

FIGÜR – ESPAS İLİŞKİSİ

98734

**YÜKSEK LİSANS SANAT YAPITI
BİTİRME RAPORU**

Hüseyin AKTAŞ



Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 5 Haziran 2000

Tezin Savunulduğu Tarih : 20 Haziran 2000

Tez Danışmanı

: Öğr. Gör. Ahmet KESKİN

Diğer Üyeler

: Prof. Dr. Ayla ÖDEKAN

Öğr. Gör. Ferhan Güzgü ÇELİK

**TE. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Haziran 2000

İÇİNDEKİLER

ÖZET	1
SUMMARY	2
GİRİŞ	4
1) FİĞÜR	7
a) Çizgi.....	8
b) Biçim (Form).....	11
c) Denge.....	12
d) Yön ve Hareket	13
2) ESPAS	14
a) Perspektif.....	15
b) Işık-Gölge.....	17
c) Renk.....	19
d) Doku.....	23
3) KONU VE ANLAM	24
4) YAPITLARIN ÇÖZÜMLEMESİ	28
REFERANSLAR	33
KAYNAKLAR	34
EKLER	35
ÖZGEÇMİŞ	74

ÖZET

Çizgi, Renk ve renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle ve hacim gibi unsurlar plastik sanat eserinde biçimi oluştururlar. Hangi dönem, çağa hangi biçim ait olursa olsun, resimde temel elemanlar daima çizgi ve renge dayanır olmuştur. Yine Resim, iki boyutlu bir yüzey de yani bazen bir kağıt, bir duvar yüzeyi bazen de bir tuval üzerinde anlatılmıştır.

Resim sanatı, aynı zamanda üçüncü gereksinmesini ve gerçek mekan yanılsamaları elde etme ilkesini taşımış; bu yolda göze etki eden ışık-gölge, perspektif ve çizgi gibi ilkelerin bazı ana kurallarına uyulmuştur.

Espas, tuval veya kağıt üzerine çizilmiş iki formu ayıran bir yüzey parçasıdır. Bu bazen tuvalin espası olarak adlandırılan şey ve onun alanıdır.

Resim sanatı bu zamana dek çeşitli evrelerden geçmiş; önce Rönesans'ta kesin konturlarla çizgisel üslup göze çarpmakta iken, Barok'ta ise betimlemelerin oluşturulmasında çizgiden çok, renk nüansları ve tonlarla ışık-gölge düzeni resmi var eden unsurlar olmuştur. Bir Dürer'in sanatıyla bir Rembrant'ın sanatını genel bir ifade altında topladığımızda, Dürer için çizgisel, Rembrant için ise gölgesel deriz. Bu ise 16. yüzyılda çizgisel olan Batı resmi, 17. yüzyılda gölgeselliğe doğru gelişme gösterdiği düşüncesini ortaya koyar.

Yüzyıllar boyu geometrik amaçlı merkezi perspektif betimlemelerin yerine renk ve hava perspektifleri, öncelikle ışık olgusunu üstlendiler. Bu bağlamda ışığın etkisi ve optik yasalar üzerindeki araştırmaların sanatsal biçimlere dönüşmesi, ancak Empresyonizmin (izlenimcilik) akımıyla ortaya konmuştur. Belli bir uzaklıktan bakıldığında mekan (espas) ve figür yanılsamasına olanak veren, Rönesans'tan bu yana geçerli olan renk ve merkezi perspektifin ötesinde, resimde nesneyi ve yüzeyi parçalara ayıran farklı oluşumlar ortaya koymuştur.

Heykel sanatında ise espas-form ilişkisine ancak 20. yüzyılda kütlelerin parçalanması ile ifade edilmiş; biçimsel doluluk gibi boşluk da, heykelin hizmetine sunulmuştur.

SUMMARY

Line, Colour and tone gradation of the colours as well as the elements like mass and volume constitute the shape of work an art. No matter which are or which style it belongs to, basic essence of a picture is always based on drawing and colours. Picture is expressed on a surface which has two dimensions; i.e. a piece of paper, surface of a wall or canvas.

Drawing also has the principle of forming the third dimension and real place illusions; and for that reason, some of the basic applications which appeal to the are practised; for example play of light, perspective and drawing.

Space is a part of the surface which separates two forms that have been drawn on a canvas or paper. This is the thing which is sometimes called the space of the canvas and area.

Drawing has surpassed various phases until now; in Renaissance lined style with sharp contours was used, in the Baroque age, colour nuance, tones and play of light were used in the formation of the descriptions. These were the elements that constituted a picture. When we compare the art of Dürer and the art of Rembrandt we can say that Dürer used lines and Rembrandt used shadows. This produces the idea that picture of West emphasised the lines in the 16th century and in 17th century this style developed and the use of shadows was observed.

For centuries, colour and air perspectives used primarily the concept of light instead of central perspective descriptions which have a geometrical goal. In this context, the effect of the light and the transformation of researches on optic rules into artistic shapes could only develop together with the impressionism trend. When observed from a distance, different formations which separate the object and surface and which enable

the illusion of the place (space) and figures could be seen in the picture. This was something beyond the colours and central perspective which were valid since Renaissance.

In the art of statue the relation of space and form could only be described through the break of the mas in the 20 th century; emptiness as well as the formal fullness was practised.

Structural elements which constitute drawing will be described with exemplary pictures and the analysis of the work arts will be made in our context.



GİRİŞ

Resim düzlemi üzerinde üç boyutlu görünüm; nesnelerin, biçimsel imgelerin önden arkaya doğru küçülmesiyle; renk ve doku farklarının, ışık-gölge uygulamaları ile edilir. Dolayısıyla bu deneyler bize, espasın üç boyutlu, günlük yaşamda kullandığımız deneysel bir kavram olduğunu gösterir. Çevremizde algıladığımız nesneler bize belli bir alanda, mekanda yer alan bir biçime sahip olarak görünürler. Espas, içinde yer alan nesnelerin bütünü ile günlük dilde “hava” dediğimiz nesnelerin dışında kalan bölümdür; bu bağlamda espas, nesneyi görme biçimidir. Görme yetisi, nesneden önce mekanla hesaplaşmak durumundadır; çünkü her figür, öncelikle içinde yer aldığı, mekanın ürünüdür. Dolayısıyla böyle bir belirleme, mekanı figürde görmek, figürü de mekanda görmek-algılamak düşüncesini ortaya koyar.

Espas, uygarlığın ilk evresinde eyleme yönelik somut ifadelerin ön plana çıktığı ve bu ifadelerin de, ilkel insan için yön ve hareket duygusuyla sınırlı biçimlere dönmüştür. Öyle ki espas, yer alan imgelerin konumları ön-arka, nokta-çizgi gibi terimlerle ifade edilen özelliklere hapsolup kalmıştır. İnsanlık tarihi boyunca figürleri yan yana, sıra sıra dizmenin, betimlemenin yerini bütünden ayrı gören bir öznenin varlığı ihtiyaç olmuştur. Antik Yunan resimlerine baktığımızda biçimlerin işlevsel görünümünün ön plana çıktığını, bu formların o dönemin dünya görüşünün ve kütlenin etkisi altında yaratılmış olduklarını söyleyebiliriz.

Ortaçağ farklı mekan anlayışını göstermiş olsa da özünde çok tinsel yönüyle dikkati çeker. Çizgi ile yüzey arasındaki ilişki açısından baktığımızda, kontur (sınır) çizgileri kesinleşmiş figürün, ayrıntıları dışlayacak biçimde, cephe ya da profilden verilmiş olması, bu dönem sanatında sıkça karşılaştığımız bir olgudur. Dolaylı yoldan olsa da böyle bir figür anlayışı espasa büyük ölçüde müdahale etmiştir. Sözgelisi, kitap resimlerinden İkona ve Bizans mozaiklerine kadar incelediğimizde, yalnızca koyu-açık farklı değil, yer yer oylum kaygısı da göze çarpmaktadır; ancak figürlerin bulunduğu mekan henüz görsel olmaktan önce biçimsel bir araç niteliğiyle ön plandadır; örneğin İsa ve havarilerinin gerisindeki altın yaldızlı yüzey, esas kutsal kitaptan alınma sözlerle resmedilen bir boşluktur.

Rönesans’a geldiğimizde, resim tekniğinin çeşitlendiğini, buna paralel olarak doğal nesnelerin de yüzeyde, resimsel elemanların birlikteliği içinde bulunduğunu görmekteyiz.

Perspektif yöntemi, hava, renk, gölge-ışık gibi esaslı terimler resmin yeni varlık alanları olmuştur. Giotto'nun mekan arayışlarıyla beraber bu buluşlar, resimsel espasın izleyici ile ilişkisi bakımından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bilimsel mekan anlayış-hava, renk, gölge-ışık, kesişme vb. perspektif yöntemleri- Floransalı ressam Giotto'yu dönemin öncüsü kılmıştır. Mekanın buluşu, insan figürüne yönelik bir ilginin ürünüdür. Giotto'dan sonra parçalanmamış ilk mekan anlayışına Massaccio varmıştır. Massaccio, resimsel mekanın insanla ilişkisi bakımından, önemli bir dönüm noktası olmuştur; temsil edilen mekanın boyutları, bir insan ölçüsüne göre belirleniyor, mimari de biçimlenen perspektifse resimde yer alan kişilerin bulunduğu yeri gösteriyor. Hollandalı ressam Jan Van Eyck da matematik ve doğa gözlemi ile eşyayı inceliyor. Ön düzlemde kahverengi, ortada yeşil ve arka planda ise mavi renkleri ile bir çeşit hava perspektifi elde etmeye çalıştı.

Rönesans sanatında bunca önemli olan mekana yönelik birlik düşüncesi, “manyerist” dönemde geçerliliğini yitirerek birbirinden ayrı mekan parçalarına dönüşmüştür. Olgun Rönesans sanatçıların resimlerinde mimari yapılar, merkezde bir kaçış noktasında toplanıyor ve figürlerde merkezde bir araya gelmekteydi. Manyerist resimlerde ise merkezi kaçış noktası belirsizliğe kaçmıştır. Cepheden olan mimari anlayış ortadan kalktı. Örneğin; Leonardo'nun “Son Akşam Yemeği” resminde olan merkezi planlama Tinterotto'da “Son Akşam Yemeği” resminde yoktur; ve masa tabloya diyagonal olarak yerleştirilmiş, kaçış noktası da merkeze değil tablonun sağ üst köşesine kaydırılmıştır. Böylece Manyerist dönemde Barok'un diyagonal kompozisyon anlayışı ortaya çıkmıştır. Figürler, resim düzleminde diyagonal olarak dağılmış; hareketler abartılı, kompozisyona kimi zaman coşkulu, kimi zaman üzüntülü mistik bir hava; karanlık, loş renkler hakim olmuştur. Böylece doğadan çok, insanın tinsel iç dünyasının resimleri yapılmıştır. Ortaçağ'da kaybedilmiş olan tinsellik, Rönesans'la kazanılan renk, desen ve ışık-gölge'nin dünyasal mekan ve figürde kullanıldığı yeni optik bir dünya düşüncesine gidilmiştir.

<<...Mekanı doğal ve sosyal çıkışlı olmak üzere önce iki ana başlık altında irdeleyen Max Paphael, daha sonra ulus ve kişilerin farklılığını imgeleyen mekan modelleri sıralamasına geçmiştir sonuçta. Bu taslağa göre Velasquez'de düş dünyasına, Trintoretto'da bu dünyadan öte-dünya'ya geçişe, katakomplarda mutlak varlığa, Mısır'da sonsuz boşluğa, Bosch'da ise varlığın çözülmesine gönderme yapan mekanlar söz konusudur... resimsel mekanı yaratma sorunu, yüzeyin iki boyutu ile derinliğin (üçüncü

boyut) hesaplaşmasıdır aslında. Dolayısıyla resimde böyle bir hesaplaşma zorunlu olduğu sürece ne üçüncü boyut, nede yüzeyin dışlanması olanaklıdır.” (9)

Resim sanatında Empresyonizm’le başlayan hareket, yeni espas şekillenmelerini de beraberinde getirmiştir. Örneğin, Cezanne geleneksel merkezi perspektif anlayışını tersine uygulayıp, kavramsal bir espas elde etmiştir. Seurat’ın öncü olduğu bu akımda; nesnelerin oylumu ve rengi için gereken çizgi ve renkler geçerliliğini yitirmiştir. Belli bir uzaklıktan bakıldığında espas ve figür yanılısamasına yol açan çim anlayışı gelmiştir. Gauguin ise sonsuza giden derinliği, yassı formlar ve parlak renklerle resim zeyine yaklaştırmıştır. Degas’ın resimlerinde de yüksek bakış noktasında betimlenen figür anlayışının, mekanı sınırlandırdığı görülmüştür. Picasso’nun kolajlarında ise espas resim yüzeyinin önündedir ve dokunulur espastır. Soyut sanatın önde gelen sanatçısı Mondrian’da da espas resim yüzeyindedir.

Çağdaş resimde, espasın yüzeyselleşme eğilimi ile derinlik arasındaki karşıtlığın sürekli yeni biçim anlayışlarına neden olmuştur. Modern sanatta bunca espas şekillenmesinin nedeni toplumların yaşam çeşitliliğinde ve tüm alanlardaki hızlı değişimlerde aranmalıdır.

1) FİĞÜR

Figür sözcüğü, Fransızca kökenli olup Resim ve Heykel sanatlarında betimlenen doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adıdır. Eski deyim figür <<suret>> olarak da adlandırılır. Resim sanatında önemli yeri olan figür, insan resmini, insan şeklini betimler. Sözcüklerde figür resmi; Bir varlığı, bir nesneyi çizgiler ve renklerle temsil resmidir (Resim 1).

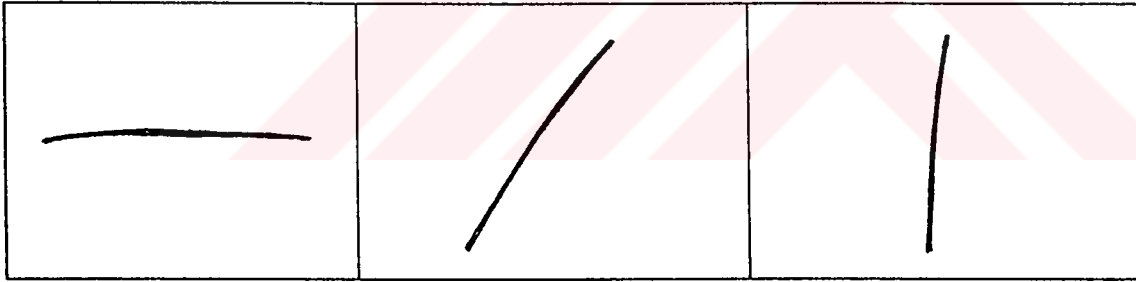


Resim 1 NÜ, desen, 65 x 50 cm., kağıt üzerine füzen, Cormon Atölyesi, Edip Onat Koleksiyonu.

<<Resam tarafından düşünölüp gerçekleştirilen bir resim, <<soyut resim>> olarak ortaya konmuş olsa bile, eğer seyirci, resimsel imge ile dış dünyanın nesneleri arasında ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarırsa, bu bir figüratif resimdir. Zaten figür resmin, resimsel anlamının değeri tamamen bu ilişkide yatar>> (1).

O halde figür resmi birbirinden farklı, iki anlamın sentezinden meydana gelir. Biri temsil edilen nesnelerin formel (biçimse) , psikolojik, sosyal özelliklerinin anlamı, diğeri de bu saydığımız terimlerin resimsel plastik anlamıdır. Figür resminde düzeni ortaya koyan biçimsel oluşumlar; Çizgi-Desen, Renk, Form, Doku, Espas gibi pictural elemanlar, kendi aralarında yapısal, simetrik bağlantılar kurarlar. Parça ve bütün ilişkisi sorunu başlı başına çözümlenmesi gereken bir konu oluşturur.

a) **Çizgi** : Bir resim ögesi olarak çizgi, insanlık tarihinin en eski, en yaygın ifade aracıdır. Görsel Sanatlardaki çizgisel elemanların tümü dinamik bir ifade aracı olarak algılanır. Yatay çizgiler statik bir oluşum; Düşey çizgiler kesinlik; Eğik (diyagonal) çizgiler ise yüzeyde hareket ve canlılık etkisi verir.



