siyah ve beyazın yarattığı karşıtlık, aynı zamanda resme hareketlilik kazandırmıştır. Bu bağlamda A. Ayan'ın "Karda Kavga" isimli bu yapıtı, hem anlamsal, hem de biçimsel yönden hareket ve devinimin hissedildiği bir çalışma olarak görülebilir.

[72] http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015).

SONUÇ

Resim sanatının tarihsel serüveni içinde sanat yapıtlarına baktığımızda, "temel plastik öğe ve ilkelerin" sanatçının yaratım sürecine ve sanat eserine önemli katkılar sağladığı görülmektedir. Sanat alanında tüm disiplinlerin temelinde yer alan bu öğe ve ilkeler, sanatçının görsel ifade gücünü geliştirmekte ve yaratıcı düşüncenin görselliğe aktarılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Özellikle kompozisyon içinde temel plastik öğelerin birbirleriyle ya da kendi içinde bir araya gelişleri, görsel düzen içinde zıtlıklar oluşturmakta, bu durum kompozisyonda hareketlilik yaratarak izleyici ve eser arasında etkileşime neden olmaktadır. Söz konusu öğeler, aynı zamanda sanatçının eserleri ile izleyiciye vermek istediği mesajın aktarımında da önemli bir anlatım aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çizgi, nokta, doku, biçim, renk gibi temel plastik öğelerin belli kurallara göre düzenlenmesi, tasarım ilkelerinin oluşumunu destekleyerek kompozisyonda görsel dengenin yaratılmasına aracılık etmektedir. Bir diğer taraftan temel tasarım öğe ve ilkelerin kompozisyon içinde uyumlu şekilde bir araya gelişleri, kompozisyonun bütünlüğünü sağlamanın yanı sıra, sanat eserine ait beğeninin ortaya çıkmasına da olumlu katkılar sunmaktadır.

İncelenen eserlerin plastik açıdan çözümlenmesinde, sanat eserinin ön yapısı olarak adlandırılan ve resmin yapısal bütünlüğünü ortaya koyan temel plastik öğeler dikkate alınmış, ayrıca yapıyı oluşturan bu öğeler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri hareket ilkesi temelinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. İncelenen dönem ve eserler bağlamında yapılan araştırma neticesinde; hareket ilkesinin kompozisyon içinde temel tasarım öğeleri ve bu öğelerin kullanım farklılıkları ile daha anlamlı bir yapıya kavuştuğu görülmektedir. Temel tasarım öğe ve ilkelerine dair bu kullanım farklılıkları, aynı zamanda sanatçıların bireysel üsluplarının şekillenmesine de yardımcı olmaktadır.

Sanatçılar ve eserler bağlamında gerçekleştirilen bu çalışmada, temel tasarım ilkeleri arasında önemli bir yere sahip olan hareket ilkesinin, sanatçıların farklı teknik ve üslupları ile ele alındığı görülmüştür.

Araştırma kapsamında incelenen resimlerde; eş zamanlı hareketin yansıtılması, yüzeylerin çoğaltılarak üst üste bindirilmesi ve netsizlikten kaynaklı görünüme dayalı bir hareketin oluşumuna yer verilmediği, ayrıca araştırmaya konu olan eserlerdeki hareketin izleyicinin yer değiştirmesine bağlı olarak ortaya çıkan titreşim ve biçim değiştirme gibi etkilere dayalı olmadığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda incelenen eserlerdeki hareketin oluşumunun; boya kullanımı, zıt renklerin birlikteliği, fırça tuşeleri, çizgi çeşitliliği, geometrik parçalanmalar ve optik etkiler gibi farklı uygulamalarla elde edildiği sonucuna varılmıştır.

Literatürde temel plastik öğeler ve bu öğelerin birbirleriyle olan ilişkisini konu eden ya da temel tasarım ilkelerinin bir arada incelendiği çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda, temel plastik öğeler ve ilkelerin birlikteliğinin bir imge üzerinden açıklanmaya çalışıldığı bu araştırmanın bundan sonra gerçekleştirilecek çalışmalara ışık tutması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Adams, C. (2004). *Blasting The Future.* London: Philip Wilson Publishers.

Akbulut, D. (2011). *Devrim Erbil Resmin Şairi.* (1.basım). İstanbul: Etik Yayınları.

