

53278

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE, IŞIK-RENK-ESPAS

YÜKSEK LİSANS SANAT YAPITI
BİTİRME RAPORU

ASUMAN TUNCER

GÜZEL SANATLAR ANA SANAT DALI
GÖRSEL VE ÇEVRESEL SANAT DALI

OCAK 1996

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE, IŞIK-RENK-ESPAS

YÜKSEK LİSANS SANAT YAPITI
BİTİRME RAPORU

ASUMAN TUNCER

Tezin Enstitüye verildiği Tarih : 15 Ocak 1996

Tezin Savunulduğu Tarih : 31 Ocak 1996

Tez Danışmanı

: Prof. Dr. Şadan BEZEYİŞ

Diğer Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. Afife BATUR

Doç. Dr. Semra AYDINLI

OCAK 1996

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

“Resimde, Işık, Renk, Espas” konulu bu çalışma İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel ve Çevresel Sanatlar Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans yapısı olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmalarında; bilgi ve geniş tecrübeleriyle çalışmalarımı yönlendiren, yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Prof. Dr. Şadan BEZEYİŞ’e teşekkür etmeyi borç bilirim.

Asuman TUNCER

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	
ÖZET	I
SUMMARY	II
BÖLÜM 1 GİRİŞ	
BÖLÜM 2 IŞIK GÖLGE	1
2.1. Işık-Gölge Ögesi	2
2.2. Işık-Gölge Algısı	3
2.3. Işık Ögesine Bağlı Zıtlıklar	4
2.4. Işık Uygunluğu	13
2.5. Işık Gölgesinin Psikolojik Anlatımı	13
BÖLÜM 3 RENK	15
3.1. Renk Ögesi	15
3.2. Boya Renkler	16
3.3. Renk Algısı	17
3.4. Cie'ye Göre Renk Algısı	17
3.5. Renk Uygunluğu	19
3.6. Renk Ögesine Bağlı Zıtlıklar	19
3.7. Renk Perspektifi	26
3.8. Renk'in Psikolojik Etkisi	27
BÖLÜM 4 ESPAS	31
4.1. Espas Kavramı	31
4.2. Resimsel Elemanlar Açısından Espas	32
4.3. Soyut Resimde Espas Kavramı ve İşlemi	40
4.3.1. Empresyonizm'den Soyut Sanata Geçiş	40
4.3.2. Soyut Sanat	44

SONUÇ VE ÖNERİLER	53
KAYNAKLAR	55
EKLER	57
ÖZGEÇMİŞ	59



ÖZET

Çizgi, ışık, renk, ton, leke, doku, gibi görsel elemanlar birbirlerini etkili kılacak oran ve yön içinde hareket kazanarak tual boşluğu ile ilişkileri sonucu görselleşir. Elemanların birbirleriyle ve de tual boşluğuyla ilişkileri aralık-espas denilen durum ile belirlenir.

Yapıtlarında genel olarak geometrik biçimler ve serbest fonlar egemendir. Bu geometrik ve serbest biçimleri tual düzlemindeki düzenlemelerini yaparken sonsuzluk duygusu yaratan bölümleri, ya zemin olarak kullandım yada diğer biçimlerin arasından gösterdim .

Biçimlerin yüzel üzerindeki dağılımı ile sağladıkları hareket ritmi oluşturmuştur. Yatay bir biçimi, dikey yada diagonal bir biçim karşılamış hareketlerin yoğun olduğu bölge odak noktasını oluşturmuştur. Hareketli ve hareketsiz alanların dağılımıda dengeyi ve ritmi sağlamıştır. Böylece göz, hareketin sıfır olduğu bölgelerden dinlenerek, hareketli bölgelere buradan tekrar durgun bölgelere kaymaktadır.

Bazı biçimler tual düzleminin içinde başlar ve biter. Bazıları ise dışarı taşar, tualın dışına doğru hareket eder. Yada resim düzlemine dışardan girer. Bu hareketler, odak noktasından dışarıya yada dışarıdan odak noktasına yöneliktir.

Sıcak renkler daima çok, nötr alanlar içinde yeralırlar. Nötr alanlar, yapıtların genelindeki renkliliği dengelemektedir. Denge daha çok, renklerin düşük-yüksek değerleriyle sağlanmıştır. Sıcak renkler çoğunlukla odak noktasında yada çevresinde bulunurlar. Kırmızının sıcaklık etkisi, morlarla veya bordoyla yüzeye dağıtılmış, mor ve bordodan soğuk renklere ve nötr alanlara geçilmiştir.

Ritm ayrıca, renklerin değerleriyle de oluşturulmuştur. Bu, düşük ve yüksek değerlerin, ya tam yanyana kullanılmasıyla yada yavaş geçişleriyle sağlanmıştır.

Sert ve yumuşak dokular ile herhangi bir nesnenin algılanmasına yolaçmayan dokular arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Biçimlerde yer yer boşluk duygusu uyandıran dokularla düz alanlar oluşturulmuş, karmaşık ve hareket duygusu uyandıran dokulu alanlarla dokusal denge sağlanmıştır. Yapıtlarda şekil-zemin ilişkisine dayanarak, ışık, biçim, renk, doku, ritim, espas ve değerlerin, bir plastik düzen oluşturacak şekilde biraraya getirilmesine çalışılmıştır.

SUMMARY

Visual elements like line, light, color, tone, splash, texture. Become visual as a result of their interaction with canvas space, gaining action in the direction and rate so as to render one another effective.

Their relations with one another and, also with the canvas space are determined by distance.

In general geometric and free forms dominate in my works. While arranging these geometric and free forms on the canvas plane, I used the sections which create a sense of infiniteness as other forms.

Action that the forms created with their distribution over the surface forms the rhythm. A. Vertical or diagonal form meets with a horizontal form, and the section where action is intense forms the focus point the distribution of active and inert fields creates balance and rhythm thus, eye, resting in the action-free regions moves on to active parts, and back to inert parts.

Some forms start and end within the canvas plane. Others overflow, move out of the canvas, on enters the painting plane from outside. These actions are directed from the focus points outwards, or towards. Balance is achieved, in general, with low-high values of colours.

Warm colours are mainly found in or about the focal point. Warmness effect of the red is spread over the surface with purples and browns; I pass from purple and brown to cold colors and natural parts.

In addition, rhythm is formed with the values of colors; Which is achieved with the use of low and high values either exactly next to one another or through a gradual passing. A tie is critical to be established between hard and soft textures, and the textures which don't lead to perception of any object.

Plain planes are formed with textures giving a sense of emptiness in the forms, textural balance is achieved with textured section which are complex, and which give sense of action.

In my works, I attempt to put together, depending on form-ground relation, form, color, texture, rhythm, distance and values so as to form a plastic arrangement.

"Basic existence", "profundity" is a conscious object of the century. As the contemporary science, philosophy and psychology (especially the psychology of profundity) are inclined to this basic existence and profundity, the contemporary art also wants to achieve the same basic existence and profundity. Especially in the abstract art, this is the main goal of the art. The art can reach this profundity by forming the basic existence.

The classical or the traditional art was deriving from the object. This object is the natural existence or the individual objects. The nature consists of the beings, that form itself, and the objects that have specific shapes.

When the classical or the traditional art approaches the nature and the natural beings, it aims to take them as they are, to bring the natural shapes to the light or to comment on them. The stronger the approach to the natural shape is, the stronger the forming, that art creates, is.

This is not only a principal of the naturalist theory, but also a principle that exists in all kinds of art.

This is also true for empiricism because the starting point is also the nature for empiricism. However, the subjective features of the nature, not the objective ones, are taken into account. In other words, we deal with the nature as we see it, not as it exists. Whether or not the traditional art does this forming objectively or subjectively, the main thing is to form an objective nature. In the abstract art, there is not such a nature and such forming. The thing that the abstract art searches for is to think of, to look for and to form a constant, basic, absolute existence beyond the sensorial nature.

There is not such a basic being in the empirical, sensorial nature. This is also true for this forming process. The art that is supposed to reach this basic being would give it a material form. In other words, this basic being, constant being would only get a material form in this forming process. The constant (spiritual) things in the composition are the line and uncoloured (black, white, grey) surfaces. Inconstant (natural) things are coloured surfaces and the rhythm.

This is not only true for the art of painting but also for all kinds of art. According to Piet Mondrian, it is even the case for the music. He says quoted 'in order to reach an universal form, the new music has to have the courage to create a combination between tone and toneless (specific noise).' In that sense, in the abstract art, forming shouldn't only be considered as

esthetic, but also as ontological. To put it another way, to be esthetic doesn't only state an esthetical value, it is not a category, it is to make a secret being seeable. In that sense, it is an ontological category because this constant, basic being can only get a meaning in esthetical forming process. For that reason, in the abstract art, forming has got an ontological meaning. This ontological meaning depends on forming.

There is a first step to be taken in the abstract forming: to change the traditional understanding of forming. The traditional understanding of forming depended on the shapes of the objects, so far. Surrealism and the abstract art have to give up the shapes of the outside world, one way or another. The object is not important any more, it doesn't even exist for the art. The important thing is that to comprehend the forming principal that can't be understood by senses. This is the most basic truth of the being. This basic truth can be taken as a basic principal that determines art.

The event can no longer be said to take place in contradistinction to expression. It therefore does not have the temporality of representation. The temporality of the event has become complex. Within any painting the co-presence of a number of different narrative possibilities means that the relationship between narrative and time found in writing cannot pertain. The narrative of drippings is quite physical. It involves the tracing of lines over lines. The lines themselves are swirls, drops, blocks running into blocks. Starting at any point the path begun runs across as well as down. Sections and intersections are created and denied. Threads end to start again. What was in part obscured becomes that which itself obscures. These movements depend upon the interplay of surface of depth; of one with and within the other. What is no longer at play is depth as providing art with its truth. That depth was from the start a ruse posed for art by philosophy dominated by mimesis. The truth of art is not the surface, even a play of surfaces, is the banal and nihilistic gesture of the counter move. The truth of art will involve the capacity to mark the presence of depth and surface. This is the recognition of a difference that precludes a synthetic totality. As a beginning the 'action paintings' can be located within this preclusion. As works of art they are demanding.

However, the inscription of the 're-' means that the surface brings with it a purported depth and as a consequence involves a division that must be given temporal description. This has to be the case because, since the division in question includes that which is neither co-extensive nor simultaneous, it follows that the alterity involved is temporal as well as ontological. It is not

just a suggested spatial displacement. The re-presentation cannot be designated as prior. On the contrary it is the object that is reproduced or re-designed that is prior. The framed representation therefore is given as an after-effect parasitic, in relation to both semantics and value, on the priority of the prior. At work here are the stakes of mimesis. The distinction between expression and end event needs to be situated within this particular frame because, as a distinction, it can function only on the assumption that its components are reciprocally related.

Mimesis and representation contain within them the possibility that the depth they demand may come to be denied and therefore that the work of art, or object of interpretation, immediate givenness. (This is not the risk within mimesis, it is simply a negative possibility.) Moreover, whatever force this eventuality may have it can only be derived from the denial of depth? Understanding both the event, and the event of Plock's 'action paintings', will hinge upon recognising what is at play in this question. Indeed it is possible to go further and suggest that advancing such a denial does itself turn upon maintaining the effective dominance of the opposition will, in this instance, result, not in the vanishing but in the redemption of depth. Even though they would henceforth be placed beyond the purview of priority, both depth and the surface, would nonetheless be repeated; however no longer as a functional opposition.

The universe that is seen under this light is not the same old universe anymore. The artist doesn't try to comprehend the situation, that the perception object is in, by identifying, instead he/she puts forward the universal connections and values (secret values such as equilibrium, condition, measure, number) by not taking into account the coincidental features that objects have. What she/he does is abstraction. As these values don't exist naturally for us in nature, the relation between the art and the nature would change. At this point, imitation ends and the transfer of the esthetical form to another reality, to a special, much more profound universal reality, begins.

This happens because this universal reality, that the abstract art looks for, is not the spiritual reality we are experiencing now. The way this reality exists would also be different from the spiritual reality and the objects that form this reality. As the universal reality is a basic existence for the spiritual reality, there would also be an esthetic-ontologic first example, a prototype for the forms the universal reality takes. The first examples are the first forms of existence. The abstract art is given a material form as constant, ontologic first examples.

Nevertheless, to see the universe under this light is not an usual point of view. According to Piet Mondrian, the art and the nature are combined. This view uses new ways of expressions. These are geometrical shapes. However, these shapes state universal things that are based on individual. Universal only takes a material form in individual. The unity that artwork has wouldn't, of course, have similarities with the nature and the natural shapes. The painter finds the artworks that have this unity and the completeness strange because the painter has always found the nature and the natural shapes in art and it got used to it.

The abstract art should basically be taken into account in that kind of ontological and metaphysical qualities. As far as we know from Wilhelm Worringer till today, the reason why the abstract art uses geometrical shapes is based on ontological and metaphysical qualities. Using geometrical shapes is not a goal, but a tool for the abstract art because abstractism is not a method, a way, but it is to think of and to form the constant, basic existence, the profundity. In this sense, there is a new existence and a new reality in abstraction

GİRİŞ

Resim sanatı, günümüze kadar bir çok evrelerden geçerek ulaşmıştır. Sanatçılar, bu tarihsel süreç içinde bir çok yeni biçimler ve onların yeni ilişkileri peşinde koşmuşlardır. Yeni teknik ve buluşlarla birbirinden farklı yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bu değişiklikler her dönemde tepkilere yolaçmıştır. Bu tarihsel gelişim sürecinde sanatçılar çağına damgasını vurmuş ve sanat tarihine mal olmuşlardır. Aynı zamanda daha sonraki sanatçılara ve sanata öncülük etmişlerdir.

Günümüzde de yeni arayışlar içerisinde olan sanatçılar, resmin temel elemanlarını kullanarak kendi yorumlarını ortaya koyarken bu yeniliklerin öncüsü olabilme çabasındadırlar



I. IŞIK - GÖLGE

1.1. Işık-gölge Ögesi

Işık, serbest kalmış ve “foton” tanecikleri olarak, saniyede 300.000 km. Hızla yayılan enerjidir. Pek çok farklı dalga boyu ve frekans içeren bir bileşimdir. Beyaz diye “algılayıp-kavramlaştırdığımız” ışık enerjisi, renk renk dediğimiz bir çok frekansın “girişimi”dir. İnsan gözü, 380 nm (nanometro -insanın bildiği en küçük ölçü) ile 760 nm arasındaki frekansları görür. Ama, saniyede 300.000 km hızla hareket eden “foton denizinde” göz, farklı frekansları ayırd edip-algılayamaz. Frekanslar “ayrıştığı” zaman, göz renk algısına ilişkin duyumsama yapabilir.

Görsel algılama, tamamen ışık enerjisine bağlıdır. Işık yoksa algı da yoktur. Her algı, ışığın varlığına karşılık düşer. Tek frekanslı ışıklara “yalın ışık” denir. Tüm frekansların “girişim” olarak bir aradalığı, gün ışığı veya beyaz ışık’tır.

Işığın şiddeti, görsel algıda “aydınlık-karanlık” diye ton değeri olarak kavramlaştırılır. Beyazdan (şiddetli aydınlık), siyaha (ölü aydınlık % 92’lik ışıksızlık), didaktik olarak 10 “ton değeriyle” sıralanmıştır. Beyaz (beyaz renk olarak % 98’lik ışığı aksettirir) dan siyaha (karanlığa-ışıksızlığa) “aratonlar” gri olarak kavramlaştırılmıştır.

Ton değerleri koşullu refleks olarak kişilere öğretilir. Görsel algıda aydınlık ve karanlık değerleri, renkledrin ışıklık dereceleri, böylece kolayca ayırtedilmiş olur.

Ton değerlerinin doğrudan siyah-beyaz karışımlar ile (kurşun kalem, çini, pigment içeren boya ile), öğretilir, kavramlaştırılırsa; görmede, birey ışık değerlerini çok kolay okur.

Işık bir enerjidir. Beyaz ışık, çeşitli renk titreşimlerinin oluşturduğu “girişmiş bir enerji”dir. Aydınlığın karşıtı karanlıktır. Bunlardan biri varsa, diğeri de vardır. Bir yüzey ne kadar düz olursa olsun, tek merkezden aydınlığı sürece üstünde farklı farklı aydınlık-karanlık noktalar bulunacaktır. Cisimlerin varlıkların yüzeylerindeki girinti ve çıkıntılar, eğrilikler, kırıklar, çeşitli dokular, ışığın geliş açısına bağlı olarak doğrultusunda farklı etkileri, ışıkl ışıksız dereceleri yaratacaklardır. İster doğal, ister yapay bir ışıkla aydınlanmış olsun, herhangi bir cismin (geometrisine ve boyutlarına bağlı olarak) bir kısmı ışık alacak, bir kısmı karanlıkta kalacaktır. Görsel algı için, ışık koşuldur. Bu nedenle öncelikle ve etken olarak görülmesini istediğimiz şeylerin, ışıkl aydınlık görünmesini sağlayabiliriz veya algılanmasını istemediğimiz şeylerin ışıksız kalmasını düzenleyebiliriz.

Işık, insan bilinci dışında varolan bir gerçektir. O, algıyı yaratan temel faktördür. Bilgilerimizin % 90'dan fazlası, ışık yoluyla (algısal olarak) elde edilir. Algının derinliği, şiddeti, kalıcılığıyla, ışığın yoğun ilgisi vardır.

1.2. Işık-Gölge Algısı

Eşyanın varlığını “sınırlarını” gösteren, diğer eşyadan “ayır” edilmesini sağlayan, eşyayı yerine, pozuna “oturtan” tesbit eden ışıktır. Hem gözde, hem beyinde “görüntüsünü” can kazanması, var olması, ışık ile ilgilidir.

Aydınlık biçim, form, yüzey, kontur (sınır çizgisi), aydınlık olmayan ya da az aydınlık olanlardan kuvvetlice ayrılır. Yani yüzey, hacim, mekan, ışık-gölge aydınlığına göre algılanıp-kavranır. Eşyaların kabarıklıkları, yuvarlaklıkları, köşelilikleri, çukurları, girinti-çıkıntıları, büyüklük-küçüklükleri, öndeli-arkadalıkları, nitelikleri ışık-gölge ile algılanıp, bilgiye dönüştürülür. Eşyayı, varlığı birbirinden ışık-gölgeyle ayırır, değerlendiririz. Dış doğayı, olanca parlaklığı, zenginliği ve çeşitliliği ile algılama ışıkla olanaklıdır.

Yaratıcılığın, resimsel olarak dışavurumu, canlandırma düzenleme, ışık-gölge ile olanaklıdır. Nesneler, yere, zemine, mekana gölge ile bağlanırlar.

Konturların “netliği”, ışığın şiddeti ile ilgilidir. Konturların değer kaybetmesi, gölgesel olanakların önem kazanmasıdır. Algıda renk, ölçü, doku, biçim netliği yoktur. Ama gölgesel bir algı ve anlatımlar, nesnelerin ötesine daha “kuvvetli” işaretler gönderir. Göze görünenin verilmesi, (gerçekte olduğundan farklı), tasarıma net sınır biçimlendirmesi olmayan, donmamış-ölmemiş “titreşimleri” egemen kılar.

Işık-gölgede, özellikle gölge ile “renk” gölgesel-gölgesel olmayan renk olarak belirginleşir. Gölgesel olan renkte, görüntü değişkenlikleri anlatım olanağı bulur.

Algı ışığın geliş yönüne göre değişkenlik içerir. Işık kaynağından “dik ve yakın” aydınlanmış nesne ve varlıklar, renk, doku, kontur değerlerinden kaybederler. Yatay aydınlatılmış nesne ve varlıkların, gölgesel karanlık yüzeyleri farklıdır.

Aynı ışığın, değişik değerleri, nesne, varlık, mekan ve derinlik etkileri; ışık-gölgede en iyi “uyumu” veren ışık yönü, tasarımcı tarafından deneyimle yakalanır. Işık-gölge, en iyi kütle değerini yaratan, derinlik algısını veren somut öğedir.

Ton değerleri, etkileri, en iyi tek renk’te sonuç verir. Kütleler, yüzeyler ışıktan-gölgeye geçişlerle sağlanırsa, kalıcı birikimler yaratır. Işık-gölgenin şiddet dereceleri, esas ışık kay-

nağı yönüne göre tanımlanırsa, hem tüm nesnenin görüntüye bürünmesinin o nesnenin çevresinin ton derecelerinin etkisi azdır ve birbirlerini var etmeye yardım ederler.

1.3. Işık Ögesine Bağlı Zıtlıklar

Görme olayı ışıkla başlar. Nesnelerin bize yansımada ışığın rolü başta gelir. Nesnelerin şekilleri ve mekandaki yerleri, yansıtmış olduğu ışık değerleri ile belirlenir.

Görme olayının ve görsel idrakın temelini IŞIK, GÖZ ve BEYİN teşkil etmektedir. Bunlardan birinin noksanlığı bu idrakın oluşumunun engeller. Göz ve beyin sabit olduğu halde, ışık değişken bir öğedir. Çünkü ışığın şiddeti, eğimi ve rengi daima değişebilir bir özelliğe sahiptir. Bu değişme yüzünden cisimlerin görüntülerinde farklılıklar doğar. Farklı ışık şiddetinde ve farklı renkli ışıklar altında cisimlerin görünüşleri insanda ayrı ayrı etki zıtlıkları yapar.

Görüntünün ana unsuru ışık olduğuna göre, görsel eğitimde üzerinde önemle durulması gereken temel öğelerden biridir. Işığın etkisini, zıttı olan gölge ile ele almak gerekir. Çünkü her ışık kaynağı cisimler üzerinde gölge meydana getirir. Cisimlerin yüzeysel ve biçimsel yapıları, ışık kaynağının şiddetine ve yönüne bağlı olarak farklı gölgeler meydana getirirler. Bu arada ışık yönünün de rolü büyüktür. Işık yönü değiştikçe gölgelerde yerini, boyutunu ve etkisini değiştirirler. Bu durum görsel çalışmalarda doğal ya da yapay ışık kaynağının yerini ve şiddetini dikkate almaya zorunlu kılar.

Amaç konuyu etkin biçimde ortaya koymak olduğuna göre, ışıktan en yararlı bir şekilde faydalanmak gerekir.

Işığın şiddetindeki farklılık, insan psikolojisinde değişik etki zıtlıkları doğurur.

IŞIK-GÖLGE Belirliliği, hacimsallığı yaratır. İlgi çekicidir. İlgiyi ayakta tutar ve canlılık verir. Kuvvetli ışık gölge oyunları ile canlı, dinamik tesirler elde edilir.

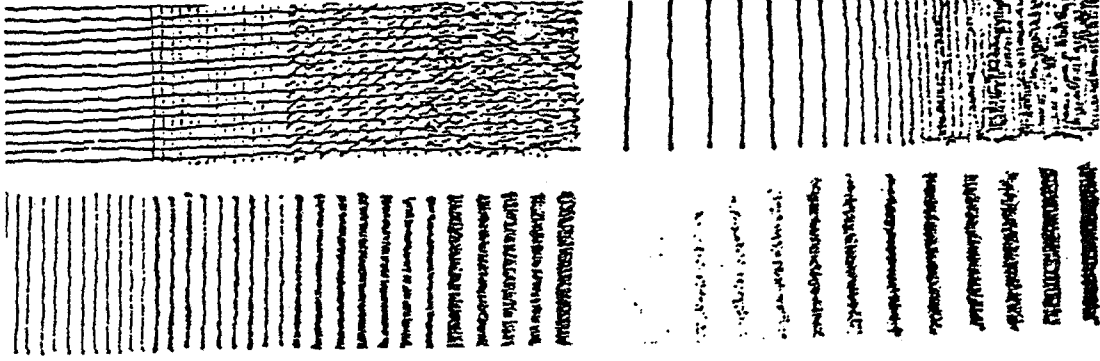
IŞIK-GÖLGE Belirsizliği; Hacimsal etki kaybolur, sükunet, rahatlık ve tekdüzeliği doğurur.

Işık ve gölge etki zıtlıklarından en çok yararlanan sanat dalı, görüntü sanatıdır. Bir sahnede şiddeti değişen ışıkların ve meydana getirdiği ışık-gölge etki zıtlıklarının, izleyici üzerindeki tesiri, dikkati ayakta tutma özelliğinden dolayı, etkili sahnelerde ışık-gölge oyunlarına önemle yer verildiği bilinen bir gerçektir.

Işık-gölge zıtlığının insan üzerinde önemli psikolojik etkileri vardır.

Görsel anlatımda üç boyutlu çizgisel ifadeden sonra hacmı ışıkla gösterme problemi ortaya çıkar. Çizgisel anlatım bir soyutlaştırmadır. Objenin görsel değerlerini veremez.

Çizgi en çok, kalınlaşıp-incelerek, sıklaşıp-seyrekleşerek ve açık-koyu yapı zıtlıklarıyla bir hacmin ışığını sezdirebilirler.



Şekil A 1

Çizginin; YÖN zıtlığı ile yoğunlaşarak, ARALIK zıtlığı ile sıklaşıp-seyrekleşerek, BOYUT zıtlığı ile incelik-kalınlaşarak, büyüüp-küçülerek, TON değer zıtlığı ile açık-koyu tesirlerinin ışık değerleri.

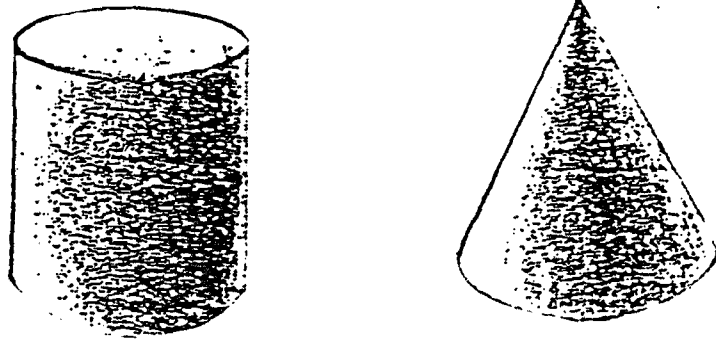
Işığın akıcılığını, değişken ve yumuşaklığını çizgi gibi statik ve kesin bir elemanla ifade etmek oldukça güçtür. Su ifade gölgeleyerek ton verme işlemiyle başlar. Böylece kütle-mekan ilişkisinin sonucu olan ışık oluşur.

Görsel anlatımda ışıklılık beyazla, ışıksızlık siyahla ifade edilir. Işığın beyazdan siyaha doğru eşik kademelerle skala halinde pek çok açık-koyu ton değerleri bulunur.

