

30639.

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

LEKE, IŞIK VE DOKUNUN PLASTİK DEĞER OLARAK
RESİMDE İRDELENMESİ

YÜKSEK LİSANS SANAT YAPITI
BİTİRME RAPORU

EMİN BOSNAK

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 24 Ocak 1994

Tezin Savunulduğu Tarih : 10 Şubat 1994

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Şadan BEZEYİŞ

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Afife BATUR
Ahmet KESKİN

OCAK 1994

ÖNSÖZ

Plastik sanat eseri işe başlamadan önce tasarlanamamaktadır. Yani eserin bitmiş hali akla gelmiyor. Çünkü plastik sanat eseri bir tasarı değil bir iştir. Ve sentezi sağlayan sezgi de, çalışma sırasında oluşmaktadır. Farklı dönemlerdeki farklı sanatçıların yapıtları üzerinde algısal anlamda gözlemler yaparak resimlerimi oluşturdum.

Çağımızın bir gereği olan toplumsal olayların, bilimin ve teknolojinin olumlu veya olumsuzlarıyla var olan yapıtlarımın üzerinde durarak gerçekleştirmesini sağlayan ve çalışma süresince ilgilenen Prof. Dr. Şadan Bezeyiş'e teşekkür ederim.

Ayrıca tezin dizgi aşamasında yardımlarını esirgemeyen Meltem Alpmann'a teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET	VI
------------	----

SUMMARY	VIII
---------------	------

GİRİŞ	1
-------------	---

BÖLÜM 1. PLASTİK DEĞER OLARAK LEKENİN GEÇİRDİĞİ EVRELER.....	6
---	----------

1.1. Resimde Leke'nin Oluşumu	7
-------------------------------------	---

1.2. Leke Düzenleri	8
---------------------------	---

1.3. Pozitif ve Negatif Değerler	9
--	---

1.4. Kompozisyonda Leke Düzeni ve Denge.....	10
--	----

BÖLÜM 2. IŞIK	12
----------------------------	-----------

2.1. Bir Resim Elemanı Olarak Işık ve Empressionist Görüş	12
--	----

2.2. Renk ve Işık	15
-------------------------	----

2.2.1. Rengin Düşündürdükleri	15
-------------------------------------	----

2.2.2. Resimde Mekan.....	18
---------------------------	----

BÖLÜM 3. SANATTA DOKU	19
------------------------------------	-----------

3.1. Dokunsal Değerler	20
3.1.1. Gerçek Doku	21
3.1.2. Vizüel Doku	21
3.2. Organik Doku ve Bütünlük	21
3.3. Dinamik Doku.....	22
3.4. Tabiat ve Doku Düzeni	22
3.5. Resimde Doku.....	22
3.5.1. Ondördüncü ve onbeşinci Yüzyılda Doku	23
3.5.2. Mozaik Sanatta Doku	23
3.5.3. Doku ve İmpressionisme.....	23
3.5.4. Cubisme de Doku	23
3.5.5. Bauhaus da Doku Araştırmaları	24
3.5.6. Abstre Sanatı	25
BÖLÜM 4. ALGILAMADA GESTALT TEORİSİ	27
4.1. Algısal Düzenlemede Gestalt Etmenleri	28
4.1.1. Benzerlik Etmeni.....	28
4.1.2. Yakınlık Etmeni	28
4.1.3. Ortak Yazgı Etmeni	28
4.1.4. Nesnel Duruş Etmeni	29
4.1.5. Görsel Yoğunlaşma Etmeni	29
4.1.6. İçerme Etmeni	29
4.1.7. İyi Devamlılık - Süreklilik Etmeni.....	29
4.1.8. Kapalılık Etmeni	29
BÖLÜM 5. YAPITLARIN YAPISAL ÇÖZÜMLENMELERİ	30
5.1. Suya Ulaşan Yolcular.....	30
5.2. Düş Yolcuları	30
5.3. Üç Yolcu	31
5.4. Seyirciler	31
5.5. Anne ve Çocuk.....	32
BÖLÜM 6. YAPITLAR VE ESKİZLER	33
6.1. Resim 1. Yapıt A. 1.....	34
6.2. Resim 2. Ayrıntı A. 1-1.....	35
6.3. Resim 3. Yapıt B. 2.....	36

6.4. Resim 4. Yapıt C. 3.....	37
6.5. Resim 5. Yapıt Ç. 4.....	38
6.6. Resim 6. Yapıt D. 5.....	39
6.7. Resim 7. Eskiz 1.....	40
6.8. Resim 8. Eskiz 2.....	41
6.9. Resim 9. Eskiz 3.....	42
 SONUÇ	 43
 KAYNAKLAR	 44
 ÖZGEÇMİŞ	 46



ÖZET

Sanat eserinin incelenmesi, hem genişliğine, hem derinliğine bir araştırma gerektirmektedir. Bu genişlik dünyanın bütün yüzeyi, derinliğide tarihin geçmiş yüzyıllarıdır. Onun içindirki, dünya Plastik Sanatların (Resim-Heykel-Mimari) irdelenmesine yönelme, sanat kültürünün tanınmasında tek yoldur. Bunu yapmadan yöresel değerlendirmelere gitmek, kimi iddialar çerçevesi içinde kalmak durumunu ortaya çıkarır. Bu çalışmanın amacı da yapıtlarımdaki somut ve soyut nesnelerin plastik olarak zihinsel duyumlama yeteneğimizde bambaşka etkiler uyandırmak amacını gütmesidir. Bu bağlamda dünya sanatında, resmin dilini oluşturan öğelerin yapıtlarımda da irdelenmesi problem olarak ortaya konulan sorunlara çözüm getirmiştir.

Plastik Sanat'ın en belirgin özelliği ve onu bilimden ayıran niteliklerden biri aynı amaç içinde değişik -zaman zaman apayrı çözümler verebilmesi- bu durumdan ötürü de çağları, toplumları, kişileri birbirinden ayıran değişik estetik tercihlerin ortaya çıkmasını sağlamasıdır. Fonksiyonu belirli ve sınırlı bir öge için dahi, görsel açıdan farklı, hatta bambaşka etkiler uyandırabilecek algılama söz konusu olabilmektedir. Bu olgu Sanat'ın niteliği ve gücü hakkında basit fakat ilginç, aynı zamanda kesin bir yargı olarak ifade edilebilir.

Resim düzlemindeki görsel elemanlar, plastik bir düzen oluşturacak şekilde kullanılması biçimi oluşturmaktadır. Resimde biçimi oluşturan öğeler çizgi ve renk olarak karşımıza çıksada leke çizgiden ve renkten daha etkilidir.

Birinci bölümde homojen bir yüzeyle zıtlaşan alan olarak tanımlanan lekenin çizgiden ve renkten etkili olduğu irdelenmekte; ikinci ve üçüncü

bölümlerde ışığın ve dokunun resimdeki yerleri saptanmaktadır.

Dördüncü bölümde Görsel etkileri bilinç düzeyinde belli bir süreçten geçirmek için, sözlü olarak tanımlamak, irdelemek vasıflandırmak kuramsal içeriğe dönüştürmek amacı güdülmüştür. Bu amaçla Gestalt teorileri kapsamında var olan tüm ilkeler ve etmenler göz önüne alınarak kompozisyon bütünlüğü aranmaya çalışılmıştır.

Beşinci bölümde örnek olarak önerilen yapıtlarındaki Leke-doku ve ışığın bütüne anlam kazandıran, onu oluşturan parçalar olarak değil; bu parçaların ne şekilde biraraya geldikleri ve parçalar arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır. Bunun için biçimsel organizasyon, alan kuvvetleri ve izomorfizm kavramları ile görsel etkinlik irdelenmiştir.



SUMMARY

Examining an art object requires to make research both on the cultural and historical context of it. Therefore, analysing the "Visual Arts" -paintings, sculpture and architecture is the only way of getting to know the culture through the art. Without this research method, referring to the regional evaluations cause corruptions by narrow-minded theories.

Purpose of my work is to create different visual impressions through various visualization of figurative and non-figurative patterns. In that context, there is a solution brought to the problem of pattern element, which is an existing problem in the painting world.

The most characteristic feature of visual arts, and what makes it different than a science is the different solutions and aesthetic preferences throughout the ages under same circumstances. Even a little object, having a certain function and a limited form can cause totally different visual impressions. This can be a very simple, sharp and charming expression of "power of the art".

The placing of the visual elements in a plastic order on the painting surface is making the pattern. The elements making the pattern are the drawings and the colors, but the shade-which can be commented as another element-is more efficient. In the first chapter, shade, described as an opposing area to a homogenous surface, is discussed as a more efficient element compared with drawings and color.

In the second and the third chapters importance of texture and light is discussed.

In the fourth chapter, due to the necessity of solidifying the visual effects, to describe it, to analyse and classify it and finally making a theory of it, we refer to Gestalt theory and its components.

In the fifth chapter the painting elements shade, texture and light in my

sample works are tried to be explained not as painting elements making it a whole, but through the relations between them. Therefore pattern organisations, areal forces and isomorphism concepts and visual efficiency is discussed.



GİRİŞ

Sanat çağımızla orantılı olarak bireyselleşme yoluna gitmektedir. Bu süreç, o bireyin tüm enerjisini kullanabilmesiyle doğru orantılıdır.

Bireyin enerji kaynakları ise, kendi gerçeği ve çağının izdüşümü olan evrensel gerçektir. Evrensel gerçek ise köklerini insanlık tarihinin bilgi birikiminden almaktadır. Her dönem kendi sanatçısının resme getirdiği yeni buluşlarla tarihteki yerini almış sayılmaktadır.

Leke-ışık ve doku konusunu irdelemeden kendi çağlarına yeni anlamlar kazandırmış olanları özetlemek gerekmektedir. İlkel sanatçı basit biçimlerle resim yapmışlardır. Çinliler resimlerinde devinimi imgeleştirmişlerdir. Mısırlılar çoğunlukla varolduğunu "bildiklerini", Yunanlılar "gördükleri" şeylerin resimlerini yapmışlardır. Ortaçağlı (İ.S. III. Yüzyıldan XV. yüzyıla dek) sanatçılar ise duygularını da katarak "Kutsal Öykünün" resmini yapmaya yönelmişlerdir (Gombrich, 1980).

Antik Çağ (İ.Ö. VIII yüzyıl - İ.S.V. yüzyıl) Yunan düşünürü Platon'dan bu yana "Soyut kavramı" tartışılmaktadır.

Giotto di Bondone (1266 - 1337), "düz bir yüzeyde derinlik yanılsamasını yaratma" sanatını bulmuştur.

Piero Della Francesca (1416 - 1492), "Işığı" ilk kullanıyor ve böylece "Gizemlilik" varoluyor. Ayrıca, derinlik yanılsaması yaratarak, perspektife eşdeğere yükseltmiştir.

Antonio Pollaiolo (1432 - 1498), devinim - karşı devinimi kompozisyonlarında kullanmıştır.

Leonardo Da Vinci (1452 - 1519), "Sfumato"yu bulmuş ve "şekli

izgilerle kuşatmayınız" (Walfflin, 1985) demiştir.

Raffaello Sanzio (1483 - 1520), özgürce devinen figürlerin yetkin ve uyumlu kompozisyonuna varmayı başarmıştır.

Albert Dürer (1471 - 1528), "garip ve düşsel" olanın ustasıdır.

Parmigianino (1503 - 1504) Biçimleri uzatarak betimliyor. Bu betimlemesiyle Sanat Tarihinde "İlk Modern Ressam" olarak nlenmesine yol açmıştır.

Tintoretto (1518 - 1594), ışık-gölge atışması ile ilk düzlemlerle, arka düzlemler çatışmasını uygulayarak kendisinden önceki ressamlardan farklı kompozisyonlar uygulamıştır.

Hans Holbein (1497 - 1543), "alışılmış güzellik anlayışına ilgisiz ve ustaca lllk"le kompozisyonlarını "kolay denecek" yetkinliēe ulaştırmıştır.