Yatay

Diyagonal (eğik)

Dikey

Örneğin; hareketsiz, durgunluk etkisini veren bir resmi, Seurat'ın <<Courbeuoie Limanı>> adlı resmini ele alalım. Bu çalışmada, Seine nehri kıyısının ılık, rüzgarsız durumunu resimlemek için mimari yapısı statik, sakin bir düzen oluşturmak düşüncesi hakim. Dikey hatlar; yelkenlerin ve kayıkların direkleri, yatayları ise; uzaktan beliren köprü ve nehir üzerinin ufuk-bitim çizgilerini oluşturur. Dar açı, resmin sol kenarından, sağ kenarına inen eğik yer çizgisidir. Durgunluk etkisini hissettiren elemanları ise dikey

durumundaki üç figürde, ön plandaki ağaçta ve geri plandaki fabrika bacasında görmekteyiz.



Resim 2. Georges Seurat <<Courbeuie Limanı>> 1883-6 , tuv.üz.yğb.-Chicago Sanat Enst.

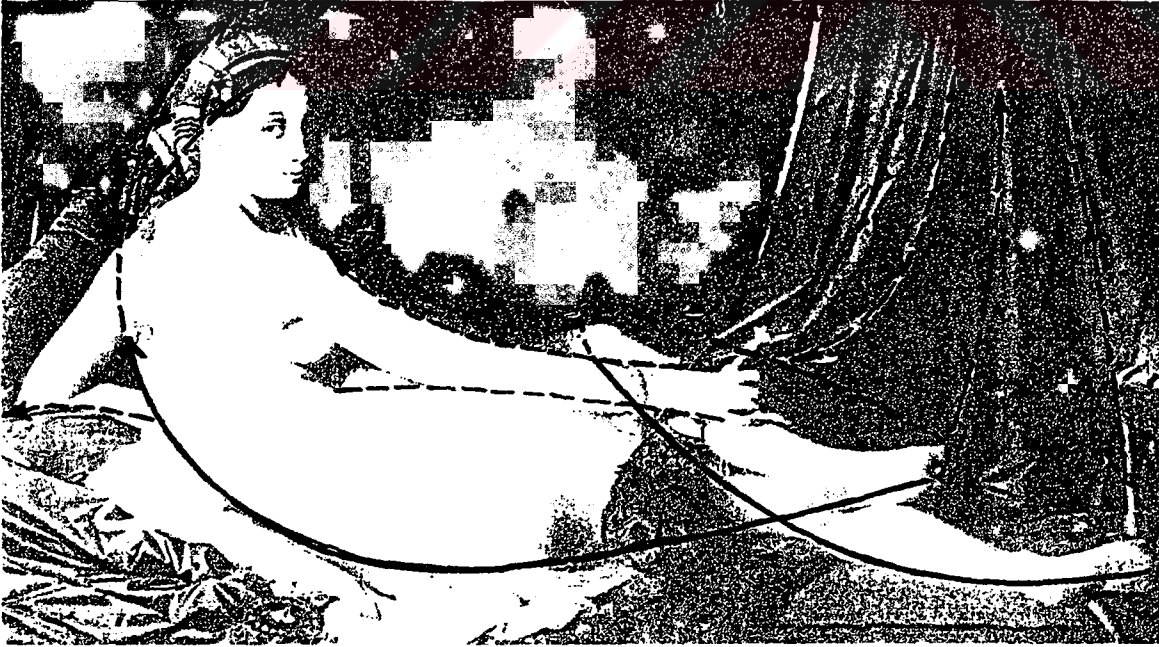
<<Hollanda manzaralarında yel değirmenlerinin kanatları dikey ya da yatay durumunda gösterilince manzara durgun bir ifade, dingin bir anlam yüklenmektedir. Oysa bu kanatlar bakışimsal (simetrik) olarak diyagonal durumdayken kompozisyona bir canlılık ve yine bakışimsız – dengesiz bir diyagonal durumdayken daha güçlü bir hareketlilik duygusu uyanmaktadır. Eğilimi'in dinamiği ve nesnelerin doğal durumlarındaki izlenimlerinin başka bir görüş açısından yansıtılması, Dada Grafiklerinin temel ilkelerinden biridir (2).

Çizginin resimde oynadığı rolün önemini incelerken, konuya sadece kompozisyon düzeni içinde çok figürlü ve büyük çapta konular üstünde durmak yanıltıcı olabilir. Klasik dönem ressamların tek figürlü eserlerinde de portre ve <<nü>> gibi çizginin başlıbaşına bir varlık olduğunu görürüz. Michelangelo'nun <<Adem>> ile Ingres'in Nü'leri çizgi örgüsünün tek figürlerde de egemen olduğu fark edilir (Resim 3-4).



Resim 3 Michelangelo , Fresko , (1510-12) , detay. Sistine Chapell.

Arabesk, figürün yerle (açık-koyu) sınır çizgisidir. Arabesk, bükülen diz ve uzanan kolla figürün açık koyu sınırlarında devam eder. Figürün ritmi, dengesi, karşıt eğri çizgilerle belirtilmiştir.



Resim 4. Ingres , odalık , 1814 , tuv.üz.yğb. (92x160 cm.) Loure , Paris.

b) **Biçim (form)** : Düzlem üzerinde; bir nesnenin, bir figürün fiziksel şekli, yine o figürün sınırları tarafından belirlenir. Bir dosya kağıdının dikdörtgen kenarları ile, bir koni'nin taban ve yüzeyleri gibi, imgelerimizin görsel şekilleri ve birbirlerine olan ilgileri söz konusudur. İnsan durumlarının imgesi olarak, simgesel tarzda gösteren, forma dair yuvarlak ya da kesinlik, uyum ya da uyumsuzluk durumları gibi görsel niteliklerin şekillenmesidir. Dolayısıyla biçim, resim yüzeyinin tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder.

Klasik dönemin sanatı, belli bir obje'den hareket ederek, belli bir biçimi olan, doğada bir varlığa karşılık gelen tek tek nesnelerden yola çıkar. Bu doğal, nesnel biçimlere yaklaşım ne kadar güçlü ise, sanatın ortaya koyduğu biçim verme de o kadar güçlü olmuştur. Öyle ki, geleneksel sanata büyük tepki ile yola çıkan Empresyonizm (izlenimcilik) akımı bile, çıkış noktası yine doğa olmuştur. Klasik sanatların biçim vermesi, ister objektif olsun, ister subjektif doğa olsun sonuçta doğaya dönük bir biçim oluşturmaktadır.

Modern çağın sanatına geldiğimizde, görünür nesnelerin arkasında değişmeyen mutlak bir varlık bulma ve buna biçim verme çabası söz konusudur. Soyut sanatın öncülerinden Piet Mondrian, bu konuda şöyle demektedir :

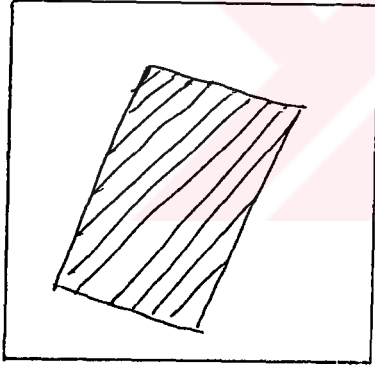
<<... Yeni biçim vermenin yöntemi, sınırlayıcı formlar oluşturmaktan kaçınan bir konstriksiyondur. Bu sayede gerçekliğin nesnel bir ifadesi olabilmektedir yeni biçim verme. Sınırlayıcı form her zaman bir şey anlatır, betimleyicidir. Bu yeğlendiği sürece bireysel ifade egemenlik kazanmış olur. Salt biçim veren kompozisyonda ise değişmeyen ve tinsel olan ifade edilmiştir. Bunun gerçekleşmesi de evrensel biçim verme aracı olan mutlak karşıtlık, yatay ve düşey çizgilerin dik açılı kesişmeleri ve renk olmayan yüzeyler (siyah,beyaz,gri) sayesinde olur; yeni biçim-verme sanatı bunu yaparken değişken ve doğal olanı kullanır, buysadeğişkenorantısal bağıntılar, ritm, renklerin ilişkisi, rengin renk olmayana ilintisi demektir. Bireysel olan, bunların içinde bulunmaktadır. İnsanın doğasını hiç de göz ardı etmeden ya da <<insana özgü olanı>> gözden yitirmeden salt biçim-verme, bireysel olanı evrensel olanla birleştirir...>> (3).

Bir bakıma resim yüzeyine aktarılmış her biçim ister organik, ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir. Her bir resim üslubunda belirli bir stilizasyon yer almasına karşın, yine de stilize edilmiş resmin sembolik (simgesel,duyusal biçim) oluşum kendini göstermiştir. Yüksek stilize (biçimleme tarzı) özellikli sanatsal yapıtlarda daha çok ilkel, Doğu ve İslam sanatlarında rastlanır. Biçimler, hatta insan figürleri bile

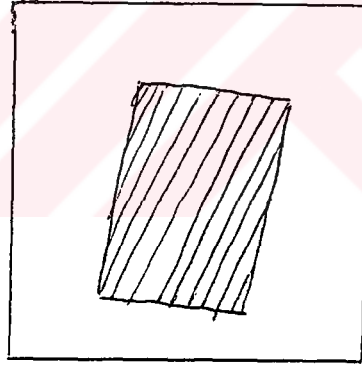
geometrik şemalara indirgenmiştir. Bu yalın oluşumlar, içlerinde derin öz kavrayışlarını taşırlar.

Soyutlayıcı çalışmanın eğitimin önemli niteliği, uzaysal algılamalarını ortadan kaldırma düşüncesidir. Derinlik oluşturan üçüncü boyutun, yüzeyde izleyiciye huzur ve iç kavrayışı sağlayan bütün izlenimleri yok sayması, ortadan kaldırması için bir neden olmuştur. Nesnel, maddi varlıklar, kendi açık ve görünür niteliklerini, figürü ya da biçimi uzay içinde değil, yüzeye yerleştirerek oluşturur. Resim tarihinde geometrik ve organik sanat eğilimlerinin iki ana temsilcisi olarak Mısır ve Yunan sanatları gösterilmiş ve çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır.

c) **Denge** : Bir sanat yapıtını oluşturan elemanların, bütün içinde kompozisyon düzenini bozmayacak biçimde dağılışı demektir. Bütün, kendi parçaları içinde zorunluluk karakteri göstermeye başlar. Dengesiz bir kompozisyon ise rastlantısal, geçici ve bu nedenle olumsuz görünür. (Şekil 1)



a) karasız denge



b) kararlı denge

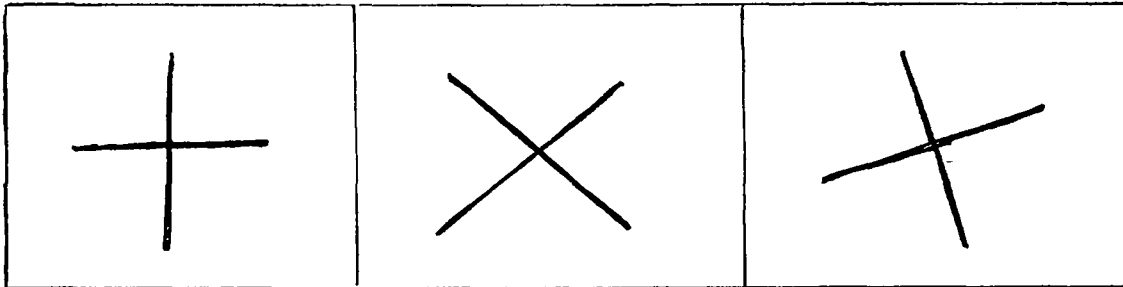
<<... Dinamik dengenin yıkıcı-kurucu niteliğinin dikkate alınması son derece önemlidir... Yaşam kendi gizini denge içinde süregelen bir dinamik olarak açığa vurur. Bu öyle bir durumda oluşur ki, ritm birlik içinde ayrışır ve ritmin doğrudan ortaya çıkması, doğal formların, renklerin indirgenmesi ile plastik sanatta konu önemini yitirir>> (4).



Şekil 1 Kol ve bacak hareketleriyle dengede durabilen bir insan

d) Yön ve Hareket : Resimsel dengenin kurulmasında bir diğer pictural eleman, yön ve hareket farkıdır. Resimde hareket kavramı her döneme göre değiştiği gibi, sanatçısına göre de değiştiğini gözlemlemekteyiz.

Hareket ve yön duygusunun, Eski Mısır ve Antik Yunan sanatında, geometrik düzen içerisinde, yatay ve dikey olarak gelişme göstermiştir. Öyle ki figürler, statik ve durgunluk etkisi verir.



a- durgun

b- hareketli

c- daha hareketli

Rönesans sanatında perspektifin ve üç boyutlu mekanların elde edilmesinde, hareket kavramının yüzeye paralel olarak değil, aynı zamanda derinlemesine uygulanmasında da olanak sağlandı. Bu dönemde Michelangelo'nun figürleri daha dinamik ve hareketlidir. Barok sanatına geldiğimizde, resimlerdeki devinim artmış, kompozisyonlar daha hareketli hale gelmiştir. Ancak Batı sanatının merkezi kompozisyon anlayışına tepkiyi ve değişimleri modern sanatta görebiliriz.

Modern sanatta, Mondrian yatay ve dikeyin dengeli kullanımı ile mutlak, sağlam, soyut bir yapı elde etmiştir. Mondrian, kendi resimsel çabalarını şu şekilde ifade eder : <<Ben giderek artan bir biçimde bütün eğik çizgileri resmimin dışında bıraktım, ta ki yapıtım sonunda yalnızca, her biri ötekinden ayrı ve yalıtılmış haçlar oluşturan düşey ve yatay çizgilerden ibaret oluncaya kadar... Düşey ve yatay (çizgiler) iki karşıt gücün ifadesidir; karşıtların bu dengesi varlığını her yerde sürdürür ve her şeye hükmeder>> (5).

2) ESPAS

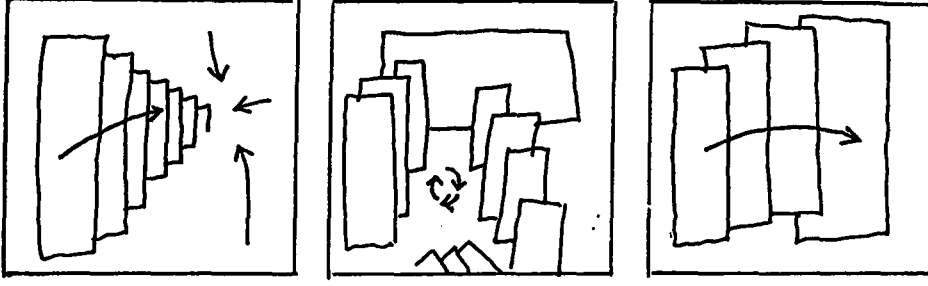
Resim sanatında espas, tuval veya kağıt üzerine çizilmiş iki formu ayıran bir yüzey parçasıdır. Bu bazen tuvalin espası olarak adlandırılan şey ve onun alanıdır. Aynı zamanda espas; derinlik, boşluk, mekan, alan, perspektif, atmosfer gibi kelimelere karşılık gelir.

Espası (görsel uzam) etkileyen görsel-pictural elemanlar şunlardır :

- 1- Biçim
- 2- Çizgi
- 3- Işık-gölge
- 4- Perspektif
- 5- Renk
- 6- Doku
- 7- Konu ve Anlam

Resim sanatında temel olan bu elemanlar yardımıyla biz bir sanat yapıtını ve espasını kurabiliriz. Yüzyıllar boyunca espas, çeşitli şekillerde betimlenmişti. Ortaçağın <<sembolik>> espas anlayışı ve diğer Mısır, Yunan sanatlarında espas hep iki boyutlu uygulamalar olarak yer almıştır. Rönesans sanatının getirdiği derinlikli kompozisyonlar ve geometrik perspektif uygulamaları ile gerçeklik yanılsaması elde edildi. Ancak bu gerçeklik-görsel yanılsamaları, çizgisel yapıda olup, katı ve kurallı görünüşlerindeydiler. Daha sonraki dönemi takip eden Barok sanatı, bu katı tutumu aşp; özgür, rahat ve optik gerçekliği vurguladılar. Resim sanatı böylece, Empresyonizm dönemini önceleyen daha doğal alanlardan hareketle, kendi görsel-optik uygulamalarını gerçekleştirdi.

Resmin görsel düzenleme uygulamalarında, üç boyutlu biçimsel hareketlerin perspektif öngörüsünde sıralanışı ve algılaması söz konusudur. Aşağıdaki şekilde görülen, geometrik formların üç boyutlu yanılsaması ve düzlemdeki yön ve hareket farklarını görmekteyiz.