Siyahla beyaz arasındaki kademe arttıkça değerler arasındaki zıtlık etkisi zayıflar, kademe azaldıkça değerler arasındaki açık-koyu zıtlık belirginleşerek etkisi artar.

Hacimlerin geometrik yapılarına göre ışık-gölgeler farklı sistemlerle yan yana gelirler. Ayrıca cisimlerin malzeme ve dokusal yapıları da değişik açık-koyu zıtlık etkileri gösterirler.

A)Prizmatik yapılı hacımlarda yüzeyler, açı ve sınırlarla ayrıldığından açık-koyu ton değerleri zıtlık etkisini kesin olarak gösterir bir biçimde (açık ton, orta ton, koyu ton) olarak yanyana gelirler.



Şekil B 1

B) Silindir yapılı hacımlarda yüzeyin başlangıç ve bitiş noktası olmadığından açık-koyu ton değerleri birbirlerine yumuşak bir şekilde, fark göstermeden kaynaşırlar. Bu yapılarda iki uç arasında açık-koyu zıtlık etkisi açıkça görülür.



Şekil B 2

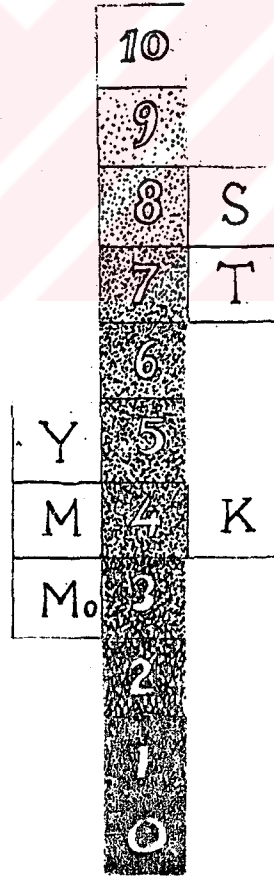
C)Küresel yapılı hacımlarda açık veya koyunun tek noktada yoğunlaştığı görülür.

Işık değerleri renkte ise, bir miktar siyah, rengin ışığını emmesiyle koyulaşarak gölge zıtlığını meydana getirir. Ayrıca ışık, saf renklerin açık-koyu ton değerleri duygulu bir sıralamayla şematik olarak gösterilmesi de mümkündür.

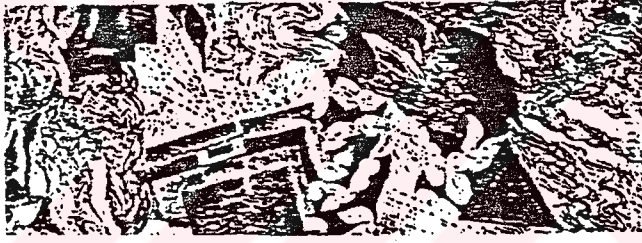
Renklerin farklılığı yanı sıra her rengin değişik tonlarda kullanılması da görsel anlatımda önemli bir rol oynar. Herhangi bir renk açık-koyu ton değeri ile kullanıldığında renk tesirinde değişik etkiler doğurur.

Görsel anlatımda ışığın açık-koyu ton değerleri, biçimler ve objeler üzerindeki etkisiyle insan psikolojisinde önemli tesirler yaratır.

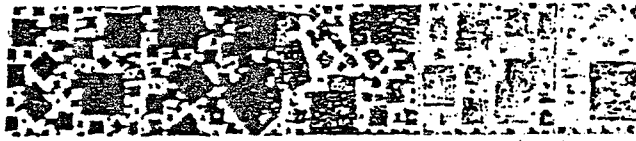
- Açık ton değerli cisimler; uzaklık, hafiflik, zayıflık, yumuşaklık ve sesizlik tesiri yapar.
- Koyu ton değerli cisimler; yakınlık, ağırlık, kuvvetlilik ve sertlik tesirleri gösterirler. Bu ifadeler ışık, ton değerlerinin psikolojik etki zıtlıklarıdır.



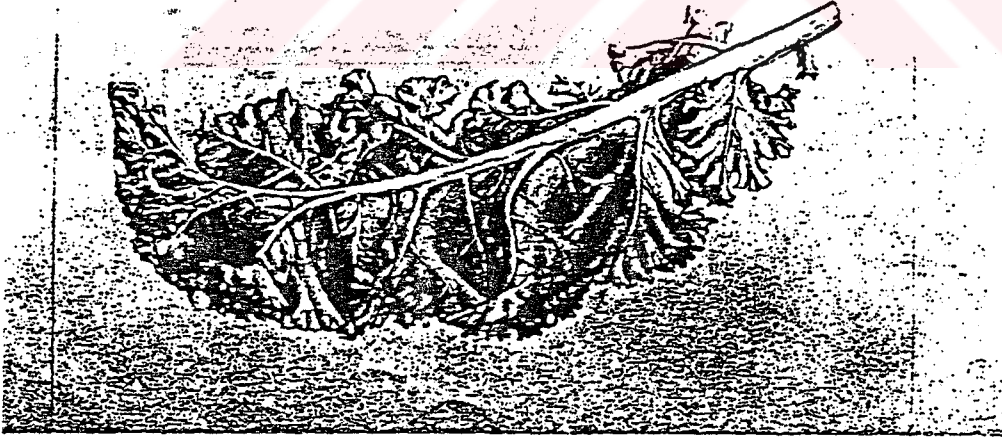
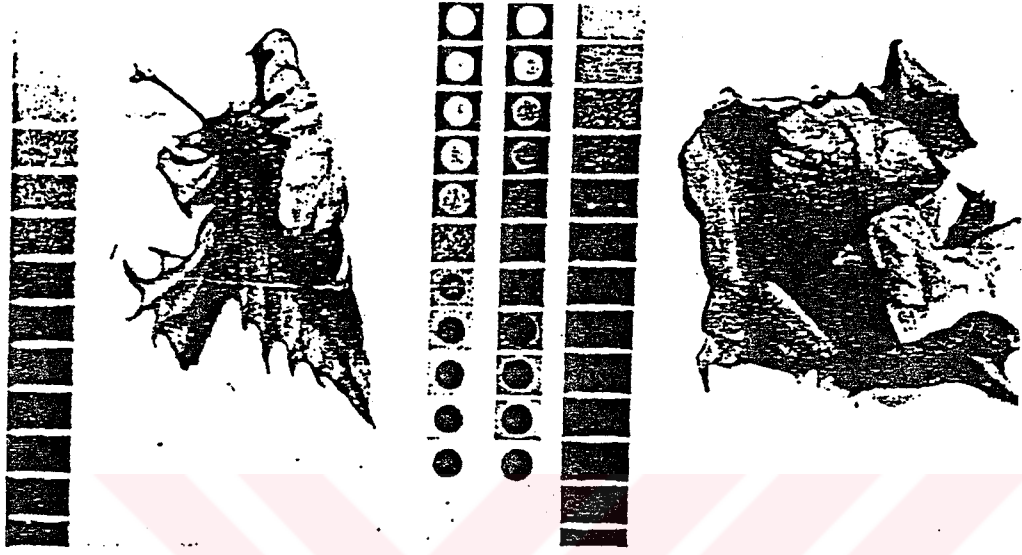
Şekil C 1 Ton Çubuğu (3) 1 den 3 e kadar KOYU TONLAR - Zayıf
4 den 6 ya kadar ORTA TONLAR
7 den 9 a kadar AÇIK TONLAR - Kuvvetli



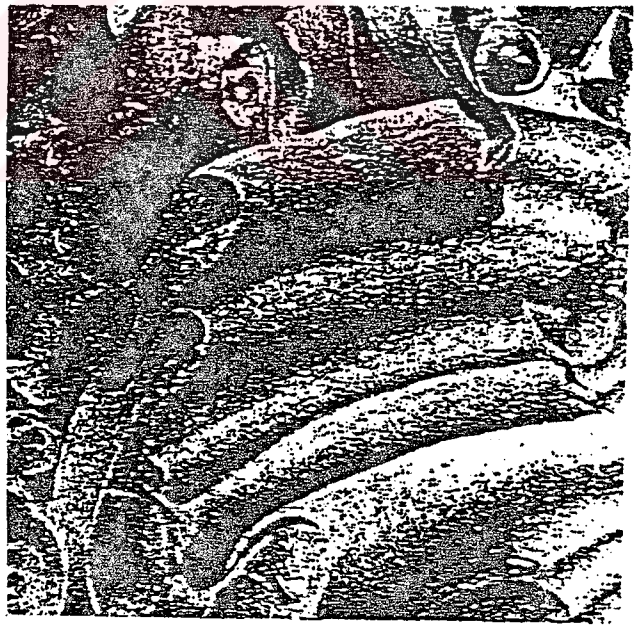
Resim A 1 Çizginin fiziksel yapısının, boyut, aralık ve yön öğelerine bağlı olarak elde edilen açık-koyu ton değer zıtlıkları



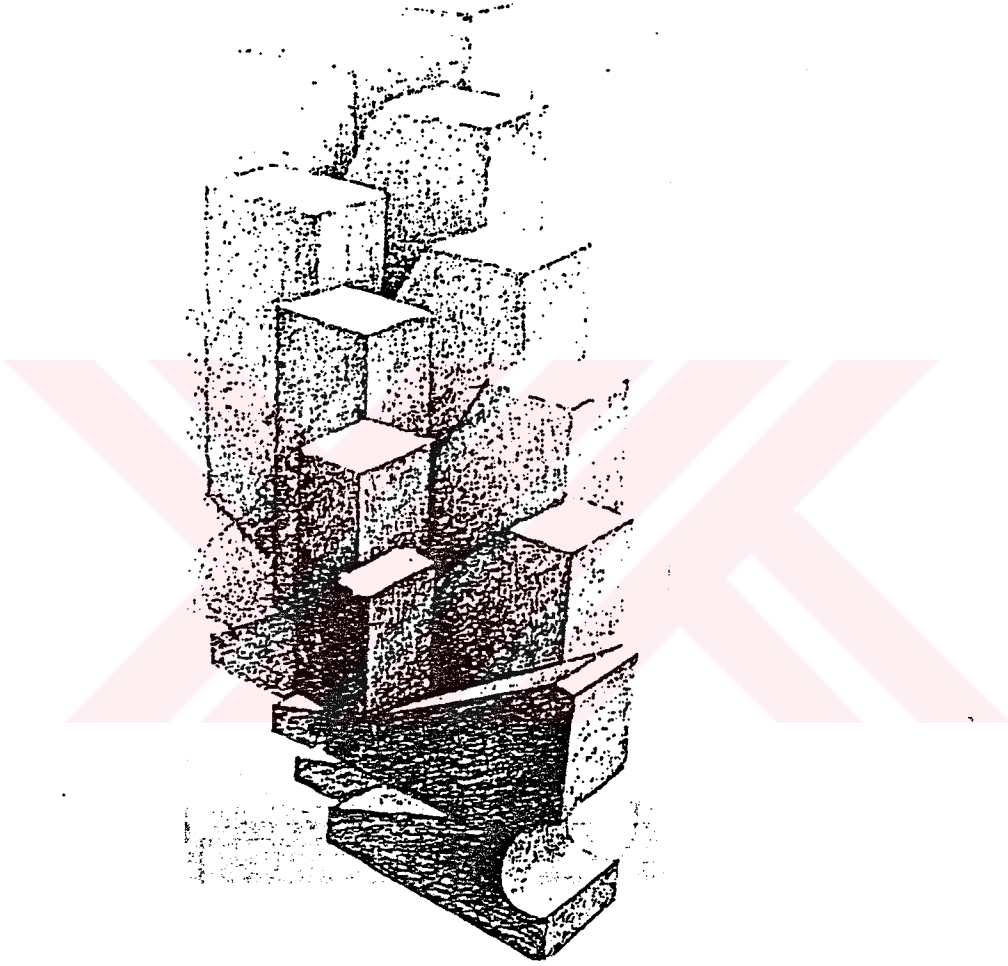
Resim B 2 Farklı çizgi ve biçimlerin, boyut, aralık, yön, ışık öğelerine bağlı olarak elde edilen açık-koyu ton değer zıtlıkları



Resim C 3 Işık-gölge ögesel zıtlığıyla elde edilen, açık-koyu ton değer zıtlıklarıyla oluşan düzenlemeler.



Resim D 4 Işık-gölge ögesine bağlı, açık-koyu ton değer zıtlıklarıyla elde edilen düzenlemeler.



Resim E 5 Işık-gölge ögesine bağlı açık-koyu ton değerleriyle elde edilen
(yakınlık-uzaklık, ağırlık-hafifliksertlik-yumuşaklık gibi)
psikolojik ifade zıtlıklarıyla elde edilen düzenlemeler.

1.4. Işık Uygunluğu

İster yapay olsun, ister doğal, bir tarafta ışık ve gölgenin eş değerde dağılımı dengeliliğidir. Fazla aydınlı dengelemek için ışık kırıcı ve dağıtıcı elemanların kullanılması ile, eşitlemeler yapılır. Uygunluk aynı zamanda, ışıklılığın işleve uyumlu olmasını da anlatır.

Işık uygunluğunda, kenarlar belirginliğini yitirir. Renklerin şiddet ve derinlik etkileri; “denetimli” ışımlar yansıtır. Arasına belirginleşen yer yer sınırlarını “hissettiren” ışık-gölge uyumları, olduğu gibi değil, görüldüğü gibi vermeye olanak sağlar.

Işık-gölge zıtlıkları, çizgisel anlatım tekniklerine uygunluklar ise leke tekniklerine uygun bir yapı içerir. Işık-gölge uyumunun; monoton, “riski”de; en az, zıtlıklar kadar büyüktür.

1.5. Işık-Gölgenin Psikolojik Anlatımları

Uyumlu ışıkların, cansız ışıkların, gölge (karanlık) ile ilişkisi de zayıftır. Aydınlıkla karanlık arasındaki fark güçsüzse; bir belirsizlik, monotonluk, durgunluk, rahatlatıcı bayıcı bir uyuşukluk etkisi yaratabilir. Aksi psiko algılar, ışık-gölge kontrastları ile elde edilir. Kısaca, işlevin gerektirdiği ışık-gölge gereksinimini, okunurluluğu ışık-gölge ile etkinleştirilir.

Işık-gölge; tonalitelesi, önlü arkalı örtme ve derinleştirme (espas), parlaklık, netlik, gizem gibi hareket -ritm, büyük-küçük (Nesnel yapıların büyüklük küçüklükleri)algılanmaya yönelik etkinlikler yanısıra, neznelerin büyük-küçük algılanışları yönünden psikolojik etkilemeleri örgütleyen, yapılaştıran, somut estetik bir öğeler dizisidir.

II. RENK

2.1. Renk Ögesi

Renk ses gibi bir “titreşim” olayıdır. Rengi belirleyen özellik maddedir. Bunun için,

- 1) Işık
- 2) Görünen yüzey
- 3) Gören göz

üçlemesi gereklidir. Işık enerjisindeki farklı titreşimlerin sayısı ve dalga uzunluğu çeşitli renkler belirleyen farklı faktörlerdir. Işıktaki bileşimi bakımından değişik durumlar içerir.

- a) Belirli dalga boyu olan tek bir ışın olabilir. Bu tür ışıklara yalın ışık (monokromatik ışık) adı verilir.
- b) Birden fazla tek renkli ışıktan oluşabilir.
- c) Belirli dalga boyları arasındaki bütün ışıklarda oluşabilir. Titreşim sayısı ve dalga uzunluğu, renk dizilerine göre, doğru orantılı olarak değişir. Örneğin, kırmızıya göre mor rengin titreşimi en fazla, dalga uzunluğu en kısa renk oluşu gibi. Gözün görebildiği renklerin oluşturduğu tayfa “spektrum solar” denir. Bütün radyasyon enerjilerinin oluşturduğu tayfa da: “elektromanyetik spektrum “ denir. Spektrum soların sonu “ultra viyole” ışınlarına karşılık düşer. Bu renkler en alçak ve en yüksek “manyetik dalgaların” sınırını oluşturur.

Işık ve renk bir enerjidir. Işık ve renk, tayfin en küçük bir elektromanyetik alanıdır. Renk, gözle algılanan bir ışık olayıdır. Işığın exya üzerine çarması ile yansıyan ışınlardan, göz yoluyla duyumsanıp algılanabilen, bir “elektromanyetik” olaydır.

Rengi değişik alanlar farklı tanımlanmışlardır:

- a) Rengi, psikolojik olarak tanımlayanlar:
“Beynimizde uyanan bir duygudur. Madde olmaktan öte suböektiftir. Işığın eşya üzerine çarpması ile yansıyan ışınlardan, göz yoluyla duyumsanıp algılanabilen, bir “elektromanyetik” olaydır.
- b) Rengi, fizyolojik olarak tanımlayanlar:
“Çeşitli ışık cinslerinin göz retinası üzerinde sinirleri uyarma yoluyla meydana getirilen fizyolojik bir olaydır. Renk bizdedir, sinir sistemimizde mevcuttur.”
- c) Fiziksel olarak rengi tanımlayanlar:

“Renk, tayfla, ölçülerle, rakamlarla geniş olarak belirlenen, fiziksel bir olaydır. Her türlü titreşimdeki ışık dalgalarından ibarettir. Göz, ışık titreşimlerini, sinirler aracılığıyla beyne ileterek, rengin anlaşılabilmesini sağlar. (1).

d) Beyaz ışık (spektair solaire) (spektrum solar)

İngiliz fizikçisi ISHAK NEWTON (1642-1727) 1670’de, güneş ışığını elmas bir prizmadan geçirerek renklere ayırmayı başardı. Karanlık bir odada, ince bir delikten ışık geçirip, ışığın tıpkı gökkuşağındaki gibi “yedi” renge ayırıştırarak, ilk renk teorisi ve renk bilgisinin temelini ortaya attı. CHEWRUL, HELM HOLTZ, YOUNG gibi, bir çok fizikçi de, renk üzerinde çalışarak bugünkü renk bilimini belirlediler. NEWTON ayıran 7 ışığa “güneş ışık tayfı” (spektrum solar) adını verdi. Renklerin kırılma açılarına göre spektrumdaki dizilimleri: 1- Kırmızı, 2- Turuncu, 3- Sarı, 4- Yeşil, 5- Mavi, 6- Lacivert, 7- Mor’dur. Newton (kırmızı, mavi, sarı) renklere 4 esasa ana renkler adını verdi. Ana renkler “meydana getirilemeyen” renklerdir. Başka renkler karıştırılarak bu renkler elde edilemez. (Yeşil, turuncu, mor) renkler, ana renklerin ikiye ikiye karışımı ile oluşmuş ana karışım renklerdir.

2.2. Boya Renkler

Işıқта, üç ana ve ana karışım rengin ışıklarının bir aradalığı, beyaz ışık (renksizlik) yaratır. Kimyasal yollarla, çeşitli boya maddeleri ile elde edilen renkler, ışık-renk’ten farklıdır. Boyamak demek, gelen ışığın kuvveti ve açısı ne olursa olsun, ışığın bir kısmını “emen”, bir kısmını “ yansıtan” yüzeyin bu özelliklerinin değiştirilmesi demektir. Boya renkler daha az ışıklık şeffaflıkları düşüktür. Boya renklerin üç ana rengi karışınca (AKROMATİZM) renksizlik oluşur. Orta koyu siyahımsı bir gri çıkar. Oysa ışıқта (pozitif) renksizlik (beyaz ışık) oluşur.

Boya renklerin, ana denilen kırmızı, sarı, mavi renkleri, varolan boya kimyasının karışımıyla elde edilemez. Yine bu renklerin kendi aralarındaki karışimleri, “kuramsal olarak” yeşil-mor-turuncuyu oluşturur. Ama bu tamamen kuramsaldır. Boya kimyasının farklı olarak yapılan açıklamalarına karşın, puantinistlerin, karışım renk oluştururken, sık sık “ana renklerin karışımı dışına çıkmak zorunda kalmaları, boyanın renk (rengin kendisi) olmadığını kanıtlar.

Boya kimyası, ışığı renk frekansları ile oynamaktadır. Boya (pigment yapısıyla), her zaman için, ışığın, toplumsal ve çıkarımsal sonuçlarını vermez. Boya karışımları, salt didaktiki açıdan, pragmatik bir yarar sağladığı bir gerçektir. Ayrıca resimde bolamadan, piyasadan hazır boya (kimyası) maddelerini kullanmak durumundayız.

2.3. Renk Algısı:

Gözün ağ tabakadaki sarı benek’de (hassas noktada) çok özel görme tanecikleri koloni halinde bulunur. Bu hücrecikler ışık enerjisine duyarlı olup, ışıkla ilişkilerini, elektrik dalgaları biçiminde, görme sinirlerine ulaştırırlar.

Bu kolonilerde iki tip ışık alıcı bulunur. Bunlar koniler ve sopacıklardır. Koniler gündüz görmeye, sopacıklar gece görmesinde aktiftirler. Sopacıklar, ışık akışına duyarlıdırlar. Az veya çok aydınlık durumlarında haber iletirler. Koniler ise gelen ışığın frekanslarını (titreşim sayısını ve dalga boyunu ayırt edip seçerler. Her konu, her frekansa karşı duyarlı değildir. (Renk körlüğü, görme konileri gelişmemişveya körelmiş gözlerde oluşur.) CIE, bu konileri üçe ayırmış (x alıcılarını, y alıcılarını, z alıcıları olarak), her alıcınıduyarlı olduğu frekansları tesbit etmiştir. Örneğin: mavi ve mor dalga boylarına Z alıcıları, yeşil ve sarıya Y koni alıcıları, turuncu ve kırmızıya X koni alıcıları cevap vermektedirler. Bu ışıktan etkilenme, 1’den 9’a kadar değişen değerlerle saptanmış ve buna “CIE, renk üçgeni bileşeni” adı verilmiştir. Beyinde bu üç alıcının gönderildiği uyarıların oranına göre renkalgılanır. CIE, uyarılmasının nicelik farklarına renk niteliği, toplam uyarımın oranına da ışıklık adını verir.

Alicısının temsil ettiği kodlamaya bağlı olarak, X;Y;Z; değerlerinin toplamı, görsel algının toplamıdır. Bu toplam içinde X oranı fazla ise yeşil, Z oranı fazla ise mavi renk algılanır. Bunların karışmaları ise bütün görünen renk algılarını oluşturur.

Renk uyması (Renk adaptasyonu), bu alıcıların birisinin veya ikisinin duyarlılıklarının (sürekli aynı renge bakmaktan dolayı) azalmasıdır.

2. 4. CIE’ye Göre Renk Algısı

CIE’ye göre, görme algısı; göze gelen egemen dalga boyuna, ışığın şiddetine (aydınlık), tayfasalrenk oranına (renk saflığına) bağlıdır. (Münzel teorisinde de bu üç özellikrenk türü, parlıltı ve doymuşluk olarak nitelendirilmiştir.

Işığın göze gelmesi, ağ tabakaya düşmesi, konilerdeki enerji transferine bağlı olarak beyne iletilmesi, ancak görme alanından gelen bir takım ışıklık ve renk ayrımlarının olmasıyla algı oluşur. İşte bu ışık ve renk ayrımları renk kontralarıdır.

Renk algısının, armonoili olması ve algılanması, kısaca CIE’de ve Münzel teorisinde karıştıllıklara (kontraslara) bağlıdır. Renk türüne, parlıltıya ve doymuşluğa (krımoyo) bağlı

renk zıtlıklarını biri veya bir kaçının bir alanda bulunması, o alanı anlamlı ve etkili kılar. Çünkü renk algısı, o zaman net olarak gerçekleşir.

CIE'ya göre renk zıtlıkları ikiye ayrılır.

1. Tek Zıtlıklar

2. Karmaşık Zıtlıklar

1. Tek karşıtlıklar
 - a) Tür niteliğine bağlı olarak
 - b) Değer niteliğine bağlı olarak
 - c) Doymuşluk niteliğine bağlı olarak oluşturulabilir.

2. Karmaşık zıtlıklar ise ikili ve üçlü olabilir.

- İkili Zıtlıklar
 - d) Değer-Doymuşluk zıtlığı
 - e) Değer-Tür zıtlığı
 - f) Tür-Doymuşluk zıtlığı
 - g) Üçlü karşıtlıklar ise Tür, Değer ve Doymuşluğun bir arada kullanıldığı zıtlıklardır. Buna doğal zıtlık armonisinde denir. Böylece temel yedi adet kontrast kabul edilir.

Ayrıca Tür, Değer ve Doymuşlukların çok az (minimum) zıtlıklarla (uygunluk) kullanılması, yakın düzen armonisi yaratır.

Bu kontrastlara sıcak-soğuk tamalayıcı (Komplementer) renk kontrastları da eklenebilir. Sonuçta dokuz ana çeşit kontrast armoni sayılır.

Yakın Düzen (Renk Uygunluğu) Armonisi'de

Birbirinden farklı (zıt) ama aralarında akrabalık bulunan renklerle oluşturulan bir armoni çeşididir.

1. Tür uygunluğu
2. Değer uygunluğu
3. Doymuşluk (Kroma) uygunluğu olarak oluşturulur.

2. 5. Renk Uygunluğu

Bir daire üç eşit parçaya bölünüp, bu üç noktaya, boya renklerde “ana” renk denilen 1-Kırmızı, 2-Sarı, 3-Mavi yerleştirilir.

Dairenin üç eşit parçası d, orta noktalarından tekrar üçe bölünür. Bu noktalara üç ana rengin karışım renkleri yerleştirilir. 1. Turuncu, 2. Yeşil, 3. Mor.

Dairenin ana karışım renkleri yanlarında kalan parçaları da orta noktalarından bölünür. Bu noktalara da ara karışım renkler yenleştirilir. 1.Kırmızı turuncu, 2. Sarı turuncu, 3. Sarı yeşil, 4. Mavi yeşil, 5. Kırmızı mor, 6. Mavi mor. Böylece oluşan daireye renk dairesi denir ve 12 renkten oluşur.

Renk daire uygulamasında, 3 renkle, 12 renk elde edilir iddiası, hiç bir zaman gerçek bir uygulamada varlık kazanamaz. Hemen hemen, karışım renkler, piyasa olanakları içinde, hazır bulunarak, uygulamalar gerçekleştirilir.