Altunay, A. (2009). *Görsel Estetik.* (1.baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Anonim (1997). *Sanat Kitabı 500 sanatçı 500 sanat eseri*. (Çev: M. Haydaroğlu). İstanbul: Yem Yayın.

Anonim (2004). *Ressamlar Türk ve Dünya Ressamları.* İstanbul: Nesa Basın Yayın.

Arnheim, R. (1977). *The Dynamics of Visual Form.* Berkeley: University of California Press.

Atagök, T. (1990). Zeki Faik İzer'de Desen. *Zeki Faik İzer.* (Ed: M.S. Erinç). Ankara: Meteksan A.Ş, ss: 67-70.

Atalayer, F. (1994). *Görsel Sanatlarda Estetik İletişim*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Ayan, A. (2001). *Modern Türk: 20.Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sanatı*. İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

Başkan, S. (1991). *19.Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*. (1.baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bates, L. (1972). *Sanatı Görmek.* (Çev: N. Yurtsever-Z. Güvemli). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Batur, E. (1999). *Modernizmin Serüveni.* (7.baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev: A. Berktay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatına Giriş.* (3.baskı). İstanbul: Engin Yayıncılık.

Bell, J. (2009). *Sanatın Yeni Tarihi.* (Çev: U.C. Ünlü). İstanbul: NTV Yayınları.

Berk, N.C. (19-?). *Modern San'at.* İstanbul: Semih Lütfi Bitik ve Basım Evi.

Berk, N, Turanî, A. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.* İstanbul: Tiglat Basımevi.

Bigalı, Ş. (1999). *Resim Sanatı.* (2.baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bozzolla, A, Tisdall, C. (1977). *Futurism.* Singapore: Thames and Hudson.

Bulut, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Cantürk, F. (1993). *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Çevik, A. (2012). *Habip Aydoğdu, Zamanın Ruhu.* Ankara: Arete Sanat Galerisi.

Demir, A. (1993). *Temel Plastik Sanat Öğeleri.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Divanlıoğlu, H. (1997). *Temel Tasar Tasarın Öğe ve İlkeleri*. İstanbul: Birsen Yayınları.

Erden, O. (2012). *Modern Sanat Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey.* İstanbul: Tempo Yayınları.

Erden, O. (2012). *19. Yüzyıldan 1960'a Kadar Türk Resim Sanatı Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey.* İstanbul: Tempo Yayınları.

Erenus, Ö.K. (2014). *Marcel Duchamp.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Ergüven, M. (2006). *Aydınlıkta Görmek.* (1.baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Erinç, Sıtkı M. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine.* İstanbul: Hil Yayınları.

Erinç, Sıtkı M. (2001). Zeki Faik İzer. *20.yy. İkinci Yarısında Türk Sanatı Modern Türk.* (Ed: L. Çalıkoğlu). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, ss:138-139.

Erdem, M. (2000). *Resim Tekniği*, (4.baskı). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2007). *Öznel-Nesnel Yaklaşımlı Sanatın Tarihi* (1.baskı). İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2013). *Plastik Sanatlar Sözlüğü*. (1.baskı). İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatçı ve Düşünür Kandinsky.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi.* İstanbul: Tekhne Yayınları.

Ersoy, A. (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı.* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Ersoylu, H. (2015). *Türk Kültüründe Kuşlar.* İstanbul: Ötüken Yayınları.

Ertuğrul, Z, Küçükhasköylü, N. (2013). *Sanat Tarihi.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Erzen, J.N. (2011). *Çoğul Estetik.* (1.baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev: C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.

Genç, A, Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel Algılama 'Sanatta Yaratıcı Süreç'*. İzmir: Anadolu Matbaacılık.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar.* (1.basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gilbert, R. (1995). *Fourth Edition Living With Art.* USA: R. R. Donnelley & Sons Company.

Giray, K. (1999). *Aydın Ayan.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Giray, K. (2003). *Ferruh Başağa.*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Gönenç, T. (2001). Abidin Elderoğlu. *20.yy. İkinci Yarısında Türk Sanatı Modern Türk.* (Ed: L. Çalıkoğlu). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayını, ss:176-177.

Güleryüz, M. (2014). *Resmigeçit.* (1.baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Hauser, A. (1995). *Sanatın Toplumsal Tarihi.* (2.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. (Çev: E. Gözgü). İstanbul: Domingo Yayınları.