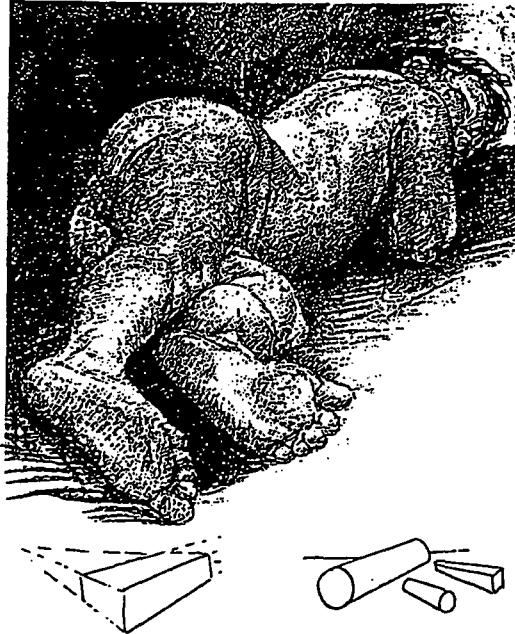


Perspektif kaçış noktasında bitişen çizgiler; tasarım düzleminde derinliğine giden bir hareketin, mekân içindeki nesnelerle olan ilgisi ve büyüme-küçülme oranları izleyicide doğal bir uzaklık-yakınlık hissini ortaya koyar.

a) Perspektif :

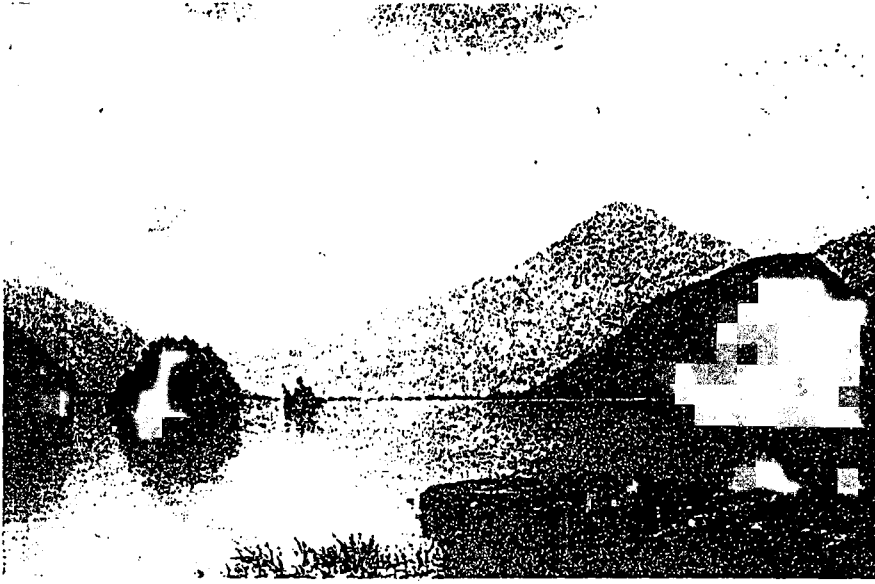
Resim sanatında <<perspektif>> sözcük, derinlik izlenimlerinin çeşitli grafiksel teknik yardımıyla elde edilmesini ifade eder. Düzlem üzerinde yer alan imgelerin üç boyutlu görünümü; derece derece küçülmesi, renklerin kontrastlığı ve şekillerin geri planda belirsizleşmesi sonucu meydana gelmektedir.

Resim sanatı, gerçek mekân görünimleri elde etmesi ilkesini taşımıştır. Bu ise göze hitap eden vizuel (görsel) uygulamaların ilkece yapılması demektir. Perspektif ve modle etme kuralları bu amacın hizmetine girer. Genelde resimde iki perspektif yöntemi uygulanır; çizgi ve hava perspektifi. Sözgelisi, bir tren yolunun iki rayı ufuk çizgisinde bitişip tek nokta haline gelir. Diğer bir tanımı, öndeki bir nesnenin arkadaki nesneden daha büyük görünmesi şeklinde ifade edilebilir (Şekil 2).



Şekil 2.

Hava perspektifi ise; belirli bir düzlem üzerinde nesnelerin uzam içinde belirleyiş yönteminin gözlemidir. Sözcüğü; yakındaki bir nesnenin detayları görülürken, aynı nesnenin uzakta olan görünümü bir bütün olarak algılanır (Resim 5).



Hava perspektifi

Resim 5 Nesneler önden arkaya doğru uzaklaşırken koyulukları perde perde açılır. Havanın (atmosfer) yoğunluğu uzaktaki nesneleri soluk gösterir.

Perspektif yönteminin uygulanmadığı ya da kasten bozulduğu, çeşitli perspektif bakış açılarının birbirine karıştırıldığı resimler, bazı durumlarda perspektif yöntemin uygulandığı resimlerden daha başarılı ve etkilidir. Bir bakıma perspektif kurallarını ihmal ederek, yüzeysel anlayışa bağlı kalan resim biçimleri, resmin insanla olan duygusal yakınlığı daha derinden yansıtır.

Rönesans sanatı döneminde; perspektif yöntemine uyan bir resmin, yerini aldığı ya da monte edildiği mekana yeni bir mekan yanılsaması ortaya çıkarması, <<açık pencere>> kavramını getirmiştir. Buna karşılık yüzeysel Bizans ve Ortaçağ resimlerinin gerçek mekanı, yer aldıkları kilisenin ya da bir tarihsel yapının mekanı olmuştur. Bu durumda mimari bir mekan içinde yer alan seyirci resimdeki etki ile duygusal birlik sağlar. Yüzeysel resim biçimlerinde ; örneğin, Bizans'taki <<frontalite>> karşıdan anlatma yöntemi, izleyici ile dolaysız bir ilişki kurmak amacına yönelmiştir.

Ortaçağın perspektif yanılsamaları, açık-hava resmi dediğimiz, göreceli bir peyzaj tasarımlarını ele aldı. Sözcüğü ; bir ağacın gövdesi , dalları ve yaprakları bir araya

uygulandığı resimlerden daha başarılı ve etkilidir. Bir bakıma perspektif yöntemlerini yadsıyarak, yüzeysel anlayışa bağlı kalan resim anlatımları, resmin insanla olan duygusal yakınlığı daha derinden yansıtırlar.

Rönesans sanatı döneminde; perspektif yöntemine uyan bir resmin, yerini aldığı ya da monte edildiği mekana yeni bir mekan yanılsaması ortaya çıkarması, <<açık pencere>> kavramını getirmiştir. Buna karşılık yüzeysel Bizans ve Ortaçağ resimlerinin gerçek mekanı, yer aldıkları kilisenin ya da bir tarihsel yapının mekanı olmuştur. Bu durumda mimari bir mekan içinde yer alan seyirci resimdeki etki ile duyusal birlik sağlar. Yüzeysel resim anlatımlarında; örneğin, Bizans'taki <<frontalite>> karşıdan anlatma yöntemi, izleyici ile dolaysız bir ilişki kurmak amacına yönelmiştir.

Ortaçağın perspektif yanılsamaları, açık-hava resmi dediğimiz, göreceli bir peyzaj tasarımlarını ele aldı. Sözgelisi ; bir ağacın gövdesi , dalları ve yaprakları bir araya getirilerek inşai (yapısal) olarak resmedilmeyip, unsurlar yalnızca çizgiler halinde bağımsız olarak tasvir edilirler. Bu resimlerde ağıl, bulut, dağ, insan ve ev gibi fikirler yalnız temsili ve aynı zamanda o dönemin kutsal kavramları olarak resmedildiler. Örneğin, kadın-meryem'i ; çocuk isa'yı ve ev ise isa'nın içinde doğduğu yer (ağıl) olarak temsil edildiler.

Ortaçağın formüle edilmiş biçimleri, Antikte dönemin sadeleştirilmiş unsurlarına dayanmaktaydı; resimlerde yer alan işaretler nesnelerin yerini tutan, temsili-gerçek olmayan görüntüleridir. Mimar-heykeltçi Brunelleschi (1377-1446) ilk kez bilimsel olarak tek bakış noktasına göre perspektifi ortaya koydu. Yüzeysel formüle edilmiş biçimlerin yerini, Rönesans sanatının, yeni dünya görüşüne paralel, kurallı perspektif anlayışı yer aldı. Perspektifin bundan sonraki gelişimi Kuzey Avrupa ülkelerinde görülür. Rembrandt gibi maddeye üç boyutlu görünüşü veren, ışık-gölgeci ressamlarında perspektif yanılsaması, daha çok görsel ve algısal bir görünümde olmuştur. Modern çağın resim yorumlamalarında, perspektif kuralları önemli rol oynamaz. Çünkü, kişisel biçim yaratma özgürlüğü perspektif katı tutumundan uzaklaştığını görürüz. Resimde yüzey zevki ve anlayışının ön plana geçtiği fark edilir.

b) Işık – Gölge :

Resim sanatında, üç boyutlu bir görünüm elde etmek amacıyla, biçimleri modle etmek (mekan içinde kendi hacimleriyle bir yer tutma izlenimi vermek) , Rönesans'dan beri

uygulanan ve kimi dönemin esas hedefi olmuştur. Biçimleri modle etmek de, resmin araçlarından biri olan ışık-gölge karşıtlıklarından yararlanmak ve de rengi bu amaç doğrultusunda kullanmak demektir (Resim 6).



Resim 6. Fon ile Işık-gölge değerler kontrast düşürülerek formu belirtmek.

Işık ve gölge karışmasının (clair-obscur) , resim üzerinde uygulanması ilk defa Leonardo tarafından yapıldı. Çizgilerin sınırlayıcı etkisinin gözden düşmesi ile gölgesel olanaklar başlamış oldu. Clair-Obscur adı verilen modle edilmiş biçimde, ışıktandırılmış bir nesnenin, bir figürün gölgede kaldığı ve bir yanının öbür yanından daha aydınlık olduğu ilkesi uygulanmıştır. Rengin bu ilkeye bağlılığı ise koyu ve açık renk tonlarının kullanımıyla ilgilidir. Resmin ışıkla bağlantısı, eğer resim kendi içinde nesnelerin ışıktandırılmışı kapsamıyorsa, bu dış ışık kaynaklarına dönük, doğal bir betimlemedir. Bu ise daha çok Doğu ve İslam resmi için geçerli olmuştur. Buna karşılık Batı sanatında resim kendi ışığını araştırmaya koyulmuş ve bu araştırma Caravaggio, Rembrandt gibi ustalarda ışık-gölge açısından doruğuna ulaşmıştır. Yüzey üzerinde betimlenen tüm gerçekliğin; kapalı formların ışık ve gölgesel yöntemle parçalanıp içinde dolaşılır nesneler haline gelmesi bu dönemin ürünüdür.

Açık form anlayışı, Barok sanatının genel karakteristiği olmuş; Rubens, Van dyke, Frans Hals, Rembrandt, Caravaggio, Velequez gibi ustaların atölyesinde uygulanır; temsil

edilir hale gelmiştir. Düz hatlar hareketleniyor ve dalgalı eğriler haline geliyor; girinti-çukurluk ve ışık-gölge resmin bilinen doğru oluyor.

<<Klasikte çizgi, bildiğimiz gibi tamamen duruk bir anlatımdaydı. Barok ise, çizgiyi duygulu bir hareket haline getirdi ve figür, mekanda dağılan bir bütün haline geldi. Böylece Rönesans, Maniyerizm ve Barok'un değişik birer karakter gösterdiği de anlaşılır. Klasik çizgisel, duruk; maniyerizm çizgisel, dinamik; Barok ise kitlesel dinamik birer özellik gösterir>> (6). Bu biçimlemeye göre, klasik sanatın mantıklı, yalın-sert çizimi ortadan kalkmakta ve fırçayla karalanmış lekesele işaretler oluşturuldu. Bu inşacı olmaktan uzaklaşma, sanatçıları Barok anlayışın içine sokmaktadır. Devrin öncülerinden Velazquez , hayatın canlılığı ve hareketini, o dönem üslubun değerleri olarak eserlerinde meydana getirmiştir.

Ancak salt renk kullanımı yoluyla modle etmek, 19.yüzyılın sonlarında; Empresyonizm akımıyla gerçekleşmiştir. Bu dönem sanatçılar, doğada belli bir anın gün ışığı altındaki izlenimi yansıtmayı amaçlamışlardır. Yüzey üzerinde betimlenenler, farklı renk tuşlarının etkisiyle, ışık olan yerleri sıcak, gölgede kalan bölgeleri soğuk renk olarak uygulamışlardır. Örneğin; Cezanne, renklerin doğa içindeki özelliklerini araştırmış ve bunu nesnelere yalnız yuvarlaklık ve sağlamlık vermekte değil, derinlik izlenimlerini yaratmakta da kullanmıştır. Cezanne'ın bu çabası, nesneleri küre, silindir, küp, piramit vb. gibi temel geometrik öğelere indirgeyerek çağdaş resmin temellerinden birini hazırlayışına paraleldir. Empresyonizme gelinceye kadar ışık, sadece bir kompozisyon aracı ve figürlerin plastiğini sağlayan ve üç boyutlu mekanı belirlemede kullanılan bir araç olduğu halde, bu devirde ışık, bütün varlığı ile resmin temel konusu olmuştur. Bunun sonucu bütün konturlar, formlar eriyor, nesneler varlıklarını kaybediyor ve ışık renk fenomenlerine dönüşüyor.

c) Renk : Uygarlık tarihinde rengin, bağımsız bir anlatım aracına dönüşmesi, bireyin kendini keşfetmesiyle mümkün olmuştur. Gerçi Rönesans'la birlikte bu konuda önemli adımlar atılmış olsa da, rengin ait olduğu nesneden soyutlanması modern sanata denk düşmüştür. Bir anlamda renk, ilkin Rembrandt ve Velazquez'in resimlerinde, sembolik değerinden (Caravaggio'ya özgü bir biçimde vurgulanan açık-koyu ile) giderek artan bir özgül değere doğru kaymıştır.

Rengin, yalnızca ait olduğu nesneden değil, diğer resimsel elemanlardan da bütünüyle soyutlanarak, öznel, mutlak bir bağımsızlığa kavuşması Romantizm dönemin tutumu olmuştur. <<...Tanrı, insan ve doğa üçlüsünün şiirsel bir yaşantı içeriğine dönüşüm

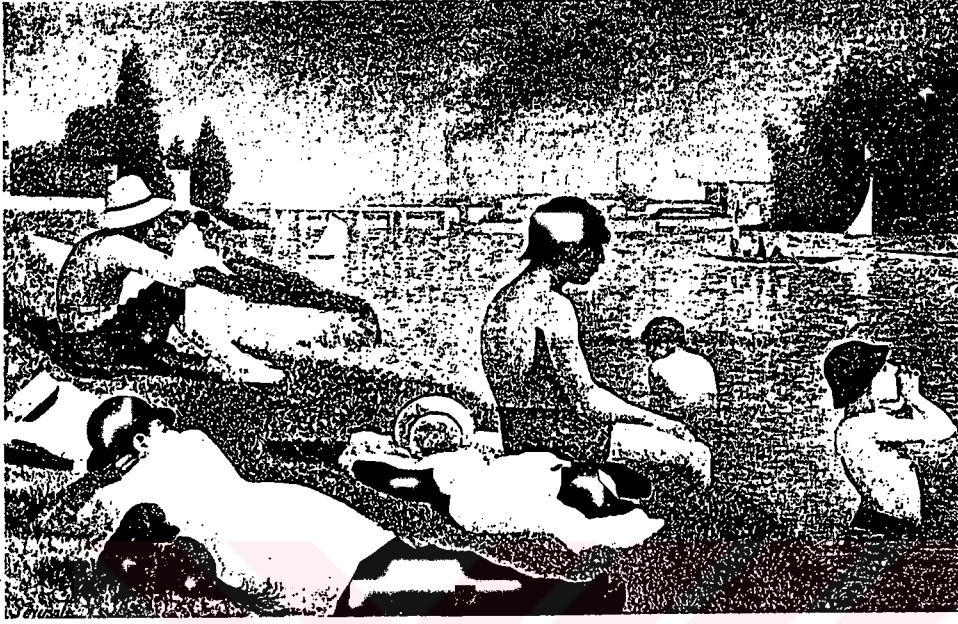
sürecinde, yaratıcı ifade biçimlerinin en büyük dayanağı renktir bundan böyle... Turner'ı, özellikle 1830'lardaki resimleriyle anımsamaya çalışalım; yalnızca ışık, bulut ve sudan oluşan ortamda her şey, ama en önemlisi sağlam bir zeminden yoksun mekanın kendisi uçuşmaya başlamıştır artık. Bu bağlamda renk, ışık vb. öğeler ile mekan arasındaki yakınlaşmayı pekiştiren her yeni atılım, sonuçta resmin sentaksıyla hesaplaşmaya dönük bir gücüllüğü içermesi bakımından daima kalıcı izler bırakmıştır ardında; tıpkı Turner'ın renkle özdeşleşme eğilimindeki mekanları gibi>> (7). Rengin yalnızca ait olduğu nesneden değil, diğer resimsel öğelerden de bütünüyle soyutlanarak, öznel, mutlak bir bağımsızlığa kavuşması, Romantizm'in 20. yüzyıl sanatına önemli katkılardan biridir. Turner, konu ve biçimden soyutlanmış rengin kendine özgü bir ifade gücüne sahip oluşu ile dönemin kalıcı ve etkin dinamizmini ortaya koymuştur (Resim7).