Dairede yan yana bulunan “uygun renkler, birbirleri ile karıştırıldıklarında uyumlu, akraba tonlar verirler, Bu uyumu, uygun renklerin birbirleri içinde kendi renklerini taşımalarını sağlar. Örneğin, Yeşil ile mavi yeşil: yeşilin içinde mavi renk vardır. Yeşil ile sarının karışımından elde edilmiştir. Uygun renk armonileri, yüzeyleri, nesneleri yumuşatır. Birbirlerinin renk kuvvetlerini ve parlaklıklarını kırırlar. Bu yüzden gözü yormazlar. CIE’ye uygun, boya renk dairesi, Münsel Renk Dairesidir. Münsel renkleri 5 frekansa, her frekansda 10 renk türüne ayırarak, yüzölçümü bir çember yapmıştır.

2.6. Renk Ögesine Bağlı Zıtlıklar

Her öğede olduğu gibi renk ögesinde de doğanın verileri çok zengindir. Doğadaki zengin renk armonileri de çışitli zıtlıkları içerirler. Doğada serbest bir düzere içerisinde bulunan renkler kendi yerlerini alırlar. Sanatçı ise bu renk yaklaşımlarını kişisel anlatım istekleri doğrultusunda düzenleyerek yorumlar.

Tasarımda, renklerin bağımsız olarak kendi başlarına ele alınamayacaklarını, daima birbirleri ile bağıntılı olarak incelenmelerinin zorunluluğu vardır. Renkler biraraya geldiklerinde bir değer kazanırlar veya kazandırılırlar. Bu renk ilişkileri ya bir uygunluk ya da zıtlık çerçevesi içerisinde oluşur.

Renk uygunlukları armoniyi teşkil eder. Genel olarak etkili, güzel anlaşılır armoniler renk zıtlıklarına dayanırlar. Bir düzenlemelerde renk armonileri, genel olarak zıt renklerin birliğinden doğan renk uyumlarıdır.

Renk dairesinde renklerin tasnifi şu şekilde yapılır.

12 parçadan meydana gelen renk dairesinde renkler eşit aralıklarla yerlerinde bulunarak armoni yaratılır (şekil D 1)

1. Ana Renkler

Sarı-Kırmızı-Mavi

2. 1.Grup ara Renkler

Turuncu-Mor-Yeşil

3. 2.Grup Ara Renkler

Turuncu Sarısı

Turuncu Kırmızısı

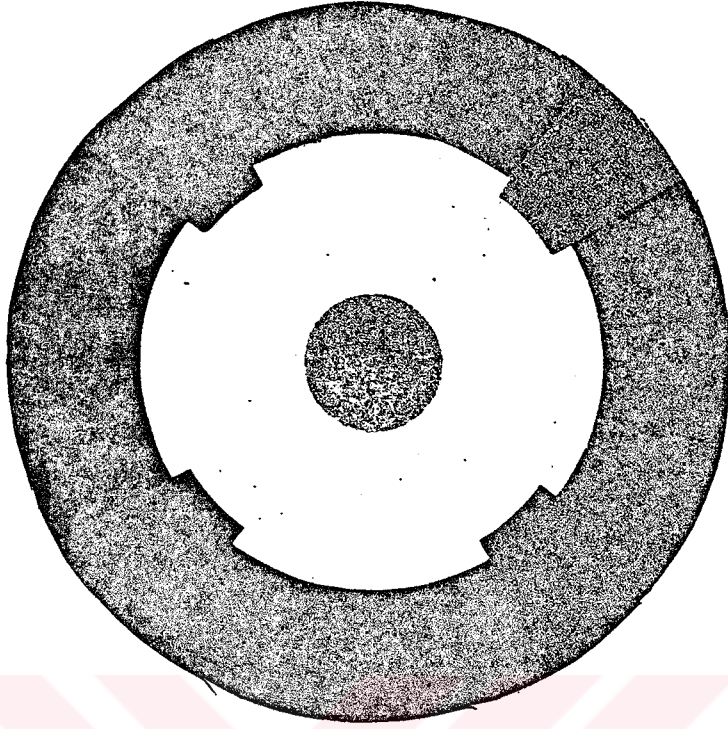
Mor Kırmızısı

Mor Mavi

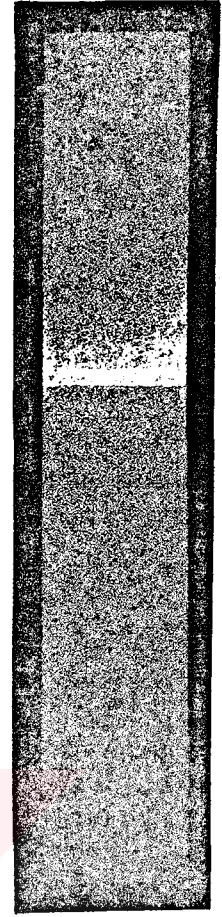
Yeşil Mavi

Yeşil Sarı

Bu 12 parçalı renk dairesi her an gözönünde tutularak hareket edilecek olunursa, istenilen armonili düzenlemeler renkler arasındaki ilişkilerden kolayca elde edilir.



Şekil D 1 Renklerin Armoni Çemberi



Specter solair şeridi

SARI		
		TURUNCU
YEŞİLL		
MAVİ		KIRMIZI
MOR		

Şekil D 2 Ton Çubuğu

Renklerin kendi aralarındaki ilişkilerinden yedi çeşitli zıtlık doğar.

- 1) YALIN ZITLIK
- 2) AÇIK-KOYU ZITLIK
- 3) SICAK-SOĞUK ZITLIK
- 4) TAMAMLAYICI ZITLIK
- 5) YANILTICI ZITLIK
- 6) KALİTE ZITLIK
- 7) MİKTAR ZITLIK

Bu yedi çeşit renk zıtlıklarının her birinin kendine özgü yapısının bulunması, tasarımcıya çok zengin anlatım olanakları sağlamaktadır.

- 1) YALIN ZITLIĞI: Bu, yedi renk zıtlıklarının en basitidir. Üç ana rengin (SARI-KIRMIZI-MAVİ) arasındaki ilişkilerden doğar, Tesir daima alaca, bağırان ve keskindir. Bu üç ana renkten ne kadar uzaklaşırsa, tesir o derece azalır. Turuncu-yeşil-mor, SARI-KIRMIZI-MAVİDEN daha soluk görünür. Üçüncü grup ara renkler daha da soluk görünür.
- 2) AÇIK-KOYU ZITLIK: Renklerin ton değeriyle oluşan armonidir. Renk dairesinde de açık-koyu zıtlığı görülür. Sarı en açık, mor ise en koyu etkiyi verir.
Renklerin ışıklılık ve ışıksızlık etkisine göre yapılan açık koyu düzenlemelerinden başka saf renge biraz beyaz veya siyah katarak rengin tonunu açar veya koyulaştırabiliriz.
- 3) SICAK-SOĞUK ZITLIK: Sıcaklık tesiri veren kırmızı grubu ile, soğukluk tesiri veren mavi grubu arasındaki ilişkilerden oluşan zıtlıktır.
Kırmızı turuncu, sıcak renklerin başı olarak daima soğuk etkisi yapar. Fakat bu iki rengin arasındaki diğer renkler, yanlarındaki sıcak veya soğuk renklerin zıtlıklarına göre bazen sıcak, bazen soğuk etki yaparlar. Sıcak-soğuk zıtlığının etkili olabilmesi için seçilen renklerin açık-koyu ton değerleri de aynı olmalıdır.
- 4) TAMALAYICI ZITLIK: Karşılıklı zıtlık da denilir. Birbirlerini griye tamamlayan renklerden oluşur. Renk dairesinde karşılıklı düşen renklerin armonisidir. Her tamamlayıcı renk çiftinin kendine özgü yapısı vardır.
 - Mavi-turuncuda, tamalayıcı zıtlık bulduğumuz kadar, sıcak-soğuk zıtlığını da görebiliriz.

- Sarı-morda, hem tamamlayıcı hem de açık-koyu zıtlığı görülür.
- Kırmızı-yeşil tamamlayıcı zıtlığı verir. Hem de aynı ton değerindedirler.

5) YANILTICI ZITLIK :Saf rengin, üzerine konulan griyi karşıt renk etkisinde göstermesiyle oluşan armonidir. Yanıltıcı zıtlık, yalnızca gri ile saf renk arasında değil aynı zamanda tam tamamlayıcı olmayan renkler arasında da meydana çıkar. Karışımlar için bir kaç örnek verelim.

Turuncu zemin üzerine koyacağımız gri bir karenin mavimsi bir hal aldığını görürüz. Gri kareye bir parça turuncu ilave edildiğinde yanıltıcı zıtlık kendeliğinden yok olur. Yanıltıcı zıtlığı kaybetmenin ikinci bir yolu da açık-koyu zıtlığını kullanmaktır. Aynı zamanda turuncu zemin üzerine konulan griye bir parça mavi ilave edilirse yanıltıcı zıtlık kuvvetlenir.

6) KALİTE ZITLIK: Renklerin kroma değerleri ile elde edilen armonilerdir. Saf, dolgun ve parlak renk değerleriyle, kırık, zayıf ve mat renkler arasındaki ilişkilerden oluşur. Saf bir rengi, beyaz ile karıştırdığımızda rengin karakterinin soysuzlaşıp, soğuklaştığını görürüz. Karmen kırmızısında mavimsi ışınlar meydana gelir, sarı biraz daha soğuklaşır, mavi ise açıldığı halde temel karakterinde kalır. Mor hemen değişir.

Renkleri, siyahla kırıncı derhal parlaklıkları yok olur. Sarı derha parlaklığını kaybeder, morun karanlık havası daha da koyulaşır, karmen kırmızısı biraz daha morlaşır, bayrak kırmızısı kahve rengine döner. Mavinin parlaklığı derhal yok olur. Yeşil, mor ve maviden daha fazla ton değerine sahip olur.

Beyaz-siyah ve gri her durumda renkleri matlaştırıp körleştirirler. Tamamlayıcı renkler de karşılıklı olarak birbirlerini kırarlar.

7) MİKTAR ZITLIĞI: İki veya daha fazla rengin bir düzen içerisinde açık-koyu ton değerleri, parlaklık şiddeti ve leke büyüklükleri ile olan dengeli ilişkilerdir.

Renklerin kendi eşit değerleri, leke büyüklüğünde önemli bir rol oynar. Örneğin; Saf sarı, tamamlayıcısı olan mor'dan üç kat daha kuvvetli ışık değerine sahiptir. Buna karşılık morun lekesinden üç kat daha küçük olması gerekir.

Tamamlayıcı renklerde uyumlu lekelerin dengeli ilişkileri:

Sarı: Mor-1/4 :3/4

Turuncu: Mavi-1/3 : 2/3

Kırmızı: Yeşil-1/2 : 1/2

Rengin Etkisi :

Bir renkli yüzeye baktığımızda iki tip etki ile karşılaşırız. İlki sadece fiziki etkidir, kısa süreli bir duyudur, derine inmez. Açık ıııklı renkler fiziki etki bakımından çok kuvvetli etki-leyicilerdir. Kırmızı dikkati çeker, parlak limon sarısına gös güç dayanır, sonunda huzursuz olur ve dinlenmek için farketmeden mavi veya yeşili arar.

Renk ilişkileri geliştikçe basit fizik etkisinden daha derin ve daha güçlü bir başka etki doğar.Buda psikolojik etkidir.

Renklerin duyular üzerindeki etkileri uzun süre aynı şiddetle devam etmez.En çarpıcı renk dahi,bir süre sonra gözü bıktırır ve alıştırır.Ancak bu alışkanlık sonunda renk bilinç altına yerleşir ve psikolojik etki yapar.Renk psikolojisi,fizik renk duyusunda çok daha karmaşık bir sisteme sahiptir.Psikolojik etki,renklerin dış dünyanın bazı belirli olay ve objeleri ile birleştirilmesinden doğar.Bu daha çok kişinin duyarlılık derecesine bağlıdır.Çünkü görü olayı bütün duyular ile ilişkilidir.Düz, yumuşak, sert, batıcı, okşayıcı, ağır, hafif, sıcak, soğuk, acı, tatlı görünümdeki renkler psikolojik etki zıtlıklarıdır.

Renklerin Hacımsal Etkisi :

Renkler sıcak -soğuk ve açık-koyu nitelikleriyle hacim etkisi yaratırlar.Kırmızı ve kırmızıyı içinde bulunduran renkler sıcak etkisiyle öne gelir.Mavi ve mavi bulunduran renkler soğukluk etkisiyle geriye giderek derinlik yaratırlar.Böylece sıcak-soğuk renkler öne ve geriye doğru yatay bir düzey oluşturur.Renklerin tonı değerleri ise dikey veyatay düzeyler oluştururlar.Koyu ton değerler ağırlık tesiri yaparak öne gelirler,açık ton değerleri de hafiflik tesiri yaparak geriye giderler.Bunun tersi de olabilir.

Renk dairesindeki altı rengi sarı,turuncu,kırmızı,mor,mavi ve yeşili,siyah bir zemin üzerine eşit aralıklarla koyduğumuz taktirde,sarı hemen öne gelir.Mor ise geri gider.Bütün diğer renkler sarı ve mor arasında ton değerlerine göre sıralanırlar.

Aynı renk dizisi beyaz bir zemin üzerine konulduğu zaman derinlik tesiri değişir.Beyaz moru öne getirir.Sarı beyaza yakın olduğundan geride kalır.

Bir renk nitelik değerleriyle,hacim etkisi verebilmesi için yanına konacak rengin niteliklerinin rolü büyüktür.

Ayrıca, rengin saflığının giderek grileşmesi de derinlik etkisi yapar. Yine renklerin matlık-parlaklık etkileri de derinliğe tesir eder.

Rengin, leke miktarlarının da hacim etkisinde önemli rolü vardır. Kırmızı büyük bir leke, küçük sarı bir lekenin yanına gelince kırmızıyı zemin olarak görürüz, sarı öne gelir. Aynı işlem tersine dönüşürse sarı zemin büyür, kırmızı öne gelir.

Ayrıca biçimsel yapıdaki düzenlemenin niteliği de rengin hacımsal yapısını artırır veya azaltır.

Sonuç olarak; Şiddetli, sıcak, koyu, net, parlak ve temiz renkler yakınlık etkisi, zayıf, soğuk, açık, belirsiz, mat ve kirli renkler de psikolojik olarak uzaklık etki zıtlıkları gösterirler.

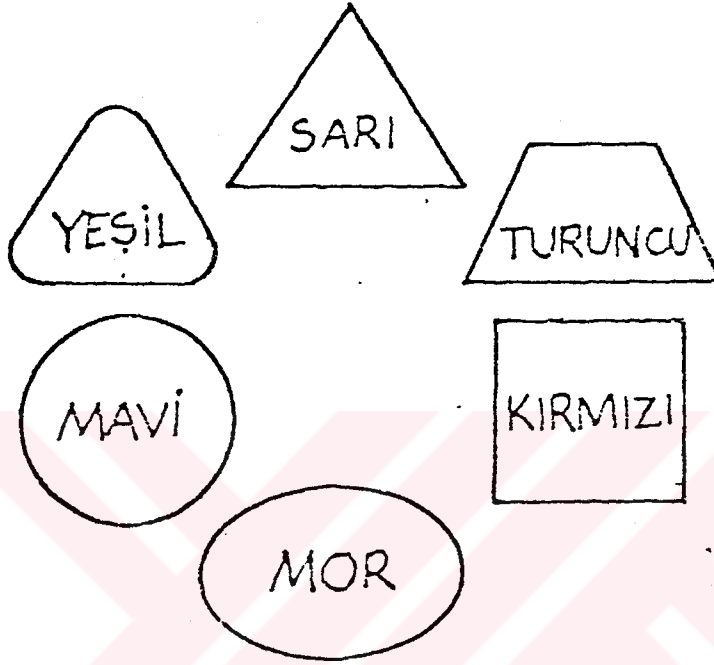
Renk-Biçim İlişkisi:

Biçim, bir objenin ifadesi olarak yada bir yüzeyin veya boşluğun soyut yönden değerlendirilmesi için kenid başına var olabilir. Oysaki rengi sınırsız olarak yaymak mümkün değildir. Renk ili biçim arasında kesin bir ilişki vardır. Çünkü rengi biçimsiz düşünmek ve kendi başına yalnız olarak anlamak alanaksızdır. Renk ile biçim arasında bazen bir uyum, bazen bir çağrışım ve bazen de gerilim vardır. Biçim ve renk birbirlerini karşılıklı olarak şartlandırır. Bazı renkler bazı biçimlerle birleşince değerleri kuvvetlenir veya zayıflar. Örneğin: Yuvarlak bir biçim üzerindeki renkle, köşeli bir biçim üzerindeki aynı renk, aynı tesiri vermez.

Ayrıca yumuşak ve samimi bir renk armonisi keskin sınırlı bir biçime sokulduğunda psikolojik etkisini değiştirir.

Öyleyse renklerin kendilerine uygun düşen biçimlerini şöyle sıralayabiliriz. (Şekil E 1)

- Gözü rahatsız edici, çarpıcı renkler sivri biçimler ile birleştirildiklerinde vasıflarını daha iyi belirtirler.
Örneğin : Sarı renk-üçgen biçimle.
- Gözümüzden kaçmak isteyen ve derinlik etkisi veren renkler, yuvarlak biçimlerle birleştirilince güçlenirler.
Örneğin: Mavi renk-daire biçimle.
- Gözümüze sağlam ve etkili tesir eden renkleri, dengeli biçim olan kare ile birleştirince bütünlüğü oluşturur.
Örneğin: Kırmızı renk-kare biçimle.



Şekil E 1 Renkler ve Biçimler değiştirilince etkileride değişir

2.7. Renk Perspektivi

Renklerin teker teker, kendi kroma ve ton değerlerine göre, ayrı ayrı bir “derinlik” ve “genişlik” tesiri vardır. Kırmızı rengin ileri fırlama özelliği fazladır. Mavi ise fazla uzakta imiş gibi görünür. Mavi renk ailesi genellikle durgun, statik, sakin bir görünümüdür. Yine sıcak-soğuk renklerin derinlik olarak “uzak-yakın” görünme, eşyaları dar-geniş gösterme tesirleri vardır. Gri ve mor renkler ölü renklerdir. Derinlik işlevleri en az düzeydedir. Renklerin saf, katıksız durumları da, renklerin uzak-yakın görünmesinde rol alırlar. Saf, kroması yüksek katıksız bir renk, kroması düşük bir tonuna göre daha yakın görünür. Parlak, ışıklı renkler, göze daha yakın görünürler. Renklerin içine, ya komplementerlerini, ya da siyah-beyaz karıştırılarak, derinlik etkisi istenilen şekle getirilebilir.

2.8. Rengin Fiziksel ve Psikolojik Etkileri

İnsanlar renklerle karşı karşıya geldiğinde oldukça karmaşık tepkiler verirler. Bundan dolayı Renk psikolojisi yeni ve kısmen de şaşırtıcı sonuçlara varmıştır. Başlangıçtan itibaren, en eski sanatlarda olduğu gibi insanlık tarihinin en eski ve bildiğimiz kültürlerinde de renkler önemli rol oynamıştır. “Çok erken çağlarda bile renk, kültürel işaret, dünyevi ve ruhani liderlerin sembolü ve ayrıca politik hareketlerin işaretleri olarak önem kazanmıştır. (13)

Psikologlar uzun zamandır, çalışma ve oturma mekamlarının renk düzenlemelerinin insanların yaşam duygularını etki ettiğini bilmektedirler. Günlük yaşantımızın mekanlarının ve nesnelerinin design yani tasarım öğretisi ve uygulanması, 1920’li yıllarda rengin anlamını yeniden keşfedilmesine neden oldu. En iyi ve en canlı armonileri hakkında da uzun uzun tartışıldı ve tartışılıyor da. Fakat yine de, “bütün insanlar ve bütün kültürler için geçerli olan bazı renk kuralları henüz bulunamamıştır.”

Normal duyulara sahip bir insan sadece bir nesnenin veya ışığın yaydığı dalga boylarını kaydetmekle malmaz ayrıca algılanan renkleri bir çok çeşit duygularla işler. “Renkler, bilinçaltını etkiler ve bunun sonucu ortaya çıkan duygular bilinçüstüne aktarılır ve reaksiyonlara sebep olur”(14). Eğer pembe kırmızıdan daha açık görünüyorsa, bu sadece duygusal bir fenomendir. Ama eğer pembe yumuşaklık ve samimiyet duygularını meydana getiriyorsa psikoloji alanına girmiş oluruz.

Renkler sadece dekorasyona hizmet etmezler onlar aynı zamanda anlam yüklüdürler. İletişim kurarlar ve telkin ederler ayrıca çağrışımlar oluşturup duyguları uyandırarak, anıları canlandırırlar. Her rengin kendine ait psikolojik bir özelliği vardır;

Siyah: koyu ve kompakttır. Ümitsizliğin ve ölümün sembolüdür. Siyah ayrıca asalet, onur ve elegansizlenimleri verir.

Beyaz: temiz, ulaşılamaz ve anlatılamaz olanı telkin eder ve ayrıca boşluk ve sonsuzluk izlenimini verir. Mavi ile yanyana geldiğinde ise ferahlatıcı ve aniseptik bir tepkiye sebep olur.

Gri: otonom bir karektere sahip değildir. Ne beyaz gibi canlı ne de siyah gibi pasiftir. Hiç bir şeyi oluşturmaz, kararsız, nötr ruhsal durumun ifadesidir ve enerji eksikliğinin sembolüdür. Grinin matlığı, korku, yaşlılığı ve ölümün yakınlığını yansıtır ve koyulaştığı ölçüde de bunlar artar. Koyugri kirliliğin rengidir.

Yeşil: renklerin en sakindir. Hiç bir yöne eğilimi yoktur. Ne sevinci ne de üzüntüyü ifade eder. Temiz bir yeşil, insan toplumunda orta sınıfın teykil ettiği yerin bir benzerini renklerin topluluğu içerisinde teşkil eder. Doğa yeşillendiğinde yeni hayatın ümidi başlar. Böylelikle yeşil umuttur. Yeşile sarının katılması ona güç ve neşe verir. Mavi karışımı ağır basıyor ise yeşil daha ciddi ve ağır bir görünüme bürünür. Fakat açık veya koyu farketmeksizin yeşil sakin karakterini korur. Kayıtsızlık ise özellikle açık yeşilde hissedilir bunun yanında koyu yeşilde sessizlik hissi daha güçlüdür.

Kırmızı: kuvvet, canlılık, enerji, erkeksilik ve dinamik anlamına gelir. Vahşi, canlandırıcı ve hatta sinir bozucudur ve kendini zorla kabul ettirir. Kırmızı oldukça sıcak bir renktir ama yine de sarının her yöne parlayan çapkın karakterine sahip değildir. Kırmızı her zaman için bakışlarımızı istesekte estemesekte üzerine çeker.

Kırmızının her nüansı ayrı bir psikolojik karaktere sahiptir. Koyu kırmızı ciddi, geleneksel, ağır, güç dolu ve asaletin işaretidir. Orta (derecedeki) kırmızı, güç, aktivite, hareket ve tutkulu bir özlemi ifade eder. Hem şaşırtır hem de kendine çeker. Bu tür kırmızı gölgelendirmeler güç, sıcaklık veya bir ürünün dikkat çekici ve kuvvetli özellikleri gösterilmek istendiğinde kullanılır. Kiraz kırmızısı ise oldukça şehvetli bir karaktere sahiptir. Daha açık bir kırmızı ise yine, canlılık ve enerji aynı zamanda neşe ve zafer anlamına gelir. Kırmızı koyulaştığında daha ciddi, anlamlı ve problematik görünür. Renk tonu açıldığında ise daha neşeli ve fantezi dolu bir karaktere sahip olur.

Pembe: çekingendir ve romantik bir yumuşaklığa sahiptir. Canlılığın az olmasıyla birlikte dişilik ve aşk anlamına gelir. Pembe, sevecenlik ve samimiyet ifadesini iletir.

Kahverengi: sağlamlılık ve yararlılık ifadelerini taşır. Renklerin en gerçekçi olanıdır. Aynı zamanda sağlıklı bir yaşamı ve güncel çalışmayı yansıtır. Koyuluğu arttıkça siyahın özelliklerini almaya başlar.

Turuncu: kırmızıdan daha fazla enerji, sıcaklık ve iletişim ifade eder. Şömine ateşinin açık, sıcak ve samimi karakterine sahiptir. Cömertlik ve duygu taşkınlığı anlamına gelir.

Mavi: sakin ve dinlendirici bir atmosfer yaratan derin ve feminen bir renktir. Yetişkinler tarafından tercih edilir ve biraz çocukluk anılarına bağlı bir olgunluğu ifade eder. Mavi, iç, ruhsal yaşantıyla ilişkilidir. Kırmızı gibi kendini harcamaz. Sakindir ama yeşil gibi değil daha çok semavi bir törenselliği müjdelir. Mavi koyulaştıkça izleyeni daha çok sonsuzluğa doğru çeker. Açık bir mavi ise daha az dikkat çekicidir ve düş kurmaya yönelir. Beyazla kombine edildiğinde ise tazelik ve hijyenik temizlik duygularını verir.

Turkuaz: büyük bir gücü ve soğuk ve içsel bir ateşin hayalini içerir. Tazeliği, yaz mevsiminde bir dağ gölünü anımsatır.

Sarı: renklerin en parlak olanıdır. Aynı zamanda en canlısı ve en neşelisidir. Sarı gençtir ve adeta canlılığı ile üzerimize gelir. Bu özellik daha çok açık tonlarda belirginleşir. Altın sarısı aktiftir. Bunun yanı sıra sarıya hafif yeşil karıştırıldığında rahatsız edici bir etki verir. Hafif kırmızı karıştırıldığında ise tatmin ve sevinç duygularını verir. Parlaklığı ile sarı, nesneleri olduğundan daha büyük gösterme özelliğine sahiptir.

Mor: renkler arasında en esrarengiz olanıdır. Sırrını koruyan mistik düşünceyle eşdeğerdir. Mor, üzüntülü, melankolik ve onurludur. Mor lilaya dönüştüğünde mistikten çok sihirli, ciddiden çok hastalıklı olur. Lila mor gibi kendine güvenmez, düşleriyle ve fantezizenginliği ile unutulmuş bir çocukluğun anılarını canlandırır. Pastel renk tonların karakteristik özelliği oluştukları rengin özelliğinin azaltılması ve yumuşatılmasından kaynaklanır. Samimi bir atmosferin, sevgi dolu bir eğilimin ve yalnız ve sessiz düşünmek istediğimiz herşeyin sembolüdürler.

Pratikte genellikle iki veya daha fazla rengin kombinasyonları olarak kullanılır. “Böyle bir durumda ise duygularımız, kombinasyonu oluşturan renklerin psikolojik özelliklerinin toplamına tepkiverir. Örneğin: Kırmızı (aktif, canlı) + Sarı (mutlu, neşeli) = dinamik, açık. Bu tabii ki sadece renk alanları eşit büyüklükte olduğu zaman geçerli olur. Eğer böyle bir kombinasyonda bir renk alanı büyütülürse, bu rengin etkisi de güçlendirilmiş olur”(14).