İrepoğlu, G. (1990). Zeki Faik İzer'in Türk Sanatındaki Yeri. *Zeki Faik İzer 1905-1988.* (Ed: M.S. Erinç). Ankara: Meteksan A.Ş, ss: 71-73.

Kağan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri.* Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Kandinsky, W. (1979). *Point and Line to Plane.* New York: Dover Publications.

Kandinsky, W. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne.* (Çev: T. Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Karaoğlu, İ. (2006*). Halkbank Sanat Galerisi Kataloğu*, Ankara.

Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü.* (1.baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Klee, P. (19-?). *Çağdaş Sanat Kuramı.* (Çev: M. Dündar). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Klee, P. (2002). *Modern Sanat Üzerine*. (Çev: R.G. Öğdül). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi.

Kleiner, F. (2015). *Gardner's Art Through The Ages: A Global History*. (15.baskı). Cengage Learning, Boston.

Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi Elli Yılın Sanatına Kenar Notları.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Köksal, A. (2011). Hasan Pekmezci. *Türkiye'de Baskıresme Bakmak.* (Ed: H. Esmer). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları. 138-139.

Leger, F. (2014). *Resmin İşlevleri*. İstanbul: (Çev: A. Tümertekin), Janus Yayınları.

Little, S. (2013). *İzmler Sanatı Anlamak.* (4. Baskı). İstanbul: (Çev: D. Nüket Özer), Yem Yayınları.

Lhote, A. (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler.* Ankara: (Çev: K. Özsezgin), İmge Yayınları.

Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü.* (Çev: C. Çapan-S. Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Ocvirk, Otto G. (2015). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama,* (Çev: N. B. Kuru, A. Kuru). 12.basım. İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Oei L. ve De Kegel, C. (2002) *The Elements of Design rediscovering colours, textures, forms and shapes,* UK: Thames Hudson.

Oktay, A. (1997). *Aydın Ayan.* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.

Özgönül, A. (1977) *Biçimlendirme.* Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Yayınları.

Öztuna, H. Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım.* (1.baskı). İstanbul: Tibyan Yayıncılık.

Parramon, J. M. (1999). *Çizim ve Resim Sanatı.* (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Pelvanoğlu, B. (2012). *Devrim Erbil.* İstanbul: OlcayArt Yayıncılık.

Read, H. (1974). *Sanatın Anlamı.* **(**Çev: G. İnal, N. Asgari). İkinci Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ragon, M. (1987). *Modern Sanat.* (Çev: K. Vivetti). İstanbul: Cem Yayınevi.

Rosenthal, M, Yudin, P. (1997). *Felsefe Sözlüğü*. (Çev: A. Çalışlar). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Russolo, L. (1967). *The Art of Noise. Futurist manifesto 1913.* (Çev: R. Filliou). Newyork: Something Else Press.

Shlain, L. (1991). *Art & Physics Paralel Visions in Space, Time and Light.* New York: Morrow.

Şentürk, V.L. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. (1.baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Şenyapılı, Ö. (1998). *Benim Sanatçılarım 2.* Ankara: Sanat Yapım Yayımcılık.

Şenyapılı, Ö. (2003). *Otuz Bin Yıl Öncesinden Günümüze Heykel.* (1.baskı) Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayınları.

Tansuğ, S. (1988a). *Sanatın Görsel Dili.* (3.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tansuğ, S. (1988b). *Türk Resminde Yeni Dönem*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tansuğ, S.(1999a). *Resim Sanatının Tarihi.* (4.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tansuğ, S.(1999b). *Çağdaş Türk Resim Sanatı.* (5.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Temizsoylu, N. (1987). *Renk ve Resimde Kullanımı.* İstanbul: ?

Thompson, J. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur.* (Çev: F.C. Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tuğal, A. S. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Op Art.* İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Tunalı, İ. (2003). *Felsefenin Işığında Modern Resim.* (6.baskı). İstanbul: Rh Sanat Yayınları.

Turanî, A. (1984). *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Turanî, A. (1995). *Zeki Faik İzer.* Ankara: Çağdaş Türk Plastik Sanatları Yayın Dizisi.