Resim 7. W.Turner , “Gözüpek mücadele” , 1838 , 91x122 cm. , Londra.

Empresyonizmle beraber, rengin bilimsel bir anlayışla resme girdiğini görüyoruz. <<Ton karşıtlığı (aydınlık-Karanlık) , renk karşıtlığı (sıcak-soğuk) , çizgi karşıtlığı (yatay-dikey) hem biçimsel hem de anlatımcı bir yapı oluşturur. Neşe aydınlıkla, sıcak renkler ve yükselen dikeylerle; durgunluk, aydınlık ve karanlığın, sıcak ve soğuk renklerin dengesiyle ve yataylarla; hüznün ise karanlıkla; soğuk renklerle ve inen dikeylerle veilir.>> Seurat, bu görüşlerini <<Bir Pazar günü öğleden sonra>> adlı resminde uygulamıştır. İlk önemli eseri <<Asnières'de Yıkılanlar>> ise, optik “ayırma” ve “birleştirme” yöntemiyle bilimsel açıdan elde edilen ışığı, “noktalama” tekniğinde kullanmış ve hatları sadeleştirip hacimleri saydamlaştırarak, sanatın gerçekten “bir

bütün” havası vermeye çalışmıştır. Seurat, bu aydınlık ortamda, insan vücutlarını belirginleştirmiş ve renkli gölgelerle ortaya çıkarmıştır (Resim 8).



Resim 8 G.Seurat , “Asnières’de Yıkananlar” tuv.üz.yğb. , 201x302 cm.

Seurat’ın resimlerinde, doğal gerçeğin inandırıcı bir anlatımı değil ama resmin kendi anlatım öğeleriyle kurulmuş yapısal bir uyumu görmekteyiz. Derinlik boyutu kaldırılmış, her şey silüetlere indirgenmiştir., kontur yoktur, figürler fondan renk farklarıyla ayrılırlar. Bunlar ya tam cepheden ya da profilden verilmiş, yalınlaştırılıp silindirik biçimlere dönüştürülmüşlerdir. Kompozisyonları, klasik gelenek doğrultusunda yatay ve dikey karşıtlıklara dayanan geometrik bir şemaya bağlıdır.

Saf, düz renkler kullanılarak yapılan bir resim, ışığı da biçimsel şemalar içinde düzenler. Matisse, buna örnek olarak gösterilir. Her rengi her nesneye uyarlayan geleneksel Doğu fantazisi, masal ve gerçek arasında yarattığı ilişkilerde sembolleştirmeler geniş imkanlar tanır. Renk yoluyla ulaşılan perspektif sonuçlar, saf ve düz renklerle çalışan minyatür sanatçıları için bilinen bir gerçektir. Bir yüzey üzerinde sıralanan renklerin, aynı uzaklık izlenimine değil, farklı uzaklık izlenimlerine sahip olduğu gerçeğine bu üsluplarda sık sık rastlanır.

Empresyonizm akımının öncülerinden sayılan Paul Gauguin, hayatının son on yılını geçirdiği Tahiti adalarında ilkel yaşama ve parlak renklere olan sevgisini bir dizi

görmekli ve dekoratif tablo ile yansıtmıştır. Bu resimlerin düzenlenmesi çoğu kez yerli motiflere dayanır; renklerin o kendine özgü uyumları da adaların tropik bitki örtüsünden kaynaklanır. Sanatçı Tahiti adalarına ilk gezisinden sonra, Monet ve Pissarro'nun naturalist empresyonizmine tepki gösteriyor; yine bu tarihte kendi sentezini formülleştirmeye başlamış, bu alanda bir makale yazmıştır; kitle halinde ve sadeleştirilmiş biçimler, yüzeyle kalan bir renk sürme, biçimleri birbirinden sert konturlarla ayırma, ışıksızlık ve gölgesizlik, çizgi ve renkte soyutlama, doğa karşısında özgürlük (Resim 9).



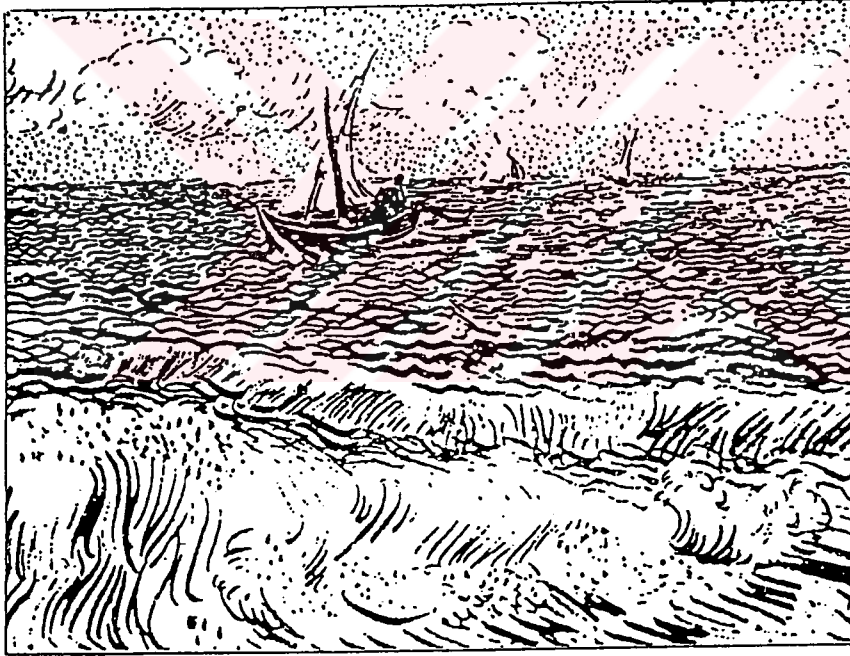
Resim 9 Gauguin, Tahiti yerlileri , 1902 , Tuv. Üz. Yğb. New York.

Resim sanatında, renklerin kendi kroma ve ton değerlerine göre, ayrı ayrı derinlik ve genişlik etkisi söz konusudur. Psikolojide renk, algılanan şeyin bir parçasıdır. Bu kavram en geniş anlamıyla, görsel deneyimlerin zaman ve mekan boyutlarından soyutlanmasıyla ortaya çıkan şeydir. Aynı alanda ve gözden eşit uzaklıkta yer alan renkler arasındaki ilişkide; sıcak renklerin öne doğru geldiği, soğuk renklerin ise geriye doğru gidiyormuş etkisi vardır.

Ön düzlemde kahverengi, orta düzlemde sarı-yeşil arası tonlar ve arka düzlemde ise mavi tonlar yer alır. Gri ve mor renkler ölü renklerdir. Derinlik işlevleri en az düzeydedir. Renklerin saf, katıksız durumları da, renklerin uzak-yakın görünmesinde rol alırlar. Parlak, ışıklı renkler, göze daha yakın görünürler. Deneyler sonucu, koyu renklerin daha ağır, fakat açık renklerin ise ağırlıksız olduğu görüşüne varılmıştır.

d) Doku :

Nesnelerin algılanması, dokunarak veya ışık etkisinde gözle sağlanır. Doğal dokunun göz yoluyla bıraktığı etki, objenin görsel dokusudur. Işığı yansıtma durumlarına göre değişik ifadeleri verir. Işık konuya girince, görsel doku yanı sıra renk ve “değer” lerle birlikte almak gerekir. Sözün gelişi; farklı dokulu dört ayrı yüzeye aynı değerde bir renk sürdüğümüzde, her yüzeydeki etkilenme farklıdır. Doku farklılaşmaları (görsel yada dokusal) , yakınlık-uzaklık algılanmasında önemli rol oynar (Resim 10).



Resim 10. Van Gogh , Seascape at saintes-maties , 1888 , tuv.üz.yğb. Amsterdam (Görsel Doku)

Barok Sanatçılar (Frans Hals, Rembrant gibi) , dokuyu fırça tuşları ile algısal olarak bize hissettirirler. Empresyonizm’de ise nesnelerin kendi dokusundan çok yan yana gelmiş noktacıların, çizgilerden oluştuğu bir dokusal etki görünür. Günümüz soyut

sanatçılarından bir çoğu için sanat yapısı bir düşün-biçimi değil, bir düşün-objesi'ydi. Bir tasarı değil somut bir obje; kübistlerin deyimi Tablo-obje kavramı yer aldı.

Öyle ki, resme elle dokunurluk ya da maddesel bir nitelik kazandırılması için, Kübizm dönemi sanatçıları, yağlıboya ya kum karıştırmışlardır. Sayı ve harf gibi, ilk dönem resimlere giren soyut öğelere, daha sonra kağıt, bez, düğme, kırık cam parçaları, ip gibi somut nesneler kattılar. Resimlerde yer alması gereken mermer ve tahta damarların, taklit edilmesi de yine bu dönemde başlar. Biçimlendirme (kolaj) , kimi resimlerde kaygan bir resim, cam ya da cilalı tahta üzerinde, kimi resimlerde ise kırıştırılıp düzenlenmiş kaba kağıt ya da bez üzerine alçı yapıştırılarak elde edilen, pürüklü bir doku üzerinde oluşmaktaydı. Sonuçta; yüzey üzerinde oluşturulan yeni bir madde (neo-materie) , etki bırakan, duygusal bir varlıkla karşılaşırız. Yapıtların, Endüstri- çağında ortaya çıkan plastik, yapay objelerin ya da fetiş, idol gibi ilkelerin büyü-objelerini yansıtmaları yeni bir düşünceye, akıma yol açıyor. Bir sanat yapıtı, duvar süslemesinden öte, alışlagelen dar dünyamızın ötesinde, bize bilmediğimiz dünyaları açıyor; duyarlılığımıza yeni boyutlar kazandıran bir varlık olarak yaşamımıza giriyor (Şekil 4).

3) KONUSU VE ANLAM

Resim sanatı tarih boyunca Edebiyatla ilişki içinde olmuştur. Edebiyat biçimsel derinliği; sözcük seçimi, dizimi, cümle aralıkları, konuların yüzeysel anlatımla gelişmeyip, birkaç sıralama ile gelişmesi gibi, resmin konusu gereği düşüncemizde oluşturduğu derinlik, anlam derinliğidir. Bu anlam derinliği, resimsel elemanlarından kurgusundan kaynaklanmaktadır.

Resimde söz konusu olan “anlam” ın gerçekte etkilenmeye bağımlı olduğu ve bunun da sınırsız bir öznel duyarlıktan çok, yürürlükteki yaratma sürecinin uzantısında yer aldığını bilmekteyiz. Ressam ile izleyicinin birbiriyle iletişime girdiği noktadaki belirleyici unsur, algılanabilir bir figürün varlığı değil, “etki biçimi” nin de aynı dalga boyları içinde yer almasıdır.

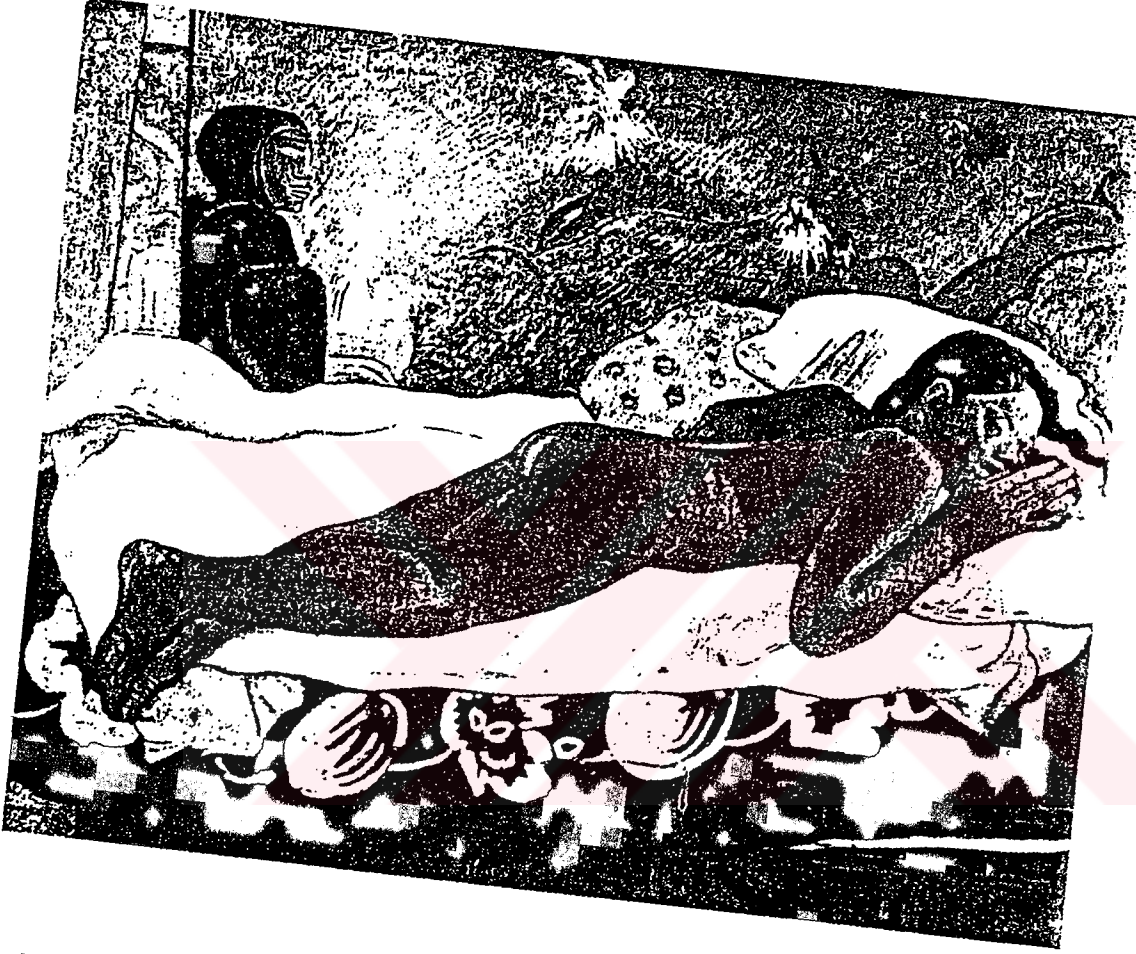
Rönesans devri resimlerinin çoğu, konusunu ve kaynağını dinden almaktaydı. Aziz betimlemeleri, kutsal kitaptan alınmış öyküler, simgesel ve dini törenlerle ilgili çalışmalar ve özellikle, piramidal kompozisyonlarda meryem-isa-Vaftizci Ioannes uyarlamaları büyük yer tutar. Daha sonraki süreçte din konusu hafiflemeye başladığında, Portre sanatı,

Peyzaj, Natürmort gibi anlatım biçimleri doğmuş; 17. yüzyılda ise daha çok mitolojik konulara gidilmiştir. Ancak soylu yaşamlarının resmedilmesiyle beraber, Peter Bruegel’le halk yaşamı da, resim sanatının konusu içine girmiştir.