Bazı renkler belirgin bir şekilde insanlar tarafından tercih edilirken bazı renkler ise pek rabet görmezler. Bu tercihi tabiat, yaş, cinsiyet veya sosyal bir grup ve herşeyden fazla bilinçaltımızda değişik renkleri bağdaştırdığımız olaylar etkiler. “Bu faktörü geniş bir bazda değerlendirdiğimizde aşağıdaki gibi bir sevilme sırası oluşturabiliriz: Mavi, kırmızı, yeşil, kahverengi, mor, turuncu, sarı, siyah sarı ile aynı pozisyonadadır ve beyaz ise hatta daha az sevilir” (14) Bunların yanı sıra saf renklerin karışımlara tercih edildiği de ortaya çıkmıştır.

Bin insanın yaşam siklüsü ile renk beğenisi arasındaki bağlantı incelendiğinde, “çocukların çok renkli bir dünyaya sahip oldukları ve çok renkliliği” genç insanların daha açık ve neşeli renkleri, yetişkinlerin daha doygun ve parlak, yaşlıların ise yumuşak ve daha az şiddetli renkleri tercih ettikleri görülmektedir.

Yüksek gelirli sosyal sınıflar ise açık renkleri pastel tonları ve renk kombinasyonlarını tercih ettikleri bilinir. Daha düşük toplumsal sınıflar ise güçlü ve parlak renkleri tercih ederler. Bütün bunların yanında bir rengin nesneye olan bağlantısı da unutulmamalıdır. Çünkü bir nesneyi satın alırken çoğunlukla alınan o nesneye uygun bir renk tercih edilir.

Renkler insanlarda değişik impulslara sebep olabilirler ve kişiyi bir isteğin doyurulması yolunda harekete geçirebilirler;

Yemek yeme isteği: İştah dürtüsünü ortaya çıkartan renkler besin maddeleri için en uygun olanlarıdır; bunlar, turuncu, açık sarı, zinnobber kırmızısı, açık yeşil, açık kahverengi. Susama dürtüsünü ise en iyi sarı kahverengi, okersarısı veya kırmızısı sarı ve maviyeşil veya mavi arası renkler ifade eder.

Sağlıklı olma isteğini:

Güven veren yüksek performansı ifade eden taze renkler uyandırır.

Cinsellik dürtüsünü:

Cinselliğe olan çağrılar en iyi, aşkı ve duygusal heyecanı sembolize eden kırmızının kullanılması ile olur. En duygusal renk liladır. Özellikle annasevgisi ve yumuşaklık ifade edilmek istendiğinde yumuşak tonları ve pastel renklerin kullanılması daha avantajlıdır.

Dinlenme gereksinimi:

Sakin renklerin kullanılmasıyla oluşur (mavi ve yeşil).

Önem ve prestij gereksinimi:

Kibar ve seçkin renklerin kullanımı ile olur (bunlara mor, bordo, beyaz, altın sarısı ve siyah dahildir).

BÖLÜM III. ESPAS

3.1. Espas Kavramı

Göz, objelere olan uzaklıkları, derinlik olarak “ters orantılı” algılar. Uzaklık arttıkça, derinlik algısı azalır. Uzaklığı netçe algılama, “derinlik keskinliği”, ölçüsel bir değer olarak “algılamadır”

Göz uyanan, en küçük iki uzaklık, görme alanında ki minör aralıktır. Görme alanında, kopukluk yaratmadan algılanabilen, en büyük uzaklık majör aralıktır.

Aralık, yüzeyler, cisimler arasındaki uzaklıktır. Görsel algıda ise, bu doğasal yapısından çok daha etkili bir öğedir. İnsanın görme konisi (gözün net olarak algı alanı) çok belirgin bir ölçüye ve özelliğe sahiptir. “Herhangi bir bütünün algılanması, algılanan cismin göz seviyesinden yukarıda kalan ölçüsünün iki katı bir uzaklıktan bakışı gerektirir. Gözün yer düzlemine paralel (enlemesine) görüş açısı 54 derecedir. Dik açısı ise (21+ 10 derece) yani 37 derecedir

İnsan bu açıların oluşturduğu koni içinde kalan cisimleri net ve belli bir perspektif yapı ile algılar. O halde, algıda cisimler arasındaki mesafe algı alanının büyüklüğü ile, cisme olan uzaklıkla orantılıdır. Yani algı alanının ölçüsü, şeylerin arasındaki “mesafenin” saptanmasında birinci dereceden rol oynar. Her alan kendi boyutları ile orantılı bir aralık derecelenmesine sahiptir. Herhangi bir görüş alanındaki aralık, çok büyük veya çok küçük başka bir alanda, “uyumsuz, dengesiz, belirsiz” olur. Dolayısıyla, cisimlerin görsel etkilerinin net berrak, kuvvetli, anlamlı olmasında, “aralık” belirleyici bir faktördür. Görüş uzaklığını ve görüş alanının büyüklüğüne bağlı olarak, herorganizasyonun en büyük (majör) ve en küçük (minör) bir aralığı bulunur.

“Algısal eşitlik, binda aralar (fasılalar) arasındaki mesafedir. Bunlar arasındaki çeşitliliklerle sağlanır. Aralığa tekrarlar arasındaki mesafedir denilebilir. Bu aralardan sert, katı ve büyük olanlar majör, küçük olanlar minör, ikisi arasındaki olanlar ORTA vasat aralıktır. Birbirine yakın aralıklar çeşitliliği azaltır ve monotonluk doğurur.” (L.F. HODGDEN)

1. Aralık Çeşitleri ve İlkeleri

Aralığı a) Aynı Aralık

b) Farklı Aralık

c) Uygun aralık

d) aralıksız Aralık olarak dört gruba ayırabiliriz. Her şekillendirme alanının MAJÖR ve MİNÖR aralıkları farklı farklıdır. Aynı büyüklükteki biçimleri (hatta renk dokuları da aynı), aralıksız, aynı aralıkla ve farklı aralıklarla düzenlendiğinde, hepsinde ayrı ayrı tesir ve görünüşler elde ederiz. O zaman sığın fonksiyona bağlı olarak aralık öğesini ölçüye, dokuya, rengini biçimleri, alan büyüklüğüne, yöne göre kullanılabilir. Sürekli yalın-benzer aralıklar monotonluk yaratır. Aralık, biçimlerin arasındaki uzunluk olarak “derinlik” elde etmede kullanılır. Aralık, biçimlerin fonksiyonunu, ölçülerini, yönlerini, tesirlerini belirleyen, etkileyen, güdümlenen bir öğedir.

Hareket etkileri, kuvvetlerin dengelenişi, bir bütün olma (gruplaşma, kitleselleşme) daima aralık öğesiyle sağlanır. Düzen kurmanın, somut öğelerinden biridir aralık.

3.2. Resimsel Elemanlar Açısından Espas

Resim sanatında espasın gerek yüzeyde, gerek derinlikte gerçekleştirilmesi birtakım elemanlar aracılığıyla ancak gerçekleştirilmektedir. Bu elemanlar ışık-gölge, çizgi, renk, doku, perspektif, yön ve hareket, teknik ve malzeme gibi. Bu elemanların farklı dönemlerde ve üsluplarda, bir veya birkaçının farklı kullanımı ile espas şekillenmelerinin oluşumunu sağlamıştır. Yani resimde espas ancak bu elemanlarla varlık gösterebilmektedir.

- I. Çizgi,
- II. Işık-gölge,
- III. Doku,
- IV. Renk
- V. Perspektif,
- VI. Yön ve hareket,
- VII. Malzeme,
- VIII. Konu ve anlam,

Bütün bu elemanlar sanatın terminolijik (sözlük) zenginliğini oluşturur (21) Bir sanat yapıtını ve espasını ancak bu sözlük aracılığıyla kurabiliriz. Evrim sürecindeki ilk insanın araç kullanmaya başlaması ile bu sözlük oluşmaya başlamış, her toplumda bu sözlüğe katkıda bulunup, oluşan bu sözlükten gereksinimlere göre yararlanılmıştır.

1. Çizgi

İnsanlık tarihinin en eski , en yaygın anlatım aracıdır. Kökeni insanın araç kullanması kadar eskidir. Eski dönemlerde bir nesnenin, şeklini betimlemeyi, anlatım biçimine kavuşturmayı çizgi yoluyla elde ediyorlardı. Bu iç ve dış konularla şekillenmiş imgenin içerisi, düz olarak boyanıyordu. Böyle bir anlatım, primitif şekilde görülen ilk örneklerinden sonra, Mısır'da matematiksel yasalara göre düzenlenip, gelişim göstermiştir. Binlerce yıl süren böyle bir anlatım biçimi, Yunan vazo biçimlerinde, İran Türk Minyatürlerinde, Çin ve Japon resim sanatında devam etmiştir. İki boyutlu birgelişim gösteren, kontura dayalı bir anlatımda, kimi Yunan vazo resimlerinde ve Japon estamplarında çizgi bindirimleriyle derinlik elde edilmeye çalışılmıştır. Hellenistik, Roma ve Bizans sanatında ise bu anlatım, kontur çizgilerinden kurulup, iç boyamada kütsel bir yapıya ulaştırma çabaları görülür. Ancak kütsel bütünlüğe kavuşması Giotto tarafından gerçekleştirilir. Ön Rönesansta ise mimar Brunellesch'i geometrik çizgileri, perspektif yasaları içerisinde sonsuz bir derinliğe kavuşturur. Ronesansla birlikte kuzeyde veya güneyde gelişen resim sanatında nesnelerden kontur kalkıp hacim kazansada, çizgisel yapısı henüz mevcuttur. Çünkü bir Mısır resminin veya Yunan vazo resiminin dış konturlarını gözümüzle izleyebiliyorsak, Rönesansın büyük yapıtlarındaki nesnelerinde dış sınırlarını kesin bir netlikte izleyebiliyoruz. Bu tür anlatıma çizgisel üslup demektediriz.

Her ne kadar "çizgisel üslup fenomeninde" çizgi, nesnenin sadece bir kısmı demekse ve kontur çevrelediği cisimden ayrılmazsa da, çizgisel üslup çizgileri görür. Çizgisel üslup üç boyutlu olarak duyulanmış bir bellilik üslubudur. Vücutların hep biteviye, sağlam ve belirli sınırları eyirciye sanki onları parmaklarıyla yoklayabileceklermiş güvenini verir. Çizgisel üslubun bu katı tutumunu ancak Barok sanatta aşmıştır. Barok sanatta çizgi başka görevler yüklenirken hiç bir zaman sanat dışına itilmemiştir (22) Çizgisel desende ise derinliği Lucas Signorelli, Sandra Boticelli, Giovanni Bellini geliştirirler. Desende çizgi bindirimleri, sıklığı-seyrekliliği, kalınlığı-inceliği, açıklığı-koyuluğu ile üç boyutluluğu elde ederler.

Salt çizginin resim sanatında kullanımı karakter bakımından bir çok farklılıklar göstermiştir. Bunlarser, yumuşak, kırık, eğri, pütürlü, kesik çizgi vb. Gibi. Bu karakter farklılıklarını yaratan etkenler ise, farklı malzemelerin sanat alanında kullanılır olmasıyla elde edilmiştir. Her malzeme kendine özgü bir çizgi karakteri oluşturmaktadır. Örneğin bir fırmanın çizgisi, gravür kaleminin çizgisi veya kurupastelin çizgisi vb. Gibi.

Farklı dönemlerde çizgi bazen salt bir resim elemanı olurken, bazende diğer resimsel elemanlarla birlikte kullanılmıştır. Bu Leonardo, Dürer, Rubens; Rembrant gibi klasik sanatın ustalarının desenlerinde çizgiyi salt bir eleman olarak görmekteyiz. Modern sanatta ise; Mondrain geometrik çizgi ile, Pollock boyanın akıtılarak elde edilen karakterdeki çizgi ağıle, Frank Stella'da tuale göre şekillenip tekrar eden geometrik çizgi ile, Jasper Johnsda kısa demetler halindeki çizgi ile, Richard Long, Dennis Oppenheim gibi çevresel sanatçılar ise yeryüzünde oluşturdukları çizgilerle yapıtlarını oluşturmuşlardır. Bu sanatçılar, kendi anlatım istekleri doğrultusunda farklı karaterde, farklı malzemelerle kimi yapıtlarını salt çizgi yoluyla elde etmişlerdir.

Çizgi sanat tarihinin önde gelen pictural elemanı olmuş ve sanat varoldukça da önemini koruyacağına benzer.

Işık-Gölge

Resim sanatında ışık-gölgenin kullanımı daha XVI. Yüzyılda kendini göstermeye başlayıp, XVII. Yüzyılda en ileri düzeyde kullanılır. Işık-gölgenin kompozisyon etkenleri olarak büyük çapta kullanılması ilk olarak Leonardo tarafından uygulandı. Işık-gölgenin yeni bir eleman olarak resim sanatına girme iile, o güne değin varolan katılıkların, yani sınır çizgilerinin hafiflemesine yol açtı. Çizginin sınırlayıcı olarak değerden düşmesiyle gölgesel imkanlar başlar, ışıklar ve gölgeler bağımsız elemanlar olur. Yükseklikten yüksekliğe, oderinlikten derinliğe birbirini arar ve birbirine bağlanırlar. Tüm nesneler, durup dinlenmeden akıp giden, hiç sonu gelmeyen bir hareket kazanmıştır. Hareket ister şiddetli olsun, ister hafif bir ışıltanma olsun, göz için sonuna erişilmez bir şey olarak kalır. Kısacası çizgisel görünüm nesneleri kesin olarak ayırdığı, buna karşılık gölgesel görmenin nesnelerin sınırları ötesine taşan o hareketlere kaptırdığını belirtebiliriz.

Resme ışık-gölge girdikten sonra artık, yoklanabilir yüzeyler parçalanmıştır. Birbirine bağlı olmayan bir sürü lekeler yanyana dururlar. Desenler ve modeller artık üç boyutlu vücut tasarımlarıyla-geometrik anlamda-birbirlerine tastamam uymazlar. Tersine, sadece nesneler gözün algıladığı görünüşü verirler. Artık bu gelişmiş sanat kendini salt görüntülere vermeyi öğrenmiş ve gerçekliğin sadece görüntüsünü yakalamıştır. Burada bir noktayı daha belirtirsek; doğada varolan tüm nesneler, bir atmosfer içerisinde yer alıp aralarında belli uzaklıklar vardır. Ama bu uzaklık, nesnelerin hacimlerinin görünüşte daha fazla yassılaşmasına sebep olur. Yoklama durumu aradan çıkıp, sadece yanyana aydınlık ve karanlık tonların

algılanması ile gölgesel tasvirin zeminini hazırlamış olur. Bu hacim ve uzay izleminin ortadan kalkması değildir, tersine gerçeklik yanılması daha güçlü olabilir.

Çizgisel üslup için nesnelerden herbirini kendi özgül şeklinde, apaçık olarak göstermek pek doğal idi. Holbein, portrelerinde dantel ve mücevherleri en ince ayrıntılarına kadar verir. Buna karşılık Frank Hals, dantel ve yakayı kimi zaman sadece beyaz bir parıltı olarak gösterir. Bütün görmekte olan gözün, kavrayabildiğinden fazlasını vermek istemez. Yine dürrer ya da Cranach'ın bir çıplak figürü siyah bir fon önünde açık bir nesne olarak konur ve sınırları kesin bir biçimde ayrılır. Buna karşılık Rembrandt'ın bir çıplağı koyu renkli bir fonun önündeysen, vücudun aydınlığı sanki odanın karanlığından tütüyormuş gibidir. Sanki hepsi tek ve yanı malzemedemmiş gibi, Rubens'de ise formlar renk lekeleri ile parçalanıp, her şey uçuyormuş gibidir (22)

Yeni dönemde Rönesansın donmuş, katı ve yoğun figürleri aşıp, yaşayan figürlere dönüşmüştür. Kapalı formlar ışık-gölge ile parçalanıp içinde dolaşılır bir açık form olmuştur. Üç boyutlu bir uzayın başka yollardan, gerçek illüzyonu elde edilmiştir. Işık alan aydınlık bölgeler öne gelme, koyu bölgeler geride durma eğilimi göstermektedir. Rönesans'ı izleyen bu dönemden Barok sanat diye söz edilir. Bu dönemde Caravaggi, Rubens, Van dyk, Valezquez, Frans Hals, Rembrandt, Vermeer gibi büyük ustalar ortaya çıkmıştır. Barok sanattaki bu devrimden sonra, ışık gölge de ikinci büyük devrim empresyonizm'de gerçekleşmiştir.

Barok sanatın ışık-gölgesi hiç bir zaman gün ışığına dayanmamaktaydı. Bu sanatçılar yalıtlarını, gerek peyzaj olsun, gerekse figüratif çalışmalar olsun atölyede başlayıp atölyede bitiriyorlardı. Aydınlatma elemanı mum ışığıydı. Resimlerinde kullandıkları ışıkta, bu mum ışığının etkisiyle farklı kaynaklardan gelmekte, nesnelerin ışıklandırılmasında belli bir keyiflilik görülmektedir.

Barok sanattaki bu devrimden sonra, ışık-gölgede ikinci büyük devrim Empresyonizm'de gerçekleşmiştir. Empresyonizmin ışığı gün ışığına dayanmaktadır. Empresyonist sanatçılar doğada belli bir anın gün ışığı altındaki izlenimi yansıtmayı amaçlamışlardır. Bunu gerçekleştiren farklı renk tuşlarının titreşiminden yararlanıp, ışık alan yerleri sıcak, gölge olan bölgeleri soğuk renk olarak uygulamışlardır. Bir empresyonist resme yakından baktığımızda, renk tuşlarından oluşan soyut bir yüzey görürüz. Post-Empresyonizmde ise bu yaklaşım, bilimsel yasalara oturtularak daha kontrollü olarak ele alınmıştır. Empresyonizm, bir takım öğeleri Barok sanata borçlu olsa da , temelde biçim ve öz olarak çok farklıdır. Gele-

neksel sanata karşıt bir tutumla sanatçıları atölyeden çıkarmakla kalmayıp, kendinden sonraki kuşakları etkileyip bir dizi devrimin başlangıcı olmuştur.

Doku

Benzer birimlerin yanyana, sistemli veya serbest bir biçimde gelerek dışyüzeyi oluşturmaktır. Doku çevremizdeki nesneleri kısmen farklı kılan, onların niteliğini belirleyen unsurlardan birisidir. Çevremiz görsel zenginliğe doku farklılıkları aracılığıyla kavuşur. Organik nesnelerin dış yüzeyindeki birimsel düzene doğal doku, insan eliyle yapılmış nesnelerin dış yüzeyine de yapay doku diyebiliriz. Örneğin duvar dokusu, yer döşemesi dokusu, kumaş dokusu vb. Gibi. Doku sadece tek nesne yüzeyinde değil, bu tek tek nesnelerin oluşturduğu genel görünüşü de kapsar. Kent dokusu, orman dokusu gibi.

Dokunun sanatta kullanımı ise eski çağlardan beri süregelen bir uygulamadır. Asur kabartmalarında, Mısır resimlerinde nesnelerin betimlenmesine ait dokusal yaklaşımlar görülür. Mısırlı sanatçıların kuş, bitki gibi motiflerde uyguladıkları doku sayesinde, bugün bu kuşların, bitkilerin balıkların türünü saptayabiliyoruz.

Rönesans'da, İtalyan sanatındaki gelişimi içerisinde doku fazlaca ömsemmedi. İtalyan sanatının yalınlığı, anıtsallığı birazda dokuyu, ayrıntıları gözardı etmelerinden kaynaklanmaktadır. Gotik geleneğe sahip Kuzeyin Alman sanatçıları ise nesnelerin dokularını ve doku farklarını büyük bir sabırla uygulayıp, bu farklılıklardan doğan bir gerçeklik yanılsaması elde etmeyi başarmışlardır. Kumaş, saç, tahta, cam, metal gibi farklı karakterlerdeki nesnelere uygulanan bu dokular ve ayrıntılar aracılığıyla gerçekte varolduklarından daha gerçek görünürler (21) Barok sanatçıları dokuyu ayrıntılar ile tek tek siriimlere dayandırmayıp, fırça tuşları ile algısal olarak bize hissettirirler.

Barok sanatın Frans Hals, Rembrand gibi sanatçıların bazı yapıtlarında, fırça tuşları izleri farklı bir doku karakteri olarak karşımıza çıkar. Empresyonizm'de ise nesnelerin kendi dokusundan çok yanyana gelmiş noktacıların, çizgilerin oluşturduğu bir doku olgusu görünür. Artık resmin dokusu (tekstürü) imgelerden bağımsız, pictural bir eleman olarak yapıtlarda yer almaya başlar.

XX. Yüzyılın kimi yapıtlarında ise, bazen teknikten, farklı malzemelerden ve sanatçının üslubundan kaynaklanan, anlatım istekleri doğrultusunda diğer pictural elemanların yanında dokusal anlatımda yer verdikleri görülür. Ancak dokunun salt bir eleman olarak "OpArt" akımı içinde, optik sanatçıları tarafından kullanıldığını görürüz. Örneğin, Victor

Vasarely, yapıtlarını bilimsel sisteme dayandırmaktadır. Birim elemanlarını matematiksel bir ölçü ile giderek büyütme, küçültme optik bir titreşim elde etmektedir. Matematiksel bir sisteme dayanarak, gözü rahatsız eden titreşimler elde edilerek yapılan düzenlemelere optik doku diyoruz.

IV. Renk

Rengini resim sanatında kullanımı dönemlere ve akımlara göre farklılıklar göstermekle birlikte, rengin bilimsel olarak incelenip, nesnelerden bağımsız olarak kullanılması modern sanata denk düşmektedir.

Derinlik kavramının olmadığı iki boyutlu resimlerde renk, konturlarla sınırlandırılmış olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, doğrudan doğruya resmin espasına bir etkisi olmadığı anlaşılmaktadır. Modleri ve bilimsel perspektifli resimlerde kontur sınırları yerine her renk bölümü birbirinden kesin olarak ayrılmaktadır. Burada her iki durumda da, desen dengesine göre renkler dağıtılarak düzenin sağlandığı ortaya çıkmaktadır (38) İlk dönemlerde sembolize renkler kullanılırken, bu daha sonra özellikle Rönesans'da natürün taklidi renkler kullanılmasına başlanmıştır. Hava perspektifli resimlerde yoğun ışık-gölge kesin kontur çizgilerinin, nesne ve figür çevrelerinde görünmesine engel olmakta, renklerde gerçek şiddetini yitirmektedir. Işık-gölgeye dayanan biçimleme sorun olunca renkler, bir yandan yoğunlaşırken, diğer yandan kendi gerçekşiddetleri değişmektedir. Be nedenle ışık-gölgenin gerçek renkleri değiştirdiği Barok sanatından görülmektedir. Bu resimlerde, ışığın belirmesi için gölgeli bölümlerin çoğalması gerekliliği açıktır. Bu nedendir ki, klasik sanatın paleti kahverengidir. Asli renkler yerine koyu pas kahverengileri ve kimi koyu griler egemen olmaktadır. Işıklı bölümlerin soğuk renkleri ile karşılık verilmesi, volümlemeye ters düştüğünden kullanılmamıştır. Ancak Cezanne, hem sıcak-soğuk renkten, hem de hacimlemeden ödün vermeden farklı bir yolla böyle bir sorunun üstesinden gelebilmiştir. Manet, Monet, Pissarro gibi empresyonist sanatçılar modilasyonu gözardı ederek ışık alan yeri sıcak, gölgeli olan yeri soğuk renklerle boyayabilmiştir. Bu sanatçılar sadece günün belli bir anının atmosferini hissettirmek istiyorlardı. Mekan yanılsaması tual üzerinde çözümlenmeyip, ancak izleyicinin algısında gerçekliğe kavuşuyordu. Bunu farklı renk titreşimleri yoluyla sağladılar. Örneğin; tual yüzeyinde yeşil olan nesneyi yeşil olarak boyamayıp, sarı ve mavi puanları yanyana koyarak nesne izleyicinin algısında yeşile dönüşüyordu. Bu yolla elde edilen mekanda, soyut mekana doğru yöneliş görülmektedir.

Modern sanata kadar, tüm kompozisyon çeşitlerinde renk, resmin çizgisel yada lekesele düzenine bağlıdır. Rengin tuşlar halinde uygulanması bile onu, resmin biçimine, bağlı olmaktan kurtaramamaktadır. Buradan da rengin daima biçime gereksindiği çıkabilir.

Fovist sanatçılar ise rengi tüm şiddeti ile kendi anlatımları doğrultusunda kullanmışlardır.

Fakat rengin şiddetli kullanımı, resmin derine giden espasını tual yüzeyine yaklaştırmıştır. Çünkü resimde doğal bir mekan, gerçek bir derinlik elde etmek istiyorsak derine giden renkte gölgelenmeler veya hava etkisiyle renk şiddeti bozunuma, değişime uğrar. Ayrıca Fovist sanatçılarda rengin biçime olan gereksinmesi de bir ölçüde hafiflemiştir. Fakat Vassili Kandinsky'nin doğaçlama (improvisation) larında renk artık herhangi bir biçime gereksinme duymayıp rengin kendisi biçim oluşturmıştır.

Natur karşıtı soyut sanatta ise rengin temeline yönelme vardır. Doğadaki tüm renkler, üç temel renkten meydana gelmektedir. Kimyasal olarak bu üç temel rengin karışımı gri değer verirken, fiziksel karışımı beyaz rengi vermektedir. Görünür gerçekliğin karşıtı olan soyut sanatta ise rengin temeline yönelme vardır. Picasso gri değerlerle çalışırken, Mondrian derinliksiz yüzey üzerine açık gri ve pür renk düzlemlerinden geometrik düzenlemeler olarak uygulamaktaydı. Malevich'in ise espas rengi beyazdır. Soyut ekspresyonist sanatta geniş renk alanları ile psikolojik etkiler yaratmayı amaçlıyorlardı. Renk günümüz sanatında da önemli bir pictural olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

V . Perspektif

Plastik sanatlarda "perspektif" sözcüğü derinlik yanılsamasının, herhangi bir grafiksel yöntem yada boyama tekniği ile elde edilmesini ifade eder. Perspektif yanılsama yani düzlem üzerinde üç boyutlu görünüm resim üzerinde yer alan imgelerin giderek, derece derece küçülmesi, renklerin giderek azalması biçimlere esas olan imgelerin resmin ön düzleminde, arka düzlemine doğru gidildikçe belirsizleşmesi, boyut imgeleri ardı ardına sıralama ve taşıma gibi çizim ve boyama yöntemleriyle elde edilebilmektedir.