Michelangelo Da Caravaggio (1573 - 1610), "Gelenekiliēi yok etmek", "seyirciyi řařkınlıēa uēratmak", "sanatsal sorunlara yeni biçim vererek ve bu konuda uzlaşmasız davranarak", "kullandıēı ıřıēın sertliēi ve derin gölgelerle yarattıēı karşıtlık" (Gombrich, 1980) gibi önemli yeniliklerle yeni bir tavır oluşturmuştur.

İşte Caravaggio'nun bu tavrından sonraki hemen her yeni akım sert eleştirilerle karşılaşmışlardır.

Pieter Paul Rubens (1577 - 1640), çok figür, çok ışık, çok devinim ve çok mekanlı; geniş kompozisyonlarını, çok güçlü fırcasıyla yaratmıştır.

Rembrandt Van Rijn (1606 - 1669), hemen hemen tüm resimleri bir rengin (kahverengi) egemenliēindeymiř izlenimi verir. ışık ve renkte karşıtlık yaratarak etkilerini artırmıştır.

Lorenzo Bernini (1598 - 1680), sanatta coşkunun doruēuna ulaşmıştır. Heykellerindeki giysileri "bütünün devinsel etkisini artırmak amacıyla kullanmıştır.

Thomas Gainsborough (1727 - 1788), resimlerinde doērudan doēa görünümlerini deēil, dş ve ruhsal etkileri de kullanmıştır.

Francisco Goya (1746 - 1828), resimlerinde düşsel ve hayali konulara

yer vermiştir.

William Turner (1775 - 1851), resmine heyecanını katmıştır.

Equéne Delacroix (1798 - 1863), resimde; rengin çizimden, hayalgücününse bilgidен önemli olduğunu ileri sürmüştür. Akademik kuralları reddetmiştir. İzleyicilerini heyecanlı ve gergin ruha sokmak için, resimlerinde dramatikliği, devingenliği ve müziksel öğeyi uygulamıştır.

Gustave Courbet (1819 - 1877), geleneklere karşıdır. Başka hiçbir şeye değil, doğaya yönelmiştir.

Edouard Manet (1832 - 1883), fırça ustalarının (Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Velazgues, Goya) geleneğinden esinlenmiştir.

"Açık havada ve tam güneş ışığı altında, yuvarlak biçimlerin, kimi zaman basit renk lekeleri gibi yassı görünmelerinin etkilerini derinleştirmek istemiştir." (Gombrich, 1980).

Gerçekte "derinlik izlenimi" olan bu yolla ön planı atak, canlı renklendirdiğinden, arka planı uzaklaşıp gidiyor görüntüsüne ulaştırmıştır.

J. Mc Neill Whistler (1840 - 1917), "yaşamda en ciddi şey sanatsal duyarlılıktır"la özetlenebilen Estetikçi Akımı savunmuş, "biçim ve renk uyumu"nu hedeflemiştir. Resimlerine, müzik çağırışımı yaptıracak adlar vermiştir.

Paul Cezanne (1839 - 1906), estetik araştırmaya yönelmiştir. Sanat tarihindeki gelişmeleri bilerek yenilere varmaya çalışmıştır.

Georges Seurat (1859 - 1891), renklerin beyinde yoğunluk ve parlaklığını yitirmeden kaynaşabileceğini düşünmüş, bu yolla da kenar çizgilerini ortadan kaldırmıştır.

Vincent Van Gogh (1853 - 1890), fırça vuruşlarını büyük bir tutarlılık ve etkiyle kullanmıştır. Boyayı ise kalın katmanlar halinde sürmüştür. "Her fırça vuruşunu, yalnızca rengi parçalamak için değil aynı zamanda coşkusu nu dile getirmek için kullanıyordu" (Gombrich, 1980).

Eduard Munch (1863 - 1944) ve Oscar Kokoschka (1866 -) ifadecilik: Çizgi ve renkler aracılığı ile duyguların ifade edilmesi ile "deneysel sanat" cesaretlendirmişlerdir.

Vassily Kandinsky (1866 - 1944), "saptanabilir hiç bir nesne betimlemeden" (Gombrich, 1980), resim yapmıştır. resimlerinde müziksel bir dili renklere uygulamış ve "SOYUT SANAT"ı başlatmıştır.

Paplo Picasso (1881 - 1973), şeylerin üçüncü boyutunu da düşlemiş, kurduğu yeni biçimlerle şeyleri betimlemiştir. Deneyciliği ve olağanüstü çabasıyla güçlü yapıtlar üretmiştir.

Paul Klee (1879 - 1940), biçimlerle, düşsel özgürlük içinde oynamış; yaratıcılığı, bilinçle tuvale yansıtmıştır.

Ljyonel Feininger (1871 - 1956), saydam üçgenleri, üstüste koyarak oluşturduğu teknikle; mekan ve devinim duygusunu da vermeyi başarmıştır.

Piet Mondrian (1872 - 1944), resmin mimarı gibi bir kurgu olduğu savıyla, tablolarını en basit öğelerle, doğrular ve salt renklerle oluşturmuştur. Şeylerin kalıcı gerçekliğini ortaya koyacak çalışmalar yapmıştır. Resmi duvarla birlikte düşünmüştür. Resimlerindeki uzayla, duvardaki uzayın özdeşi olduğunu savunmuştur.

Marc Chagall (1877 -), gerçek halk sanatının tadını, saflığını ve büyümesini, azda olsa korumayı başarmıştır.

Kasimir Malevich (1878 - 1953), karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen öğeleri kullanarak yaptığı resimler, beyaz bir zemin üzerinde aydınlık ve sınırsız bir uzayda, kozmik bir uzayda yüzüyormuş izlenimi yaratmıştır.

Theo Van Doesburg (1883 - 1931), sınırlı biçimlerle birincil renkleri evrensel bir sayarak ve incelikli karmaşaları reddederek resim yapmıştır.

Franz Kline (1910 - 1962), resimlerini dış çevre ile çağrışım yapmadan oluşturmuştur.

Yukarıda adlarını ve bazı özelliklerini veya ilkelerini verdiğim sanatçıların, çok önemli başka özellikleri de var. Ancak, benim resimlerimin kökleri olmadıklarından, bu sanatçıların diğer özelliklerini bu çalışma kapsamına zorunlu olarak almadım. Adı geçen bu sanatçılar kendi gerçeğini sanat adına sürekli sorgulayabilmişlerdir. Yakaladıkları sonuçları, sanat elemanları ve evrensel gerçekle yoğurmuşlardır. Bu hamuru da resimsel

düzlemde -ki ressamsa eğer- özgün bir resim diliyle düzenleyebilmelidir. Bunu başarabilirse, sanatının bireyselliği gerçekleşmiş olacaktır.

Yarınlara bırakılacaklar ise, hep bu özgünlüklerdir.



BÖLÜM 1

PLASTİK DEĞER OLARAK LEKENİN GEÇİRDİĞİ EVRELER

Yüzyılımızın başında bugünkü bilim insanının yeryüzüne gelişine kadar araştırdığında; insanın ilk eserlerini gün ışığına çıkartmış bu da bizleri buzul sanatı ile karşılaştırmıştır.

Avrignacien resimleri genel karakter olarak, çizgiden ibaret oluşur.

Stilin gittikçe plastikleşmesi ve anlatımın canlılaştırması Solutreen çağında görülmektedir. Solutreen çağı, çizgiden ibaret desenden, renk lekeleri ile artistik olarak yapılmış ve büyük bir serbestliği bulunan resimlere geçiş devresidir. H. Kühn'e göre lekelerin ön plana çıkışını orta Magdalenien'de rastlamaktayız.

"Orta Magdalenien'in konturu terkederek renk lekeleri ile yapılmış artistik resimlerinde, modern empressiyonizmin bütün problemleri görülmektedir (H. Kühn).

Magdalenien'in sonunda sanat yeniden çizgi ile anlatıma döner. Şekillendirmenin plastik ifadesi terkedilir.

Çizgiden başlayan gelişimin renk lekelerine gitmesi ve sonunda inşacılık, bütün sanat ekollerinde ve çağ üsluplarında açık olarak görülmektedir. Öyle ki bu gelişim olayını, bir kanun olarak bütün büyük uygarlık sanatlarının gelişiminde de izleyebileceği gibi, Girit Yunan, Rönesans ve çağımız sanat anlayışlarında da görülmektedir. Burada görülen, yeryüzündeki ilk sanat aşamalarıdır. İşte bu biçim gelişiminin sonunda Eski Taş Çağı bitmekte ve Orta Taş Çağı başlamaktadır (Turani, 1983).

Doğu İspanya resimleri, Buzul devrinin plastik ifadesine sahip değil-

dir, bunun yerine yüzeyselleşme başlamıştır. Bu olay, yüzyılımızın başında Empressiyonizm, Fovizm ve Ekspresyonizm ile aynen yeniden tekrar etmektedir (Turani, 1983).

1.1. Resimde Leke'nin Oluşumu

Bir yapıtın abstre olup olmaması herşeyden önce leke ile ölçülebil-mektir, herşey lekedir; işarettir. Birkaç renkli leke, işaret, sade çizgilerin temsil gücü, çok yüklü ve anlaşılması zor bir figürün gücüne eşit bir ifade-ye sahip olabilmektedir.

Çağımız sanat eleştirmecileri bir eserin anlamını kavrayabilmeleri için onun analizini açıklığa kavuşturulması yolunu izlemektedirler. İçerik ile ko-nuyu ayırdedip, içerik ile biçimin belli edilmesine önem vermektedirler. Ressamın anlayışı, anlatımı ve yapış tarzı önem kazanmaktadır. Konu sa-natçının tasvir ettiği nesne olup, biçimin oluşmasını sağlayan bir neden ol-maktadır. Konu, ressamın düşüncelerinden geçmeden sanat alanına geç-e-memekte resim konusu ve temel elemanları yanında ayrıca bir tekniğe sahip olmaktadır. Teknik, eserin maddi şartını ortaya koymaktadır. Sanatçı, resim yaptığı yüzeyde, kendi tekniği ile bakılmaya değer formlar tesbit etmeye çalışmakta; bununla da leke oluşmaktadır. Lekenin açık koyu tonu dışında, az veya çok yoğun (epais), donuk (opage), şeffaf (transparent) bir görünüşe sahiptir. Bir resimde boyanın kullanılışından çıkan bir sonuçtur. Boyanın kullanılışındaki tarzla boya maddesi ressamın isteğine bağlı olarak değişik bir görünüm almaktadır. Resim bu andan sonra başlamış sayılmakta; lekeci-lik, yapış tarzını belirttiğinden, resmin temel unsuru olarak görülmektedir. Boya sıvası, fırça, pamuk, spatül vs. ile seçilen yüzeye serpilmekte, atıl-maktadır. Ressam ilk lekeleri olduğu gibi bırakabilir, geliştirebilir, üst üste koyabilir veya değiştirebilmektedir. Bu yapım süreci sanatçının kendisine bağlı olmaktadır.

Doğada bulunan fiziksel formlar geometrik soyutlamaların sonuçları-na göre varan ve belirsizliğin kendine özgü varlığı olan her resimde lekenin bir biçimi vardır. İnfornel sözcüğünden biçime dayalı olmayan resim anla-mı çıkarılsa da gerçekte biçime dayalı olmayan resim yoktur. İnfornel, be-lirsiz bir lekenin resimde olumlu bir faktörü olduğu an, biçimi de vardır. Resimde biçimin olumsuz faktörü yalnız hareket ve denge fonksiyonuyla olabilmektedir. Sonuç olarak içerik ve biçim birliğinin varlığını, ressamın tutkusunda gerçekleştğini görürüz (Eyüpoğlu, 1971).

Her lekenin bulunduğu fonda, birbirinden ayırd edilebilecek bir biçim vardır. Resimde biçim yalın olarak plastik anlamda ele alınmaktadır. Bir resimde, sıçramış, atılmış, serpilmiş lekeler her ne kadar rastlantılara yer verirse de kuşkusuz resimsel uygulamada denediği yeni yollarla ilgi uyandırmaktadırlar.

1.2. Leke Düzenleri

Lekeyi çalışan, çizgiden, renkten, benekten medet ummamakta; Leke, yalnız başına kendini kabul ettirme gücüne sahip olmaktadır.

