

RESİMDE ESPAS

Özlem Özcan KENDİRLİ
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Eskişehir-1996

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE ESPAS

Özlem Özcan KENDİRLİ/

SANATTA YETERLİK TEZİ
Danışman: Prof. Fikri CANTÜRK

ESKİŞEHİR

Eylül 1996

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

ÖNSÖZ

Sanat yapıtı doğanın bir parçasıdır. Sanat espas-zaman içinde yer alır. Mısır, Antik Yunan sanatından günümüze dek bilinçli ya da bilinçsiz tual yüzeyinde-derinlikte espas oluşumu görülür. Resimsel elemanlardan meydana gelen espas çizgi, renk, açık-koyu ve dokudan oluşmuş yüzeylerdir. Bunların hepsi birlikte kompozisyonu oluşturabildikleri gibi tek başlarına da formu oluşturabilirler.

Espas nedir? Espas'ın oluşum unsurları nelerdir? Bu unsurlar espas oluşumunda nasıl ve ne şekilde kullanılmıştır? Form, espas ilişkisi nedir? Espas kavramı neyi içerir? Tarih süreci içerisinde ne şekilde uygulanmıştır? İşte tezimde bu gibi sorulara yanıtlar aradım.

Espas basit bir kavram değildir ve sonsuz sayıda espas kavramının varlığını kabul etmek gerekir. Bilim için espas sınırsız ve süreklidir. Geometrik espasın sınırsız olduğu düşünülür. Öklid geometrisi espasa üç boyut verir. İki boyutlu bir alan espas değildir. Espas içinde düz bir yüzey düşünülebilir, ama düz bir yüzey espas değildir. Çevremizde algıladığımız nesnelere bize belli bir alana, belli bir hacme, belli bir biçime sahip ve bize göre ve birbirlerine göre belli bir uzaklıkta görülürler. Buna göre biz espası üç boyutlu bir kavram olarak kabul ederiz.

Nesnel görüntüler, uygulamaya göre, dengeli ve kimi zaman da dengesizliğin özellikle öngördüğü, bir başka biçimde gösterilebilir. Gerçek

mekân içinde görülen bir nesnenin seyirciden belli uzaklıkta olduğunu biliyoruz. Bu mesafeyi nesnelere temsilinde yeniden kurar ve onu kağıdın gerçek planı ile seyirciye en yakın ön plan arasına koyarız. Özellikle figürasyon algılanması olduğu andan itibaren zorunlu olarak üçüncü boyut telkini vardır. Espas fikri bizi dış dünyayı bilip tanımamızdan oluşur.

Plastik durağan imajın, karakteristik harekete bağlı özelliklerinin tablonun planı içinde espasa bağlı ifade ile tanımlamak güçtür. Resimsel eleman gibi gösterilen renkli imajın bulunduğu yüzeye katıldığı andan itibaren çevresi ile ilişkilerini irdelemek gerekir. Bununla birlikte değişik dönemlerde sanatçının hareket olgusunu anlatabilmek için sürekli arayışlar içinde olduğu görülmektedir. Hareket öyle görünmekte ki espas kavramı içinde bir ifadedir. Ancak şunu söylemek yerinde olur; dönemlere ve dönem sanatçılarına göre espas-hareket kavramları çok değişik olarak gelişim göstermiştir. Espası oluşturmak için yapılan girişimlerin yüzeyde başka resimsel elemanlar ile beraberliğinin sağlanması koşulu kaçınılmaz görünmektedir.

ÖZET

Sanat yapıtı, doğaya eklenen bir nesnedir ve zaman-espas içinde yer alır. Espas içindeki nesnenin, çeşitli noktalarından çıkıp, optik bir koni şeklinde seyircinin gözüne gelen ışınların tablo planı tarafından kesilmesi sonucu ortaya çıkar.