Perspektif yanılsama Batı sanatında ilk kez Antik Yunan kültürü ile ortaya çıkmış ve klasik Antikite optiğiyle geometrik bir temele oturtulmuştur. M.S. 15. Yüzyıla kadar tek kaçış noktalı perspektifin esasları bilinmemekteydi. Bakış noktasını değiştirmeden belli bir kaçış noktasına göre çizilen perspektif resimlere tek kaçış noktalı yada merkezi perspektif denir. Merkezi perspektifin bilinmemesinin cevabı birazda insanın paralel çizgileri algılama biçiminde yatmaktadır. Yakın zamanda yapılan deneylerde ikiden fazla paralel çizginin bir

noktada birleşiyormuş gibi algılandığını ortaya koymuştur. Ön düzlemin bize karşıyken, derine giden yan düzlemlerin ise daralma yapmadan oluşan perspektife eğik-paralel perespektif diyoruz. Eğik-paralel perspektif ve onun çeşitlerine, Roma, Bizans resimlerinde, İran ve Osmanlı minyatürlerinde, Çin ve Japon resimlerinde görülür (28)

Perspektifin gelişimi resim sanatı ve geometrinin gelişi ile ilgilidir. Antik Yunanlı Euclid'den Ptolemy'e (İ.S. 200). ve oradan Brunelleschi'ye kadar olan geometri gelişmesi en sistemli halini XV. Yüzyılda Brunelleschi'nin arkadaşı Alberti'de bulur. Alberti'nin 1436'da yazılmış "Della Pittura" kitabı veya daha sonra yazılmış olan "Konstruzioni legitima" (en yeni yöntem) kitabı artistik perspektifin o dönem ve uzun süre sonrası için önemli bir rehber kitabı olmuştur. Brunelleschi'nin koyduğu perspektif kuralına dayalı ilk resim onun arkadaşı Masaccio tarafından yapılmıştır. Sanat tarihinde yeni bir sayfa açılmış ilk defa olarak perspektif sayesinde sonsuza giden bir derinlik elde edilmiştir. Perspektifin bundan sonraki gelişimi Kuzey Avrupa ülkelerinde görülür. Bu yeni İtalyan icadı, Kuzeye biraz geç ulaşmıştır. Flaman ressamlarının hiçbirisi Viator (1505) ve Dürer (1525) in perspektif konusunda yayınladıkları tezlere kadar, geometrik yöntemle elde edilen kısa görünümü kullanmışlardır. Artistik perspektif son derece hakim bir öge olarak Floransa ekolünden (XV. ve XVI. yüzyıl) XVII. yüzyılın başındaki Vermeer gibi Kuzeyli resamlara kadar uzanır ve kendini duyurur. Fakat Rembrandt gibi ışık-gölge ressamlarından çok optik vizüel ve algısal bir görünüme dönüşür. Artistik perspektifle elde edilmiş resim espasına, öklidiyen espası da denir.

VI. Yön ve Hareket

Resim sanatında mekan elde edilmesinde ve resimsel dengenin sağlanmasında bir diğer pictural eleman, yön ve hareket farkıdır. Her sanatçı kendi anlatımı doğrultusunda, tekrar eden hareketler veya zıtlıklar ile resminin dramını oluşturmaktadır. Resimbel mekanda hareketin elde edilmesi soyut sanata kadar, natürel nesnelere bağımlı idi. Bir ağaç, bir bina, ayakta duran bir figür dikey bir hareket oluşturmaya, ufuk çizgisi vb. gibi şeyler yatay hareket oluştuyordu. Resimde hareket kavramı her sanatçıya göre değiştiği gibi, dönemlere göre de değişiklik göstermektedir.

Tarih öncesi resimleri bilinçsiz, belli bir düzen anlayışından yoksun olarak karşımıza çıkar. Mısır sanatında hareket kavramı, geometrik düzen içerisinde, yatay ve dikey olarak gelişmiştir. Bu nedenle figürler, statik ve durgundur. Antik Yunan Sanatında, Mısır'ın statik figürü bir kalça üzerine basarak (kontrapasto) hareket kazanmıştır. Bu dönemde resimsel

düzende merkeziyetçi bir anlayış gelişir. Merkeziyetçi anlayışı figürlerin yönü, hareketi simetrik veya asimetrik bir denge içerisinde, konunun özünü teşkil eden bir merkez etrafında, bunu destekler nitelikte dengenin sağlamasıdır. Antik Yunan'da klasik dönemde figürlerin hareketi daha açık, duru iken, Hellenistik dönem hareketi ve karmaşayı getirmiştir.

Ön Rönesans'da perspektif yasasının bulunmasıyla, üç boyutlu mekan elde edilmesi, hareket kavramının sadece yüzeye paralel olarak değil, derinlemesine uygulanmasında da olanak sağlar. Rönesans sanatında da Antik Yunan klasik döneminde olduğu gibi, yön ve hareket açık, net ve duru iken, kompozisyon düzeni de yine merkezi anlayışta. Bu dönemde yalnızca Michelangelo'nun figürleri daha devingen ve hareketlidir. Barok sanatta, resimdeki devinim artmış, kompozisyonlar daha hareketli hale gelmiştir. Bu Rubens'in yapıtlarında yine merkezi kompozisyon anlayışının gevşediğini görebiliriz. Fakat Batı sanatının yüzlerce yıllık merkezi kompozisyon anlayışına, gerçek anlamda karşı çıkışları ancak modern sanatta görebiliriz.

Resim sanatında hareket kavramının nesnelerden bağımsız olarak gelişmesi, soyut sanata denk düşmektedir. Soyut sanat görünür olan Natür'ün ötesinde, mutlak olan evrensel yasalar bulgulamayı amaçlıyordu. Stijl grubundan Mondrian, varolan temel hareket çizgilerinin en yalın şekliyle kullanıp, resimlerini geometrik bir yapı içinde oluşturuyordu. Bunlar yatay-dikeyler-diagoneller ve eğrilerdir. Doğadaki tüm nesnelerin hareket çizgilerini bu temel elemanlar oluşturmaktadır (24). Bu elemanlar psikolojik etki bakımından yatay hareket genişliği, sakinliği ifade ederken, dikey hareket gerilimi, korkuyu ifade etmektedir. Diagoneller ise bizde hareket etkisi uyandırır. Karşılıklı eğriler ise karmaşa izlenimi verir.

3.3. Soyut Resimde espas Kavramı ve İşlemi

3.3.1. Empresyonizm'den Soyut Sanata Geçiş

Birçoklarına göre, yeni bir çağ demek kuşkusuz içinde yenilikler taşıyan bir gelecek demektir. XIX.yüzyıl, batı dünyasında bilimin, felsefenin, geleneklerin sarsıldığı dönemdir. Bu dönemde, klasik geleneğin yetkinliğe götüren bir yol olduğu inancı yitiriliyordu. Batı bilincinde egemen olan tarihsel görüş, insanların, nesnelerin kökenlerini araştırmaya zorluyordu. Bunlardan ortaçağ ve kuzey avrupa gelenekleri gibi klasikçiliğin gölgelediği bazı batı geleneklerinin yanısıra ortadoğu ve uzakdoğu uygarlıkları ile dünyanın çeşitli yerlerindeki iltkel toplumların yaşam biçimleri de batının kendi geçmişlerini daha iyi anlamaları için titizlikle inceleniyordu. Bunun sonucu geleneğini bir çelişen örnekler bütünü olduğu gö-

rüşü ortaya çıkıyordu. Denenebilecek, izlenebilecek geleneklerin birden bire çoğalması ile kullanılacak diller, değişik derecelerde de olsa önem kazanıyordu. Ayrıca bütün bunlar, güzel sanat kavramının ve bu kavramı pekiştirmek için oluşan kurumların sanat üzerindeki denetiminin gevşememesine de katkıda bulunuyordu. Öbür yandan çağın değişim ideleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir gerçeklik yorumu ortaya çıkıyordu. Sözel gelişimin fiziğin dayanağı olan madde birden bire büyük bir değişime uğrayarak katılığını yitiriyor, quantumlar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, git gide soyut bir öze sahip oluyordu. Maddesel varlık, doğa varlığı soyut-düşünsel bir bilgiler sistemi haline geliyordu. Gerek bilimdeki bu gelişmelere, gerek tarihsel araştırmalara koşut olarak sanatta da değişimler olacaktı (36)

XIX. Yüzyılda yaratılan sanat yapılarından pek çoğu parlak olmayan tarihsel resimlerle, günlük hayatı betimleyen manzara natürmort resimlerdir. Fakat bu yüzyılın son çeyreğinde Eduart Manet ve arkadaşları geleneksel sanatın doğayı betimlemede kalıplaşmış kurallarının yanlışlıklarını farkettiler. Resimlerinde nesneleri atölyenin yapay havasından çıkarıp, gün ışığında görüldüğü gibi resmetmeye başladılar. Manet'e katılan Claude Monet ise "her doğa resmi yerinde bitirilmelidir" düşüncesindeydi. Bu yalnızca alışkanlıkların alt üst olmasına değil aynı zamanda yeni teknikleride beraberinde getirmişti. Belli bir anın izlenimini tesbit etmesi gerekmektedir. Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özelliklik. Doğadaki nesneler birkaç fırça darbesiyle resmedilmektedir. Bu yaklaşım büyük gürültüler koparmıştır. Monet'in "izlenim güneşin doğuşu" resmi eleştirmenlerin biri tarafından gülünç bulunmuş bu topluluktan izlenimciler (Empresyon) diye söz etmiştir.

XIX. yüzyıl insanının dünyayı yeni bir gözle görmesine yardımcı olan iki yandaş daha vardı. Bunlardan birisi, ilik zamanlar özellikle portreler için kullanılan makinalardı. Taşınabilir fotoğraf makinasının ve şıpsak fotoğrafı gelişmesi izlenimci resmin doğduğu yıla rastlar. Fotoğraf beklenmedik açılardan çekilmiş, rastlantısal görünümünün güzelliğini bulgulamaya yardımcı oldu. Fotoğrafın gelişimi sanatçıları ister istemez bulgulama ve deney yolunda daha ileriye itecekti. Ayrıca XIX. yüzyılda fotoğraf portre siparişleri açısından resmin görevini de yüklenmek üzereydi. Yeni motifler ve yeni renk kalıpları aramalarında izlenimcilere yardım eden ikinci yandaş renkli Japon baskıları oldu. Japonya ile Avrupa arasındaki ticari ilişkiler XIX. yüzyılda geliştiği zaman bu baskılardan Avrupa'da, çay satan dükkanlarda ucuza ve bol miktarda bulmak olanaklıydı. Konularını halk yaşamından alan bu baskılar beklenmedik, alışılmadık görünümüler sunuyordu (29)

Bu olanaklardan en derin biçimde etkilenen sanatçı Edgar Degas (1874-1917) oldu. İzlenimcilerin çoğu görüşünü paylaşıp bile kendisini bu gruptan ayrı tutuyordu. Degas tutkuy- la çizim çalışıyor, figürlerini beklenmedik açılardan ele alıp görünen biçimlerin mekan ve cisimselliğini belirginleştirmek istiyordu. Bu nedenle konularını açık hava sahneleri yerine Bale sanatından çıkarmayı yeğledi. Provalarda vücutları her tür davranış içinde, her açıdan gözleme olanağına sahipti. Sahnenin tepesinden baktığında karmaşık perespektifi veya sah- ne ışıklandırılmasının insan figürleri üzerindeki etkilerini inceleyebiliyordu. Resimlerindeki yerleştirme sanki rastlantısal gibidir. Örneğin; Three Dancers adlı çalışmasında kimi bale- rin kızların yalnızca bacaklarını, kimilerinin vücutlarını göstermiş, sadece bir figürü tam olarak ele almıştır. Degas onlara izlenimcilerin peysaj'a bakışlarındaki tutkusuz nesnellikle bakıyordu. Onu ilgilendiren onun için önemli olan şey insan biçimi üzerindeki ışık-gölge o- yunuyla devingenliği veya farklı bir açıdan mekanı ifade etme olanağıydı. Degas bu resim- lerinde geleneksel mekan anlayışının dışında bir mekan oluşturmuştu. O güne değin, gerek geleneksel sanatta, gerekse bazı izlenimcilerin resimsel mekanı sonsuza kadar uzanan öklidyen perespektif yapısı içerisindeydi. Fakat Degas konularını farklı bir açıdan, yani te- peden görüldüğü gibi resmetmesi bu sonsuza gidişi sınırlandırmıştı. Degas'ta espas sınır- landırılmıştı (26) Degas akademi dünyasına şunun kanıtını verdi; genç sanatçılar, yeni ilke- leri yetkin biçimle pekala bağdaştırmaktan öte yeni sorunlar koyuyordu. Bu sorunların ç- ziminde ise yalnızca en çok deneyi olan bir usta başarı sağlayabilirdi.

Kabaca ilkelcilik (Primitivizm) denen ve özellikle XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyıl sanatın- da kendini gösteren eğilimi açıklamamanın bir çok yolları vardır. Bu eğilimi gösteren ilk sa- natçı Paul Gauguin'dir(1848-1903). Gauguin izlenimcilikten hareketle, ileri bir yaşta res- me başladı. Bir süre sonra sanatını teknik yönden çok ustalaştırıp yüzeyselleşme tehlikesiy- le karşı karşıya olduğunu, Avrupa'nın biriktirdiği tüm zeka ve bilginin sanatı özünden yani güçlü ve yoğun uyuşuyla dolaysız ifade yeteneğinden uzaklaştırdığına inanıyordu. Bu se- beple, yalın bir yaşam peşinde, güney denizlerinin birine, Tahiti'ye yerleşmek üzere Avru- pa'dan ayrıldı. Gauguin, bu yerlilerle yaşadıkları çevreyi ve başka yerlerden edindiği uzak ülke izlenimlerini, sanatında malzeme olarak kullanmıştı. O yolculuktan getirdiği yapıtlar, vahşi ve ilkeldi. Gauguin'in isteğinde buydu. Daha sonra tekrar Tahiti'ye dönüp, ömrünün sonuna kadar orada yaşamıştır. İlkel sanatla uyumlaştırmaya çalıştığı yapıtlarında, yoğun renklerden oluşan geniş kullanarak, biçimlerin, kenar çizgilerini basitleştirmiştir. Önce he- yecan, sonra anlayış onun baş iletisiydi. Bu da heyecan veren renkler, akılcı yoruma yer vermeyen sahneler anlamına geliyordu. Bu çarpıcı renk alanlarının, basıklaştırılmasından

korkmamıştır. Gauguin, Batı resminin yüzlerce yıllık yaklaşımından, sanatı farklı bir noktaya getirmiştir. Geniş renk alanları sayesinde objeler basıklaşmış, derinlik sınırlandırılmıştır. Yansılma alanında doğa tual yüzeyine yaklaştırılmış, sınırlı bir espas yaratılmıştır. Batı sanatının, matürü taklidindeki hacimleme, derinlik illüzyonu gibi yüzyıllık sorunlarını rahatça görmezlikten gelmiştir. Gauguin resme, kendisine has özelliğini kazandırmak için onu görünenin sınırlamasından kurtararak, Kübizm'den soyut sanata uzanan güçlü akıma yollar hazırladı. Resmin telkin edici ve böylece ruhun gizlerini sezdirici, bilinçaltının sınırlarını aşmayı denediği zaman, Fovizm ve Empresyonizm'den Sürrealizm'e geçen anlamsal akımın gelişmesine katkıda bulundu (33)

Sanatta, tek bir sorunun çözülmesi yeni sorunları da beraberinde getirir. Bu sorunların özelliği üzerine açık-seçik bir kaniya ulaşan, belkide yeni izlenimciler kuşağından bir sanatçı oldu. Bu Paul Cezanne'dir (1839-1906).

Cezanne, akademi sanat yöntemlerini doğaya aykırı olduğu konusunda, izlenimci arkadaşlarıyla aynı fikirdeydi. O da bildiği veya hakkında birşeyler öğrendiği biçim ve renklerle değil, gözüyle gördüğü biçim ve renkleri boyayarak, kendini izlenimlere bırakmak istiyordu. Ama resim sanatının girdiği doğrultu onu zor duruma sokuyordu. İzlenimciler doğayı izlenimlerine göre aktarmakta ustaydılar, ama geçmişin büyük yapıtlarını niteleyen, uyumlu çizimle yalın cisimselliğe ve yetkin dengeye varma çabalarını bir tarafa bırakmışlardı. Cezanne ise sanatında Poussin gibi mükemmel bir denge ve ülküsel bir yetkinliğe ulaşmak istiyordu. Ne varki, böyle bir sanatın Poussin yöntemleriyle elde edebileceği kanısında da değildi. Hem büyük sanatçılar, gördükleri biçimdeki doğaya saygıdan vazgeçerek denge ve cisimselliğe ulaşmışlardı. Açık seçikliğe ve düzene zarar vermeksizin bu buluşlar nasıl korunabilirdi? Cezanne bir ikilem içerisindeydi, ne izlenimci tabloların karışıklığına yönelmek ne de akademik yöntemlerle elde edilen hacim, derinlik yansımalarına dönmek istiyordu. Bir yandan açık-seçik düzenlemeler peşindeydi, öte yandan yogun ve kuvvetli renkler istiyordu. Ama katışıksız ana renk yüzeylerine dönmeside, gerçeklik yansımalarını tehlikeye sokacağını sezinliyordu. Bu yolla elde edilmiş tablolar basık kompozisyonlara benziyorlar ve derinlik izlenimi vermiyorlardı. Dauguin örneğinde olduğu gibi. Cezanne, geçmişteki büyük örneklerle duyduğu bağlılığa rağmen, kendisi dünyayı yansıtmak için, düz yüzeye boya süren ilk insanmış gibi yapıyordu resimlerini. Empresyonist bir dönemden geçmiş olmakla birlikte onun kendisine özgü sanatı, ışıktan çok önündeki nesneleri kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerde gerilimi ortaya koyma amacı güdüyordu. Doğanın değişmez yapısına ilgisi Poussin gerçekliğine ulaşmak iste-

diğindendir. Onun için resmin gerçekliğini yakalamak ancak nesnelerin gerçekliğini keşfetmekle başarılabilir. Onun düşüncesini Emile Bernard'a yazdığı ve sonra bir dönem sanatının görme düşünme mantığını belirleyen şu ünlü sözü daha iyi açıklar; "Doğayı, silindir, koni ve küre gibi ele al".

Cezanne küçük yüzeyleri yan yana getirerek nesnelerin belirgin bölümlerini ve gök gibi yüzeysiz görüntüleri mozaik parçalar gibi yerleştirerek biçimleri kaydettiği görülür. Bunların ya geometrik bir niteliği olabilirdi, ya da bir nesnenin geometrisini vurgulayabilirdi. Fakat Cezanne, hiç bir zaman katı geometrik bir anlatım yolunu kullanmayıp, net ve yalın bir anlatım kullanmıştır. Bu elemanlar keşfedilmiş elemanlardır. Cezanne hayranlarından bazıları bu biçimlerden yararlanarak, Kübizm akımını başlattılar ve görüşlerinin getirdiği çelişkilerle uzun süre boğuşmak zorunda kaldılar. Cezanne, ayrıa deformasyonun, onu haklı çıkaracak biçimde bilinçli yapılmış prensiplere bağlıdır. Fakat bu resimlerin belirleyici bir özelliği veya üslubu değildir. Cezanne'in peysaj çalışmalarında görülebileceği gibi, fırça darbeleri, planları oluşturmaktadır. Fakat bu planlar, düzen içerisinde bir taraftan arka arkaya doğru giderken, bir yandan da öne doğru gelmektedir. Bu tür derinlik yanılması aynı zamanda Cezanne'in düşüncesini oluşturur. Ayrıca resimlerinde gerek konuların saçımı, gerek nesnelerin düzenlenişinde öklidiyen espas perspektif anlayışının tersine bir düzenlenmesi söz konusudur. Nesneler, planlar derinliğe gittikçe büyümekte, ön plandaki küçük nesneleri, onun arkasındaki büyük nesneler kapamakta ve böylece en uzakta en büyük nesne yer almaktadır. Cezanne'in bu çalışmalarındaki başarısında bir miktarda olsa XIX. yüzyılda matematik, fizik ve filozofideki gelişmelerinde payı olsa gerek. Bu sırada en önemli keşif non-euclid geometrisinin keşfedilmesiyle Cezanne'in başarıları non-euclid geometricilerle aynıdır. Her ikisinde espas alternatiflerini ve yorumlarını, eski geometrik yorumlar gibi, yapıyı destekleyici bir şekilde kullanmışlardır (35)

Cezanne'deki, silindir, küre, ve konilere göre kavranan bir doğa, duygusal olarak kavranan bir doğa değil düşünsel olarak kurulan bir kurgusal soyut dünya olacaktır. Bu yeni biçim verme, soyut sanat olarak somutluk kazanır. Cezanne'in resimlerinden yalnız Fovizm ve Matisse değil, aynı zamanda Kübizm'de çıkış noktası alır. Yalnız adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cezanne'i koymak gerekir.

3.3.2.Soyut Sanat

Soyut sanat yirminci yüzyılın ilk on yılı içerisinde doğup, çeşitli okullar halinde gelişip günümüze kadar uzanan bir sanat görüşünü ifade eder. Bu geniş sanat görüşü içinde hepside soyut olan, Der Blaue Reiter, Kübizm, Non-Figüratif, Konstruktivizm, ve Süprematizm vb.

Gibi çeşitli anlayışlar yer almaktadır. Bu anlayışlarda farklılıklara rağmen, ortak bir noktada birleşirler. Hepsi soyuttur ve soyut olma prensiplerine bağlıdır. Bu çeşitli soyut anlayışları birleştiren ülke, varolan doğa ve nesneler karşısında aldıkları tavidir (37)

Soyut sanat için genel bir kural olan objeden, figürden kaçmak istenmesi, soyut sanatın yeni bir gerçeklik aramasından, yeni bir varlık yorumuna dayanmasından ileri gelir.

Naturalist sanat anlayışı için, doğa mükemmel bir varlık, örnek bir varlıktır. Sanatçının görevi ise, bu örnek varlığı tual üzerine aktarabilmektir. Oysa soyut sanat için sanatçıların örnek alabileceği bir varlık yoktur. Tersine o objesini kendi çabasıyla ve kendi yetenekleriyle yaratmak ve görselleştirmek zorundadır. Bunun için sanatın yolu “örneklerden ilk-temel biçime gider”. Bu ilk temel biçim soyut sanat anlayışının aradığı ve kavramak istediği objedir, gerçek varlıktır. Fakat bu doğanın görünüşünün ötesinde bulunur.

Daha önceleri yeryüzünde görülebilir olan, görülmüş olan yada görünmesi istenen şeyler tasvir edilirdi. Şimdi ise görülebilir olan şeylerin relativliği bütün açıklığıyla ortaya çıkmıştır. Yani tüm bu görünür gerçeğini dışında gizli olarak başka fenomenler çokluğu içinde akıp geçen rasgele yeralan obje alanıdır. Soyut sanatçılara göre bu evren, oluş ve değişme boyutları içinde akıp geçmesi nedeniyle tesadüfe dayanır. Ama aranan ve ulaşılmak istenen amaç, değişkenlikler, tesadüf değildir. Tersine tesadüfler dünyası ortadankaldırıldıktan sonra aranan evrene ulaşmak mümkündür.

Soyut sanatın amacı da keyiflilikten, raslantılardan, karmaşıklıktan değişik görünüşlerinden kurtarmak, onları sorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değere yaklaştırmaktır.

Soyut sanat anlayışına göre değişen doğal formların ortasında değişmez, salt bir gerçek bulunur ve bu doğal formlar salt gerçeklere geri götürülmelidir. Soyut olmayan soyut anlayışları, naturalizm gibi doğrudan doğruya obje dünyasına bağlamışlar ve onun arkasında başka bir gerçek aramışlardır. Sanat objeleride bu görülebilen gerçeklerdir. Oysa şimdi bu duyu gerçekliğinin, arkasına uzanmak, değişmez olan bir varlığa ulaşmak isteniyor. Soyut, non-föigüratif dediğimiz bütün sanat anlayışları böyle bir gerçekliğin peşindedir. Halbuki bütün figüratif sanatlarda sanatçı ne kadar çok kendi çabasını, fantazisini, yorumunu katarsa katsın doğadaki elamanlar, biçimler az veya çok örnek olarak kullanılırdı. Soyut sanata gelindiğinde benzetmecilik sona erer. Özel tesadüfi olan bir gerçeklikten çok daha derin bir kosmik gerçekliğe aktarma başlar. Bunun sonucunda yeni bir ifade, yeni bir biçim verme başlar; bu varolan biçimin yorumlanması değil, duyularımızı aşan bir gerçekliğin biçimlendirilmesidir.

Bu yeni biçim yaratma bilinci ancak, Cezanne'den sonra gelişir, artık resim doğanın dış görünüşünden kurtulur. Fütürizm, Kübizm ve Pürizm bir başka biçimlendirmeye, yeni bir biçim dünyasına ulaşır. Soyut sanat bu biçim dünyasını yaratırken hiç şüphesiz bir takım elemanlarla, araçlarla olacaktır, bu eleman ve araçlarda yine sanat elemanları ve araçları olacaktır. Nitekim sanat, özellikle soyut sanat, sanat dışı her elemanı, sanat dışına sürmek bu elemanlardan temizlemek ister. Bu gibi sanat dışı elemanların başında da nesne formları, doğal formlar gibi elemanlar gelmektedir. En başta sanatı onlardan kurtarmak gerekir. Çünkü bu doğal formlar, evrensel olanın anlatımını engeller.

Bu nedenle Soyut sanat aradığı biçim dünyasını yaratırken, doğal formların dışında varolan sanat elemanlarını, çizgi, renk ve yüzeyler gibi elemanlarla oluşturmaya çalışır. T. V. Doesburg haklı olarak şöyle der; "plastik sanatların gelişmesi ve ilerlemesi, sar-dece biçim elemanlarının değerlendirilmesi ve araştırılması yolundadır. Kollar, bacaklar, ağaçlar ve manzaralar asıl resim elemanları değildir. Resim elemanları renkler, çizgiler ve yüzeylerdir". Bu elemanlar bir geometrik form elde ettiği zaman biçim verme asıl anlamını elde eder. Yani biçim verme, derin gerçekliği ifade eden renkli dikdörtgenlerin bir biçimlendirilmesidir.