Leke akılda kalması bakımından çizgiden ve renkten daha etkilidir. Leke renkten önce göze ulaşmaktadır. Karanlıkta ışık gözleri ışık-leke aydınlık gözelerdir. Daha sonra renkleri seçilmeye başlanmaktadır (Eyüpoğlu, 1971).

Kitleyi görüşte, dikkat kenarlardan ayrılmakta gözün izlemesi gereken yol olmaktan az ya da çok çıkmakta ve ilk izlenim, nesnelerin lekeler halinde algılanması olmaktadır. Bu leke görüntülerinin renk, ya da sadece aydınlık ve karanlık alanlar olması önemsizdir (Wolfflin, 1985).

Resim yüzeyindeki farklı lekelerle (açık, orta, koyu) bağlantı sorunun ortaya çıktığı saptanabilmektedir. Bu bağlantılarda yapıtta bütün duygusunu veren resimsel öğeler olmaktadır.

Modleye bağlı olarak ortaya çıkan açık-koyu lekeler giderek bağımsız kompozisyon öğeleri olurlar. Daha doğrusu lekeler, doğada edinilebilen izlenimler dışında bir değer olarak resimde yer almaktadırlar.

Modleli ve ışık-gölgeli resimlerde ortaya çıkan çok nüanslı açık-koyu değerler, soyut resimlerde de devam etme olanağı bulabilmektedir. Bu gözlemin değerlendirilmesinden de, çok nüanslı açık-koyu lekelerin, optik görüntü resmine paralel olarak, soyut feza boşluğu etkisi yaratmada kullanılabileceği çıkarılmaktadır.

Figüratif biçimler, geometrik sınırlı, düz yüzeyli resimsel öğeler haline geldiğinde, optik görüntünün gerektirdiği inşa mantığının terkedilme zorunluğu ortaya çıkmaktadır. Optik görüntü saptamasına bağımlı olarak oluşan modle ve bilimsel perspektif disiplininin terk edilmesi ile iki boyutlu, simgesel, düz yüzeyli biçimlerle yapılan bir düzenlemeye varılmaktadır (Turani, 1978).

Bir rengin; koyuluk ve açıklık derecesi onun renk şiddetinden daha etkili olmaktadır. Gözümüz renk çeşitlerinden önce, rengin açıklık-koyuluğunu seçebilmektedir. Üç leke düzeni; açık-orta-koyu; orta açıktan ne kadar uzaksa, koyudan da o kadar uzak duracaktır.

Resim olarak üç lekeye bölünen tablo, gün ışığı, ay ışığı, mum ışığı, çıra, lamba, ambul ışığı gibi. Her ışıpta görünme gücüne kavuşmaktadır.

Üç leke düzeni de bugüne kadar yapılmış olan işlerde görülmektedir. Yalnız açık-koyu ile resim yapabilmek işin en zor tarafıdır. Büyük ressamların yaklaşımı olarak bilinen bu durumun tam aksine adı bilinmeyen şahısların yapıtlarında daha ağırlıkta görülmektedir. Saf leke dünyaya kendini kabul ettirmiş ressamların işlerinden çok primitif halklarda ağır basması, yalnız bir güzellik tasasına bağlı değildir. İlkel toplulukların, yoksul halkın büyük kültür ocaklarından çok uzaklarda yaşayan köylülerin ellerinde diledikleri kadar dayanıklı boya olmaması onları ak üstüne yalnız bir siyah ile, koyu üstüne bir ak ile yetinmek zorunda bırakmış, bu nedenle leke düzeninde ön plana çıkmışlardır.

Primitiflerin insanlık tarihine armağan ettikleri en önemli yapıtları. Buzul çağında resimlenmiş mağaralardan Les Combarallas, Ariege de Trois Freres; Santan der civarındaki Covalanas, El Castille, Altamira, Fransa'daki Lascaux ve Niaux en önemlilerindendir (Turani, 1983).

1.3. Pozitif ve Negatif Değerler

a) Bir resim yapıtında büyük yer kaplayan lekeler negatif olmaktadır.

b) Orta ve küçük alan kaplayan lekeler pozitif kabul edilmektedirler.

Sanat yapıtında negatif değer üç şekilde oluşmaktadır. Bu düzende geniş yer kaplayan değer, ışıklı-sıcak, siyah-soğuk veya gri-tarafsız renkler olsa da, aktif bir fonksiyonu olmadığından daima negatif, olumsuz sayılmaktadırlar. Yapıtın havasını atmosferini, universal renk tonunun renk ortamını belirtmektedirler. Diğer tonlarda etki yarattığından resmin canlılığını, dinamizmini yani aktif bir fonksiyona girdiklerinden pozitif alanlar (olumlu alanlar), lekeler olarak kabul edilmektedirler.

Pozitif alanları yapıtlarında gördüğümüz Gustave Courbet (1819-1877). Açık havada ve tam güneş ışığı altında, yuvarlak biçimlerin, kimi za-

man basit renk lekeleri gibi yassı görünmelerinin etkilerini derinleştirmek istemiştir.

Gerçekte derinlik izlenimi olan bu yolla ön planı atak, canlı renklendirdiğinden, arka planı uzaklaşıp gidiyor görüntüsüne ulaşmıştır (Gomb-rich, 1980).

Biçimler bir arada iken ya birbirlerine eklenirler, büyürler yani biçimlere giderler veya küçülürler, başka, biçimlerin parçalanmasına uğrarlar. Lekenin var oluşu ve etkili olması, çevresiyle oluşturduğu uyum ve zıtlasmaya göre değişmektedir.

Leke çevresiyle nicel (koyu-açık) olarak aynı değere sahip olmakta ve nitelik (renksel) bakımından farklılaşmadığı zaman, varlığı ortadan kalkmaktadır.

Nitel ve nicel bakımdan çevresiyle tam bir zıtlasma içinde olan bir biçim, kendini ve bütünlüğünü en kuvvetli şekilde ortaya koymaktadır.

Koyu açık bakımdan, pasif ve büzülme etkisindeki biçimler ise, biçimsel varlıklarını sürdürmede zayıf kalmakta ve çevrelerinde etkili olamamaktadırlar.

1. 4. Kompozisyonda Leke Düzeni ve Denge

Bir sanatçı, renge geçmeden önce, tuval üzerinde siyah, beyaz, orta koyuluktaki değerlerin leke dağıtımını denge kurallarına göre düzenlemesi gerekir. Renklerin koyulukları ton çemberindeki koyuluklara eşit değer taşımaktadırlar (Çalcalı, 1990).

Bir resim yapılırken gözönünde tutulması ve sağlanması gereken özellikler:

- 1- Lekelerin ağırlık dengesi: Küçük-büyük biçimlerin ağırlıkları.
- 2- Lekelerin, tual alanında dolaşımı, hareketi, ritmi.
- 3- Ton değerlerinin uygulanması, siyah-beyaz-orta değerler.
- 4- Tondan tona, renkten renge geçen ara tonların kullanılması. (pasaj-ton)
- 5- Sıcak-soğuk karşıt renk armona dengesinin kurallara göre uygulanması.

Ton dağılımı ile dengenin sağlanması, resmin temel elemanlarından-

dır. Bir tabloda düzenlenecek tonların etkisi şu şekilde artırılır:

- 1- Onları parçalamakla
- 2- Yerlerini parçalamakla
- 3- Ton aralıklarını düzenlemekle
- 4- Açık koyu derecelendirmelerle

Önemli olan şey, lekeler arasında tatlı bir armoni kotrastı kurmaktır. Bir düzende, şiddetli kontrast yapmak armoniyi kaybettirir. Kontrastsız bir armoni de, monotonluğu ile can sıkır. Bir tablonun mükemmelliği armoni ve kontrast beraberliğinden doğar. Bir armoninin meydana gelmesinde şu konular önemlidir:

- 1- Birlik (hakim renk, şekil, çizgi ile)
- 2- Değişiklik (renkte, şekilde, çizgide)
- 3- Denge (renk, şekil, çizgi)



BÖLÜM - 2

IŞIK

Doğanın, gerçek bir doğa, somut, canlı bir doğa olarak kavranması ile elde edilen şey nedir? Bununla ilk elde edilen onun en temel elemanı olan ışıktır. Böylece, bütün nesneler, bütün varlık dünyası bu reel güneş ışığının çeşitli değişimleri olarak anlaşılmış ve bunun sonucu olarak güneş ışığı ve nesneler arasındaki bağıllık araştırılmıştır. Güneş ışığı yedi tayftan meydana gelmiş bir ışık olarak kavranınca, bütün nesneler bu tayfların çeşitli bileşimleri olarak kabul edilmiştir.

2. 1. Bir Resim Elemanı Olarak Işık ve Empressionist Görüş

Işık, bir resim elemanı olarak Batı resmine Masaccio ile beraber girmiş ve resmin temel elemanlarından birisi olmuştur. Bunu daha somut olarak görebilmek için, Leonardo da Vinci'nin "Mağarada Meryem" tablosunu, ışık bakımından ele alınırsa ışığın arkadan, derinlerden, bilinmeyen bir kaynaktan doğduğu görülmektedir. Buradaki ışık doğada görülen, reel bir ışık değil, idealize edilmiş bir ışıktır. Kuşkusuz bilinmeyen, derinlerden gelen ve ön plandaki figürleri aydınlatan bu ışık, resmin temel bir değeridir. Dikkat edilirse, bu ışığın tablonun konstruktion'u bakımından çok büyük bir önemi olduğu görülmektedir. Bu önemi, iki noktada toplanabilmektedir. Birinci nokta şudur: Işık, burada figürlerin plastikliğini sağlamakta ve figürler, bu ışık aracılığı ile bir rölief karakteri elde etmektedir. İkinci noktaya gelince: Tekrar resme dikkatle bakıldığında, burada arka plandan, derinlerden gelen ışığın, resimde, arkadan öne doğru uzayan bir mekan meydana getirdiği görülmektedir. Bu, dört figürün ve kayaların içinde bulunduğu bir mekandır; derinlere doğru uzayan bir mağara mekanıdır. Diyebiliriz ki burada ışık, resmin belki de en temel elemanlarından biridir. Çünkü ışık, bura-

da resmi kuran, bir kompozisyon prensibidir. Bununla beraber, ışık tek başına bir erek olmayıp, sağlam bir kompozisyon kurmada, mekana ait ve plastik değerleri ifade etmede sadece bir araç görevini görmektedir.

Raffaello Sanzio, "Azit Petrus'un Zindan Kurtuluşu" yapıtı da ışık yönünden irdelendiğinde Azit Petrus'un Zindandan Kurtuluşu'nun anahtarı ışıktır. Parmakların arasından şiddetle parlayan bir ışık çarpar yüzümüze. Parmaklıkların silüetini çıkartır. Yanlardaki muhafızların ay ışığı vurmuş zırhlarının neredeyse duygusal görüntüsünde ise, kendi değişkenini bulur. Bu aydınlık ve dokusal resim, sanki hücredeki Aziz Petrus ile meleğin figürlerini emmektedir. Ritmik kavislerden meydana gelen Raffaello figürünün yeni versiyonlarıdır bunlar. Sanatçının grafik ve zarif formülü şimdi biraz daha ağırlaşmış ve genişlemiştir. Vatikan'da, kilise ve papalığın zafer dolu yaşamına adanmış Heliodoros Stanzası'nı süsleyen resmin konusunu, ilk Papa Aziz Petrus'un zindandan kurtuluşunun tarihsel, alegorik hikayesi oluşturmaktadır. Raffaello, Petrus'a, Papa II. Julius'un yüz çizgilerini vermiştir. Işığın bu denli etkili kullanımına daha sonra ancak Caravaggio ve Rembrandt'ta rastlanıyor (Bonnefoy, 1988).