Turanî, A. (1999). *Dünya Sanat Tarihi.* (7.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Turanî, A. (2000). *Sanat Terimleri Sözlüğü.* (8.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Türktaş, M.M. (2013). *Dede Korkut Hikâyelerinde Adı Geçen Hayvanlar ve Bu Hayvanların Diğer Türk Lehçelerindeki Adlandırılışları.* (Ed: M. Aydın). Denizli: Pamukkale Üniversitesi Yayınları, ss: 1093-1102.

Ural, M. (2002). *Habip Aydoğdu.* İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları.

Ural, M. (2009). *Habip Aydoğdu Yıldızlara Erişmek.* (1.baskı). İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.

Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları.* (5.baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Yartan, C. (2011). *İstanbul'un 100 Çağdaş Sanatçısı.* İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş Yayınları.

Ansiklopediler

Arslan, N. (1997). Sanat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (c.1, ss.591-592). İstanbul: Yem Yayınevi

Babacan, İ. (1997). Sanat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (c.1, ss.188). İstanbul: Yem Yayınevi

Babacan, İ. (1997). Sanat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (c.2, ss.1176). İstanbul: Yem Yayınevi

Erzen J.N. (1997). Sanat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (c.3, ss.1560). İstanbul: Yem Yayınevi

Rona, Z. (1997). Sanat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (c.3, ss.1594). İstanbul: Yem Yayınevi

Giray, K. (2008). Sanat. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (c.1, ss.161). İstanbul: Yem Yayınevi

Makaleler

Ahmetoğlu, Ü., Denli, S. (2013). Soyut Dışavurumculuğun Ortaya Çıkışı ve Türk Resim Sanatına Yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.* Cilt:3, Sayı: 8, 173-188.

Akçaoğlu, T.Z. (2004). Duchamp, Cage, Warhol ve Postmodernizm. *Anadolu Sanat Dergisi.* Sayı: 15, 109-116.

Atalay, C. (2002). Resim Sanatında Yüzey Organizasyonu ve Plan Araştırmaları. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı: 13, 93-104.

Akkın, C. Eğrilmez, S. Afrashi, F. (2004). Renklerin İnsan Davranış ve Fizyolojisine Etkileri. ?, 33, 274-282.

Avcı, S. (2014). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* Sayı:11, 53-67.

Bal, A.A. (2009). Çağdaş Türk Resminde İmge Örüntüsü Bağlamında Beden Temsilleri. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,* Sayı: 2, 39-45.

Balıkçıoğlu, E.M. (2006). Fütürizmden Lucio Fontana'ya Maddenin Katman Katman Soyutlanmaya Maruz Kalması: Maddenin Çeşitli Evrelerle Yapılandırılması. *Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 99, 10-11.

Başkan, S. (2007). Türk Resmine Yansıyan Tarih Ya da Tarihselcilik Arayışları. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* Sayı:15, 95-110.

Bayav, D. (2008). Işığın Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık. *Sanat Dergisi*. 23-27.

Bulat, S. (1999). Teknoloji ve Modern Heykel Sanatı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,* Sayı: 1, 133-140.

Bulat, M; Bulat, S; Aydın B. (2014). Form ve Kompozisyon. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 6, 478-488.

Bulat, M; Bulat, S; Aydın B. (2014). Bauhaus Tasarım Okulu. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 18 (1), 105-120.

Cebe, R. (2014). Fütürizm'in Müziğe Etkileri ve Yeni Çalgılar. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi,* Cilt: 13, Sayı: 49, 312-323.

Dilmaç, O. (2010). 1914-1940 Yılları Arasında Avrupa'da Eğitim Alan Sanatçılarımızın Ülkemizdeki Sanat Eğitimine Katkıları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* Cilt: 13, Sayı: 23, 63-78.

Edeer, Ş. (2015). Orhan Peker'in Resimlerinde Lekeci Anlatım. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* Sayı:15, 61-74.

Erim, G. (2011). Temel Tasarımda Proje Çalışmaları İle Hareket ve Yön. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* Cilt: 1, Sayı: 1, 55-69.

Gökkaya, K.E. (2013). Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Ressamlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi,* Sayı: 24, 26-40. (Erişim Tarihi: 25.02.2015)

Göktan, M.Ç. (2015). Fütürizm Sanat Akımının Oluşumunda Fotoğrafın Önemi. *Ulakbilge Dergisi*, Cilt: 3, Sayı:5, 15-30.

Güngör, Ş. (2005). Görsel Kompozisyonun Bir Öğesi Olarak Çizgi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,* Sayı: 15, 91-93.