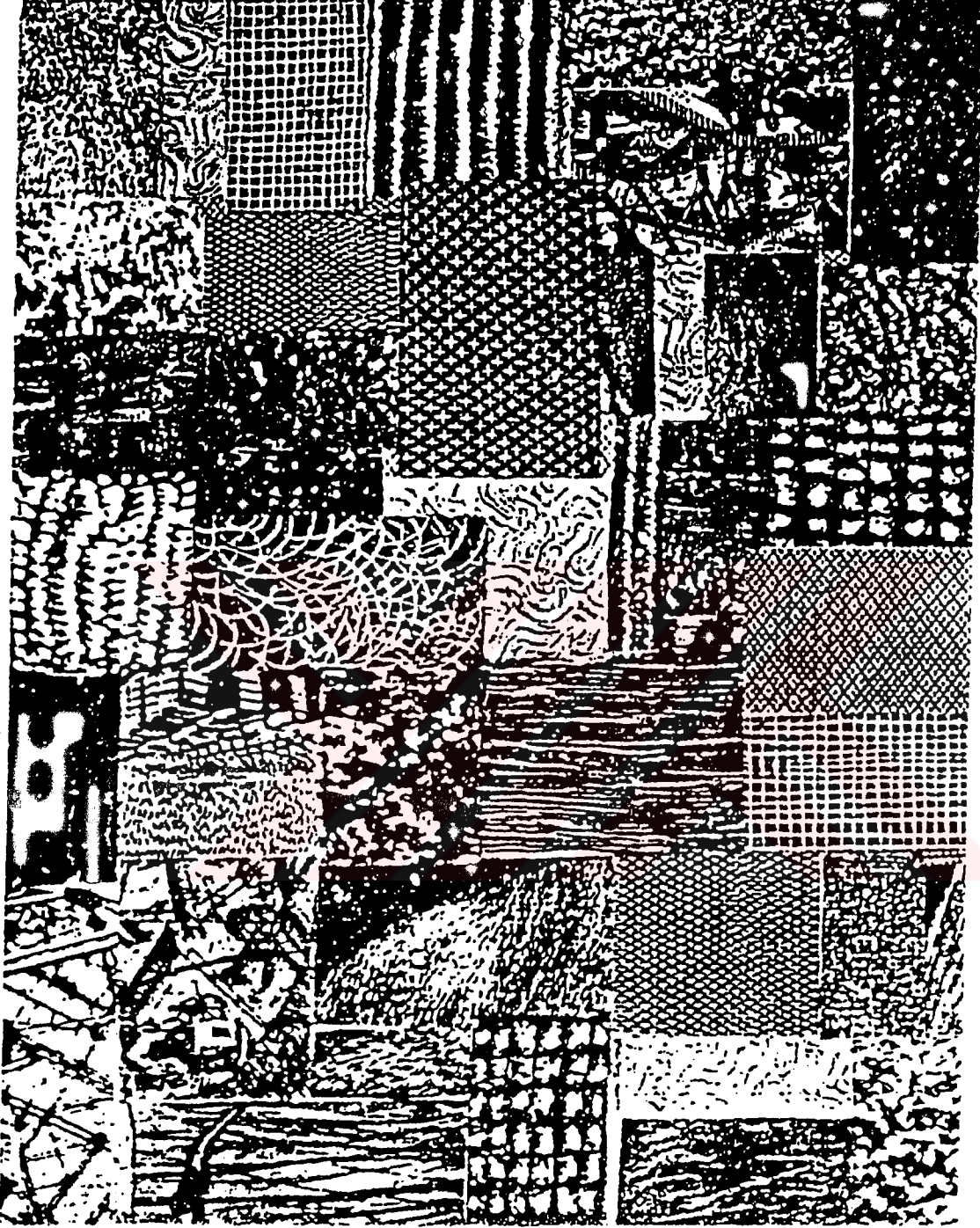
Empresyonizm akımının öncülerinden sayılan Paul Gauguin, resimlerini sanatın esas kaynağına dönme isteği ile yapmıştır. İlkel ve egzotik toplumlara karşı büyük ilgi duymuş; dolayısıyla sanatını, Doğu ve Batı öğelerinin bir karışımı; Avrupa Rönesans ustalarına has temaların daha eski sanatlara ve Avrupa dışı kültürlerle dayanan bir tarzda yorumlanması olarak görülebilir.

<<...Ancak tüm yapıtlarda Avrupa uygarlığı tarafından tehdit edilmeye başlanan eski ve saf bir yaşam tarzının uygar ve modern bir kişi tarafından yorumlandığı hissedilir. Örneğin sanatçının 1892 yılında yaptığı mekan Tahiti’den alınmakla birlikte, uzanan bir çıplak ve ona bakan bir figür teması, Rönesans sonrası sanatından kaynaklanır. Sanatçı bir gün yatağının üstünde yüzükoyun yatmış bir şey bekler gibi bakan bir Kanaka kızı görmüş ve bu ona Polinezya’daki Yürüyen Ölü Efsanesi’ni anımsatmış ve sonuçta bu resmi ortaya çıkarmıştır (Resim 11). Yalınlaştırılmış çizgisel düzen, geniş ve yüzeysel formlarda dikkati çeken hafif deformasyon da Mısır heykellerinden izler taşır. Resimde yatağa uzanmış çıplak kız anlatılması güç, garip bir ruh hali içindedir; ayak ucunda bir toteme dayanmış siyah giysili ve garip bakışlı bir yaşlı kadın durmaktadır, bu ölümün, karanlığın simgesidir. Gauguin tablonun ana fikrini “canlı ruhla ölü ruhun birleşmesi” olarak tanımlar ve resimle ilgili olarak şöyle der : <<Kızın dehşetini ağırbaşlı, hüznü ve huzursuz edicidir, bir matem çanının görsel tınlayışına sahiptir, mor, koyu mavi, portakal sarısı. Sarı, portakal sarısıyla birleşiyor, kahverengi müzikal armoniyi tamamlıyor. Arka planda birkaç çiçek var ama bunlar hayali çiçekler olduğu için gerçek gibi görünmemeli, onları kıvılcımlara benzettim. Kanakalar için gecenin fosforlu ışıldaması ölünün ruhunu yorumlar>> (8).

Romantik sanatla birlikte Avrupa dışındaki egzotik sanata ve toplumlara karşı başlayan hayranlık Gauguin ile onların biçimlerinin bir tür uyarlamasına dönüşmüştür. O yeni bir başkaldırışı temsil eder, bu sadece sanatsal geleneğe değil ama aynı zamanda tüm Avrupa uygarlığına karşı bir başkaldırışı olmuştur. Sanatçı sadece gördüklerini vermekle yetinmemiş, rengin anlatımcı niteliğinden faydalanarak, dış görünüşün ardındaki ikinci gerçeği, insan ruhuna dek uzanan sanatsal gerçeği vermeye çalışmıştır.



Resim 11. Paul Gauguin , Ölümün Ruhu Seyrediyor , 1892 , tuv.üz.yğb. , 73x92 cm.



(Doğal doku çeşitleri)

Şekil 3. Kaba , parlak ve koyuluk ; yalınlık etkisini ,Yumuşak , mat ve açıklık ise uzaklık etkisini verir.

YAPITLARIN ÇÖZÜMLEMESİ

Yapıt no. 1

Tuval üzerine yağlıboya, 80x110 cm.

Kompozisyonda yer alan yatan figürün sınır çizgileri ile gölgesel ve ritmik etki verilmeye çalışılmıştır. Açık-koyu tonlamalarla bu etki sağlamlaştırılmıştır. Yatay ve düşey hatlar resimde yer alırken, perspektif açımlar sonucunda resme konu olan figür primidal görünür. Işık-gölge değerleriyle figüre hacim kazandırılmış açık-koyu renk uygulamasıyla, tek figürlü kompozisyonda üç boyutlu derinlik verilmeye çalışılmıştır.

Figürün sol bacağından kalça bitimine kadar eğri çizen çizgisi, yine sağ kolun omuzdan sağ köşeye kadar uzanan çizgisine karşıt iki ritm ve iki zıt eğri düzeninde kurgulanmıştır. Kompozisyon düzeni, bir sonraki yapıtlar için ana tema olarak yer alır.

Yapıt no. 2

Tuval üzerine yağlıboya, 120x90 cm.

Üç figürlü kompozisyonda izlenim; ön plandan geriye doğru kaydırılarak, perspektif etkisi uyandırılmış; soğuk ve sıcak renklerle doğal görüntü verilmeye çalışıldı.

Plajda, figürlerle oluşan kumsal, birinci dikey çizgi üstünlüğünde, şemsiyeler ikinci ve teknenin bulunduğu yerden ufka kadar olan alan ise üçüncü planı oluşturmaktadır.

Resmin üst planda görülen mavi ve beyazımsı renk lekelerin beraberinde, orta planda keskin çizgilerle verilen sarı-kırmızı-beyaz ile ön plandaki figürlerin oynak-ritmik izlenimi elde edilmiştir. Kompozisyon, iki dikey şemsiye ile karşıt iki yatay deniz ve teknenin varlığında dengelenmiştir. Kompozisyonda yer alan elemanların büyük ve küçüklükleri, orantılı-simetrik bakış açısı göz önünde bulundurularak resim sonuçlandırılmıştır.

Yapıt no. 3

Tuval üzerine yağlıboya, 116x89 cm.

Resmin geometrik örgüsü, dikey durumdaki üç figürle yatay durumdaki denizin ön planda yer aldığı hareketli, mavimsi dalgalanmalar oluşturur. Buna karşın figürlerin önden arka plana doğru küçülttükleri, renklerinde sıcak ve soğuk etkileri verilmeye çalışılmıştır.

Figürler gözden uzaklaştıkça boyları kısılır, renkleri solmuş gibi görünür; göz ile figürler arası uzaklık belirtilmek suretiyle nesnelleşmesi beraberinde renk lekelerinde yüzeyde uzaklaştıkça küçülen derinliği verilmek istenmiştir.

Yapıt no. 4

Tuval üzerine yağlıboya , 116x97 cm.

Resmin kompozisyon düzeninde figürler, yüzeyi diyagonal biçimde kestiği varsayılan çizgi ile buna koşut renklerinde kontrast oluşturması söz konusudur. Resmin her iki karşıt alanında, figürlerin ışık olan yerleri açık, diğer yanların ise karanlık-gölgede kalması yönünde yapılan derinlik-espas etkisi oluşturulmuştur.

Sarı ve turuncuların önde, koyu yeşil ve mavilerin arka planda oluşu, resmi düşey ve yatay örgüsünde dengeleyici etkiler bırakmaktadır. Deniz kenarında oturan ve yatan figürlerin açık tenleri, zeminin yumuşak pastel duyumları; karşısında yeşilimsi üzerinde yer alan figürlerin konumlanışı ve sıcaklık etkisi sonucu, kompozisyonda derinlik ve rahatlık etkisi verilmeye çalışılmıştır.

Yapıt no. 5

Tuval üzerine yağlıboya, 115x95 cm.

Bu resimde alışılmadık figür duruşları ile bizde tümüyle fotoğrafik etki yaratmaktadır. Bununla beraber, “Hava Perspektifi” dediğimiz, figürlerin küçükten büyüğe sıralanışı, renklerinde sıcak ve soğuk etkisi gibi resimsel perspektif elemanlarının duyumsanması, yüzeyi tek bir planda oturtma çabası gözlemlenir.

Figürlerin konumları ve buna karşın zemin çizgilerinin ritmi ile kontrastlı renkler, yüzeyde gerekli devinimi sağlamaktadır. Bununla beraber figürlerin konumlandıkları “iskele” nin , resmin sol köşesinden sağ yanına doğru perspektif yönelimi vücut bulmakta. Aynı zamanda izleyiciye, yer alan figürlerin ve konumlandıkları zeminin, espasın somutlaşması (olumlanması) yönünde hareket kazandıkları izlenimini vermektedir.

Yapıt no. 6

Tuval üzerine yağlıboya, 115x135 cm.

Resmin konusu, çeşitli figür duruşları içinde zemin ve espasla olan ilgileri söz konusudur. Figürlerin modle edilmesinde ortaya konan; izlenimci, renk anlayışını hatırlatan fırça sürüşleri ve kontrast renkler meydana getirme, resimde ilkin göze çarpan unsurlardır.

Kompozisyon düzeninde figürlerin ustaca dizilişleri, büyüme-küçülme oranları, izleyende doğal bir yakınlık-uzaklık etkisi ortaya koymaktadır. Yön ve hareketlerin figürlerde varlık bulmasıyla yine renk kontrastlarının, yumuşak tonlamaların, aydınlık ve parlak boya vuruşların yer almasıyla, resimde canlılık ve sağlamlık etkisi ortaya konmuştur.

Yapıt no. 7

Tuval üzerine yağlıboya, 100x160 cm.

Resimde figürlerin ve konumlandıkları varlıklar (iskele,şemsiye,sedye gibi) ile olan ilgileri dışında, yüzeyde derinlik-espas anlayışı, beraberinde doğal ışık altında sıcak renk alanları ilk planda göze çarpılmaktadır. Figürler dışında mekanın ; espasın varlığı yalın

biçimde ifade edilmesi söz konusudur. Öyle ki; sağdaki oturan figürde etki şimdi olanı ve çevrili bir başla devinime işaret edilmiş, yatan figürde ise duruşu dolayısıyla perspektif ortaya konmuştur.

Yapıt no. 8

Tuval üzerine yağlıboya , 180x115 cm.

Bu resimde ise bir önceki resimde benzerlik taşımakla birlikte, burada figürlerin birbirleri ile olan ilgileri, yüzeyde orta plandaki top ve insanın varlığıyla ortaya konmuştur. Neticede yüzeyde kavisli hareketler, dolaylı bir anlatım söz konusudur. Resimde kontrastlı renk anlayışı öncelikle vardır; mavi ve kırmızı renk lekelerin özellikle beyazın tarafsız uyumu içinde etkileşerek figürlerin orantılı kurgulanışında yerini almıştır.

Yapıt no. 9

Tuval üzerine yağlıboya , 135x115 cm.

Resim geometrik bir alt yapı üzerinde figürlerin orantısal sıralanışı ve derinlik elde etmede kullandığımız renk olgusu vardır. Belirgin bir boyama içinde; tuvali diyagonal doğrultuda kesen çizgi ile karşılıklı geometrik alanların varlığı göze çarpar. İnsan figürleri, resmin sol kenarında paralel çizgilere karşıt yer alırken, sağ yanın ise denizin görseelliğiyle sınırlı bölge olarak düşünüldü. Figürler arasındaki organik bağ; renk, devinim, ritm ile sağlanmıştır. Figür duruşları içinde hareketi sağlayan bakışlar deniz imajının nesnelliğinde bütünsellik oluşturuyor, renk değerleri ile beslenen resim, geometrik devinim kazanıyor. Giderek bu devinim, resmin içinde değişik bir pictural mekana dönüşüyor. Temel biçimler, üç ana parçayı; deniz, kıyı, figürler resmin mekanını oluşturuyor.

Yapıt no. 10

Tuval üzerine yağlıboya, 135x115 cm.

Bu resimde hedeflenen, farklı duruşlardaki figürlerin paralel çizgilerin ritminde derinliğine sıralanış, beraberinde kontrastlı renk uyumu oluşturulmak istenmiştir.

Figür ve çevresi bağlamında ele aldığımız şemsiyeler, kıyı ve deniz elemanları sanki basamaklı bir fon-mekan anlayışı içindedir. Klasik mekan anlayışı, genel tüm resimlerimde insan figürlerinin oluşturduğu, figürle özdeşleşen mekan anlayışına çevriliyor.

Yön ve hareketlerin figürlerde varlık bulması, sıcak renk sürüşlerin, aydınlık ve parlak boyanın yer almasıyla, kompozisyonda canlılık ve sağlamlık etkisi verilmeye çalışıldı.

Yapıt no. 11

Tuval üzerine yağlıboya 125x100 cm.

Bu resim bize Resim 5'deki örneğin bir başka açıdan ifadesi olup, yine insan figürlerinin duruşları ve perspektif yönelimle, fotografik etki duyumsanır. Figürlerin konumları ve buna karşın kıyı çizgilerin ritmik akışı ile sıcak-soğuk renklerin çarpıcılığı duyumsanır.

Kompozisyon düzeninde planlar; en alt köşeden başlayıp, figürlerin konumlandığı mekan ve buradan atmosfere kaçan izleyicinin bakışı doğrultusunda sıralanırken, bu bize resmin bir başka açıdan üç boyutlu derinlik yanılsaması oluştuğunu gösterir.

Yapıt no 12

Tuval üzerine yağlıboya 110x90 cm.

Kompozisyon düzeni bir önceki resmin kurgusunda olup, yine figürlerin duruşları ve perspektif açımları ile izleyicide fotografik etki verir.

Kompozisyon düzeninde planlar; alt köşeden başlayıp, figürlerin konumlandığı mekan ve buradan köpeğin duruşu ile izleyicinin bakışı sonlandırılmıştır. Resmin benzer açıdan üç boyutlu derinlik yanılsaması verilmiştir.

REFERANSLAR

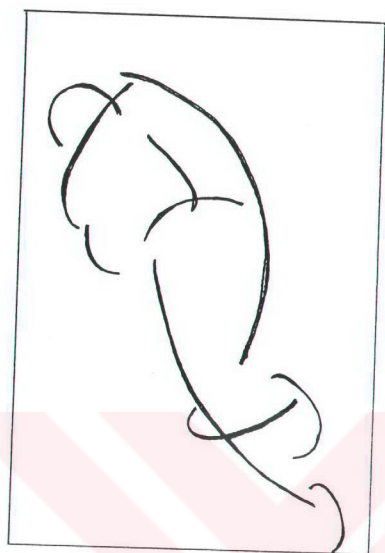
1. ERDOK, Neşe. Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas ilişkisi , İ.D.G.S.A. Resim Fakültesi , s.9
2. GENÇ, Adem. DADA , 9 Eylül Üniv. Güzel Sanatlar Fakültesi , Doktora Tezi , s.156
3. GERGEDAN , Yeryüzü Kültür Dergisi , Temmuz , 1998 , s.95
4. İbid , s.95
5. İbid , s.95
6. TURANİ , Adnan. Dünya Sanat Tarihi , Remzi Kitabevi , İstanbul , 1992 , s.390
7. ERGÜVEN , Mehmet. Yorumla Doğru , Y.K.Y. İstanbul , 1992 , s.52
8. İNANKUR , Zeynep. 19.Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim , Kabalcı Yayını , (Haz: Artistson Art , Pantheon , New York , 1958 , s.373) , İstanbul , 1997
9. ERGÜVEN , Mehmet. Yorumla Doğru , Y.K.Y. İstanbul , 1992 , s.52.