İmpressionizme gelinceye kadar bütün resim okulları ışığı, böyle bir 'araç değer' olarak anlamıştı; bu, yalnız Renaissance sanatı için böyle olmamış Barok, Klasisizm, Romantizm sanatları için de bu söz konusu olmuştur. Rembrandt'ın portrelerine, El Greco'nun yapıtlarına, Frans Hals'ın Delacroix'nın resimlerine bakalım, ışık, bunlarda hep figürlerin plastik değerlerini ortaya çıkarmada, tablonun konstruktion'unda kullanılan bir araç olmuştur (Tunalı, 1989). Oysa, impressionizmle beraber, ışık, bir araç değer olmaktan kurtulur ve başlı başına bir 'değer' olarak anlaşılır. Ama, ışığın bir araç değer olmaktan çıkıp kendi başına bir değer olması ne demektir? Bu, her şeyden önce, ışığın reel bir ışık olarak anlaşılmasını ifade etmektedir. Reel ışık ise, somut, belli bir kaynaktan doğan, belli bir rengi olan ışıktır; kısacası, reel ışık, somut ışık, doğrudan doğruya güneş ışığıdır. İmpressionizmin kullandığı ışık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi, idealize edilmiş soyut bir ışık değildir; tersine her gün doğada gördüğümüz yedi renkten meydana gelmiş olan 'güneş ışığı'dır.

İmpressionist resimlerde ışık, belli bir kaynaktan güneş ışığı olarak tablonun mekanı içine boşalır ve bobloyu, sınırsız bir şekilde doldurur, bütün nesnelerin üzerine taşar ve böylece de her sağlam sınır inkar edilmiş olmaktadır (Kandinsky, 1912).

Işık, ilk defa impressionistler tarafından keşfedilmiştir demekle, güneş ışığının, reel ışığın resme ilk defa impressionizmle girmiş olduğu kastedilmektedir. Impressionizme gelinceye kadar, resimde güneş ışığı, reel ışık yoktur demek istenmiştir. Bu, impressionistlerin en büyük keşiflerinden biri olmuştur; çünkü, ancak bu keşif yardımıyla ki, ışık, renk ile elele ve vererek renkli ışık halinde resim sanatında ortaya çıkmış sayılmaktadırlar.

Impressionizme gelinceye kadar bütün ressamalar doğaya baktıkları ve hatta doğayı resmettikleri halde, nasıl oluyorda güneş ışığını görmemişlerdir? Şüphesiz ki, impressionizme gelinceye kadar ressamalar doğayı görmüş ve doğadan parçalar resmetmişlerdir. Ancak, onların resmettiği, bizi her yanımdan saran reel bir doğa değil, o daha çok "atölye" içinde idealize edilmiş, abstrakt (soyut) bir doğadır. Atölye içinde düşünülmüş olan bu doğanın terkedilmesi, ressamaların gün ışığına çıkmalarını gerektirmekteydi.

Sanatçıyı, atölye denen manastırdan dışarı çıkarmak, gökyüzü ile temas getirmek, onu insanlar arasına, dünyaya götürmek lazımdı (Tunalı, 1989). İşte, bu doğa ile, dünya ile temas içinde sanatçı, güneş ışığını kavramış doğa ortasında, doğanın büyüklüğünü ve güzelliğini fark etmiştir. Bu, impression'ların, duyumların meydana getirdiği canlı ve yaşanan bir doğa idi. Böyle canlı bir doğanın keşfi ile, doğa ortasında, gün ışığının bereketi içinde resim yapmak gibi yeni bir resim tarzı meydana gelmiş ve buna 'açık hava resmi' (pleinairisme) adı verilmiştir. Impressionizm böyle bir 'açık hava resmidir' Pleinairisme'dir.

Işık, resimde bir kompozisyon elemanı, resmin kullandığı bir araç değer olduğu halde, impressionist sanatta ışığın değeri tamamen değişmektedir. Bütün nesneler, bir tayf örtüsüne bürünmekte, bunun sonucu bütün konturlar, formlar erimekte, nesneler varlıklarını kaybetmekte ve ışık empression'larının belirlediği bir görünüş olmaktadır. Nesneleri resmetmek için öncelikle ışığı resmetmek gerekmektedir. Işığı resmetmek ışığın prizmatik değerini kavramakla yani optik yasaları tanımakla mümkün olmaktadır.

Bu yasalar, nesnelerin ışık ve havanın çevrelediğini ve konturlarını erittiğini rengini sürekli olarak değiştirdiğini; yaptığımız gözlemlerde bize bildirmektedirler.

Daha önceleri bir kompozisyon elemanı olan ışık, impressionizmin ana konusu olmakta, daha doğru bir deyimle impressionizmle beraber res-

min temel konusu ışık olmaktadır. Çünkü impressionist sanatçı, nesneler dünyasına baktığı zaman, orada kendi başına var olan objeler görmemekte ışığın belirlediği renkler ya da başka bir deyimle çeşitli ışık tayfları görmektedir. Doğrudan doğruya onları resmederek ışığı, resmin ana teması haline getirmektedir (Tunalı, 1989).

2. 2. Renk ve Işık

Batı resminin doğuşundan itibaren renk, resmin en temel elemanlarından biri olarak bilinmektedir. Optik bir sanat olan resim, her şeyden önce göz duyumlarına dayanmaktadır. Mekana ait biçimler bizde daima renkleri nedeni ile estetik bir etki yapmaktadır. Hatta, renk bakımından oldukça yoksul olan sanatlarda bile, örneğin heykeltıraşlık ve grafik sanatlarında mekana ait renklerin estetik impression'u, daima onların renk ve ışık etkisiyle oluşmaktadır. Işık ve renk etkisi olmadan, salt mekana ait biçimin estetik olarak kavranması mümkün olmamaktadır (Tunalı 1989). Bundan ötürü, geçmiş stil'ler arasında her resim, rengin ve ışığın bu estetik etkisinden mümkün olduğu kadar fazla faydalanmak istemiştir. Çünkü, resim sanatı, salt bir renk ve ışık sanatı olmalıdır. Yalnız, bu her şeyi kuşatan renk ve ışık içerik bakımından önemli ve önemsiz olabilmektedir. Kuşkusuz, bütün varlık dünyası, doğa, renkli bir dünyadır. Ama, doğaya bakıldığında zaman, renklerin yanında renkleri çevreleyen, ve doğal objeleri birbirinden ayıran formlar, çizgiler, konturlar görülmektedir (Kandinski 1983).

Görünüştten hareket eden bir resim, görünüşü renk ve ışık olarak kavramakta, ifade etmektedir. Buradan şu sonuç çıkarılabilir. Renk ve ışık impressionist sanattan çok daha önce de resimde kullanılmış ve hatta, hiç olmazsa, daha sonra göreceğimiz gibi "pittoresk" kategorisi içinde çalışan ressamlar için varlığın çözüldüğü ve ifade bulduğu bir 'ortam' olarak anlaşılmıştır. Örneğin, Tiziano'nun Rubens'in, Caravaccio'nun yapıtlarından kırmızı-mavi akord'unu bir an çıkarıldığında geriye onların içeriğinden ne kalır? Kuşkusuz, bunlar ve daha bunlara benzer bir çok yapıt renklerinden ve ışığından soyulduğu an, gerçek estetik değerini kaybetmektedir. Çünkü bunların dayandıkları temel, renk'tir ışık'tır, gerçekliği taşıyan, onların objelerini birer obje kılan temel bir 'prensipte' bağlı başına bir değerdir (Tunalı, 1984).

2. 2. 1 Rengin Düşündürdükleri

Koyu ve açık lekeler dengeli kullanıldığında bizde özel tepki uyandı-

ran görsel biçimler yaratabilirler. Manet, Klee ve Tizrano'nun yağlı boya resimlerinden aldığımız izlenimler, bu sanatçıların öncelikle bilgi ve hüner kullanarak bizde koyu açık lekeler arasındaki farkı ayırtetmeye yarayacak bir duyarlık yaratmaları olmuştur. Ama Courbet'nin yaptığı meyva natürmortunda bir yağlı boya resimde koyu ve açığın daha başka nitelikler kazandığını görülmektedir. Buradan aldığımız izlenim yalnız ayrı tonlardaki koyu ve açık lekelerin kontrastından doğmakta, o lekelerin renkliliğinden ileri gelmektedir. Bu renk niteliğinin eklenmesi sanatçıya ve duygu ve düşüncelerini yapıtlarında kuvvetle ifade imkanını sağlamaktadır.

Rengi algılamak, görme metodunun heyecanla ilgili tek ve güçlü kısmıdır. Renge karşı tepkilerimiz çoğu zaman kesin ve anidir. Renkler bizlerde değişik heyecanlar uyandırmaktadır. Mavi istek, üzüntü, yalnızlık hissini uyandıran renktir.

Vasili Kandinski bu derinleşme gücüne mavide rastlıyoruz derken, önce kuramsal olarak mavinin fiziksel hareketlerini gözlemlemekte ve bunu iki şekilde ifade etmektedir: 1) İnsandan uzaklaşması, 2) Kendi merkezine doğru yönelme koyulaştıkça insanı o ölçüde sonsuzluğa çağırmakta, içinde saf olana ve sonunda, duyu-üstü-olana duyulan özlemi uyandırmaktadır (Kandinski, 1993).

Öte yandan, kırmızı, sıcaklık hissi vermektedir. Bu bakımdan Courbet'nin natürmortlarını çok sıcak resimler diye tanımlanabilmektedir. Ayrıca, kırmızı şiddet veya tahrip tesiri yaratabilmektedir. Her iki renk de derinlik görüntüsü verebilmektedir. Kırmızı, düşünüldüğü üzere, sınır tanımayan, tipik sıcak renktir, içsel olarak çok canlı, hareketli, huzursuz bir etki yapmaktadır; bununla birlikte, varlığını her yöne dağıtan sarının uçarılığı yoktur. Bütün enerjisine ve yoğunluğuna rağmen, neredeyse amacını biliyor denebilecek büyük bir gücü olduğunu duyurmaktadır. Her iki renk de derinlik görüntüsü verebilir. Genellikle kırmızı renk, maviye nisbetle bize daha yakın görünmektedir. Soğuk renkler bizden uzaklaşırken, sıcak renkler yaklaşma hissini uyandırmaktadır.

Bu renkler tamamıyla duyuşsal uyarmalar yapmaktadırlar. Örneğin Courbet'in resimlerinde kırmızı rengin kitle halinde ve fazla kullanılmış olması bizde kuvvetli bir hoşlanma hissi uyandırabilmektedir. Aynı rengin başka çağrışımlar uyandırmasındaki kolaylık, görme alışkanlığımızdaki çarpıcı gücüne delildir.

Renklerle tonlarının sayısı, çeşitlenme ve birleşme imkanları geniş olduğundan sanatçının renkten yararlanarak yaratabileceği izlenimler dizisi de aynı derecede fazladır. Rengi zengin bir ifade haline koyan sebep ve tesirlerdeki çeşitlilik aynı zamanda bizim renk alışkanlığımızı ve gördüğümüzü tanımlamamızı da güçleştirir. Böyle olduğu için rengin değişik niteliklerini bir sisteme bağlamak üzere yapmış olduğumuz algılama deneyleri ve algılanan tonlar arasında kurduğumuz bağıntılar belli şemalar halinde ifadelendirilmiştir. Renk yapısı ve algılama hakkındaki bilgimiz, tepkilerimizin gözlemlenmesinden elde edilen bilgiler toplamını aşmamaktadır. Bilim düzeninde gözlenebilir olaylar üzerindeki çalışmalar başarılı bir tertibe konulduğu halde tek bir sistem kurulamamıştır. Neticede her sanatçı kişisel tercihesine dayanarak rengin yapısı ve tesirleri hakkında kendi teorisini kurmaktadır.

Bununla beraber renk üzerinde zaman zaman yaptığımız denemelerle ilgili bazı gözlemler, çoğunlukla algılama konusunda geçerlidir. Böyle bir gözlem örneğin, değişik tonlara bakma tecrübemizden doğmaktadır. Bazı tonlar ötekilere hakim görünmekte kırmızı, mavi ve sarı rengin, gözümüzü kuvvetle çektiğini biliriz. Bu tepki yüzünden bu tonlara ana renkler denmektedir. Sanatçı eserini yaratırken bu renklerin gözümüzü çekeceğini mutlaka hesaba katmaktadır. Örneğin, El Greco'nun yaptığı "El Espolio" (İsa'nın Soyundurulması) adındaki resimde başlıca figürler kompozisyondaki önem sıraları gözetilerek ana renklere boyanmıştır. İsa figürüne kırmızı elbise giydirilmiş, çevresindeki figürlerin kıyafetleri ise mavi ve sarıyla yapılmıştır. İsa'nın sağ tarafındaki adam ötekilerin büyüklüğünde bir renk lekesiyle yeşil elbiseli olarak tasvir edildiği halde gözümüzü aynı kuvvetle çekmemektedir. Burada gözümüzü çeken, ana renklerden kırmızı, mavi ve sarıdır. Bizi, sahnenin tesiri altında bırakan da bu renklerdir. Bu arada hemen göze çarpan renk tonunun sıcaklığı ve soğukluğudur (Kalmık, 1964).