İçli, G; Çopur, M. (2008). Pazarlamada Renklerin Rolü. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Cilt:10, Sayı: 1, 22-33.

Kafalı, N. (1993). Dikkatin Oluşumu ve Görme Duyumunun Örgütlenmesi. *Kurgu Dergisi.* Sayı:12, 81-104.

Kaptan, B. (2004). Temel Tasarımda Form ve Form Biçimlendirilmesine Bir Yaklaşım. *Anadolu Sanat Dergisi.* Sayı:15, 81-88.

Kara, Ş.H. (2005). Gölgenin Düşünsel Boyutta Sanata Etkileri. *Yapı Dergisi.* Sayı: 281, 101-104.

Kılıç, E. (2002). Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, Müstakiller ve D Grubu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi,* Sayı: 9, 95-103.

Kılıç, E. (2013). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.* Cilt:6, Sayı: 25, 328-340.

Kızıldağ, A.O. (2011). Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* ?, 35-44.

Köksal, A. (9 Eylül 1991). Fahrelnissa Zeid Üzerine. Milliyet, 10.

Osma, K. (2002). Altmış Beşinci Sanat Yılında Ferruh Başağa. *Anadolu Sanat Dergisi.* Sayı:12, 112-120.

Özel, Z. (2007). Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* Sayı: 2, 395-417.

Özkartal, M. (2009). Resim Sanatında Çizgi ve Çizgi Ritmi Üzerine. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi,* Sayı:4, 55-72.

Pehlivan, B. (2013). Kuşaklar Bağlamında Çağdaş Türk Resim Sanatında Desen. *Akdeniz Sanat Dergisi,* Cilt: 6, Sayı:12, 106-122.

Pekpelvan, B. (2009). Türkiye'de Gelenekli ve Çağdaş Sanatta Anlatım Biçimi Olarak İslam Yazısının Kullanımı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* Cilt:2, Sayı:2, 66-82.

Per, M. (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı: 8, 17-26.

Railing, P. (1996). The Cognitive Line in Russian Avant-Garde Art. *England: Leonardo*, Vol.31, No.1, 67-73.

Sağlam, M. (2002). Devrim Erbil'in Resimlerinde Dışavurumsal Niteliği Barındıran Soyutlama Üzerine. *Anadolu Sanat Dergisi.* Sayı: 13, 159-164.

Sezer, C. (2008). Soyut Resimde Yüzeyin Çizgisel Düzenlenmesine Yönelik Analizler. *ESOGÜ Sosyal Bilimler Dergisi.* Cilt:9, Sayı:1, 1-18.

Sönmez, N. (?). Renklerin Ardındaki Anlamlar. Bugün, Çağdaş Türk Resim Sanatının Önemli Adlarından Fahrelnissa Zeid'in 100. doğum yıldönümü. Cumhuriyet, 12.

Şahin, H. (2015). Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı Üzerine Etkileri. *İdil Dergisi*. Cilt:4, Sayı:18, 81-109.

Şentürk, L.V. (2009). İzlenimcilerin Duyumlara Dayalı Renk ve Işık Serüveni. *Journal of New World Sciences Academy Fine Arts*. 5 (2), 87-103.

Şölenay, E. (1997). Sanatta Biçim-İçerik Sorunu. *Anadolu Sanat Dergisi*, Sayı:7, 138-144.

Tessler, G. (2009). Art Notes Review. *The Association of Jewish Refugees Journal*, ?.

Türker, İ. H. Sabahat, N.S. (2011). İmgeden Sayısala Sayısaldan Gerçeğe 'Heykel'. *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı:7, 141-157.

Özdemir, T. (2005). Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:14, Sayı:2, 397-398.

Türkoğlu, S. (2003). Anlatım ve Deyimlerde Renklerin Dili. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi,* Sayı:8, 277-290.

Uz, A. (2012). Tuvale Yansıyan Anadolu Kültürü. *Yaşam Bilimleri Dergisi,* Sayı:1, 65-73.

Watson. L.C. (1991). Albers ve Mirası. (Çev: Nurdan Karasu Gökçe) *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 259-267.

Zanker, J.M. Walker, R. (2004). A New Look At Op Art: Towards a Simple Explanation of Illusory Motion. *Springer-Verlag*, Vol: 91, 149-156.