Soyut sanat bu nedenledir ki, biçim vermenin geometrik formlar halinde çözümler ve böyle bir çözümlemede sanatı; soyut kılar. Böyle bir sanatta form hiç bir doğal objeyi ifade etmeyip, tamamen soyut bir özü ifade eder. Bu gibi salt soyut özler bir karedir, dairedir, üçgendir, yamuktur.

Yeni biçim-verme gereği renkli ve renksiz dikdörtgen yüzeylerden oluşan denkleşmiş bir kompozisyon ile kurtar. Tüm bunlar, yeni biçim verme sistemini oluşturur. Sanat yapıtının varlığı, ruh ve doğa arasında meydana gelen yüksek bir düzeni yansıtır. T.V. Doesburg'a göre evrende de böyle bir denkleşme, bir denge vardır. Ama ne varki bu evren dengesi kavranamaz. O ancak sanat yapıtında biçim almış olarak ifade bulabilir. Sanatçının görevi evrendeki mutlak dengeyi, bu gizli uyumu nesnelerdeki bu evrensel dengeyi görmek, ona biçim vermek ve onun kanunluğunu ortaya koymaktır. Fakat P. Mondrian bu noktada Doesburg'dan ayrılır. Çünkü ona göre sanat evrende bulunan dengeyi izlemez. Tersine sanat yapıtı, dengeyi kendi varlığı içinde gerçekleştirmekle doğayı aşar ve onu tamamlar. Bu anlamda sanat yapıtı, tamamlanmış ve sisteme sokulmuş doğa demektir. (36)

Denge, bütün sanatlar için erişilmesi gerekli bir amaç olarak gösteriliyor. Her sanat hareketi biçim vericidir ve görünümünü sanat yapıtında elde eder. Her sanat yapıtı bir denge, yani doğa ve ruh, suje ve obje arasındaki bir denkleşmedir. Bu denkleşme yeni bir gerçeklik

adını alır. Sanat özgü bir gerçekliktir. Bu gerçeklik ne ruhtur, ne doğa tersine, onları içine alan onların üstünde bulunan bir başka düzen bir başka kosmosdur.

Şimdi soyut sanat ile beraber, bir görme sanatı olan resim sanatı birden bire bir “düşünme sanatı” olur. Geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinden beri sanatta egemen olan doğayı görmeye dayalı mantık, yerini doğayı düşünme mantığına bırakır. Daha önce belirttiğimiz gibi, soyut sanatın amacı duysal gerçeklikten kaçarak değişmez olana, mutlak’a ulaşmaktır. Bu mutlak, varlığın özünde, derinliğinde somutlaşır. Sanat, en başından beri gelişmesi içinde, algılanan objelerin ve görünüş biçimlerinin tam olarak tekrarlanmasından kaçmaya çabalar. Sanat türlü yollarla asıl anlamını elde etmeye yönelir. Sanatın bu asıl varlık olanı, duysal gerçekliğe karşıt olan ifade dünyasıdır, ve bunada ancak bilim yoluyla ulaşılabilir. Resim soyut biçim vermede, görünebilir olan ve doğal etkiye götüren maddesellik ile kendini dile getirmez. Tersine yüzey üzerinde biçim vererek kendini yüzeysel olarak ifade eder. Resim, üç boyutlu maddeselliği, yüzeyselliğe indirgemekle salt bir biçim anlamı ifade etmiş olur. Nesnenin üç boyutluluğunu reddedilmesi nesnelerin birer yüzey biçimi haline getirilmesi, başlangıçta çağdaş soyut sanatı belirleyen biri netilek olarak oraya çıkıyor. Ama bu yüzeysellik nesneleri yalnız üç boyutlu içinde kavrayan objektif naturalizme karşıt olan bir evren kavrama biçimi olarak ortaya çıkıyor.

Artık soyut sanat, bu yaklaşımı doğrultusunda yapıtını, renkli renksiz geometrik düzlemler ve çizgilerle yüzeyde oluşturmakta Espası içerik olarak, derinlikte, biçim olarak yüzeyde bulunmaktadır.

Soyut sanatın Kübizm, Stijl, Non-Figüratif, Süprematizm gibi belli başlı akımlarda kendini gerçekleştirdiğini ve soyut sanat deyiminin tüm bu sanat anlayışlarını kuşatan bir genel kavram olduğunu söyleyebiliriz.

Soyut sanat akımlarının ilki Kübizm’dir. Kübizm Cezanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyor. Cezanne resim sanatını Empresyonist illüzyondan Kübist formallığına geçirmede aracılık görevi görüyordu. Cezanne’ın düşünceleriyle hesaplaşma içindeki, Picasso ve Braque biçimsel yönden yetkinleştiler. Bu arada Afrika Negro sanatına ilgi duyup, geometrik biçim araştırması yapmaktaydılar. Zenci heykelleri birbirinden ayrılan planlarla, geometrik elemanlarla oluşup, ifade yüklü idiler. Picasso ve Braque özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde doğa çıkışlı olmasına karşın yeni bir anlatım dili oluşturdular. Bu resimlerde ilk defa figürasyona karşı soyutlama sonucu olarak ortaya çıkar. Bu üsluba çözümsel (analitik) Kübizm denir. Analitik Kübist resimler konularını genellikle atölye içi nesnelerden ve azda olsa figürden alıyordu. Çoğunlukla cansız doğa ve

belli bir eşya ile insan resimleri idi bunlar. Bu konularında genellikle hayalden çalışıyorlardı.

Kübizmin, Cezanne'ın sanatından kaynaklandığı ve nesnelerin değişik açılardan yanılmasını gerektirdiği söylenir. Gerçi zaman zaman Kübist resimler, Cezanne'ın kalın fırça darbeleriyle nesnelerin yüzeylerini yanyana getiren yağlı boya ve suluboya resimlerini çağrıştırır. Fakat Cezanne bunu yaparken ele aldığı nesneleri açık-seçik olanların fiziksel varlıklarını ve aralarındaki boşluğun değerini tam olarak vermek istemiştir. Picasso ile Braque'ın resimlerini ise konuyla ilgili buna benzer bir kaygıları yoktu. İkisinde dikkatlerini daha çok kullanacak resim diline yöneltmişler, tutkudan çok oyuna yerveren bir tutumla yaklaşmışlardır. Nesneleri gördükleri gibi değil, düşündükleri gibi resmetmişlerdir. Örneğin biri kemanın, aynı anda onun değişik açılardan görünüşlerini düşünebiliriz. Bu düşünüşte bazı yönleri gölgede belirsiz kılarken bazı parçaları o denli belirginlik kazanır ki onlara dokunabileceğimizi sezeriz. Bunlar kemanın karakteristik biçimleridir. Ama imgelelerin bu garip karışı, herhangi bir fotoğraftan daha iyi betimler. Picasso'nun resimlerinde de yol açan düşünce bu olabilir. Yine bu yıllarda Einstein "Relativite" teorisini yayınlamıştı. Uzay ve zamanı dördüncü boyut olarak algılanması, konusundaki teorilerde etkilemiş olabilir (33)

Picasso ile Braque'ın kısılamanda oluşturdukları bu yeni anlatım uluslararası sanat ve tasarımda bir dizi gelişmeler için bir sıçrama tahtası oldu. Bu akımın bu ölçüde etkili olmasının bir nedeni de Kübizmin bir takım özgürlükler getirmesiydi.

1912'de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür Kübizmine, birleşimsel (sentetik) Kübizm adı verildi. Bu yapıtlar doğadan değil, sanattan ya da yapma nesnelerden kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Gazete kağıtları, duvar kağıtları, tahta taklidi, muşamba vb. gibi hazır malzemeleri yapıtlarını eklemişti. Bunlar zaten bir nesne biçimi olarak bazende, soyut bir biçim olarak resimde yer almaktadır. Bu elemanlar artık doğal elemanlar değildir, tersine düşünsel soyut elemanlar geometrik elemanlardır. Bu açıdan bakınca analitik Kübizm ile Sentetik Kübizm bir prensip karşıtlığı içinde bulunurlar. Birinin çıkış noktası düşünce dünyası ve geometridir. Analitik Kübizm, bir şişeden bir biçimi meydana getirmesine karşın Sentetik Kübizm soyut biçimden bir şişe meydana getirir. Çünkü Sentetik Kübizm, içinde nesne dünyası ile olan ilgi bütünü bırakılmaz. Ne varki amaç doğayı ve nesneleri tüm resim sanatının dışında bırakmaktadır.

Analitik Kabizm'de resim hala bir mekana sahiptir. Fakat bu mekan, ne Cezanne'da olduğu gibi nesnelerin hacimselliğinden ve aralarındaki boşluktan, nede geleneksel resmin çizgisel perespektifinden kaynaklanmaktadır. Picasso'nun arka arkaya birbirini planlarından derinlik illüzyonu oluşturmaktadır. Bu nedenle bu resimlerin espası sonsuz bir derinliğe gitmemekte, yüzeye yakın, yüzeyselleşmeye eğilimlidirler. Espası sınırlı espastır. Picasso ve Braque'da, soyut sanatın biçimsel anlatımıyla birlikte espas fikri de oluşturmaktadır. Sentetik Kübizm ise Analitik Kübizmin tersine geometrik biçimler, nesneler resim yüzeyinin önünde üstüste sıralama göstermekte, biçimler yüzeyden öne doğru gelmekte resim espası yüzeyin önünde dokunulabilir espas oluşturmaktadır. Kübist sanatçıların bu araştırmalarının etkisi Paris'te, Rusya'da peşinden de Hollanda'da yankısını bulacak ve Kübizmin öncülüğünden yola çıkarak bazı ressamlar benzer deneylere girişeceklerdir. Bazı resamlara göre Kübizm, açıkca tam soyutlaya giden yoldu. Bu ressamlar, bu yolun sonuna kadar gitmek istemeyenleri sanatta betimleme geleneğinden ayrılmaktan korkmakla suçluyorlardı. Bu yolda Kübizm'i en aşırı noktaya kadar götüren sanatçının biride kuşkusuz Hollandalı ressam Piet Mondrian'dı (1872-1944). Kandinsky ve Klee gibi gizemci olmasının yanında, o resimlerinin uyusal görüntünün hep değişen biçimlerinin ötesinde, kalıcı gerçekliğini ortaya koymasını istiyordu.

Mondrian, Kübizm'le ilgi kurmadan yıllarca doğacı bir ressam olarak çalışmıştı. Hollanda'nın dış görünümü, onun yatay ve dikey çizgilerinde, bunların sağladığı yapılar, gerilimler onun esinlenmesine yolaçtı. Giderek bu öğeler arasındaki dinamik etkileşimle bir uyum sağlayan Mondrian, üyesi bulunduğu Teosofi derneğindeki çalışmaların etkisiyle de yapıtlarına gizemli bir anlam kattı. Fovist renk denemeleri yaptı.

1910-1911'de Hollanda'da, Kübist ressamları inceleme fırsatını buldu. Renk çeşitlerini azaltarak resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başladı. Bir yandan ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, bir yandan da resmin yüzeyini ritimik bir çizgi ağıyla kaplamayı denedi. Bu çalışmaları Analitik Kübizmi anımsatan bir çizgi düzenlemesidir.

Hollanda'ya döndükten sonra yaptığı resimlerden bazıları artık, belli konulardan esinlenmemiş gibidir. Bu resimler renkli dikdörtgerlerle siyah çizgiler birarada, derinliksiz bir uzay izlenimi yapacak biçimde düzenlenmiştir. Mondrian 1925'e kadar, Doesburg ile birlikte 1917'de De Stijl (üslup) adıyla kurdukları ressam ve tasarımcılar birliğinin, önde gelen üyelerinden biri oldu. Bu grubun temel kavramları, gerçeklik, belirlilik, açıklık, basitlik, komsruktiv olma, fonksiyonil olma, ortaklık, objektiflik ve yasalıktır. En temel kavram ise

biçim vermedir. Bu ideoloji, yalnız resim sanatına yön vermekle kalmaz, giderek öbür sanat alanlarına da yayılır. Stijl'in sanatsal ilkeleri ve temellerine göre sanat, doğanın ve doğa ilgilerinin ötesinde başka bir varlıktır. Doğanın biçim düzenleri ile sanatın biçim düzenleri birbirinden farklıdır. Sanatçı doğa orantılarını yıkarken, temel sanatsal orantıları ortaya çıkarır. Ayrıca sanatın soyut biçimlerle dinamik ilişkiler kurarak arı bir güzellik yaratabilmesi için, doğal görünüşlerin ötesine geçmesi gerektiği görüyündedir. Bundan ötürü Piet Mondrian'ın resimleri karaler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. "Neo-Plastisizme" adını verdiği bu resimlerin anlamı yüzey gerilimlerinin mutlak dik açısında dile gelir. Bu ise apaçık bir geometridir. Neo-Plastisizme, bu anlamda sanatın bir geometrileştirilmesidir. Resim, temel geometrik elemanlara çekilirken, espasta yüzeye çekilmiştir. Kare, dikdörtgen ve çizgiler resim yüzeyinde derinliksiz olarak yer almaktadır (36) Soyut sanat yöneldiği yolda Mondrian'la son şeklini almıştır. Mondrian'ın sanatı evrensel değerlerin ve karşıtların yanyana geldiği varoluşu dile getirdi.

3.3.3. Soyut Expresyonizm'de Espas Kavramı

Soyut expresyonizm'in, resimsel olan ile birlikte teorik içeriğinde ortaya çıkmıştır. Buda göstermiştir ki soyut expresyonist sanatçılar bu başlangıcı New-York'un Sürrealist düşüncelerinden almamıştır. Bu konuda çalışmalarının sonuçlarını açıklamadan önce Matta ve Kiesler birkaç yıl deneysel çalışmalar yapmıştır.

1930'lar boyunca ve 40'ların başlangıcında resim yüzeyi, aynı Dennis'in 1950'lerin başında yaattığı gibi iki boyutlu ve düz bir yüzeydi. Bu dönemde Rothko ve Gottlieb'in New-York Times'a ilkel sanat prensiplerini savunan, o iyi bilinen mektuplarını yazıyorlardı. Bu anlatımlar aynı zamanda resimsel derinliğin gözardı edilme gerçeğini ortaya çıkarıyordu. Çok geniş olarak ele alınabilecek bu kavram, Soyut Expresyonist sanatçıların espas ile ilgili düşüncelerine temel olmuştur. Yaratılmaya çalışılan derinlik illüzyonu, Amerikalı sanatçılar için adeta lanetlenmiş bir olguydu. Bu sanatçılar için illüzyonist bir takım yaratılar nefret vericiydi. Bu sanatçılar için tual, üzerine resim yapılacak yüzey, zemin görevi gören bir araçtı. Onlar bir duyarlılık yaratmaya çalışıp, bu duyarlılıkta bir gerilim çıkarmaya karşıydılar. Bu yüzden renktende vazgeçiyorlardı. Bu işlenmemiş tual yüzeyi, genelde adeta ıssız çöl gibi hükümsüz, anlamsız düşünülebilir. Sanatçıyı bu boş alan, kendini doldurtmaya mecbur bırakır. Yüzeyi kapatmak boşlukların yerine dolu koymak, negatif yerine pozitif yapmak sanatçı için zorunluluk haline gelmiştir. Illüzyonist boşluğun yaratılmasında boyama çok zorlayıcı değildir. Fakat genelde onun varlığını da inkar etmeyiz. Harold Rosenberg, resmin başlangıcında sanatçının tual alanıyla karşı karşıya kaldığını ve burada

müdahalede bulunmayı zorunlu hissettiğini açıklar. Bu boş alanı adeta hiçlik olarak tanım-
lamıştır. Resimsel alanda, boşluk duyarlılığına karşı yapılan çalışmalar ve tualdeki işlen-
memiş alanı tümüyle doldurmakta çözüm olmamaktadır. Buna karşılık genel eğilim, izle-
yici ile yapıtı arasındaki alanı, mesafeyi küçültmeye yöneliktir. Bu sebeple izleyen kişi
yapılan tasarımın baskınlığını yada yoğun duygusal enerjinin baskınlığını hisseder. Her ikisi
içinde geçerli olan şey tasarımın boyutunu büyütme olacaktır. Ancak burada sanatçılar
gözülcü bir çalışma yapmak istemiyorlardı. Boyutu küçültmek ise izleyiciye resimde anla-
tılmak istenen deneyimi vermez. İzleyici resmi sadece çerçeveleriyle sınırlı bir alan olarak
algılar. Halbuki boyutu büyük olan resimse izleyiciyi içine alır. Burada boyutun arttırıl-
ması izleyen kişiyide içine alacaktır. Sonuç olarak düşünülenden çok daha yoğun bir ileti-
şim sözkonusudur.

Jackson Pollock 1947 ile 1948 yıllarında büyük boyutlu resimlere yöneldi. Bu büyük bo-
yuttaki yüzeyler ile sıradan artistik deneyimlere dayanan geleneksel sehpa resimleri arasın-
da bir ayrım ortaya çıkarttı. Pollock tual ölçülerini arttırmakla, onları yere taşıyıp yerde
resim yapmaya başladı. Bu çalışma yöntemi Pollock'a sonsuz bir hareket özgürlüğü ka-
zandırdı. Pollock bunu, "ben bu yolla tabanın çevresinde çalışabiliyorum, dört yönden mü-
dahale edip resmin içinde oluyorum" diye açıklıyordu. Bu yolla Soyut Expresyonistlerinin
tualleri ressamıda içine almaya başladı. Rönesans perspektifine kullanılan yöntemlere kar-
şılık olarak, Expresyonist ressamlar, izleyiciyi tualin tinsel alana çekmekte ve izleyiciye
belli bir bakış açısı tanımazlar. Çerçevenin sınırlarının gözardı edilmesi, çerçevenin sınır-
layıcı etkisinin kaldırılması, resmin sonsuzluğunu izleyiciye doğasal bir algılama ile hisset-
tirir. Monrian'da farklı bir resim düzlemiyle resmi çerçeveleyen sınırları ortadan kaldırı-
mıştır. Pollock'unu istediği, hiç bir başlangıcı ve sonu olmayan resimler yaratmaktır. Bo-
yutun büyük tutulması ile 180 derecelik bir etki alanı yaratılmış olmaktadır. Sürrealistlere
karşıtlık olarak da bu bir tür rüyalar alemidir (25)

Soyut Expresyonizmin izleyiciyi içine alıp, ekti alanı yaratma çabası, bu sanatçıları resmin
espasını yüzeyde çözümlemeye itmiştir. Düzene sokulmuş renk alanlarını, boşluk yanılma-
masına yolaçmayacak biçimde dengeliyordu. Soyut Expresyonizm, gelişim süreci içerisinde-
deki iki farklı eğilim göstermiştir. Pollock, Tobey, Koning gibi sanatçılarda Expresyonizme
gönderme yaparak yüzey boyama tuşa dayalı gelişirken, Newman, Rothko, Reinhart,
Modherwell gibi sanatçılarda, yüzey boyama minimalist bir eğilim göstermektedir.

Soyut Expresyonizmin savunucuları arasında yerealan ve zamanıda Amerikan Sanatı üze-
rindeki yazılarda en önemli kişi sayılan Clement Greenberg, 1962'de Soyut Expresyonizmi

izleyecek olana resim programını ilan etti. Greenberg'e göre temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, Modern Sanat'ın doğası gereği idi. "Resimsel sanatın sadeleştirilmeyen niteliği sadece iki esas geleneğe yada norma bağlıdır". Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması, Soyut Expresyonizmin şatafatından sonra artık sanata gerekli olan şey açıklıktı. Rothko ve Newman bu yönde imalarda bulunmuştu. Bu beklenen açıklığı, sadelik ve sınırlılığı yapıtlarında gösterebilen Louis ve Novand adlı iki ressam vardı. Bu yeni gelişen sanat görüşünde anlam bir kenara bırakılmıştı. Ressamlar yerin düzlüğü ve sınırlanmasıyla ilgileniyordu. Renk, parlak ve yumuşak olsun, başlıca önemi taşıyordu. Bu yeni soyutlama anlayışı ile Avrupa ve Amerika'da, daha önce bu yoldaki akımlar arasında beliren en önemli ayrılık ilkinin, nesne olarak resim ve imge olarak resim ilkelerinin üstesinden gelmiş olmalarıdır. Bir tablonun, herhangi bir şeyin resmi olması ilkesine meydan okuyarak saldırdılar. Resim imgenin kendisi, imgede resmin kendisi olmuştur. Herşey tablodan ibarettir. İmge ile üzerinde yer aldığı zemin arasında bir ayrım yapmak mümkün değildir. Boşluk yanılmasını veren bir nitelikte yoktur. Bunu derinlik etkisini ortadan kaldırmada insanı şaşırtacak kadar ileri gitmişlerdir (33)

Ellsworth Kelly, resmi en küçük derinlik etkisinden kurtarmak, yüzeyin yüzey olduğunu vurgulamak için iki farklı renk alanını farklı boyutlarda almıştır. Böyle bir yaklaşımdan doğan, klasik dikdörtgen tual yerine, şekillendirilmiş tual karşımıza çıkar. Frank Stella ise şekillendirilmiş tuallerin biçimini vurgulamak yüzey etkisi vermek için, tualin şekline uygun geometrik şekiller kullandı. Jasper Johns ise, tuşa dayalı resim yüzeylerini yüzey olgusunu vurgulamak için gerekli nesneler tutturdu. Bu yeni yaklaşımda tual içi espas kaldırılırken, tualin şekli gerçek espası biçimlendirmektedir.

Soyut Expresyonizm ve sonrası sanat Amerika'da güçlü tepkiler doğurmuş, ortaaya atılan her öğreti ona karşı çıkan başka bir öğretiyi de beraberinde getirerek, 1940'lardan günümüze kadar New-York'u bir sanat merkezi yapmıştır.

YAPITLAR

Yapıt No : 1

70 x 90 cm. Ebadında, tual üzerine yağlı boya tekniğiyle hazırlanmıştır.

Resmin 4/3'ünü kapsayan dokulu; turuncu kırmızı alanın ortasındaki daire biçimindeki nötr renk (gri-koyu mavi) alt kısmındaki koyu mor-mavi üzerinde soldan sağa dikey olarak valörleşerek yükselen gri biçim hem renk, hem biçim yönünden resmi dengelemektedir. Bu biçim altındaki gölge resmin ışıklılığının göstergesidir. Resimde dikey-yatay organizasyonuyla asimetrik bir dengeleme sözkonusudur. Resimdeki hareketli ve hareketsiz alanın dağılımı da dengeyi ve ritmi sağlamaktadır.

Resmin ortasındaki gri yuvarlak üzerinde mavi-mor bandı üstten alttan valörleşerek saran (yarısına kadar) griler ışıklı hızın bir göstergesi olup; formal organizasyonun odak noktası durumundadır. Resimde turuncu biçimin öndeliği, koyu mor-mavinin arka planda oluşuda dikkat çekicidir.

YAPIT NO : 2

70 x 90 cm. ebadında, tual üzerine yağlı boya tekniğiyle hazırlanmıştır.

Resmin alttan üstten siyah bölümler içinde kalan dokulu mor-mavi koyu fuji dokulu alanı, resmin ortasındaki gri daire biçim karşılamaktadır. Sol üst ve sağ alt köşelerden valörleşerek ve yukarıya doğru küçülerek griler üzerinde odaklaşan biçimler resimde yatay-dikey-diagonal bir düzeyleme sergilemektedir.

Diagonal biçimlerin tual düzleminde başlayıp, dışına taşmaları-tual düzlemine dışardan girilmesi; odak noktasından dışarıya-dışardan odak noktasına yönelik olduğunun göstergesidir. Diagonal biçimlerin; gri daireler üzerindeki gölgeleride ışıklılığın belirtisidir.

YAPIT NO: 3

70 x 90 cm. Ebadında, tual üzerine yağlı boya tekniğiyle hazırlanmıştır.

Bu resimde geometrik biçimlerin dengesinden sözedebiliriz. Siyah biçimin beyaz çizgisel biçimle karşılaşması, sol üst köşede dokulu biçimi, sağ alt köşeye doğru ilerleyen aynı renk dokulu bant karşılamaktadır. Sol alt köşedeki kare siyah biçimin ana siyah biçimden ayrılığı ve büyük siyah biçimi çevreleyen griden açık gri ile kaçışı, açık gri üzerinde beyaz biçimin çizgisel geçişi, bu resimdeki geometrik dengenin enformal halinde organizasyonunu ve kuvvetli bir espes-düzlem ikileminin birleşmesinin belirtisidir.

YAPIT NO :4

70 x 90 cm ebadında, tual üzerine yağlı boya tekniğiyle hazırlanmıştır.

Resimde hakim olan simetrik düzeni, resmin sol alt köşesinden valörleşerek ilerleyen gri bozmuştur. Resmin orta üst kısmındaki dokulu alanlar griden valörleşerek resmin odaklaştığı, sarının valörleştiği (ışık kazandığı) alanda biterler. Resmin üst orta bölümündeki sarı alana valörleşerek inen gri daire bir ışık gösterisini sergiler.

Bu resimde de espas ve düzlem ikileminin birleşmesi sözkonusudur.

Dikey-yatay organizasyonun asimetrik dengesini gözleyebiliriz.

YAPIT NO: 5

70 x 90 cm ebadında, tual üzerine yağlı boya tekniğiyle hazırlanmıştır.

Bu resimde güçlü bir illüzyon gözlenmektedir. Bir başka formasyonda espas ve düzlem ikileminin birleşmesi sözkonusudur.

Bordo biçimlerin yer yer valörleşmesi bu biçimleri önde ve arkada (espas)-ışıklı-ışıksız görüntülerine sahne olmaktadır. Bordo biçimler arasında genişleyerek-valörleşerek inen gri biçim ve üzerindeki valörleşen gri dairelerle resim uzaysal ve illüzyon bir görünüme sahne olur.

SONUÇ

Resimde, ışık-renk-espas bağılılığı altında toplanarak sunulan bu çalışma, konuyla ilgili gerek bilgilerin, gerekse yapıtların bir bütünlük içinde olmasına özen gösterilerek tamamlanmıştır.

Yapıtlarımı oluştururken özgün olmalarına çalıştım. Yağlı boya yapay doku malzemeleri, boyanın kalınlığından spatül yardımıyla dokular oluşturarak, resimsel değerler içinde, kompozisyonları oluşturmaya özen gösterdim. Kompozisyonun prensip ve elemanlarını gözönüne alarak, ışık-renk-espası yapıtlarımda yansıtmaya çalıştım

Sanatçılar yaşadığı dönemde gerçekleri kendi duyumları ile birleştirerek yeni duygular ve bunları yeni biçimler içinde sunarlar. Sanat yapıtlarında da bu nedenle özgünlük görülür. Yeni bir tutkuyu keşfetmek, yeni bir görüş ve yaşam anlayışı yaratmak gibi...