Rengin sıcaklığı yada soğukluğu, genelde bakıldığında, sarıya yada maviye eğilim demektir. Bu, bir anlamda, aynı yüzey üzerinde gerçekleşen bir farklılaşmadır. Renk temel tınısını korumakta, ama bu temel tını daha maddi yada daha gayrı-maddi bir nitelik almaktadır. Yatay bir hareket söz konusudur ve sıcak unsur bu yatay yüzey üzerinde seyirciye doğru ilerlemekte, ona erişmeye çalışmakta soğuk ise seyirciden uzaklaşmaktadır (Kalmık, 1964).

Başka bir rengin bu yatay hareketini sağlayan renaklerin kendileri de

aynı hareketle tanımlanırlar, ama onları içsel etkileri yönünden birbirlerinden kuvvetle ayıran bir hareketleri daha vardır. Bu bakımdan içsel değerin içindeki ilk büyük karşıtlığı oluştururlar. Demek ki rengin soğuğa ya da sıcağa eğilimi akla gelmeyecek büyüklükte bir içsel önem ve anlam taşımaktadır (Kandinski 1993).

Her renk yada ses büyük olasılıkla zaman içinde maddi söz olarak da bir ifade bulabilir, ama her zamanda geriye, sözün bütünüyle tüketemediği bir artık kalacaktır ve bu artık rengin yada sesin lüks bir fazlalığı değil, asıl öz niteliğidir (Kandinski, 1993)

2. 2. 2. Resimde Mekan

Renk konusunu incelerken belli renklerle belli mesafelerin ilgili olduğunu kaydedilmişti. Kırmızıyla öteki sıcak renklerin mavi ve soğuk renklere göre yakınlık tesiri yaptığı bilinmektedir. Aynı zamanda sanatçı açık-koyu kontrastıyla da bizde derinlik hissi uyandırabilmektedir. Rembrand'ın karakalem "Kış Manzarası"nda ise çizginin de derinlik tesiri yapacak kadar güçlü olabildiği görülmektedir. Kalemin diyagonal yönde kuvvetli hareketiyle yüzeyde tek bir çizgi meydana getirilmiştir. Daha hafif çizgiler kullanarak Rembrandt, geriye doğru yayılan bir köy manzarası yaratmıştır. Burada derinlik algımız gerçekten çok barizdir. Çünkü bu derinlik algısı çizgilerin, renklerin, ya da açık-koyunun en basit bileşiminden elde edilmektedir.

Bizim derinlik algısına karşı bu duyarlılığımız, sanatçıya belirli bir ifade imkanı sağlamaktadır. Sanatçının, elindeki bütün elemanlarla bizde bu tabii duyarlılığı kışkırttığı yada, cesaretimizi kırdığı akla gelebilir. Sanatçı derinlik hissini pek de önemsemeden eser verebilir; kullandığı düz kâğıt veya tualî yüzeyine bir kabarıklık hissi verebilir.

Çağımızda sanatçı hayali bir mekanı bizim her zamanki alışkanlığımıza uyan, ya da aykırı düşen bir mekan yaratabilmektedir. Bu mekanda sanatçı dilediği her nesneyi her istediği yere yerleştirebilmekte; yarattığı dünyada nesnelerin birbirleriyle yada bizimle ilişkilerini yalnız elde etmek istediği tesir belirlemektedir. Sanatçı alıştığımız mekan ve nesne fikrine meydan okuyan, aykırı bir dünya yaratabilir (Cowry, 1972).

Ressam bir yandan, seçtiği sahneyle mekan alışkanlıklarımız arasında ilişki kurmamıza imkan hazırlarken bir yandan da bunu tamamıyla inkar etmektedir.

BÖLÜM - 3

SANATTA DOKU

Var oluşundan beri, insanoğlu tabiatın her yeni düzenini, her yeni kanununu keşfettikçe, çağlara yeni anlamlar kazandırmış, yeni soluklar getirmiştir. Çağımızda da, insanoğlunun getirdiği yeni düşüncelerin yanısıra büyük teknolojik gelişmeler önemli bir kavramı daha ortaya çıkarmış, doku. Doku dünyasına eğilerek onun bütün sırlarını önümüze sürmüştür.

Makina imkanlarının malzemeye verdiği doku çeşitlemelerinin yanı sıra, teknolojik gelişme sayesinde tabiatın en ufak parçasına girebilen, evreni en geniş bir açıdan görebilen insan, doku zenginlikleri ile tanışıklığını gittikçe artırmakta ve yepyeni doku kanunlarına doğru eğilmektedir. Mikroskopik fotoğraftan, geniş hava fotoğraflarına kadar bir sürü imkanın önümüze serildiği bu yeni dünyanın öncüleri fotoğraf sanatçıları ve ressamlar olmuşlardır.

Doku düzenine yöntemli bir şekilde eğilen plastik sanatçıları yepyeni ufuklar beklemektedir.

Doku bir maddenin fizik yapısının yüzeyde görünüşüdür. Başka bir deyimle iç yapının dışa vuruşudur. Yüzeye vuran iç doku içte aynen kalsa bile dışta çeşitli sebeplerle daima değişebilir. Bu değişme tabiat etkisiyle olduğu kadar insanoğlunun isteğiyle de olmaktadır.

Doku fizik yapısıyla bir takım küçük hacimlerden ibarettir. Çok parlak sathlarda bu hacimler azalmakta ve yok olmaktadır. Bu bakımdan doku hem iki boyutlu, hem de üç boyutlu bir elemandır. Pictural - resim değeri vardır. Eğer dokuyu veren küçük pürtüklerin cüsselerini büyütecek olursak doku sath problemi olmaktan çıkar, üç boyutta Biçim-Form problemi olur.

Doku gözle olduğu kadar, parmakla da hissedilebilen bir varlıktır. Maddenin dokusunu parmaklar hisseder. Fakat bunun estetiğini göz görür.

Plastik sanatların yapı - structure - elemanlarının bir kısmı çizgi, nakış, renk, ton (siyah-beyaz) gibi iki boyutta var olan elemanlardır. Üç boyutlu yapının elemanları ise hacim, mesafe ve ışıktır. Mimarlık - Architectural ve heykel yapılarını veren bu elemanlar üç boyutta var olan gerçek elemanlardır.

3. 1. Dokunsal Değerler

İki boyutlu plastik değerlerden (çizgi-biçim-ton-renk) üçüncü boyuta (forma) geçerken, bir ara elemanı olarak Doku kavramıyla karşılaşırız. Doku çevremizi zengin bir şekilde saran, tabiat ve insan yapısı bütün yüzey ve formlarını kuvvetle karakterize eden önemli bir eleman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çevremizdeki her statik cismin yapısı ve her dinamik cismin hareketi bir doku meydana getirmekte, bütün cisimler ve bütün hareketler bizi dokularıyla etkilemektedir. O kadar ki, Evren'de Tabiat'ta - dokusuz hiç bir şey düşünmemize imkan yoktur.

Tabiat'ta dokular çoğunlukla gerçek dokulardır. Gözlerimizi kapatarak parmaklarımızı bir ağaç kabuğu, bir portakal yüzeyi üzerinde veya bir kedi yavrusunun sırtında gezdirdiğimiz zaman birbirlerinden çok farklı etkilerle uyarılırız, duygulanırız. Aynı şekilde, karanlık bir odadayken parmaklarımızla yoklayarak cam veya duvar yüzeylerini de dokuları sayesinde ayırd edebiliriz. Bütün yüzeyler dokunulduğu zaman bizde dokunsal duygulanmalar meydana getirirler. O halde, yüzeylerin farklı bir takım dokunsal değerleri vardır. Dokunsal değerler, objenin yüzey kalitesine yani dokusuna bağlı olarak etkilenmektedir. Bu değerleri en iyi olarak dokunma duygularımızla hissediyoruz. Dokunma duygularımıza hitap eden dokulara da gerçek dokular diyoruz.

Parmaklarla algılanan Gerçek Dokular insan üzerinde kabalık, yumuşaklık, kaypaklık, soğukluk, rahatlık gibi çeşitli duyular meydana getirmektedirler. Tabiat ve insan yapısı bütün objeler için bu böyledir. Otların, betonun madenin, çuvalın, ipeğin kâğıdın veya kürkün dokuları, parmaklarımıza çok farklı ve kuvvetli anlamlar verirler (Tüzcet, 1967).

3. 1. 1. Gerçek Doku

Tabiat'ta dokular çoğunluk Gerçek Doku'lardır.

Parmaklarımızla bir portakal yüzeyi üzerinde ağaç kabuğunu, taş veya camı dokuları sayesinde ayırt edebiliriz.

Dokunma duygularımıza hitap eden dokulara da gerçek doku'lar diyoruz (Tüzcet, 1967).

3. 1. 2 Vizüel Doku

Plastik sanatların leke, çizgi, renk, siyah-beyaz gibi iki boyutta var olan elemanları gözümüze hitap eden taklit dokular, vizüel dokular sayılmaktadır.

3. 2. Organik Doku ve Bütünlük

Organik doku, Yaşama ve Büyüme gibi iki büyük fonksiyondan doğmuştur. Yaşama fonksiyonu ise korunma, beslenme buharlaşma, özümleme vs. gibi oluşlardan meydana gelmiştir. Doku elemanı tabiatın bir çok problemleri için bir çözüm yolu olmuştur. Tabiatıta her organizmanın farklı dokuları, farklı fonksiyonlar için birer çözüm ifade ederler. En ufak hücrelerden başlayarak organik dokuları ve fonksiyonlarını incelemek mümkündür. Aynı cins, aynı çışı gören hücrelerin biraraya gelmesiyle dokular meydana gelmektedir. Bu birleşmede bir bütünlük vardır. Daha yukarı çıkarsak, örneğin, bir kedi dilinin üzerindeki pürtüklü bir doku önemli bir fonksiyonu karşılamak için meydana gelmiştir. Bu sayede hayvan yüzey sürtünmesini çoğaltarak dilini daha kolaylıkla kullanmaktadır. Ayrıca bu pürüzlüğünü, bazı tad duyumlarını sağlamak gibi başka fonksiyonları da vardır.

Tabiatıta organik formlarda Doku ve Bütünlük kavramları arasında bağlantı vardır. Tabiatıta herşey bir doku meydana getirmek istidadındadır. Tek yoktur, doku vardır. Buğday tarlaları, çimenleri, dalgalar, karıncalar, arılar ve insan toplulukları hep aynı cins şeylerin biraraya gelmelerine birer örnektir. Tabiatıta tek olan şeyler normal değildir, Patolojiktir. Hatta, Evren'de dünyamız bile tek değildir, büyük boşluk içinde öbür yıldızlarla gene bir doku meydana getirirler (Tüzcet, (1967).

Mikroskobik elemanlardan, hücrelerden, atomlardan uzaydaki yıldızlara varıncaya kadar herşey bütünlüğe doğru gitmekte ve bu bütünlüğe hakim olan kavram doku olmaktadır. İnsanoğlu bu tabiat görgüsü ile ilkel zamanlardan beri kendi eliyle dokular meydana getirmiştir.

Her dönem insanoğlunun tabiattan ilham alacağı sayısız doku düzenleri vardır. Evrene bu gözle bakacak olursak yepyeni doku düzeni keşfedebiliriz.

3. 3. Dinamik Doku

Plastik sanatçılar ve teknik adamların ortak çabaları sonucu çağdaş teknolojinin bilinmeyen dünyaları birer birer önümüze serilmiştir.

Önümüze serilen bu yeni olgu dinamik doku dünyasıdır.