Tezler

Akdeniz, H. (1990). Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Akder, F. (2008). Adnan Turanî'nin Çizgi Kullanımı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Altıparmakoğulları, Y. (2013). Gölgenin Biçim-İçerik İlişkisi Üzerinden İncelenmesi. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Arol, Z. (2010). Geleneksel Formlarda Kuş Figürlü Tasarımlar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Barth, R.A. (2013). Photographing The 'Phantoms of The Living': The Fotodinamismo Futurista Of Anton Giulio and Arturo Bragaglia 1911-1913. Master of Art. University of Oregon.

Bayrak, B. (2008). Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Dalkıran, A. (2010). Çağdaş Türk Resminde Şamanist Etkiler. Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.

Edeer, Ş. (1992). Tarihsel Gelişimi İçerisinde Kuş Figürünün Plastik Sanatlardaki Yeri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Edeer, Ş. (1996). Resimde Zıtlık ve Denge. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Erbaş, Ö. (1996). Sanat Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Erman, D.O. (2009). Seramik Sanatında Kuş Figürü Üzerine Kişisel Uygulamalar. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Genç, A. (1983). Dada. Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlenmesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Kaplanoğlu, L. (2008). Özne-Nesne İlişkisi bağlamında Kübizm, Fütürizm ve Dada. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Kavlak, E. (1997). Günümüz Türk Figüratif Resminde Devinim. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Kaya, S.T. (2011). Gelişim Sürecinde Kolografi ve Deneysel Resme Etkileri. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Şengönül, H (2012). Modern Heykel Sanatında Devinim. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Özen, N. (2008). Geometrik Yüzeylerde Renklerin Nitelik ve Nicelik İlişkisi. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Sarnıç, K. Ö. (2011). Optik Yanılsama ve Seramik Sanatında Kullanımı-Uygulamaları. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Şahiner, H.T. (2002). Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.

Topal, S. (2013). Mekânın Yeniden Üretiminde Eksiklik ve Devinim. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Teknik Üniversitesi.

Tosun, Ö. (2001). Resimde Hareket Olgusu Olarak Dans ve Ritm. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi.

Yıldız, E.M. (2012). Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Sanat Eleştirisi Disiplininin Baskıresim Derslerine Olan Etkisi. Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=HAREKET (Erişim Tarihi: 29.07.2015)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=DEV%C4%B0N%C4%B0M (ErişimTarihi:13.08.2015)

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guidTDK (ErişimTarihi:13.08.2015)

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.55cc807921a2c1.27291708 (Erişim Tarihi: 13.08.2015).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=G%C3%96LGE(Erişim Tarihi: 22.10.2015)

http://www.moma.org/collection/works/79347?locale=en (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

http://www.guggenheimvenice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=1&id_opera=56 (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/thetitanic/pdf/ostashevsky-eugene.pdf(Erişim Tarihi: 4.11.2015)

http://giacomoballa.blogspot.com.tr/2011/11/abstract-speed-car-has-passed-1913-oil_12.html(Erişim Tarihi: 4.11.2015)

http://bittleston.com/artists/giacomo_balla/ (Erişim Tarihi: 4.11.2015)

http://www.theartstory.org/movement-futurism-artworks.htm (Erişim Tarihi:7.11.2015)

http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/867 (Erişim Tarihi:10.11.2015)

http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/heroic_futurism/(Erişim Tarihi: 11.11.2015)

http://www.encyclopedia.com/topic/Gino_Severini.aspx (Erişim Tarihi: 11.11.2015)

http://global.britannica.com/biography/Gino-Severini#ref56812 (Erişim Tarihi: 11.11.2015)

http://www.moma.org/collection/works/33837?locale=en (Erişim Tarihi: 11.11.2015)

http://www.moma.org/collection/works/79418 (Erişim Tarihi: 11.11.2015)