KAYNAKLAR

- 1 -ATALYER Faruk: Temel Sanat Öğeleri
Anadolu Ü.G.S.F. Yay. No:769,Eskişehir,1994.
- 2 -GÜNGÖR Hulusi: Temel Tasar (Başic Desing)
Alfa Matbaacılık İstanbul 1983
- 3 -KALMIK Ercüment: Renklerin Armoni Sistemleri
İ.T.Ü. Matbaası,İstanbul,1964
- 4 -KALMIK Ercüment: Tabiatla ve Sanatta Doku-Texture
İ.T.Ü. Matbaası,İstanbul 1964
- 5 -BİGALİ Şeref: Resim Sanatı
Şafak Mat,Ankara 1984
- 6 -İŞİNGÖR Mümtaz: Resim 1,Temel Sanat Eğitimi,Resim Teknikleri
ETİ Erol,
ASLIER Mustafa Grafik Resim Türk Tarih Kurumu Bas.Ankara,1984
- 7 -ERSOY Ayla : Sanat Kavramlarını Giriş Beta Yay.İstanbul 1987
- 8 -GOMRICH E.H: Norm Und Form London.1971
- 9 -BERK Nurullah: Resim Bilgisi İstanbul, 1972.
- 10-EROĞLU Özkan: Sanatı Görmek Yolları Üzerinde Bir Deneme
Bursa,1994.
- 11-ETİ Sevim: Çağdaş Sanat Karaca Yay. İstanbul,1971.
- 12-ERDOK Neşe: Figüratif Bakış Diyalektiği ve Bakış espas ilişkisi
İstanbul,1977.
- 13-KURZROCK Ruprecht: Farbe,Material,Zeichnen Symbol
Berlin,1983,(S.7)
- 14-FAURE Jean Paul: Color Ond Und At Communication
November Andre Zurich,1979.
- 15-DORESCHER Alfons: Kindliches Schaffen Psychologisch Padagogisch Gedeutet
Heidelberg,1961.
- 16-GEREZ J.Habib: Renklerin Dili Ankara Sanat 1981.

- 17-TEMİZSOYLU Nuri: Renk ve Resimde kullanımı İstanbul,1987.
- 18-ÇAĞLARCA Sadettin: Renk ve Armoni Kuralları
İnkilap Kitapevi.2.Baskı,İstanbul,1986.
- 19-PARRAMON Jose M: Resimde Renk ve Uygulanışı
Çev.: Erduran Erol Remzi Kit.İstanbul 1984.
- 20-LAUER David: Desing Basisc Colloge of Alomeda,Colifornia,1995
- 21-ALTAN Özdemir: Mekan Bilgisi Ders Notları, 1989-1990.
- 22-ATA Mustafa: Sentetik Plastik Malzemeler,Biçimlendirme Yöntemleri.
Sanatta Kullanımı,İ.D.G.S.A. Yay,No:65
Doktora Tezi,İstanbul,1978
- 23-WOLFFLIN Henrich: Sanat Tarihinin Temel Kavramları.
- 24-AYSAN Şükrü: Resim Sanatında Eleştiri Ders Notları,1989-1990.
Çev.ÖRS Hayrullah Remzi Kitapevi 2.Basım,İstanbul,1985.
- 25-BUETTNER Steward: Amerıcar Art Teory, 1945-1970
S.90-91-93
- 26-ÇÖKER Adnan: Kompozisyon Bilgisi Ders notları,1989-1990.
- 27-TUNALI İsmail: Felsefe Arkivi İ.Ü.E.F.,Sayı 17,İstanbul 981.
- 28-GENÇ Adem: Görsel Algılama,Sanatta Yaratıcı Süreç.
Sipahioğlu Ahmet Sergi Yay.İzmir
- 29-GOMBRICH. E.H: Sanatın Öyküsü.
Remzi Kit.Yay.Basım:1,İstanbul 1980.
- 30-HEARTNEY Eleanor: Frank Stella At 65 Thompson
ART IN AMERICA,1991
- 31-İNAL Güner: Uzakdoğuda Resim ve İslamda Minyatür
İ.Ü.E.F.,Sanat Enstitüsü,İstanbul,1979
- 32-KABAŞ Özer: Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Tasarım ve
Temel Desen Dersinin Yöntemli Bir Çalışması.
- 33-LYNTON Norbert: Modern Sanatın Öyküsü.
Çev.Çapan Cevat Remzi Kit. Yay. B.1.İstanbul,1982
Öziş Sadi

- 35-RICHARDSON John Adkins:Modern Art Scientific Thought Üniversity of İllunois Pre
- 36-TUNALI İsmail: Felsefenin Işığında Modern Resim
Remzi Kit. Yay.B.3.,İstanbul,1989.
- 37-TUNALI İsmail: Soyutun Sanattaki Anlamı İ.Ü.E.F. Felsefe
Arşivi 22-23 den Ayrı Basın,İstanbul,1981
- 38-TURANI Adnan: Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları
- 39-VAN LIER Henri: Les Arts DeL espase Çasterman, 1971



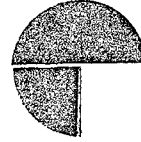
EKLER



Ek A1 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

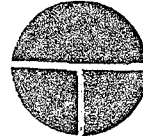


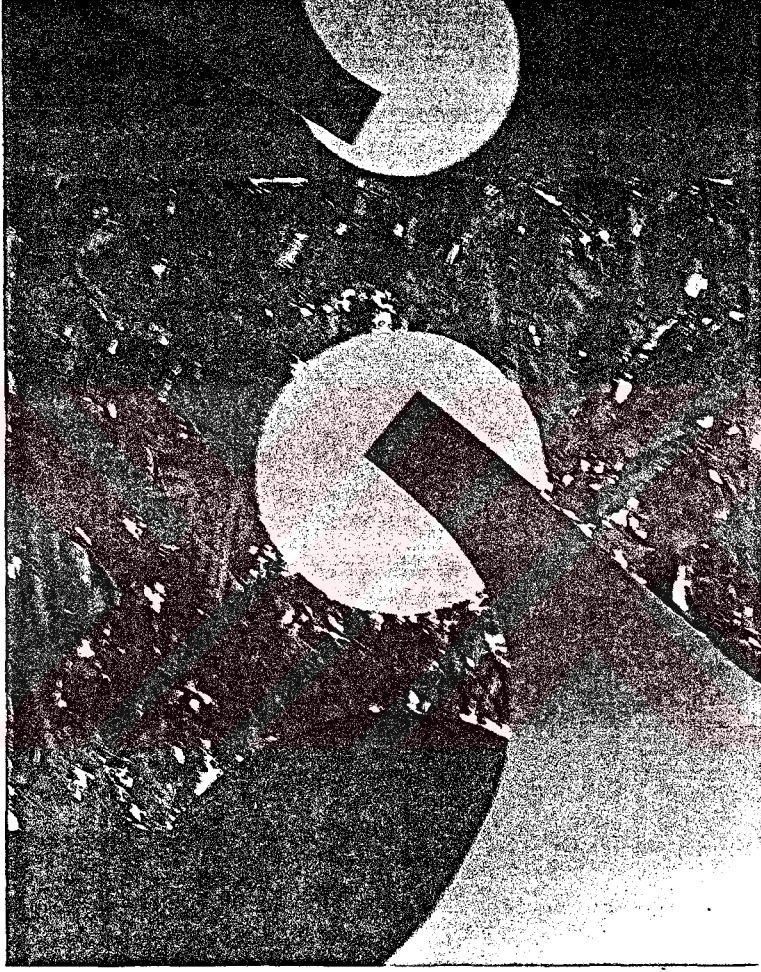
Ek A 2 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)





Ek-A 3 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

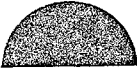




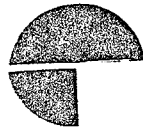
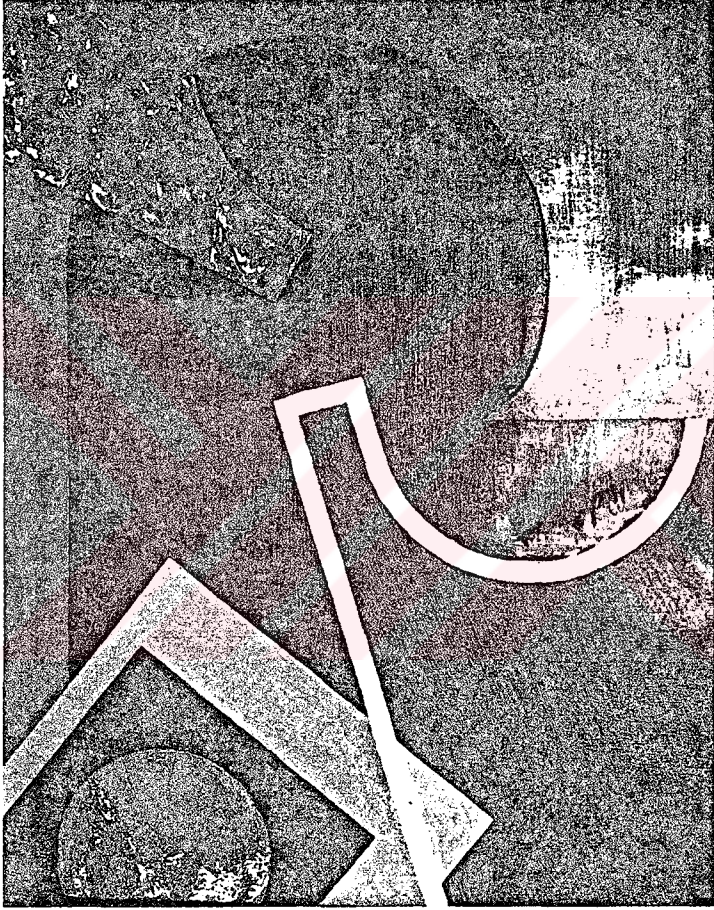
Ek B 1. "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



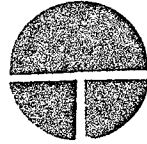
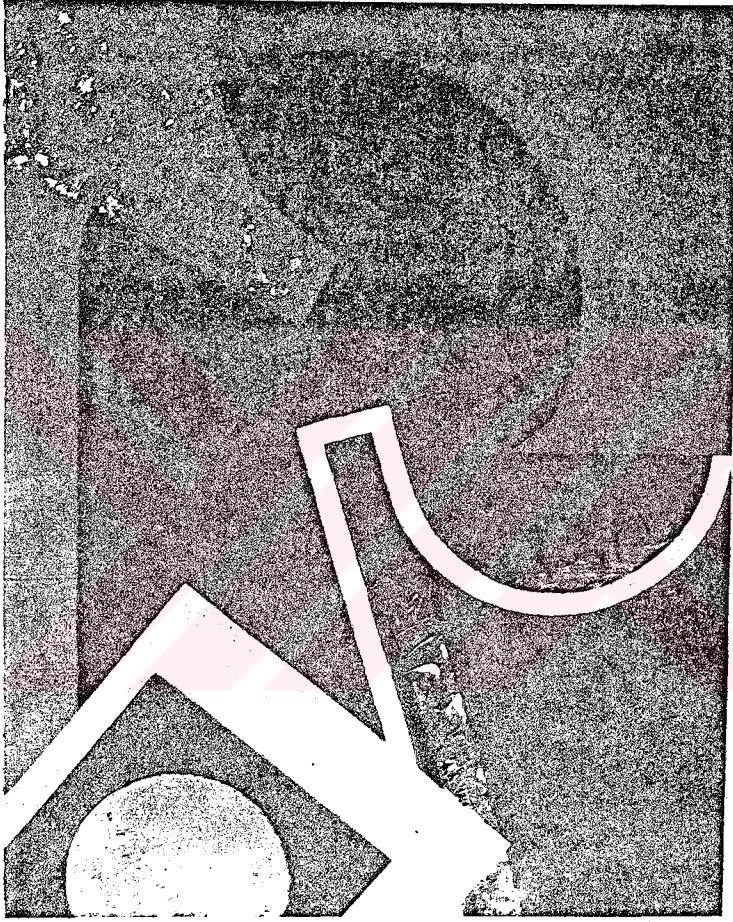
Ek B. 2. "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



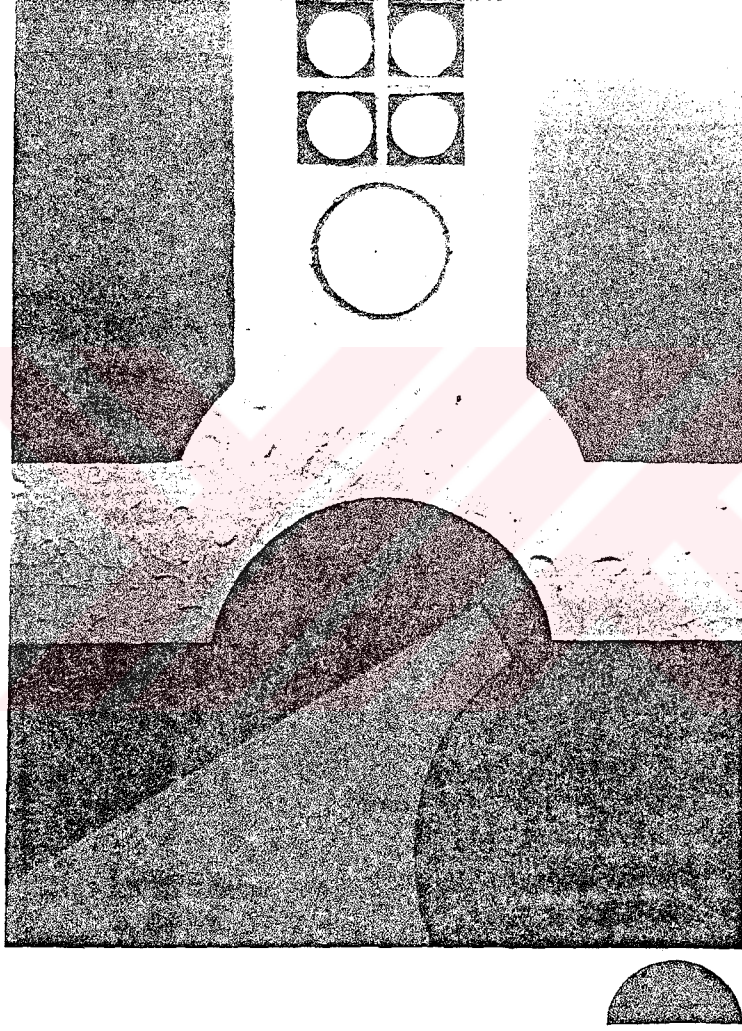
Ek C 1 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



Ek C 2 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

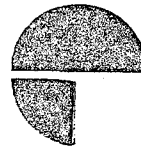
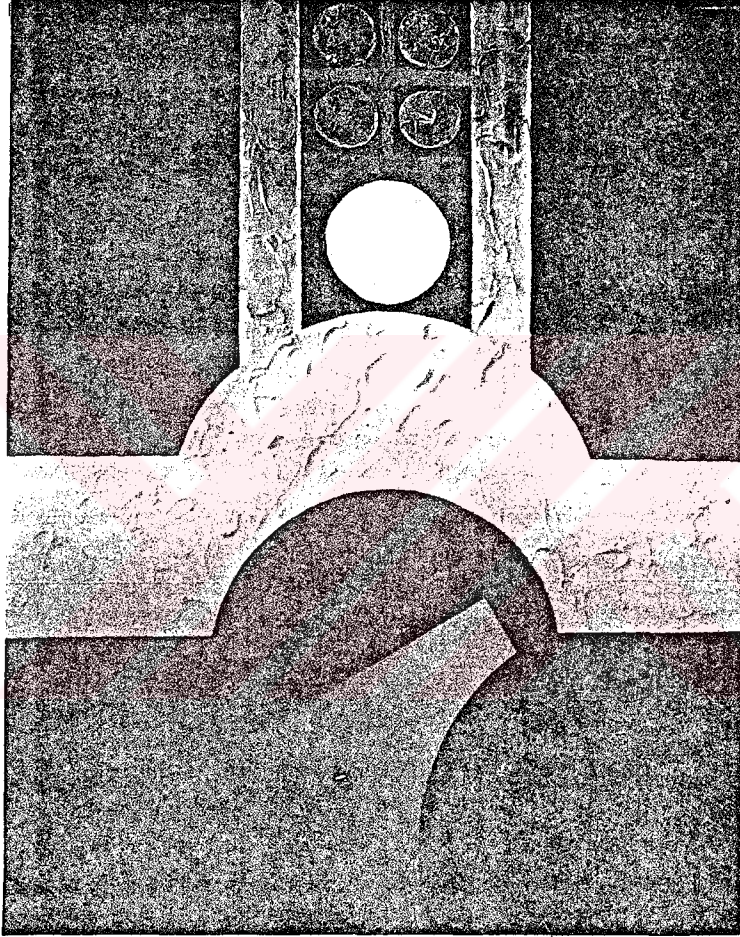


Ek C 3 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

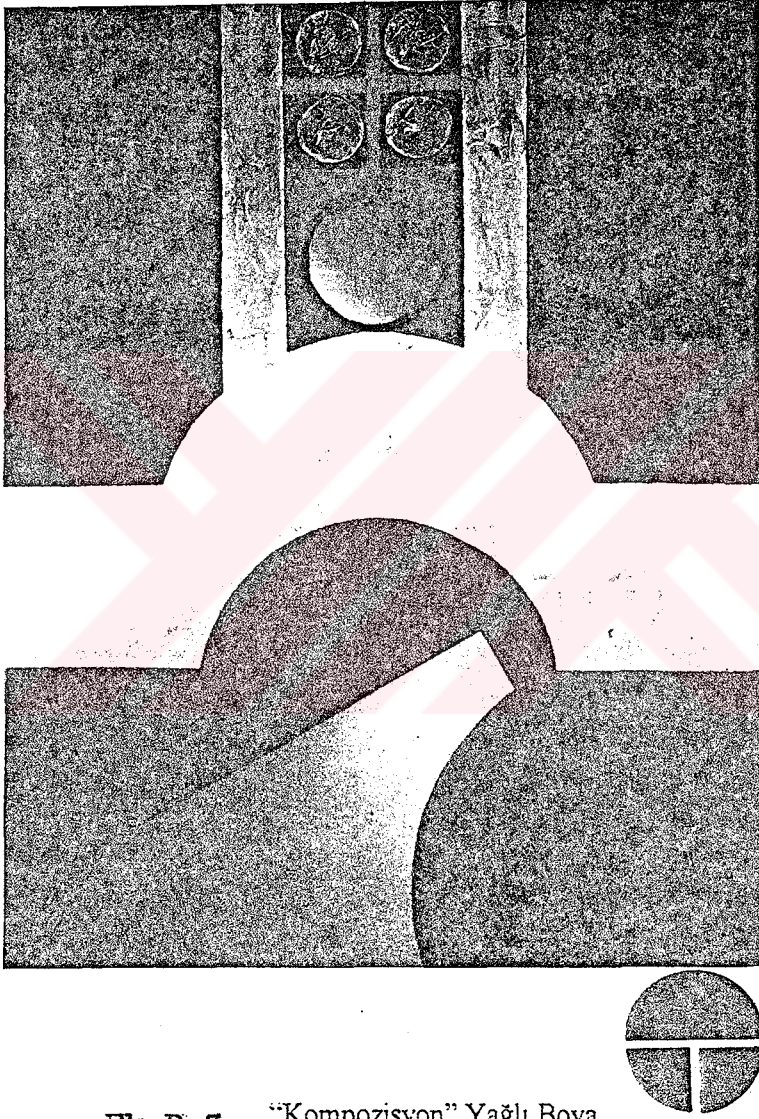


Ek D 1

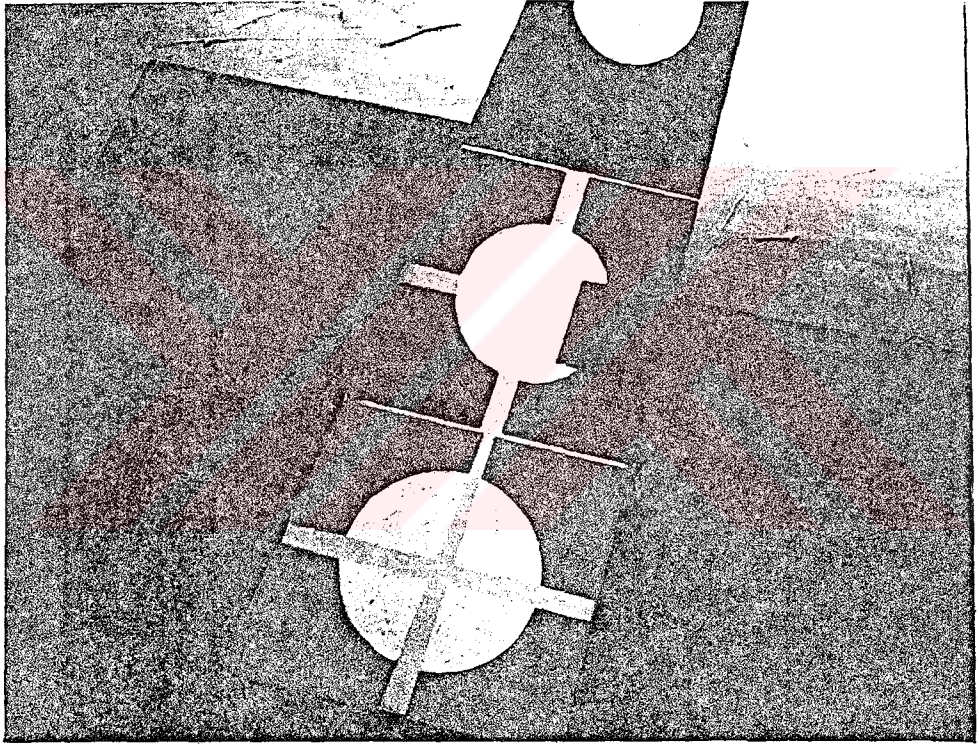
“Kompozisyon” Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



Ek D 2 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

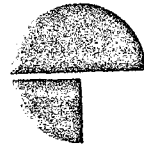
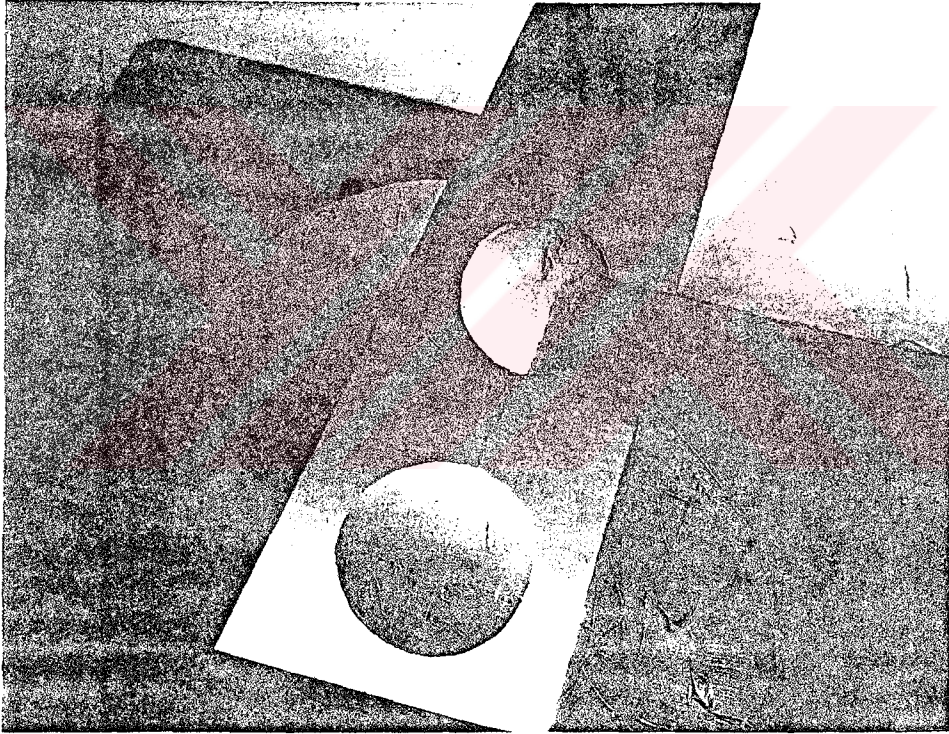