"Dinamik Doku" sadece bir hareketin izleri olarak kalmayıp, aynı zamanda o hareketin hızını, doğrultusunu, kalitesini karakterize eden bir faktör olmaktadır. Çeşitli hızlardan meydana gelen bir bileşik hareket düzeninde ise, önemli bazı bağıntılar görebilmek mümkündür (Tüzcet, 1967).

3. 4. Tabiat ve Doku Düzeni

Tabiat çok kere bünyesine, zengin bir doku örtüsü altında gizlemiş görünür. İlk bakışta insana, tabiatın üstünde esas bünyesinden bambaşka bir kabuk, bambaşka kanunlarla örülmüş bir doku düzeni var gibi gelir. Fakat kanunlar araştırılırsa, bu doku düzeninin tamamen bünyeden hareket eden esas bünyenin ifadesinden başka birşey olmayan bir örgü olduğu görülür. Yani, bir doku örtüsünün altına gizlenen tabiatın esas bünyesini bize açıklayan çok kere gene bu doku örtüsüdür. Doku esas bünyenin malıdır, onun bir fişkırmasıdır (Tüzcet, 1967).

Dünya yüzeyi üzerinde canlı, cansız varlıkların organizasyon oluşması, tabiatın ve doku düzeninin ifadesidir.

3. 5. Resimde Doku

Resim Sanatına Doku yüzyıllar boyunca yalnız görünüşü ile girdi. Başka bir deyimle, resim düzlemi üzerine fizik dokuya yer verilmedi. Parmaklar tablo üzerinde dolaştırıldığı zaman boya pürtükleri ve kabarıklıklar duyulmadı. Her ne kadar bazı resimlerde fırça izine rastlandı ise de bu gibi rasgele doku tesirleri ressamın acemiliğine verildi. Makbul olan şey ressamın gördüğü eşyayı dokusu ile resimde aslına uygun bir şekilde verebilmesi ve bunu yaparken de resim düzleminde hiçbir pürtük ve fırça izi bırakmaması idi. Tablonun yüzü düz ve parlak kalmalı idi.

3. 5. 1. Ondördüncü ve Onbeşinci Yüzyılda Doku

Ondördüncü ve onbeşinci yüzyıllarda bazı sanatçılar tahta üzerine yaptıkları aziz resimlerinde azizlerin üzerindeki kaftanların yalnız işlemelerini ve başlarındaki oval ışığı röliefli yaparak ışık altında daha yaşayan tesirler elde etmek istediler. Bu röliefli çalışmalar doku plastiğinin şuura işlemesinden çok, konuyu göze daha inandırıcı bir biçimle sunmak kaygısından ileri geliyordu.

3. 5. 2. Mozaik Sanatta Doku

Doku oyunlarının en çok yer aldığı Mozaik Sanatıdır. Küçük renkli taşların yanyana dizilerek meydana getirdiği resim, tuğla örgüsü gibi dokudan ibaret bir satıhtan başka bir şey değildir. Duvara mozaik resimler işleyen Bizanslı ustalar konunun ritm ve hareketlerine göre taşları dizerek resmin örgüsünde de plastik bir güzellik aradılar. Küçük taşların örgüsünden meydana gelen doku başlı başına bir güzellik kaynağı oldu. Taşların yüzünü bazı yerlerde ışığa doğru dönük dizerek aynı rengin değişik tonlarını elde etmesini öğrendiler. Taşları yerine göre irili ufaklı kullanarak doku çeşitlerini zenginleştirdiler. Denilebilir ki mozaik sanatında ilk defa olarak doku şuurlu bir şekilde kullanılmıştır. Fakat doku zevki yalnız mozaik sanatı içinde kaldı, resim sanatına geçmedi. Bugünkü gibi başlı başına bir plastik eleman olarak ortaya çıkmadı. Mozaik sanatının yapısındaki özelliğin gereği olarak bu sanatla beraber yok oldu.

3. 5. 3. Doku ve İmpressionisme

Resim sanatında fizik DOKU ilk olarak İmpressionisme ile başlar, fakat Cubisme'le beraber şuurlanır.

İmpressionist ressamı tabiat karşısında tabiatın geçici hallerini telaşlı fırça vuruşları ile tıbeti savaşıırken iri fırçaların ve kalın boyanın tuval üzerinde bıraktığı izlerden meydana gelen doku tesirlerinin ayrıca bir güzellik konusu teşkil edebileceği üzerinde pek durmadılar. Usta bir ressamın elindeki fırça işlek bir yazı gibi kendi güzelliğini gelişi güzel elde etti. Bilecek ya da bilmeyerek ne de olsa fizik doku İmpressionisme ile resmin bir parçası olmuştı.

3. 5. 4. Cubisme de Doku

Resim Sanatında göz aldatmasına –illusion– ve objektiviteye karşı yeni bir plastik dil arayan Cubisme, İmpressionisme'nin bir anlık dünya görüşünden Cezanne'ın devamlı dünyasına yöneldi. Resimden perspektif ve ışığı

atan Cubistler kapalı bir mesafe içinde daha sağlam ve daha devamlı bir düzen aramakta idiler.

Bütün çabaların sonu resim sanatının yeniden gerçeğe karşılaşması oldu. Bu karşılaşmada COLLAGE adı verilen kâğıt yapıştırımları ile elde edilen yeni resim tekniğinin rolü büyüktü.

Çeşitli malzemenin resim sanatına girişi, boyanın yerini alışı madde- nin hem görünüş, hem de dokunuşla, hem göz, hem de parmaklarla gerçeği duyabilmesine imkan verdi. Aslında dekoratif birer eleman olan bu malzeme resimde süsleyici bir maksatla kullanılmayıp, kimliği belirtme ve yapıyı meydana getirme gibi ifadeden tamamen yaratıcı bir yolda kullanılması dekoratiften –süsten– monumental ifadeye ulaştı. Cubisme araştırmalarına Picasso ile beraber başlayan G. Braque'ın babası boya işleri yapmakta idi. Çocukluğunda babasına boyacılıkta yardım eden Braque ondan çok şeyler öğrendi. Boya ile mermer taklit etmesini, tarak kullanarak tahtanın liflerini belirtmesini ve böylece çeşitli yapı malzemesinin görünüşlerini boya ile yapmasını öğrendi. Çocukluğunda elte ettiği bu marifetlerden neden sonra Cubisme denemelerinde de faydalanmayı düşündü. Cubisme'in Kristal devri kapanmış Analitik devri başlamıştı. Braque, ilkin şablonla alfabenin büyük harflerini resmin bazı düz satırlarında gözü durdurmak ve oyalamak amacı ile boyadı. Daha sonraları resmin bazı perlerinde mermer taklitleri gösterdi. Boyanın arasına kum serperek duvarların pürüklerini belirtmek istedi. Tarakla tahta kaplamalar yaptı. Bu yeni teknik oyunlar Braque'a ve onunla beraber bu deneylere katılan Picasso'ya başka fikirler de verdi. Malzemeyi resimde taklit edeceklerine doğrudan doğruya malzemenin kendisini resimde kullanmak. Bunun için de gazete ve duvar kâğıtları, kumaş karton ve daha başka şeyleri keserek doğrudan doğruya tuvalin üzerine yapıştırmak suretiyle resim yapmaya başladılar. Papiers Colles ve kısaca –Collage– adını verdikleri bu yapıştırma resimlerin daha sonra yirminci yüzyıl resim ve heykel sanatında, büyük devrim yapacağını, hatta mimarlık da dahil, bütün göz sanatlarında yeni bir estetik kavramın yaratacağını ne Braque, ne de Picasso biliyorlardı (Kalmık, 1965).

3. 5. 5. Bauhaus da Doku Araştırmaları

Cubist ressamlar arasında yayılan Yapıştırma sanatı, daha sonra 1919'da Weimar'da Walter Groipus, Paul Klee, Kandinsky, Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer gibi mimar, ressam ve heykeltıraşların "Bauhaus"

ile kurdukları yeni bir sanat okulunun çok önem verdiği bir konu oldu. Yapıştırıcılık malzeme dokusunu belirten, fizik dokunun zevkini tattıran bir teknik olduğu için özellikle çok malzeme ile meydana gelen eserlerde önemi artıyordu. Bu sebeple mimarlık –iç mimarlık– süsleme, el ve endüstri sanatlarını, resim ve heykel gibi saf plastik sanatlardan ayırmadan, başka bir deyimle, tatbiki sanatları Güzel Sanatlar seviyesine çıkarmayı amaç tutan Bauhaus sistemi, Doku araştırmalarına ve ondaki güzelliğe ön planda yer vermekte idi (Kalmık, 1965).

İkinci Dünya Savaşından sonra DOKU Resim sanatında yeniden ve daha büyük bir önem kazandı. Birçok sanatçılar dokuya ilk planda yer verdiler ve bazı resimler yalnız bir satır dokusu halini aldı. Resim sanatında doku bir malzeme zevki olmaktan çok bir heyecan verici eleman niteliğini kazandı. Her ne kadar resimde daha önce de belirttiğimiz gibi yabancı malzeme girmiş ve bugün de zaman zaman girdiği görülmekte ise de resim sanatı aslında bir yağlı boya sanatı olmakta devam etmektedir. Oysa, resim sanatında yabancı malzemenin değeri ancak yağlı boya "peinture" zevki içine girdiği nispette artmaktadır.

3. 5. 6. Abstre Sanatı

İkinci Dünya Savaşından sonra resim dünyasının en büyük değişikliği Abstre Sanat'ın yer alması oldu.

Abstre Sanat'ın iki ucu vardır. Bir ucu Cubisme, Construktivisme ve Bauhaus'dan gelen geometrik sanat, akıl ve mantığın hakim olduğu, görümsel bir matematik halini de saf biçimleri veren, kalbi olmaktan çok fikri olan ucudur. Öbür ucu da birincisine tamamen zıt olan düşünceden çok içten gelenle yapılan duyular niteliği olan "Biomorphic Expressionism" ucudur. İnsan yapısı ve insan üzerindeki çevre etkileri, sanatçıyı saf geometrinin düzeni ile iç yapının coşkun ifadesi arasında gidip gelmeye zorlamaktadır.

Harpten sonra abstre sanatta Piet Mondrian'ın saf plastiği hakim oldu. Bu kavram sanatın tabiatla olan bütün bağlarını koparmış, kendi ifadesini, gerçeği saf biçimlere dökmekte bulmuştur. Heyecan yaratıcı unsurların yardımına ihtiyaç duymayan bu sanatta, akıldan çok duyguya hitap eden DOKU yer almaz. Burada renk bile bir armoni unsuru olmaktan çok geometrik biçimlerin belirtilmesi için kullanılmış koyu açık parçalardan ibarettir.

Fakat daha sonraları geometrinin aristokrat görünüşü içten gelen ifa-

denin dinamizmine boyun eğmeye başladı. Çok muntazam pergel ve cetvelle çizilmiş kareler, dikdörtgenler, yuvarlaklar serbest elle çizilerek yumurlaştı, mekanik olmaktan kurtulup insanca bir mana almaya başladı, biçimlerin üzerinde boyalar pürtüklendi, fizik doku görülmeye başladı. Resim dünyası geometrinin kuruluşundan kurtulup yaratma özgürlüğüne doğru yol almakta idi.

Her sanatçı iki problemle karşı karşıya idi. Biri ifadeyi kuvvetlendirecek olan tekniği bulmak, ikincisi ise içten gelen duygularını, iç yaşantısını bu teknikle ifade edebilmektir.

Avrupa Sanatı, bir uçtan öbür uca, akıl dünyasından duygu dünyasına adım adım itelerken, Amerikalı bazı sanatçılar bu yolu bir çırpıda aşmak istediler.

Bunlardan en başta geleni Jackson Pollock'tur.