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1990.38.3 (Erişim Tarihi: 9.11.2015)

http://www.artimetre.com/2013/01/14/umberto-boccioni-1882-1916-futurizm/ (Erişim Tarihi:10.11.2015)

http://mkahyaoglu.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2011/01/UFND-040_Estetik-Notlari.pdf (Erişim Tarihi: 10.11.2015)

http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/485540 (Erişim Tarihi: 10.11.2015)

http://www.theartstory.org/artist-boccioni-umberto.htm (Erişim Tarihi: 9.11.2015)

https://public.wsu.edu/~delahoyd/20th/futurism.html (Erişim Tarihi: 10.11.2015)

http://www.guggenheimvenice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=3&id_opera=61(Erişim Tarihi: 10.11.2015)

http://www.visual-arts-cork.com/famous-artists/carlo-carra.htm (Erişim Tarihi: 12.11.2015)

http://www.estorickcollection.com/content/Carlo-Carra-Leaving-the-Theatre.pdf (Erişim Tarihi: 13.11.2015)

http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/biografia.php?id_art=175 (Erişim Tarihi: 14.11.2015)

http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?articleID=96&bhcp=1 (Erişim Tarihi: 17.11.2015)

http://kunzt.gallery/artist/victor-vasarely/ (Erişim Tarihi: 17.11.2015)

http://www.vasarely.com/site/site.htm (Erişim Tarihi: 17.11.2015)

http://www.op-art.co.uk/victor-vasarely/ (Erişim Tarihi: 20.11.2015)

http://www.tate.org.uk/art/artists/bridget-riley-1845 (Erişim Tarihi: 20.11.2015)

http://arthistory.about.com/cs/namesrr/p/riley_b.htm (Erişim Tarihi: 20.11.2015)

http://www.artrepublic.com/articles/166-spotlight-on-bridget-riley.html/ (Erişim Tarihi: 23.11.2015)

http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/i-thought-of-drawing-a-square-british-arts-biggest-names-reveal-the-work-that-set-them-on-the-road-1807171.html (Erişim Tarihi:23.11.2015)

http://www.tate.org.uk/art/artworks/riley-fall-t00616 (Erişim Tarihi: 23.11.2015)

http://www.tate.org.uk/art/artists/josef-albers-636 (Erişim Tarihi: 24.11.2015)

http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1065 (Erişim Tarihi: 24.11.2015)

https://www.artsy.net/artist/josef-albers (Erişim Tarihi: 24.11.2015)

http://www.theartstory.org/artist-albers-josef.htm (Erişim Tarihi: 24.11.2015)

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/59.160 (Erişim Tarihi:25.11.2015)

http://global.britannica.com/biography/Yaacov-Agam (Erişim Tarihi:25.11.2015)

http://www.parkwestgallery.com/artist/yaacov-agam (Erişim Tarihi:25.11.2015)

https://www.artsy.net/artist/yaacov-agam (Erişim Tarihi:25.11.2015)

http://www.gallerym.com/pages/yaacov-agam-biography (Erişim Tarihi:25.11.2015)

http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.402.3 (Erişim Tarihi:25.11.2015)

http://www.tate.org.uk/art/artists/jesus-rafael-soto-1966 (Erişim Tarihi: 26.11.2015)

https://www.artsy.net/artwork/jesus-rafael-soto-multiple-ii-serie-jai-alai (Erişim Tarihi: 26.11.2015)

http://www.tate.org.uk/art/artworks/soto-horizontal-movement-t00649 (Erişim Tarihi: 26.11.2015)

http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3974 (Erişim Tarihi: 26.11.2015)

http://www.ekavart.tv/Yazi/pompidou-da-soto-bas-donduruyor-yazan-leyla-unsal (Erişim Tarihi: 26.11.2015)

http://www.mfah.org/exhibitions/past/carlos-cruz-diez-color-space/ (Erişim Tarihi: 26.11.2015)

http://www.cruz-diez.com/ (Erişim Tarihi: 26.11.2015)

http://www.cruz-diez.com/work/couleur-additive/ (Erişim Tarihi:26.11.2015)

http://beyazart.com/v3/pdf/19bm-1.pdf (Erişim Tarihi: 16.12.2015)

http://www.ferruhbasaga.net/ (Erişim Tarihi: 16.12.2015)

http://turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1890 (Erişim Tarihi: 16.12.2015)

http://www.artpointgallery.com/index.php?Page=Auction&ID=1914&displays_id=14&lno=661 (Erişim Tarihi:16.12.2015)

http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?paID=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=10&exhID=0 (Erişim Tarihi: 17.12.2015)

http://www.habipaydogdu.net/pPages/pArtist.aspx?paID=387&section=120&periodID=&bhcp=1&pageNo=0&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015)

http://www.aydinayan.com/pPages/pArtist.aspx?paID=457&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0 (Erişim Tarihi: 24.12.2015)