KAYNAKLAR

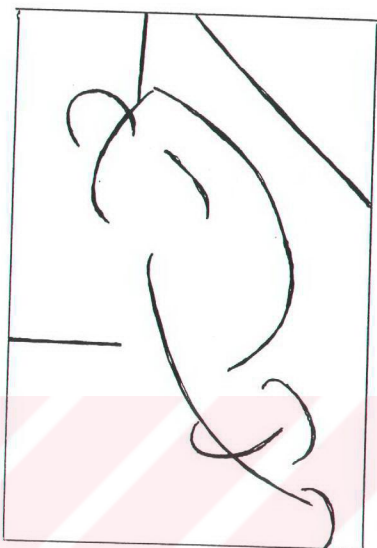
- 1) GENÇ , Adem. SİPAHİOĞLU, Ahmet. Görsel Algılama”Sanatta Yaratıcı Süreç” , Sergi Yayınevi , İZMİR , 1990.
- 2) GENÇ , Adem. DADA , 9 Eylül Üniversitesi , Güzel Sanatlar Fakültesi , Doktora Tezi , İZMİR , 1983.
- 3) GÜRER , Latife. Görsel Sanat Eğitimi ve Mekan –Form , İ.T.Ü. Kütüphanesi , Sayı 1471 İSTANBUL , 1992.
- 4) TUNALI , İsmail. Felsefenin Işığında Modern Resim , Remzi Kitabevi , İSTANBUL , 1992.
- 5) GERGEDAN , Yeryüzü Kültür Dergisi , Temmuz , 1998 . s.95.
- 6) ERDOK , Neşe. Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi , İ.D.G.S.A. Resim Fakültesi , Yayın No: 70.
- 7) ERGÜVEN , Mehmet. Yorumla Doğru , Yapı Kredi Yayınları , İSTANBUL , 1992.
- 8) GOMBRİCH , E.H. Sanat ve Yanılsama , Remzi Kitabevi , Çev: Ahmet CEMAL , İSTANBUL , 1992.
- 9) SÖZEN , Metin. TANYELİ , Uğur. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü , Remzi Kitabevi İSTANBUL , 1986.
- 10) BERK , Nurullah. Resim Bilgisi , Varlık Yayınevi Sayı : 1703 , İSTANBUL , 1972.
- 11) TANSUĞ , Sezer. Sanatın Görsel Dili , Urart Sanat Galerisi , İSTANBUL , 1982.
- 12) TANSUĞ , Sezer. Resim Klavuzu , Milliyet Yayınları ,1973.
- 13) WÖLFFLİN , Heinrich. Sanat Tarihinin temel Kavramları , Çev: Hayrullah ÖRS , Remzi Kitabevi , İSTANBUL ,1985.
- 14) ONAT , Hikmet. Türk Ressamları Dizisi-5. Y.K.Y. Yayınları , Haz: Kıymet GİRAY , İSTANBUL , 1995.
- 15) ÇAĞLARCA , Sadettin. Resim-Heykel ve Plastik Öğeler , İnkılap Yayınevi , İSTANBUL , 1999.
- 16) HENOY , Philip. National Gallery of London – II , Paris , 1968.
- 17) TURANİ , Adnan. Dünya Sanat Tarihi , Remzi Kitabevi , İSTANBUL , 1992.
- 18) İNANKUR , Zeynep. 19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı , Kabalıcı Yayınevi , İSTANBUL , 1997.
- 19) BARUTÇU , Şinasi-Ergun. Fotografide Kompozisyon , 2.Basım . Fotokolor Yayınları , ANKARA , 1975.

A large, stylized pink 'X' graphic that spans the width of the page, serving as a background for the title.