Pollock yere serdiği tuvallerin içinde dans eder gibi boyaları serpererek, savurarak, dökerek, damlatarak türlü beden hareketleri ile resmi cezbe halinde yaratmaktadır. Pollock geometrik abstraksyona olduğu kadar geleneklerden gelen belirli ve sınırlı bütün resim kurallarına karşı olan, düşünce ve sınırlarının bittiği yerde resme başlayan bir sanatçı idi. Resimde biçimleri ve biçimler arası düzeni hiç düşünmeden yok eden, yere serdiği büyük tuvallerin yüzünü iç dünyasının ritmine uyarak boyayan bir ressamdı. Onun için boyamak kelimesi de yerinde kullanılmış olamaz. Boyamanın da bir usulü vardır. Oysa Pollock tuvallerini boyamaz. Boyalırını akıtır, savurur, damlatır, sıçratır, püskürtür. Böylece tuvaller üzerinde çeşitli renklerden bir takım çizgiler, noktalar, izler yollar, kabarıklıklar, çukurluklardan kocaman bir örgü meydana gelmektedir. Onun herhangi bir resmi büyük bir DOKU'dan başka bir şey değildir. Jackson Pollock resim sanatını bir Doku sanat haline getiren adamdır. Başka bir deyimle Doku Pollock'ın resimlerinde birinci planda yer alan plastik elemandır (Kalmık, 1965).

Pollock açtığı yeni çağır çabuk yayıldı. İlk kendi yurttaşları olan **Mark Tobey, Williem, De Kooning** gibi sanatçılar Doku elemanı üzerinde durdular.

Avrupa'da ise **Georges Mathieu, Henri Michaux, Wols, Antonio Corpora, Emilio Vedova** tuvallerinde Dokuya yeni yeni ifadeler kazandırdılar.

BÖLÜM - 4

ALGILAMADA GESTALT TEORİSİ

Köhler (1929)'in zihinsel semalarla çevresel düzen arasındaki ilişkiyi açıklayan deneysel çalışmaları, Gestalt Algı Teorileri'nin temelini atmıştır. Gestalt okulu, estetik konusunda sürdürülen çalışmalara iki farklı görüş getirmiştir (Aydınlı, 1993).

1. Canlı ve cansız biçimler, doğal ve içsel olarak bazı duygusal süreçlerle paralellik gösterirler. Bu canlı veya cansız biçimler duygusal durumlarla aynı strükture sahiptir. Örneğin bir selvi ağacı dallarının döküldüğü ve kendini bırakmışlığı açısından insana üzüntü verir. Estetik kuramda, müzik parçalarıyla insanların algı sistemi arasında zamansal kalıplar ve strüktür açısından benzerlikler olduğu için, içsel ve duygusal beraberlikler oluşur. İkisinde devinim duraksama, gerilim, çözülme (rahatlama), uyum ve uyumsuzluk, doyunluk ve heyecan gibi süreçler vardır.

2. İyi biçim kümelenmesi: Biçim kalıpları, biçim kümeleri (Configurativ) algılamaya yardımcı olur. Koffka'nın PRAGNANZ kanununa göre "iyi" terimi algısal enerjilerin "iyi" Gestalt oluşturmasını ve maksimum etki veren örüntü içinde organize edilmesini açıklar. Bu örüntüler, düzen, simetri ve basitlik gibi nitelikleri içermektedir. Görsel algılama denge ve simetriye doğru bir eğilim gösterir; bu eğilimle sanatsal eğilim arasında paralellik vardır. Dönen, simetri ve sadelik, ritim, denge ve bütünlük ilkeleriyle birarada tartışılır.

Gestalt teorisine göre, bir bütüne anlam veren, onu oluşturan parçalar değil; bu parçaların ne şekilde biraraya geldikleri ve parçalar arasındaki ilişkidir. Bu ilişkiyi anlama için biçimsel organizasyon, Alan kuvvetleri ve izamorfizm kavramlarına kısaca göz atmak gerekmektedir.

Gestalt okulu, biçim ile ilgili gözlemlerinde fizik terimlerini ödünç almıştır "Gergi" basınç, denge, fiziksel sağlamlık, burulma gibi. Gestaltçılara göre insan beyni üç boyutlu fiziksel güçler gibi çalışır ve kendini iyi ve sağlam biçim kalıplarına doğru yöneltir. Bu beyinsel işlem dış dünyadaki somut varlıkların iyi biçim ve sağlamlığını sağlayan fizik güçlerle paralellik taşır. Alan kuvvetlerinin matematikte olduğu gibi bir uygulama alanına, bir doğrultuya ve bir çekim kuvvetine sahip olduğu söylenebilir. Nörolojik süreçlerin altında yatan bilimsel nedenlerle algısal deneyim sonucu ortaya çıkan biçimler arasında varsayıma dayalı bir paralellik, izomorfizm kavramını açıklamaktadır.

4. 1. Algısal Düzenlemede Gestalt Etmenleri

İlk Gestalt psikologlarının çalışmalarından bu yana düzenleme etmenleri üzerine birçok yeniden değerlendirme ve incelemeler yapıldı. Aşağıdaki açıklamalar çoğunlukla Gestalt psikolojisinin ikinci kuşak öğrencilerinden biri olan Wolfgang Metzger'in (1966) çalışmalarına dayanmaktadır (Kabaş, 1981).

4. 1. 1. Benzerlik Etmeni

Şayet algılama alanında bir dizi nesne varsa bunlardan birbirine benzeyen bazıları gruplaşacaktır. Bildiri elemanlarının keyfi veya düzenli kuruluşlarında birbirine benzeyen bildirileri gruplaştırma veya bir arada biçim oluşturacak şekilde görürüz. Bir çöplükte gelişi güzel atılmış olan aynı marka kola kutuları birarada algılanıp diğer çöplerin arasından ayrılarak ilişki kurulması bu etmenle açıklanır veya bir kalabalıkta duran üç siyah şapkalı adamı birileriyle bağlantılı görme eğilimi bu etmenin sonucudur.

4. 1. 2. Yakınlık Etmeni

Algılama alanında birbirine yakın duran benzer nesneler bir grup ya da bölüm olarak görülürler. Yakınlık etmeni bir açıdan ortak yazgı etmeniyle de bir sınır paylaşır. Yakınlık etmeni artı-eksi olan ilişkisini şiddetlendirdiği için yakınlaşarak eksi alanda ara biçimler oluşturmaktadır.

4. 1. 3. Ortak Yazgı Etmeni

Aynı hareket biçiminde olan unsurlar bir grup ve bütün olarak algılanırlar. Rüzgâr vuran buğday başakları, yürüyüş yapan insan grupları, bir müzikalde on kişiden sıçrayan dört kişi. Üç sinek duruyor ve diğer üç sinek

de dolaşıyor. Dolmaşan üç sinek bir grup olarak algılanır. Ormanlarda hareketsiz duran geyik ağaçların arasında algılanamaz. Zeminin bir parçası olan hayvan renk ve biçim olarak aynı yazgıyı paylaşmaktadır. Geyik hareket ettiğinde tekil bir şekil ortaya çıkar ve ortak yazgı bozulur.

4. 1. 4. Nesnel Duruş Etmeni

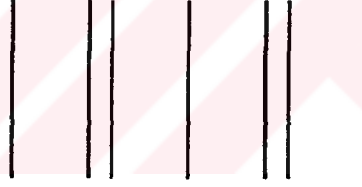
Kişi neyi görmeyi bekliyor veya umut ediyorsa, istiyorsa onu görür. Biçimler anlamlı ve amaçlı olarak görürler, denenirler.

4. 1. 5. Görsel Yoğunlaşma Etmeni

Görsel yanılsama yaratan düzenlemelerde gözümüzü belirli bir noktaya yoğunlaştırdığımız zaman farklı birşey; başka noktaya baktığımızda başka birşey görmekteyiz.

4. 1. 6. İçerme Etmeni

Altı Çizgiden dördü ikişer ikişer gruplanmış olup iki ince çizgi; kimi zaman da üç kalın çizgi olarak algılanmaktadır.



4. 1. 7. İyi Devamlılık - Süreklilik Etmeni

Eğer mümkünse, alan sürekli bir kontur, çizgi olarak veya kendi akıcı yönünde düzenlenecektir.

4. 1. 8. Kapalılık Etmeni

Kırık biçim parçaları içeren bir alan, genellikle bir dizi kapalı bir biçim olarak algılanacak gibi düzenlenirler ve algılanırlar.

BÖLÜM 5

YAPITLARIN YAPISAL ÇÖZÜMLEMELERİ

5.1 Yapıt A. 1., "Suya Ulaşan Yolcular" Bez üzerine yağlıboya. (67.5 x 89.5 cm. 1992-93)

Biçim-zemin, Negatif - Pozitif biçim, artı-eski alan algılamada esas alınmaktadır. Biçim-zemin kesin ve belirgin ışık farklılığı niteliksel olarak rol oynar. Bu amaçla oluşturulan biçimlerin bir çarpıcılığı vardır. Fırça tuşları lekeleri, lekelerde birleşerek alanları ve mekansal planları oluştururlar.

Gerçekte bu çalışma bildiri elemanlarından oluşmuş lekesel bir çalışmadır. Bir grup yürüyen insan ve tabiat bütün olarak algılanırlar. Yürüyüş yapan insanlar ve hayvanlar tabiat nesnelerinden ayrılarak ortak yazgı bozulur. Merkezdeki hareketli bölüme karşılık olarak, çevredeki pasif nesneler gözü rahatlatmaktadır. Su kenarında bulunan taşların dokusal yapısı üzerinde ışıksal etki yaratılarak basit bildiriler oluşturulmuştur. Gökyüzü ile yeryüzü ararısına denge lekelerin dağılımıyla sağlanır. Mavi rengin hakim olduğu leke-doku değerleri ile fiziksel tabiatın durumu ortaya konulmaktadır.

5.2. Yapıt B. 2. "Düş Yolcuları" Bez üzerine yağlıboya. (7.5.x 97.5 cm. 1992-93)

Akademik anlamda bitmiş resmin duygusal duraganlık etkisi bitmemiş canlı eksizlerin kıymetini ön plana çıkardı. Ayrıca Gestalt kuramının ortaya çıkardığı ilkelere göre bir biçimin iyi okunması için onun bütün kenarlarının iyice kapanması gerekmez. O nedenle eskiden bitmemiş görünen birçok desenin bugünün kriterlerine göre bitmiş olduğu (Resim 8) görülmektedir.

Düş Yolcuları bütün olarak, alan dengesi ile kompozisyonu giderek oluşturmaktadır. Dinamik yaklaşım leke, denge, ritim, mekan, biçim ve bunların toplam kurgusunu oluşturarak diyalektik bir biçimde dinamik - dinginlik karşıtlığı içinde sonuçlanmasını sağlayabilmektedir. Bu sonuç dinamizmi öldürmez fakat yapıtı süslemecilikten kurtarır ve görsel dinamizmi estetik bir biçimde dizginlemektedir. Alt kısımda pramidal yükselişin getirdiği dinamik etki belirgin doku zenginliğiyle ön plana çıkmıştır. Bu durumun figürlerin arasındaki ilişkiyi de sağladığı görülebilmektedir. Gökyüzündeki hareketli lekeye karşılık yeryüzünde yükselen dinamik etki belirgin doku zenginliğiyle ön plana çıkmıştır. Bu durumun figürlerin arasındaki ilişkiyi de sağladığı görülmektedir. Gökyüzündeki hareketli lekeye karşılık yeryüzünde yükselen dinamik etki bir noktada resme dinginlik kazandırır.

5.3. Yapıt C. 3. "Üç Yolcu" Bez üziren yağlıboya (67x88 cm. 1992-93)

Üç Yolcu, ton çeşitleri kullanılarak, değişken tekrarlardan yararlanılarak, estetik biçimi oluşturan parçaların, negatif-pozitif alanlar değerlendirilerek üç figür bütünü oluşturan elemanlar olarak yer almaktadır. Gökyüzü dokusu ise mavi leke halinde bazen durağan bazen de canlı organizma gibi yeryüzündeki figürlere göndermeler yaparak Gestal'tın yakınlık etmeni göz önüne alınmaktadır. Negatif-Pozitif alanı şiddetlendiren bir durumun ortaya çıktığı görülmektedir. Ortadaki figür ortak yazgıyı bozarak aynı zamanda gökyüzünün yataylığına karşılık bir dikey oluşturmuştur.

Leke dokuların yanısıra yumuşak modle gerçekliğin yakalanması hiçi ihmal edilmiş, bu da yapıtın alan kurgusu ve paylaşılmasını son derece özgün bir hale getirmektedir.