Ek D 3 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

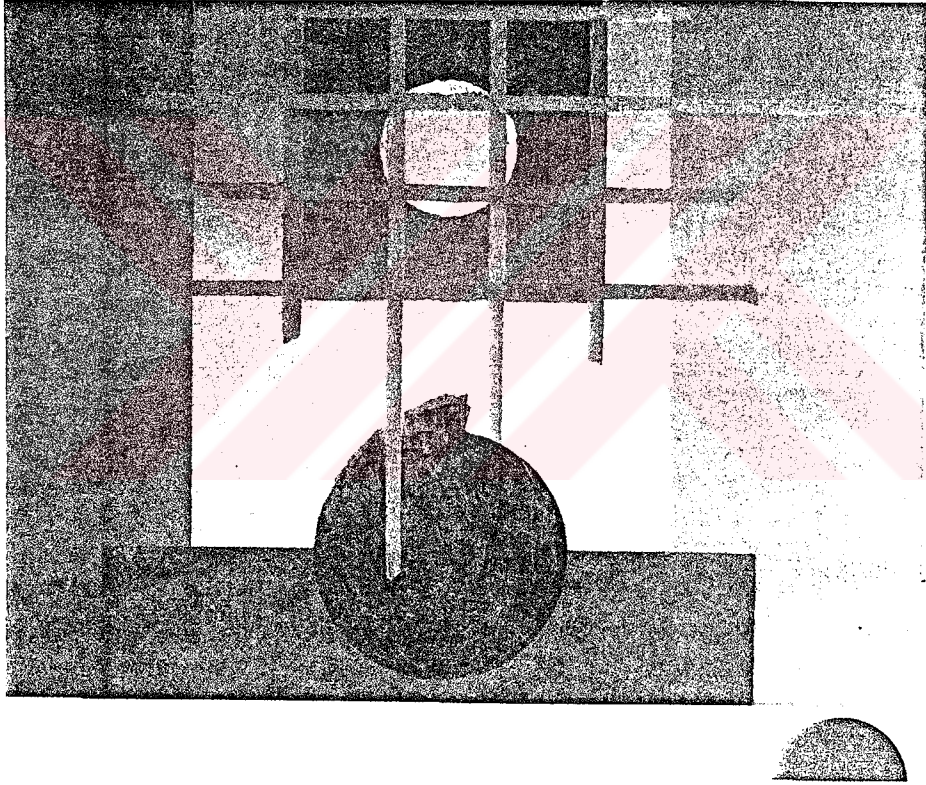


EK E 1

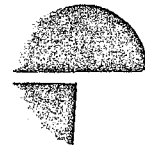
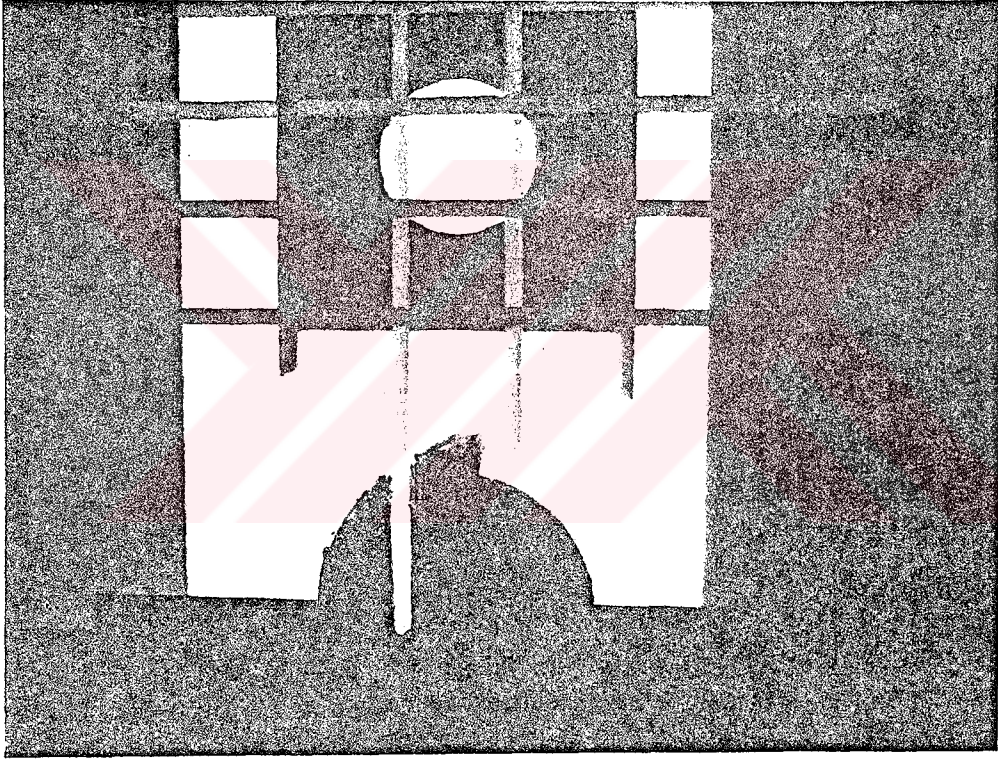
“Kompozisyon” Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



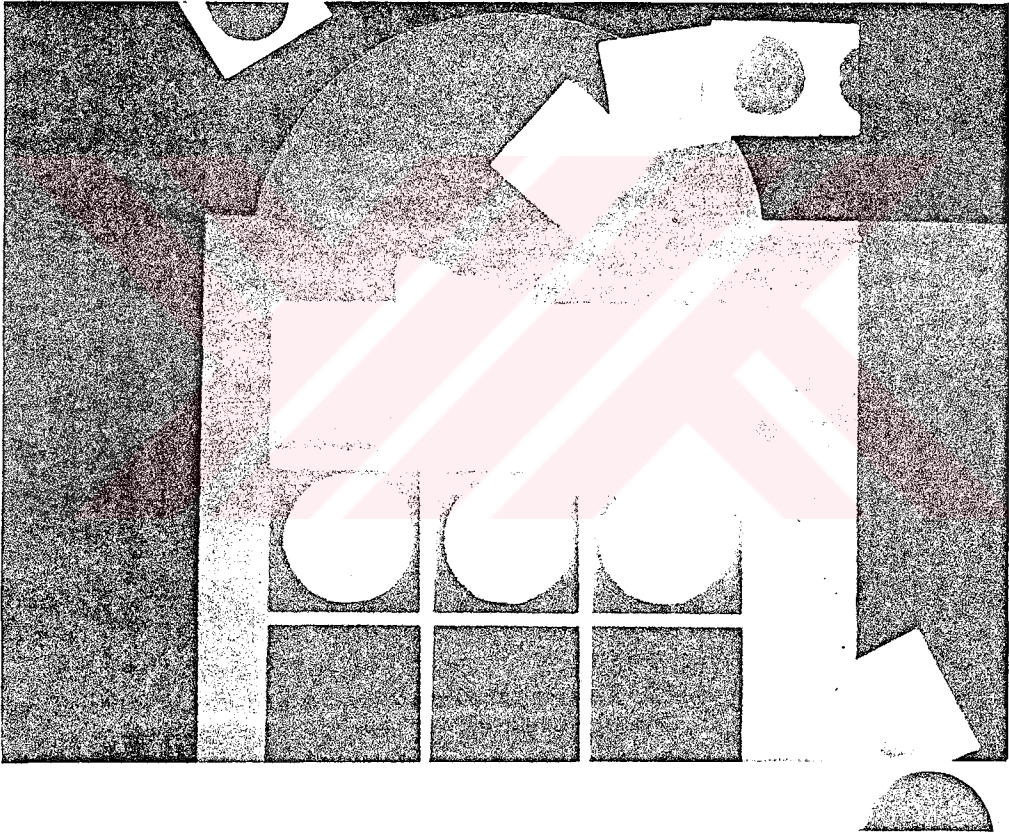
Ek E 2 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



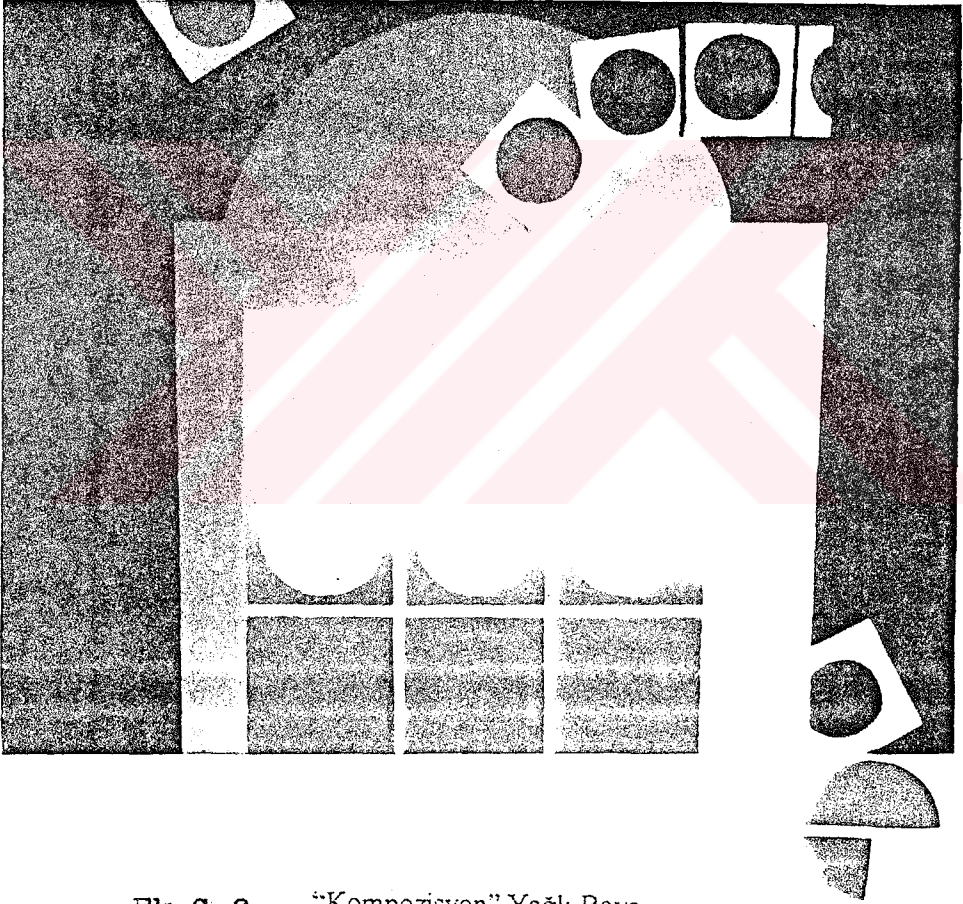
Ek F 1 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



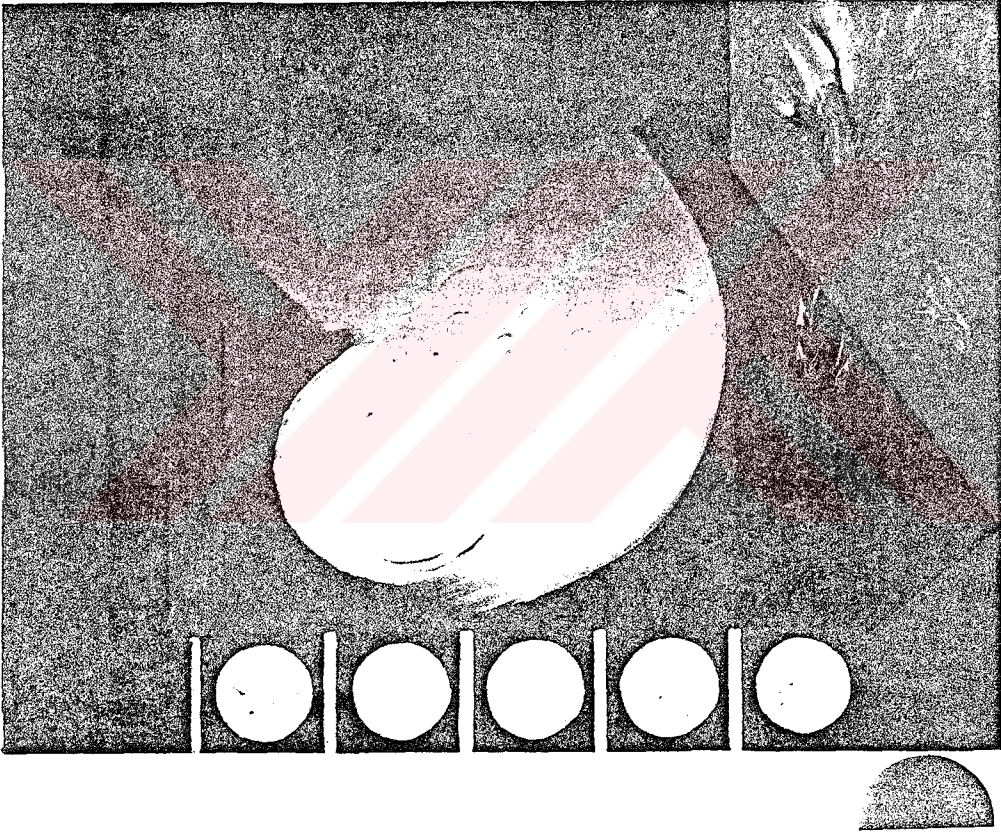
Ek F 2 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



Ek G 1 “Kompozisyon” Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

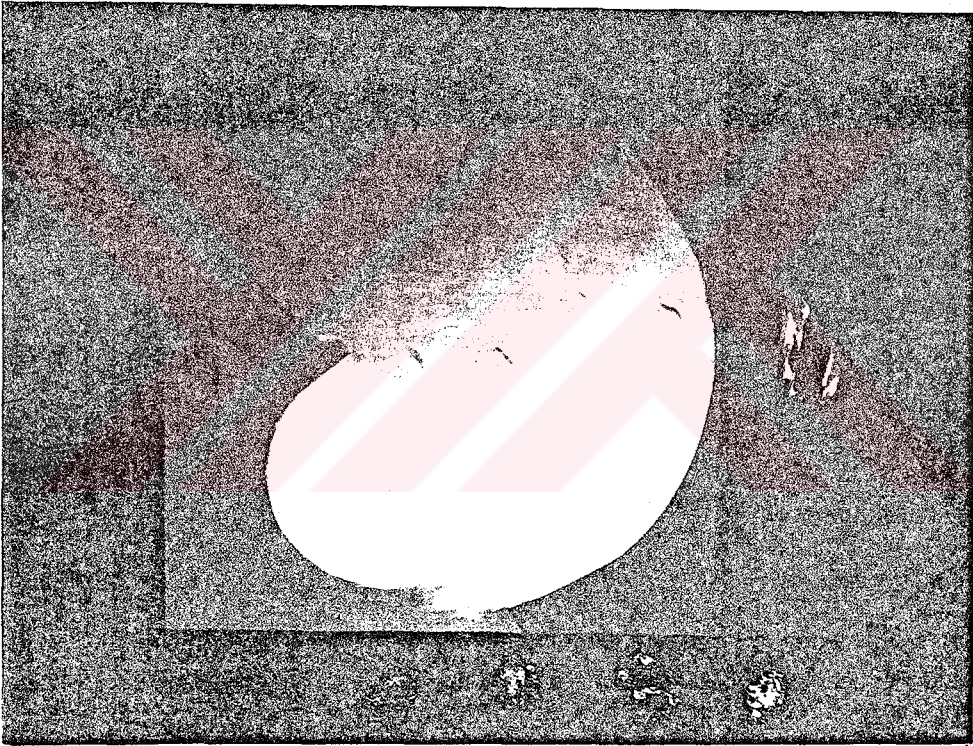


Ek G. 2 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



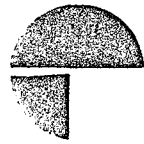
Ek H 1.

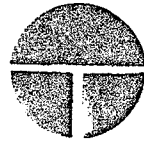
“Kompozisyon” Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



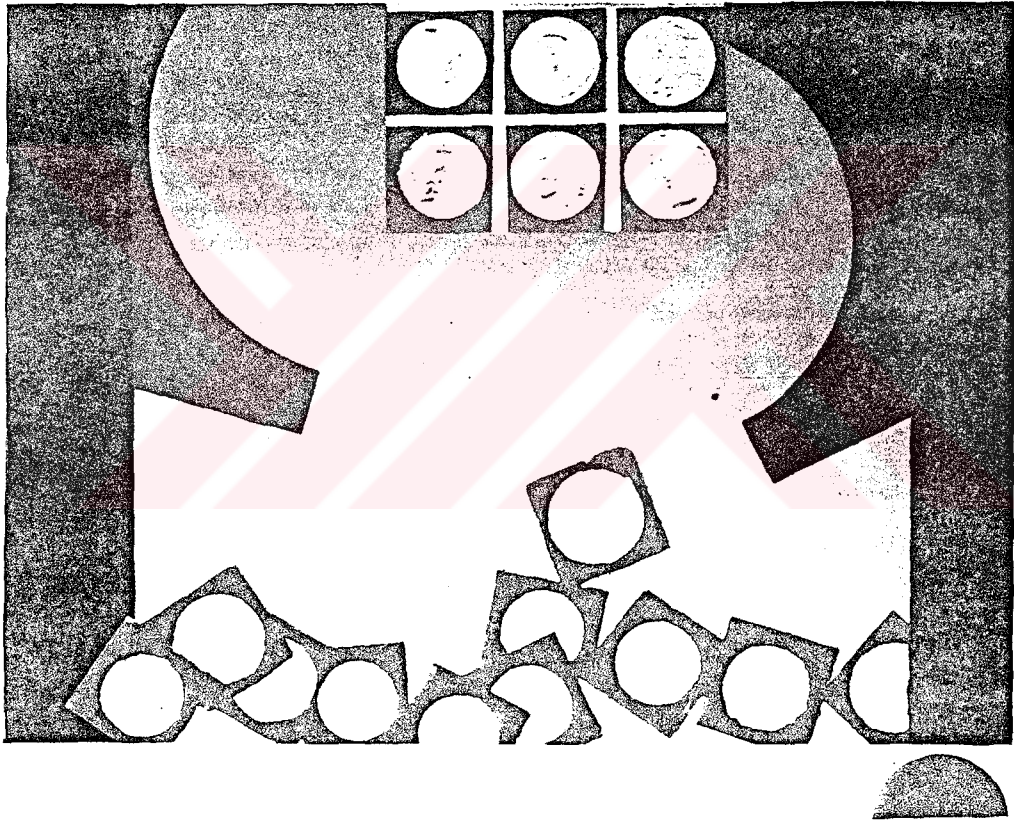
Ek H 2

"Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

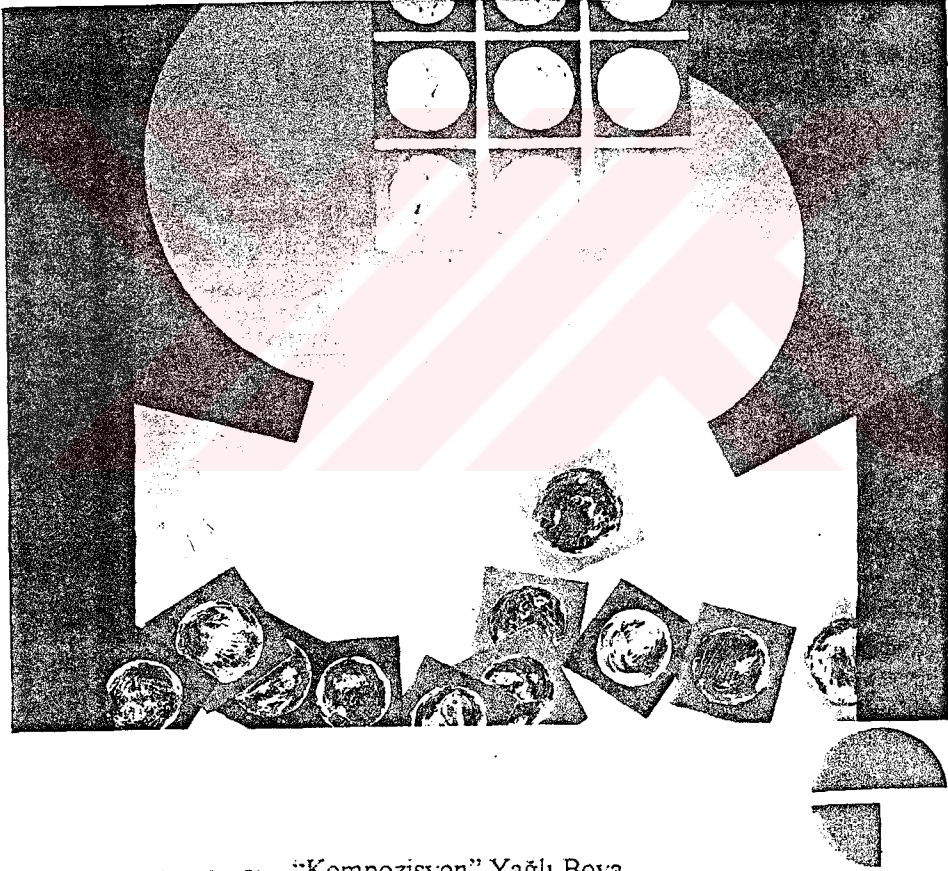




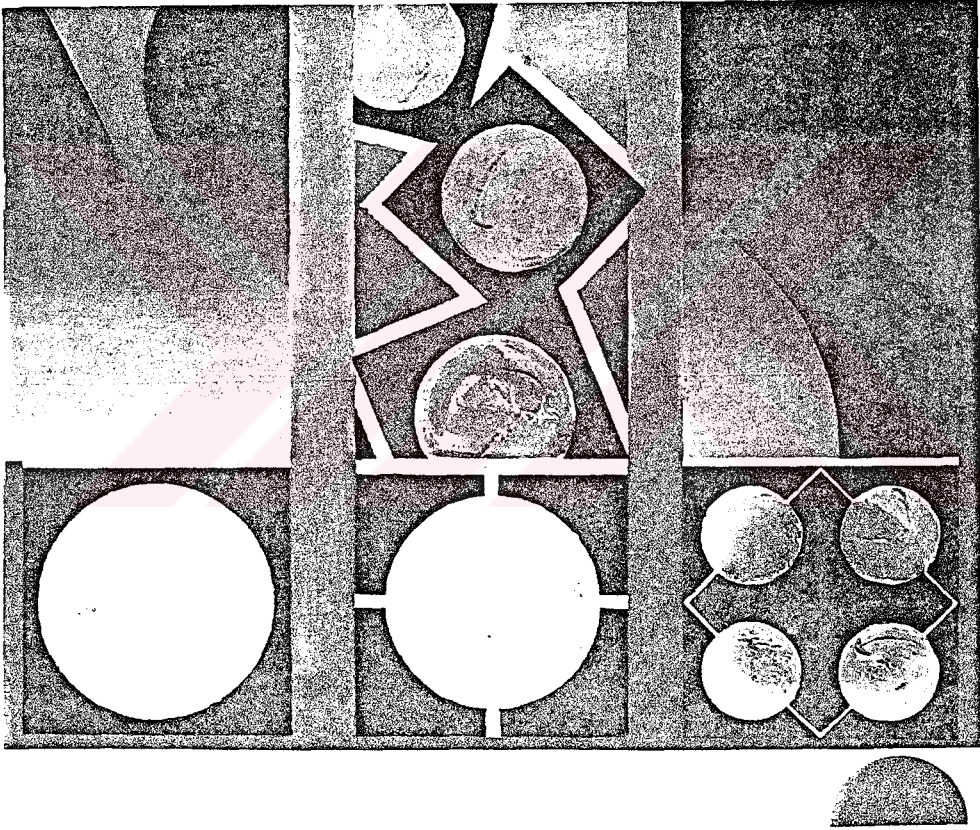
Ek H 3 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



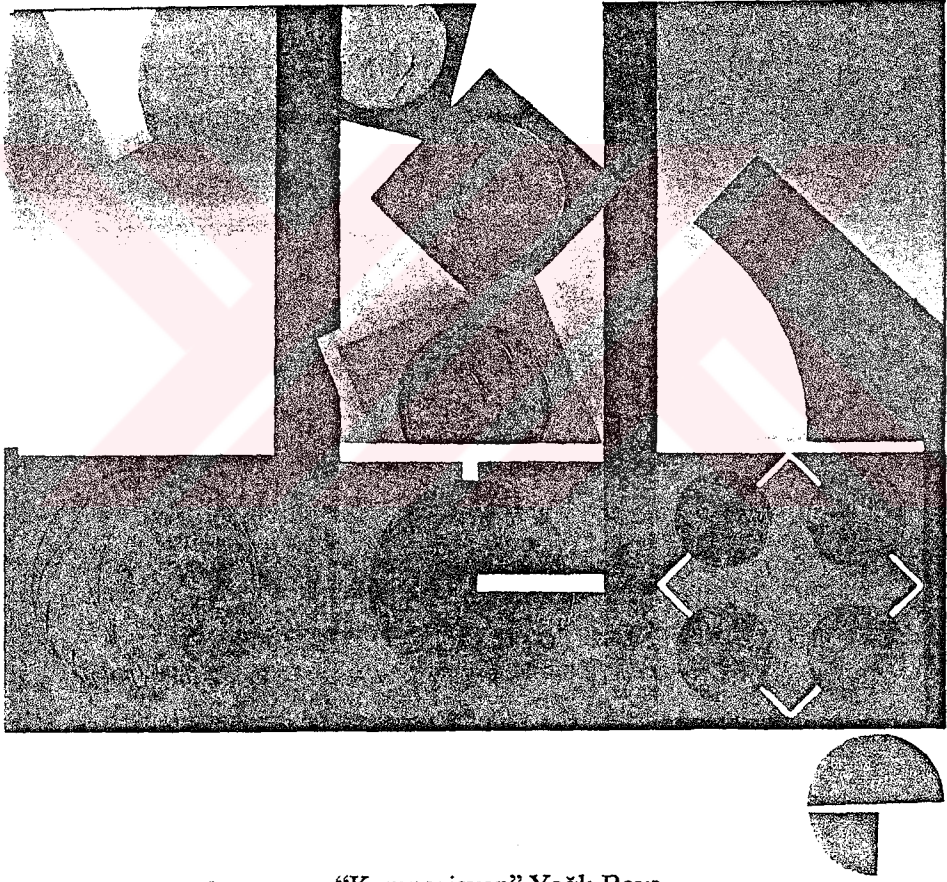
Ek I 1 “Kompozisyon” Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



Ek I 2. "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



Ek 1 1 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)



Ek 1 2 "Kompozisyon" Yağlı Boya
(70 X 90 cm. 1996)

ÖZGEÇMİŞ

Asuman Tuncer 1956 yılında Gökhöyük’de doğdu. 1979 yılında Bursa Eğitim Enstitüsü Resim-İş Eğitimi bölümünden mezun oldu. 1986 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin açtığı Lisans Tamamlama programına katıldı ve aynı yıl mezun oldu. 1986 yılında Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Bölümünde öğretim görevlisi olarak göreve başladı. Halen bu görevde devam ediyor.

Ödül ve Sergiler:

İtalya’nın başkenti Roma’da 15-22 Ekim 1983 tarihleri arasında düzenlenen “UTC-PTT Plastik Sanatlar Sergisi”ne dört adet özgün baskı resimle 17 kareden oluşan seri saydamla katıldı ve yapıtları sergilenmeye değer bulundu. Bu sergi ve yarışma sonucu Grafik Sanatlar Dalında Dünya üçüncülüğü “Bronz Madalya” kazandı.

1 Ekim 1992 Antalya D.G.S. Galerisinde ilk kişisel yağlı boya sergisini açtı.

10 Şubat 1993 Tarihinde Bursa Yapı Kredi Bankası Sanat Galerisinde ikinci kişisel yağlı boya sergisini açtı.

Bursa Darmsteadter Belediyesince düzenlenen “Darmsteadter Kültür Nachhchten” 16 Januar 1994 tarihinde Kunstipeistraeger Strawalde (Galeri Wolkopf)’da düzenlenen sergide iki adet özgün baskı resim ve iki adet Litografi sergilenmeye değer bulundu ve buyapıtlar bir ay süreyle sergilendi.

15 Mayıs 1994 tarihinde Uludağ Üniversitesi “Gençlik ve Spor Şöleni” kapsamında yer alan öğretim elemanları sergisine katıldı.

12 Mart 1995 yılında Bursa Büyükşehir Belediyesi’nde açılan Bursa’lı Sanatçılar Karma Sergisine katıldı.

12 Nisan 1995 yılında Bursa Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisine katıldı.