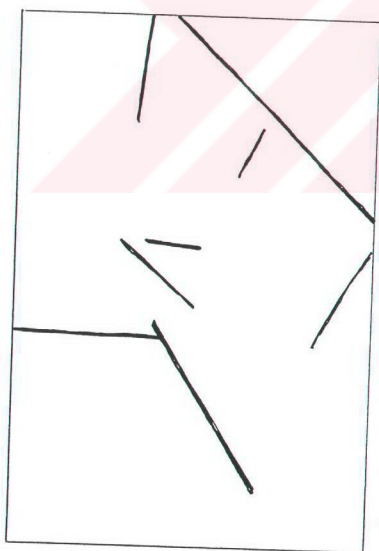
E K L E R



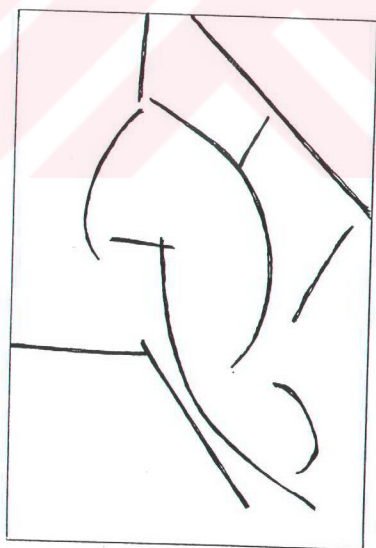
b



d



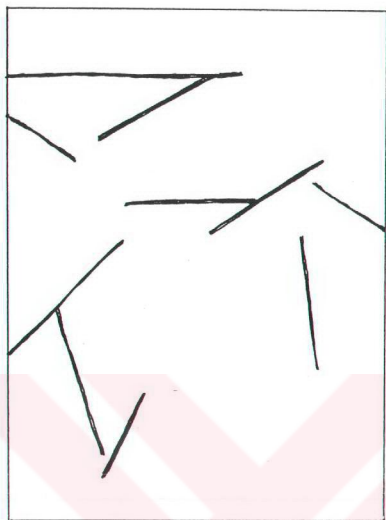
a



c

Eskiz no. 1





a



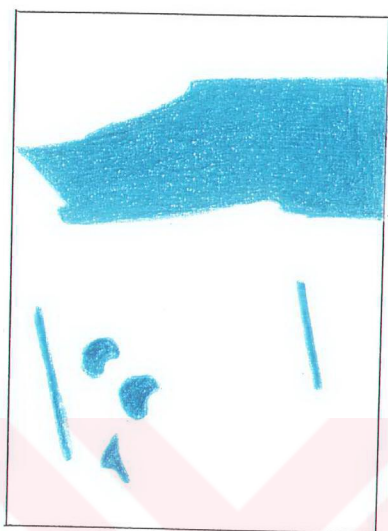
b



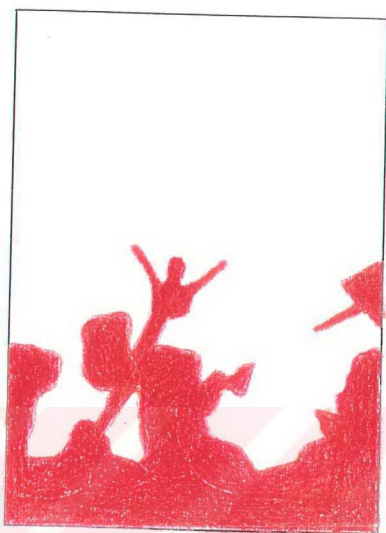
c



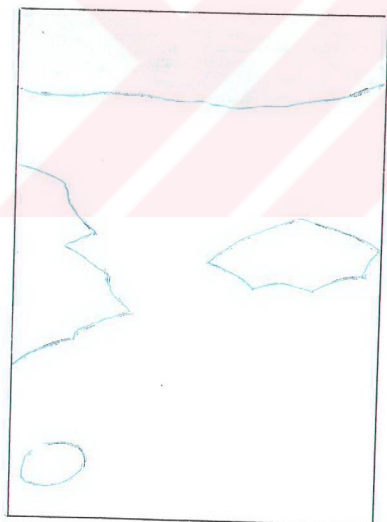
d



e



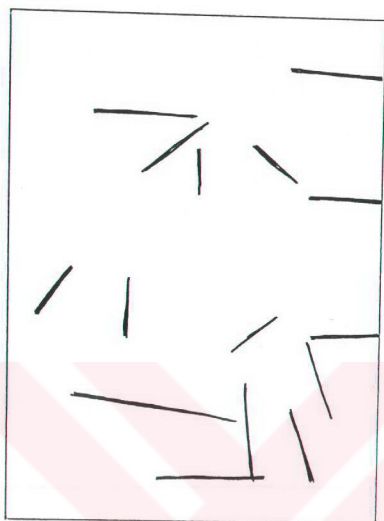
f



g



h



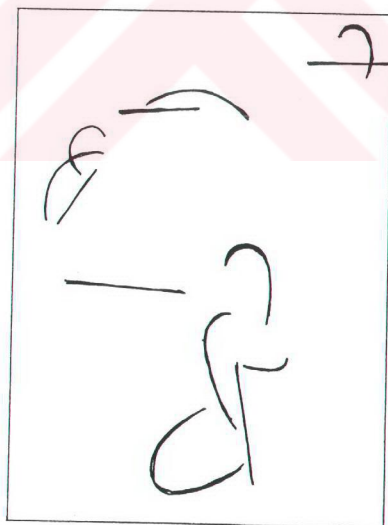
a



b

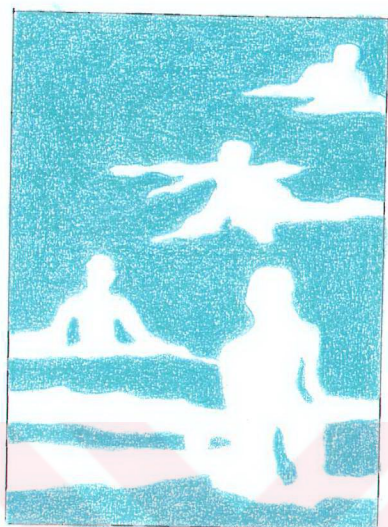


c

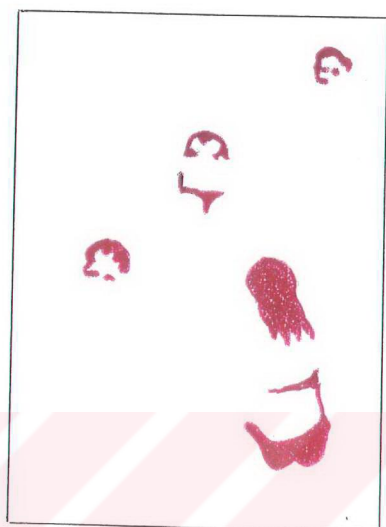


d

Eskiz no. 3



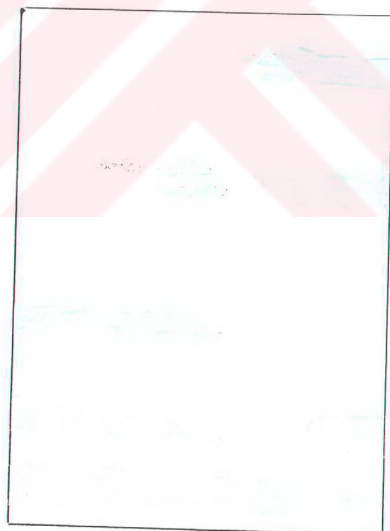
c



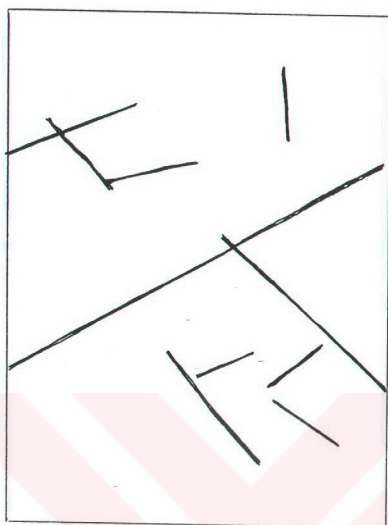
f



g



h



a



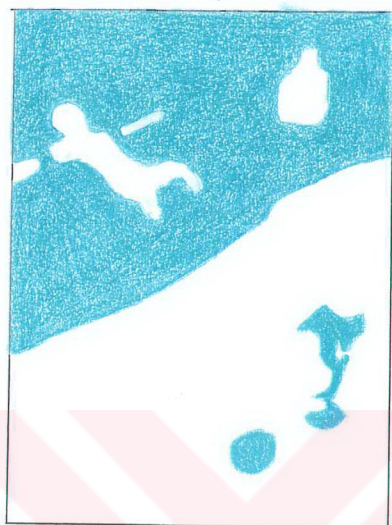
b



c



d



e



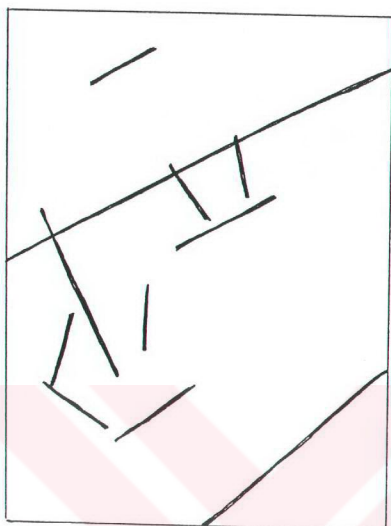
f



g



h



a



b



c



d



e



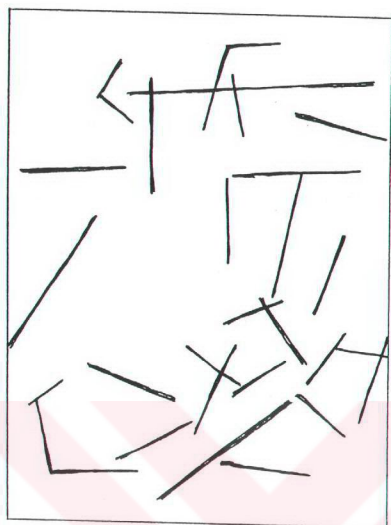
f



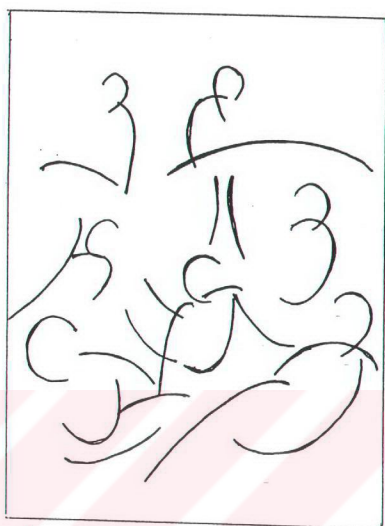
g



h



a



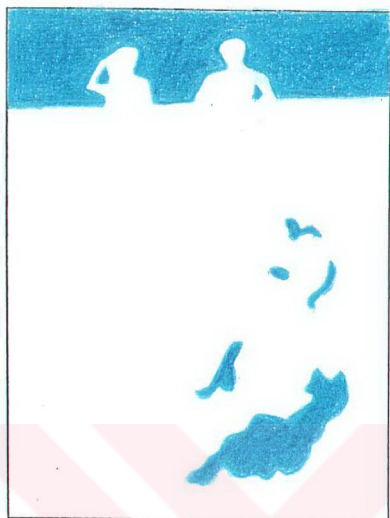
b



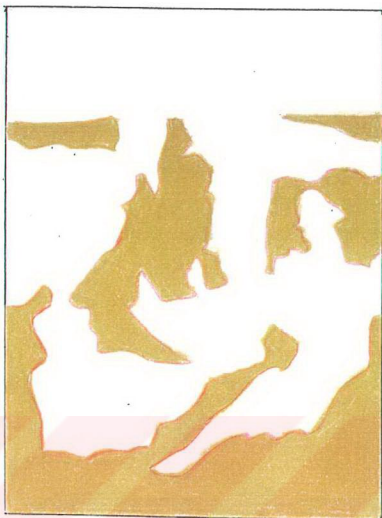
c



d



e



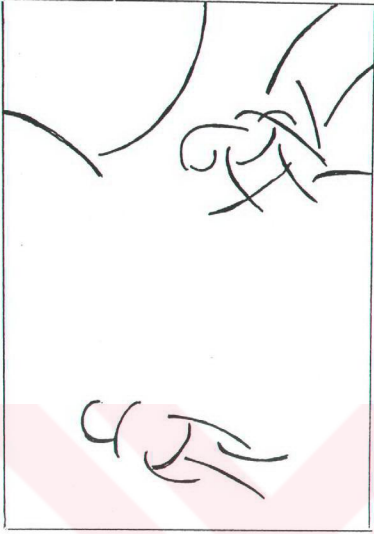
f



g



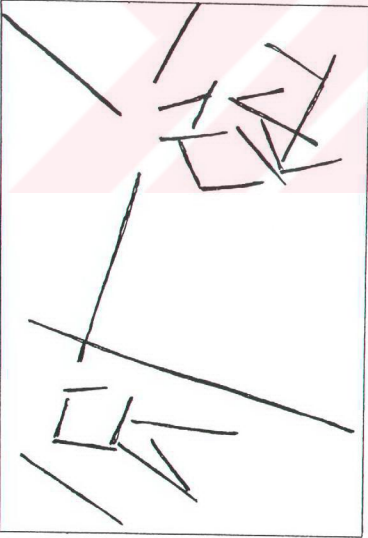
h



b



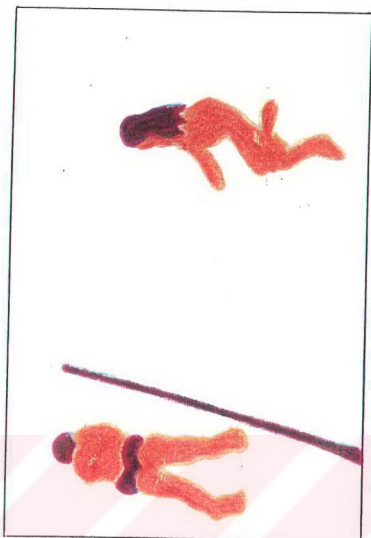
d



a



c



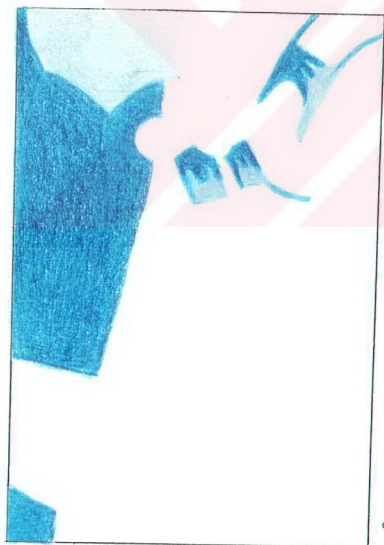
h



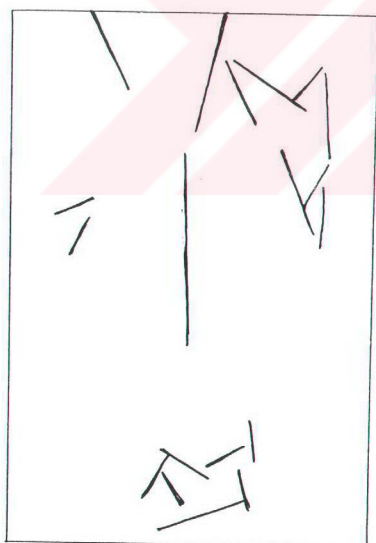
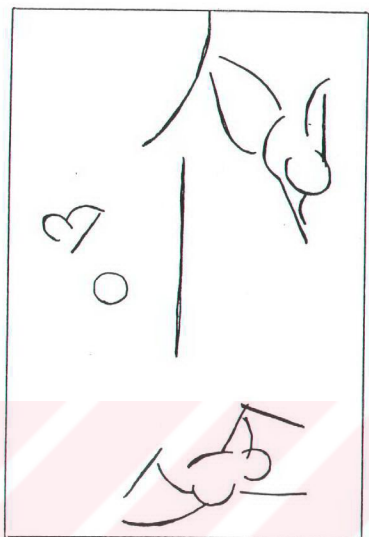
s