5.4. Yapıt Ç. 4. "Seyirciler" Bez üzerine yağlıboya (67.5x89.5 cm. 1992-93)

Bu çalışmada ortaya çıkan lekeler-dokular ve çizgiler ilk bakışta üslup olarak hareketli-somut resmin izleyicileri gibi görünebilirler. Özgün dokular ve lekeler, bunların arasında sıkışan alanlar açısından çok yeni ve akla gelmeyen görsel ilişkiler oluşur. Bu biçimleri oluştururken artı alanların arasına sıkıştırdığı eksi alanların da o denli tutarlı, gözü yakalar ve çarpıcı olmasına dikkat eder. Bu biçimleri üretirken ufak serbest lekelerden başlayıp bu lekeleri birleştirerek de karmaşık ve çarpıcı lekeler varır. Bundan sonra olumlu basamağına tekrar başvurur. Bulunan karmaşık ve çarpıcı iki

boyutlu lekeleri daha etkili yapmak için özgün çerçeveleme çalışmalarına girer. Buna kadrajlama da diyebiliriz. Söz konusu lekeyi artı-eksi alan nitelikleri açısından şiddetlendiren bu kadrajlama daha sonra kullanılacak temel bildiri elemanı oluşturur.

Biçimi oluşturan elemanlar karşıttırlar .bu karşıtlar, hem kendi içlerinde dengelenmiş hem de kompozisyonun bütünü için dengelenmiştir.

5.5. Yapıt D. 5. "Anne ve çocuk" Bez üzerine yağlıboya (60 x 74 cm 1992-93)

Biçimi oluşturan elemanlar kimi yerde çok belirgin olurken, kimi yerde uzay içinde eriyip kaybolmuşlardır. Bütün-parça ilişkisiyle birbirlerine yapışık olabilirler, yanyana durabilirler, birbirinden kopuk ve uzaktaymış hissi verebilirler. Ancak aynı biçimi bu düzlem üzerinde bir başka yerde görülmemektedir.

Biçimin bu öğeleri doğaçlamanın, bilinçle sistemleştirilmesiyle oluşmuş, çeşitlenmiş ve dengelenmiştir. Fırça tuşlarının yaratmış olduğu doku "Anne ve çocuğu" oluşturan leke etkisini; biçimlerin yapısını, ritmini, karakterini dengelemek, yani kompozisyona güç kazandırmak üzere kullanılmıştır.

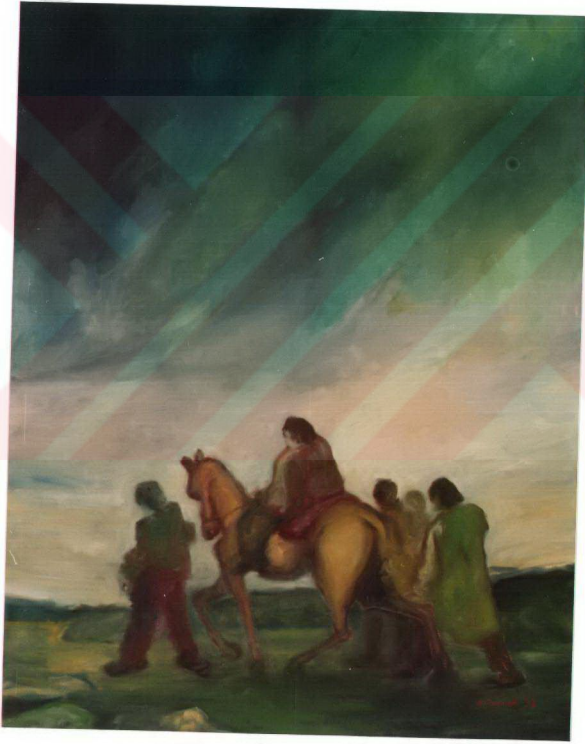
BÖLÜM - 6**YAPITLAR VE ESKİZLER**



Resim 1: Yaptı A. 1. "Suya Ulaşan Yolcular"
(67,5 x 89,5 cm 1992-93)



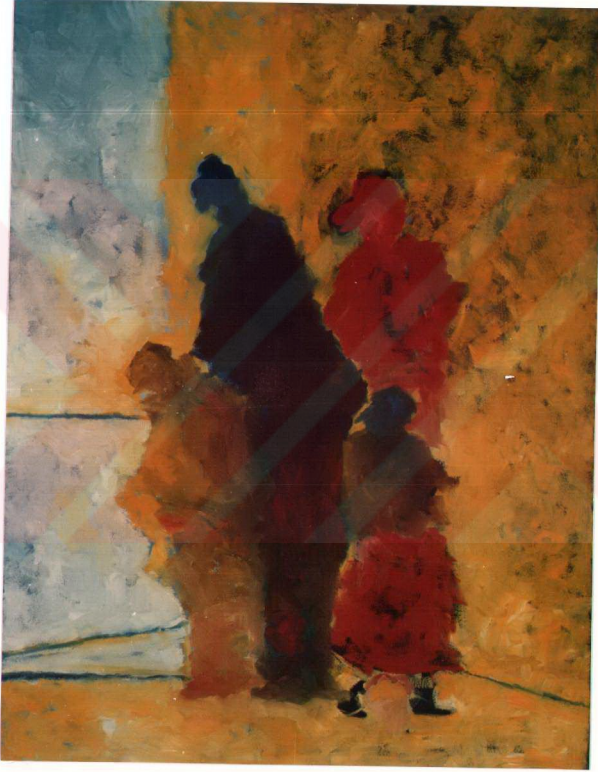
Resim 2: Yapıt A. 1-1. "Suya Ulaşan Yolcular" Ayrıntı



Resim 3: Yaprıt B. 2. "Düş Yolcuları"
(75,5 x 97,5 cm 1992-93)



Resim 4: Yapıt C. 3. "Üç Yolcu"
(67x 88 cm 1992-93)



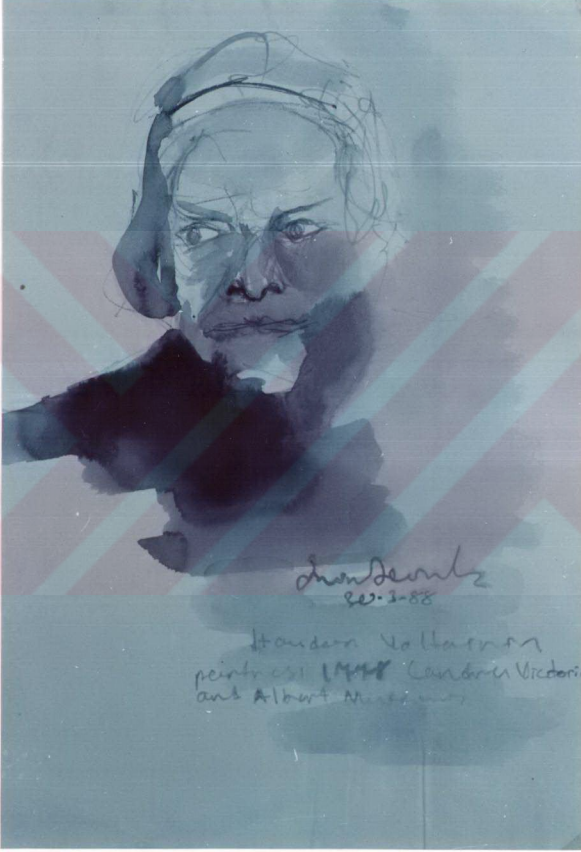
Resim 5: Yaprıt Ç. 4. "Seyirciler"
(67,5x89,5 cm 1992-93)



Resim 6: Yayı D. 5. "Anne ve Çocuk"
(60 x 74 cm. 1992-1994)



Resim 7: Eskiz 1. "Oda Orkestrası" Lavi çalışması
(15x18.5 cm 1991)



Resim 8: Eskiz 2. Lavi çalışması, Portre.
(20 x 29 cm 1988)



Resim 9: Eskiz 3. Lavi çalışması, Figür
(20 x 29 cm 1988)

SONUÇ

Resim sanatı ile uğraşan kişi bir takım özel sorunlarla karşı karşıyadır. bu sorunların yarattığı günlük tarihten aldığımız sanat birikimi ile kendi sanatımızı oluştururken kullandığımız dilin sentezidir. Sentez ise üçüncü durumu teşkil eder. Öyle bir sentez ki arı ve durağan tutum, canlılık ,zenginlik ve yaşamın gerçek hacmini kapsayan tutumla birleşsin ve olumlu olsun. 4 ve 5.'ci yapıtlarda yeni yollar denenerek zemine karşı şekil olarak algılanan biçimler paylaşılmış, olabildiğince birimsel ve kapalı alanlar olarak kurgusu olmayan homojen zeminden yükselir durumda bırakılmıştır.

Sanatçı; duyarlılığı, sezgisi ve yorumuyla, kısaca birikimleriyle yaşadığı topluma ve çağına değer yargıları önerir. Bu değer yargıları bazen kabul edilir, bazen kabul edilmez.

Bu bağlamdan resimlerim; ilk resim sayılan mağara resimlerinden bu yana, çeşitli sanat ve toplumsal olgular süresinin bir sonucudur. Gelişim sürecini, çeşitli evrelerle bundan sonra da sürdürecektir.

KAYNAKLAR

- 1- AYDINLI, S., (1993) - Mimarlıkta Estetik Değerler, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, s. 44-27.
- 2- BERGER, J., (1987) - Sanat ve Devrim, V Yayınları, Ankara
- 3- BONNEFOY, Y., Yeryüzü Kültür Dergisi -Gergedan, İstanbul, (Mart,1988) s.97.
- 4- ÇALÇALI, A., (1992) - Soyut Kavramında Lekenin Yeri,Tez, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s.5-7.
- 5- EYÜPOĞLU, B.R., (1977) - Resme Başlarken, Cem Yayınevi, İstanbul, s.253-254.
- 6- GENÇ, A., Görsel Algılama, Sergi Yayınevi, İzmir.
SİPAHİOĞLU, A. (1990) -
- 7- GOMBRICH, E.H., (1980) - Sanatın Öyküsü, Çev. B. Cömert, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, s.445-305-307-433-459.
- 8- HAUSER, A., (1984) - Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Y.Gölünü, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- 9- KABAŞ, Ö., (1976) - Tüm Çerçevesel Gerçeklik, Tez, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- 10- KABAŞ, Ö., (1981) - Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Tasarım ve Desen Dersini Yöntemli Bir Uygulama Çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul, s. 46-47-48-49.
- 11- KALMIK, E., (1959) - Tabiatla ve Sanatta Doku-texture, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, s. 45-48-51-58-53.
- 12- KALMIK, E., (1964) - Renklerin Armoni Sistemleri, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, s. 14-15.
- 13- KANDINSKI, V., (1993) - Sanatta Zihinsellik Üstüne, çev. T.Turan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s.74-53-56-71-67-78.
- 14- LOWRY,B., (1972) - Sanatı Görmek, çev. N.Yurtsever. 2- Güvemli, İş Bankası Yayınları, İstanbul, s. 62-64-67.
- 15- MÜLAYİM, S. (1989) - Sanata Giriş, Sanat Araştırmaları Dergisi Yayınları, İstanbul.
- 16- ÖZSEZGİN, K., (?) - Sanat Üzerine Yazıları, Cumalı Sanat Galerisi, Anılar Denemeler Dizisi 1., İstanbul.
- 17- ÖZER, B., (1987) - Yorumlar, Yenilik Basımevi, İstanbul
- 18- TURANİ, A., (1978) - Resimde Geometri, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 56-59.
- 19- TURANİ, A., (1983) - Dünya Sanat Tarihi, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 31-32-33.
- 20- TUNALI, İ., (1989) - Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, s. 49-51-52-53.
- 21- TÜZCET, Ö., (1967) - Form ve Doku, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul, s. 2-3-5-6.
- 22- WÖLFFLIN, H., (1985) - Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi Yayınları İstanbul, S. 55 - 56.

ÖZGEÇMİŞ

1967 yılında Oğuzeli'nde doğdu. 1979 yılında Oğuzeli Lisesinde 1984 yılında mezun oldu. Aynı yıl girdiği Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi Resim Bölümünü 1988 yılında bitirdi. 1990 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Görsel ve Çevresel Ana Sanatı Dalında Yüksek Lisans programına başladı.