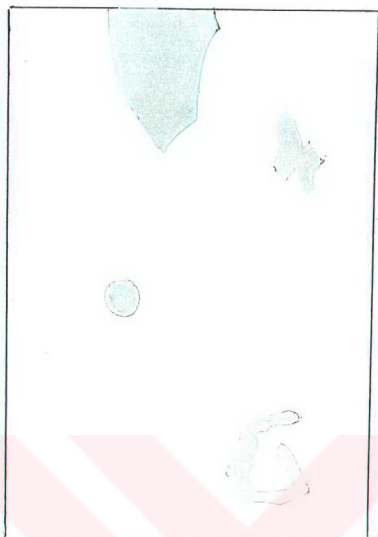


f



e

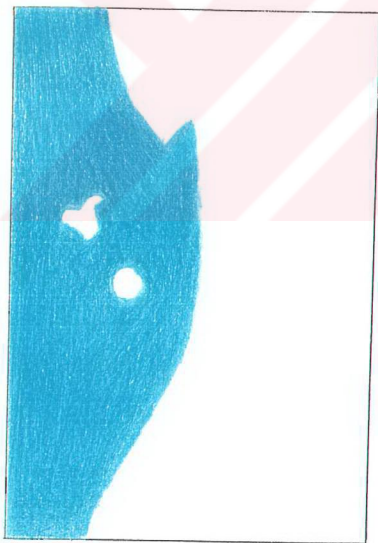




e



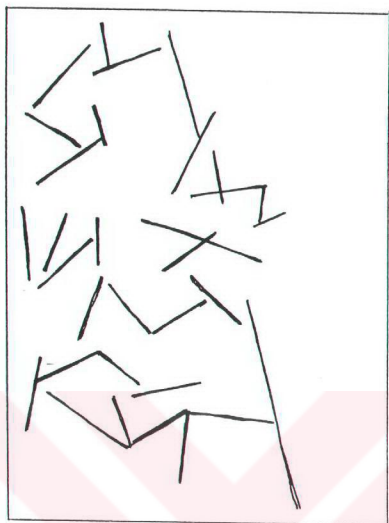
f



g



h



a



b



c



d



e



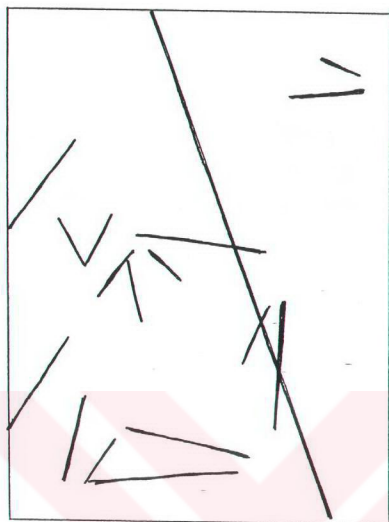
f



g



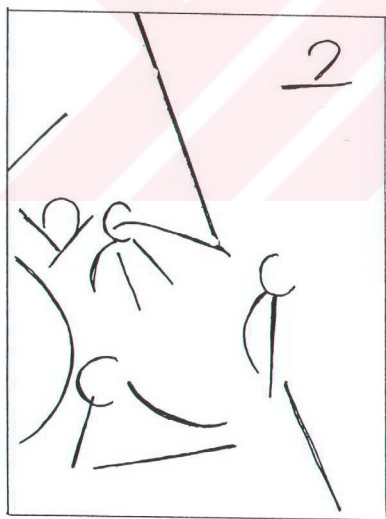
h



a



b



c



d



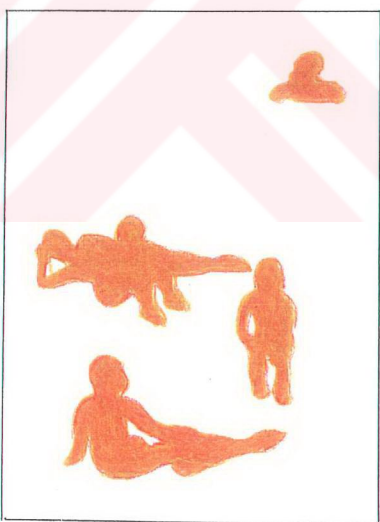
c



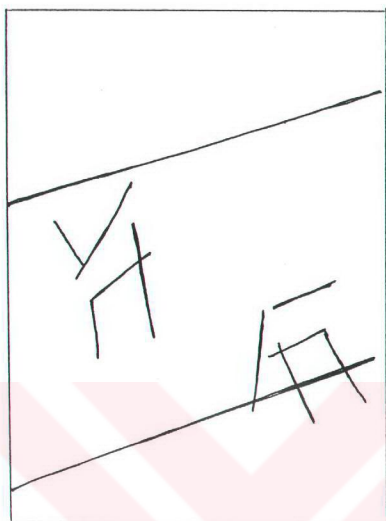
f



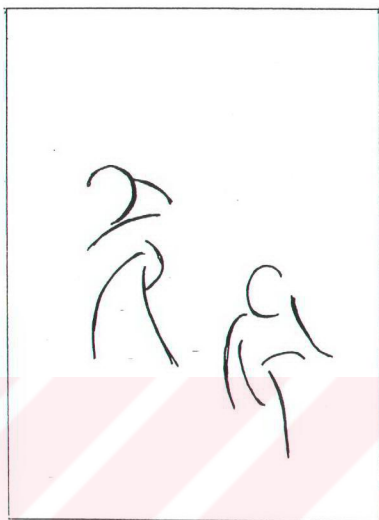
g



h



a



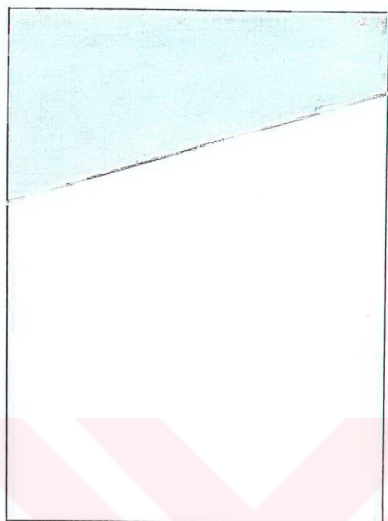
b



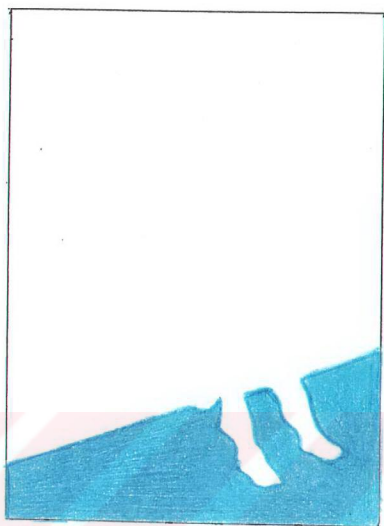
c



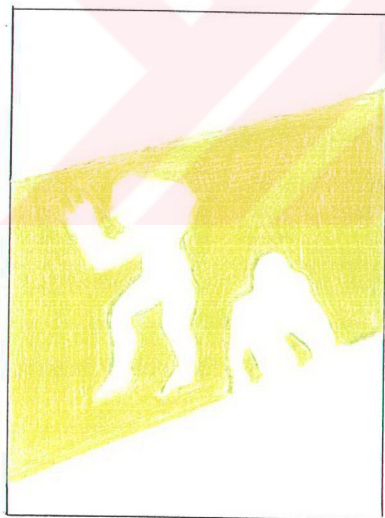
d



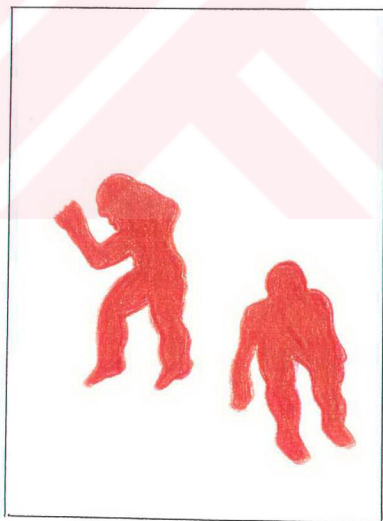
e



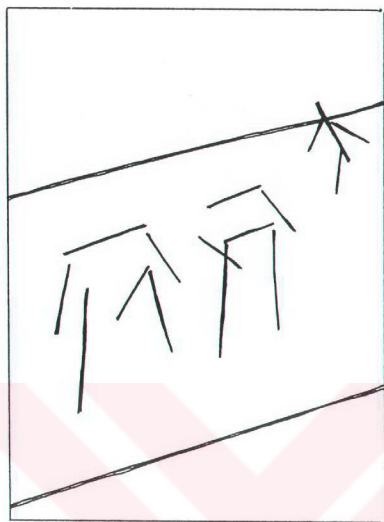
f



g



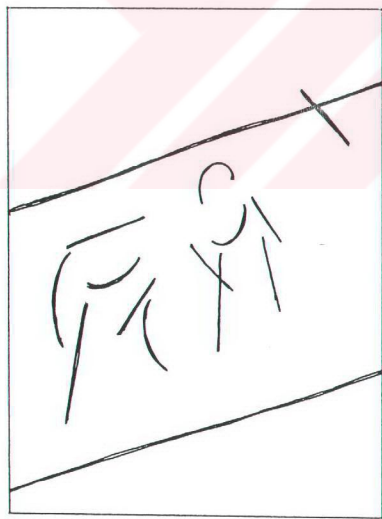
h



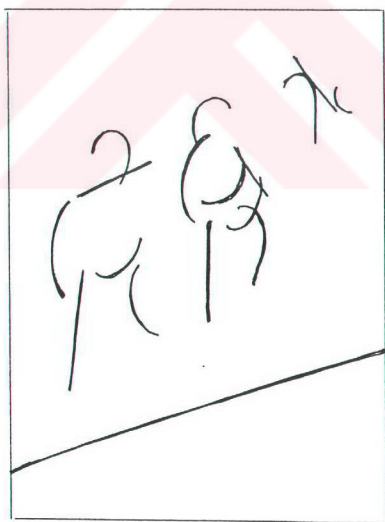
a



b



c



d



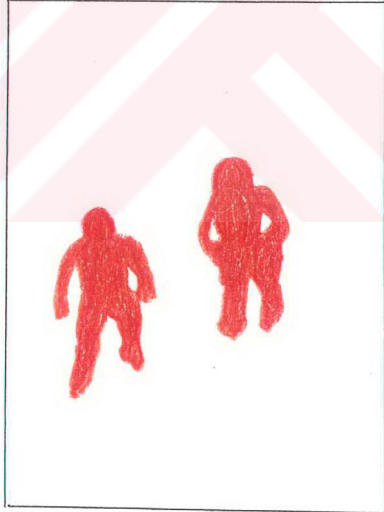
e



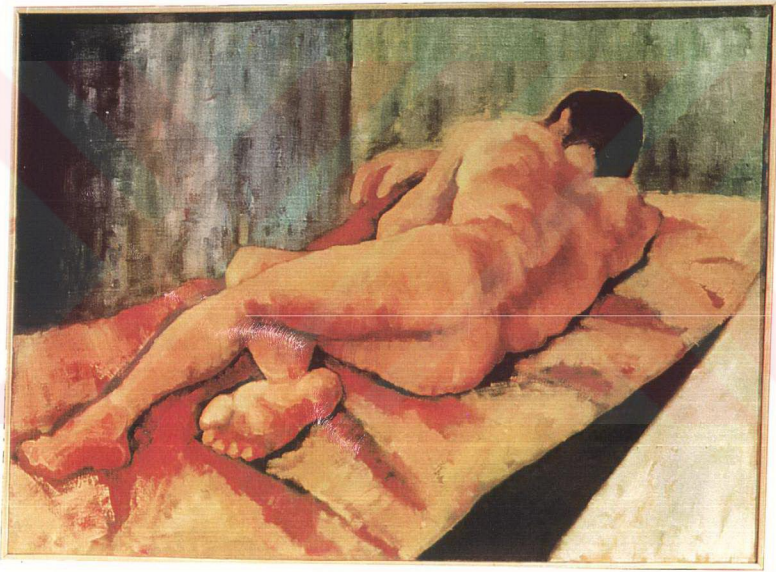
f



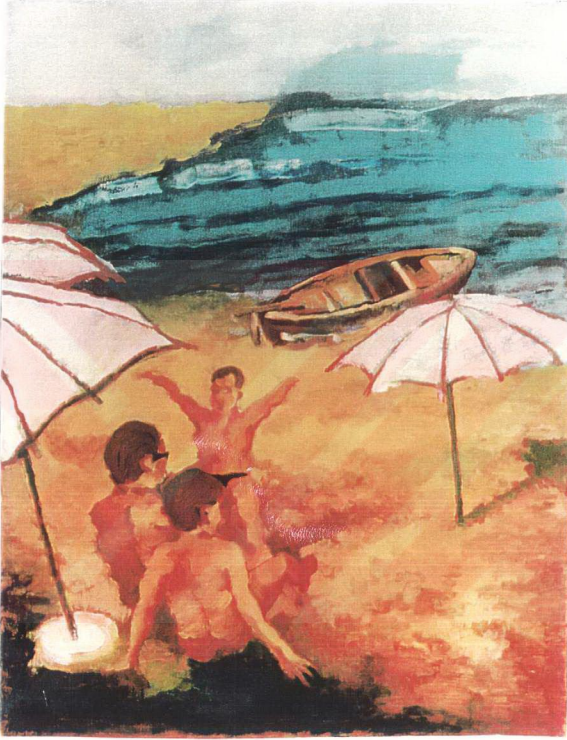
g



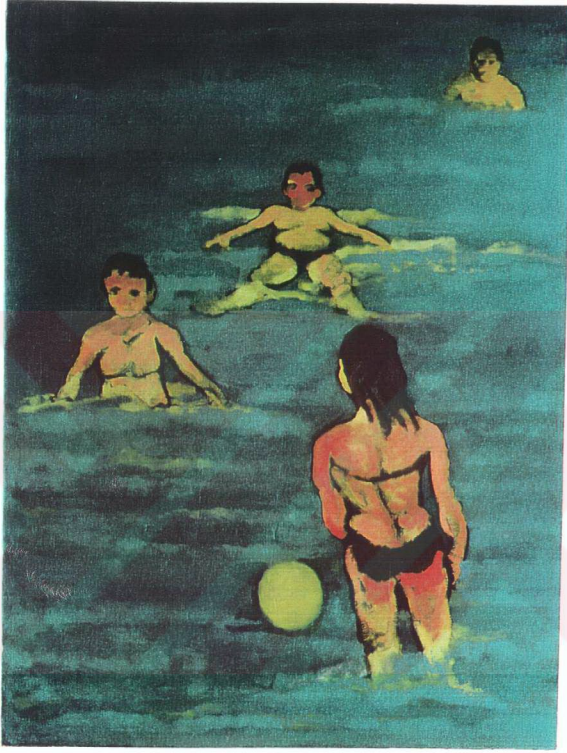
h



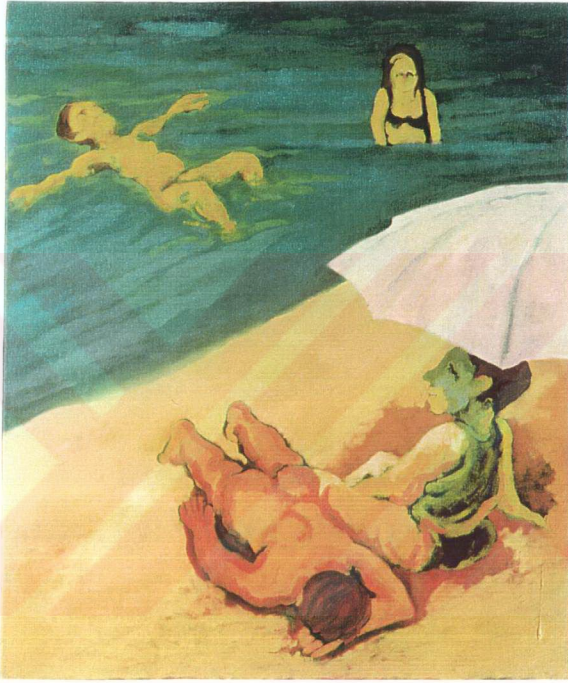
Yapıt no. 1 "Figür". Tu. Üz. Yğb. 80x110 cm. 2000



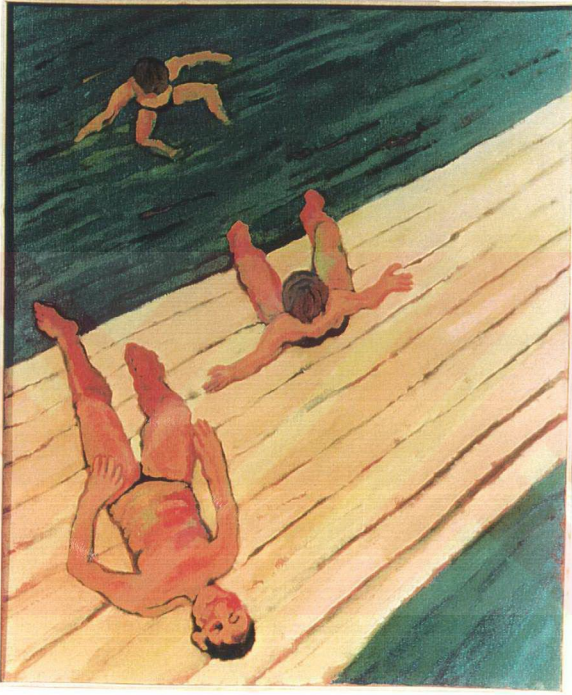
Yapıt no. 2 “Üçlü Figür”. Tuv. Üz. Yğb. 90x120 cm. 2000



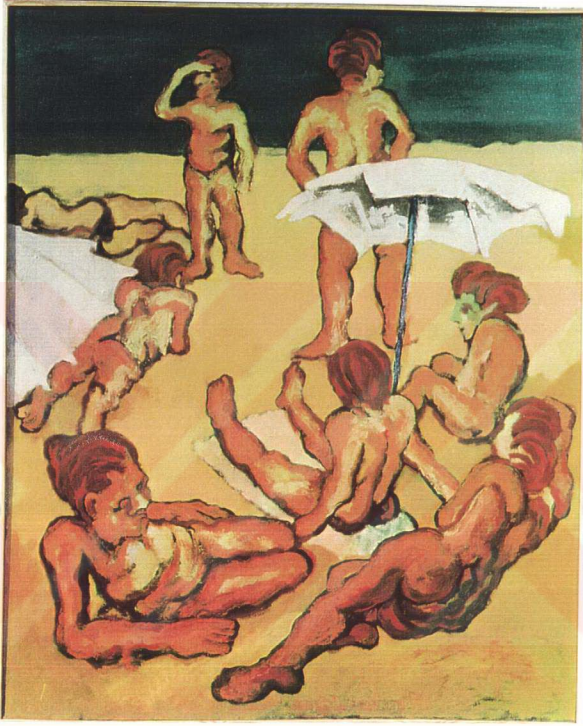
Yapıt no. 3 "Sahilde" Tuv. Üz. Yğb. 89x116 cm. 2000



Yapıt no. 4 "Kompozisyon" Tuv. Ūz. Yğb. 89x116 cm. 2000



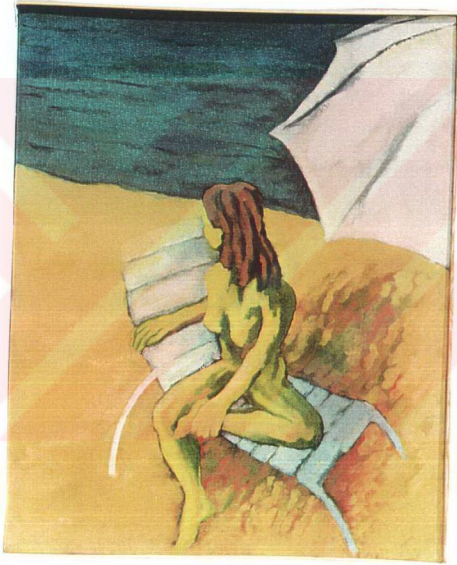
Yapıt no.5 “Üçlü Figür” –II Tuv.Üz. Yğb. 95x115 cm. 2000



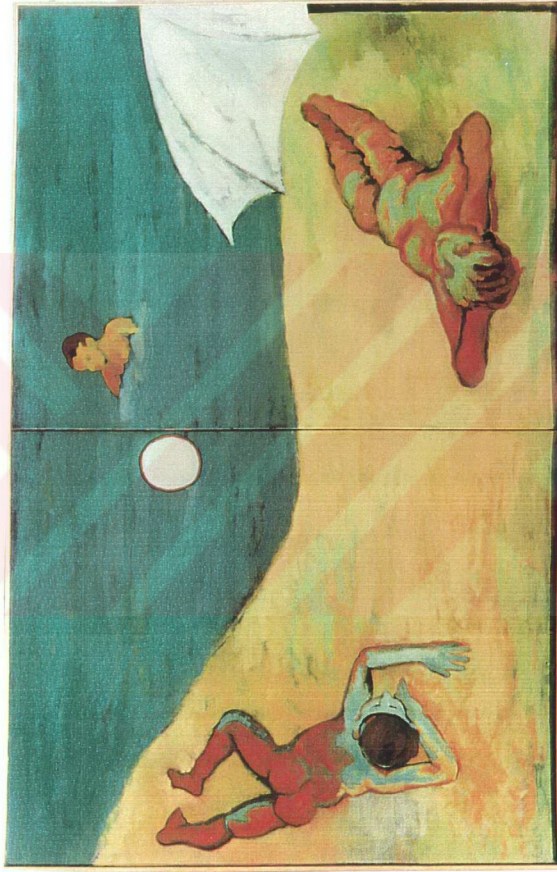
Yapıt no.6 "Sahildekiler" Tuv.Üz.Yğb. 115x135 cm. 2000



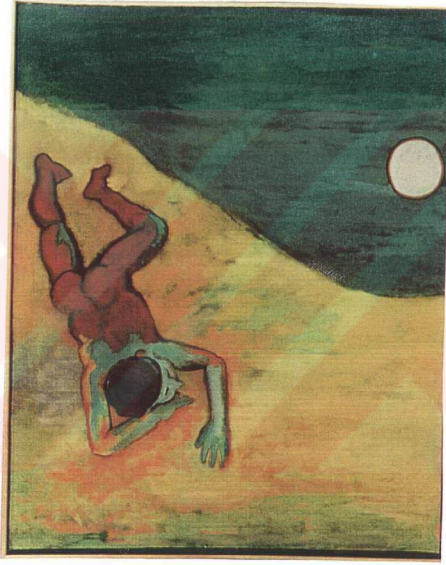
Yapıt no.7 "İkili Figür" Tuv.Üz. Yğb. 100x160 cm. 2000



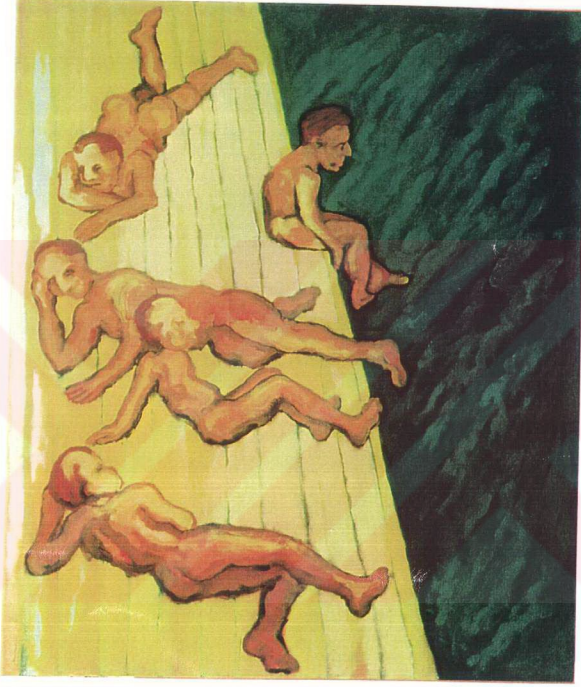
Yapıt no.7 'den detay.



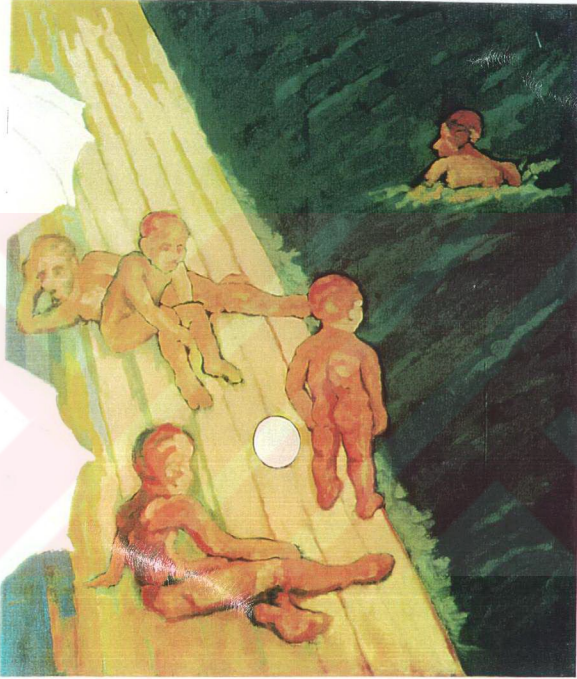
Yapıt no. 8 "Üçlü Figür" Tuv. Üz. Yğb. 180x115 cm 2000



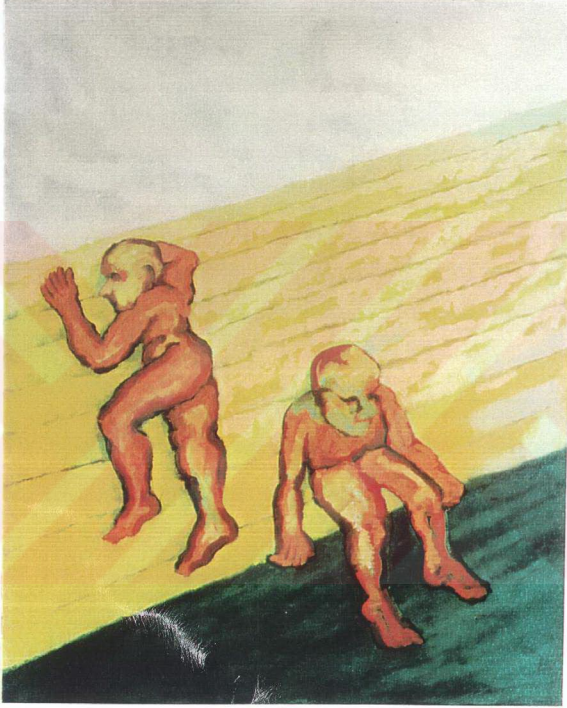
Yapıt no.8'den detay.



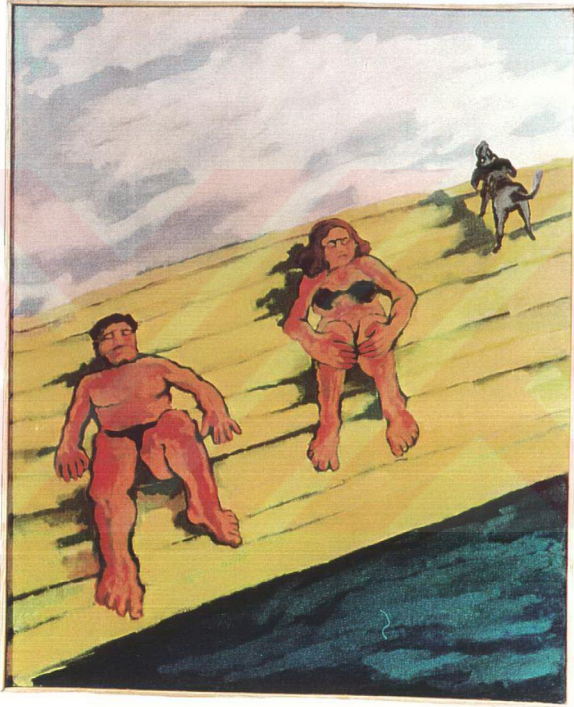
Yapıt no.9 "Figürlü Kompozisyon I." Tuv.Üz. Yğb. 115x135 cm. 2000



Yapıt no.10 "Figürlü Kompozisyon II". Tuv.Üz. Yğb. 115x135 cm. 2000



Yapıt no.11 "İkili Figür" Tuv.Üz.Yğb. 100x125 cm. 2000



Yapıt no 12 . Tuv.Üz. Yğb. 110x90 cm, 2000

ÖZGEÇMİŞ

Hüseyin AKTAŞ

1970 yılında Tokat'ın Zile ilçesinde doğdum. İlk, orta ve lise tahsilimi aynı ilçede yaptım. 1988 yılında M.S.Ü. Güzel Sınatlar Fakültesi Resim Bölümüne girdim. Uygulamalı Fresk ve Vitray çalışmaları yaptım. 1993'de Neş'e ERDOK atölyesinden mezun oldum. 1997 yılında İ.T.Ü. Görsel ve Çevresel Sanat Dalı Yüksek Lisans programına girdim.

Birçok karma resim sergilerine katıldım. Yurdun çeşitli yerlerinde M.E.B.'na bağılı resim öğretmenliği yaptım. Halen bu göreve devam etmekteyim.