Espas kelimesi derinlik, aralık, boşluk, alan, uzay, perspektif, atmosfer gibi anlamları içermektedir. Resim bir eylemin, bir uygulamanın yani boyamanın neticesidir. Anlama-tanıma gücümüz onda bir takım formlar ayırdedecek ve onları metodik bir şekilde analiz edecektir. Form teriminin bir çok anlamı vardır. Form terimiyle geometrik figürler veya şemalar, desen, renk, ışık-gölge, betimlenen süje veya varlıkların, manzaralar, kompozisyon, oranlar denge veya düzen gibi resim elemanlarını kastetmekteyiz. Resim sanatı, yapısı gereği espasız düşünülemez. Resim sanatında espas binlerce yıl biçimsel olarak iki boyutlu yüzeyde derinliksiz olarak gelişmiştir. İlkçağ resimlerinde Mısır-Yunan-Roma sanatında, Türk-İran minyatürlerinde anlatımlar amaçlar farklı olmasına karşın, hep iki boyutlu uygulamalar görülmektedir. Kimi zaman bu iki boyutlu yüzeyi delerek illüzyonistik bir derinlik elde etme girişimlerinde de bulunulmuştur. Yunan sanatında çizgi bindirimleriyle rakkursi, Hellenistik sanatta volümlleme girişimleri Roma ve Bizans sanatlarında eğik, paralel perspektif ve birbirini örten formlarda derinlik elde etmeye çalışılmıştır. Ancak Rönesans'ta Giotto'nun volümllemeye dair bulguları, Brunelleschi'nin perspektif yasasını buluşu ve bunu Massaccio'nun resim sanatında uygulayışıyla tarihte ilk olarak iki boyutlu yüzey delinerek, sonsuza giden bir

derinlik elde edilmiştir. XVII.yüzyıl Barok sanatçıları, Rönesansın katı tutumu aşıp daha çok algısal, optik, vizüel gerçekliği bulguladılar. Resim sanatı böylece doğal mekanda hareketle kendi illüzyonist gerçek mekanını elde etmiştir. İtalya, yeniçağın buluşu olarak perspektife uygun mekanı çizme bilimini keşfetmişti. Bu nedenle bilimsel perspektifin bulunuşuna değin İtalyan ressamı daima Giotto'nun mekan anlayışına dönmüşlerdir ve Giotto'nun o açık mekan anlayışına Massaccio varmıştı ve Massaccio Rönesans için önemli bir basamak olmuştur.

Resimlerde oluşturulmaya çalışılan mekan, karşıtlıkların dengelenmesiyle sağlanmıştı. Kompozisyon elemanları, içlerinde bir karşıtlık taşırlar. Bu çelişki tüm devinim ve gelişmenin kaynağıdır. Nesne ve olaylar bu karşıtlıklarla devinir, gelişirler. Resimlerdeki karşıtlıklar hem bir birlik, hem de bir savaşım içindedirler.

Resmin her öğesinin rolü de resimsel dil sorunu çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bir bütün olarak gördüğümüz zaman resim renk karşıtlıklarıyla nesnel kısımlarına bölünür. Birleşimin kavranabilir hale gelmesini sağlayanlardan biri renk vurgularıdır.

Resim sanatında espas uygulamaları bir takım resimsel elemanlarla gerçekleşebilmektedir. Bunlardan birisi renktir. Sıcak renklerin öne, soğuk renklerin geriye atılması ile espas sağlanmıştır. Espas etkisi bir formun üzerine gelen zıt renkli başka bir formla verilmeye çalışılmıştır. Diğer resimsel elemanlar çizgi, doku, perspektif, ışık-gölge, yön, hareket, teknik ve malzeme konu ve anlam farklarıdır. Bu elemanlar bir yapıtın sözlük zenginliğini oluşturur ve ancak bir yapıt bu elemanlarla bir varlık kazanır.

Resim sanatında empresyonist sanatçıların getirdiği yeni espas şekillenmeleri ile bir sanat ekolünün kurucuları olmuş, gölge-ışığı çok iyi dengelemişler renk, ışık ve titreşimleri maddeleştirmişlerdir. Örneğin Cézanne'nin espas anlayışı diğer Empresyonistlerden farklıdır. Cézanne ile büyük hareket (ivme) kazanan modern resim düşüncesi, izlenimcilerle başlayan yüzeysel etkideki mekan algılanmasını resim düzlemindeki

parçalanma eğilimi (divisionism) ile sonraki büyük dönüşümlere hazırlamıştır. Kısaca öklidiyen espası tersine uygulayıp, kavramsal bir espas elde etmiştir.

Degas resimlerinde ışık ve gölgeleri, biçimleri verirken, pastel renkler ile daha ağır ve daha kalın fırça vuruşları kullanarak espas olanağı sağlamıştır. Ancak ne renklendirme ne de ışık-gölge ile espas oluşturma yöntemine gitmemiştir.

Van Gogh ise üç boyutlu gerçekçilik denen şeyi yani doğanın bir fotoğraf gibi resmedilişini umursamamıştır. Gauguin ise sonsuza giden derinliği yassı formlar ve parlak renklerle resim yüzeyine yaklaştırmıştır. Matisse renkleri kalın fırça darbeleri ile canlı bir şekilde kullanmış espası resim yüzeyine çekmiş, böylece biçimler yüzeyin önünde ve arkasında kalmıştır. Picasso'nun espası ise dokunulur espastır. Espas resmin yüzeyinin önündedir.

Fontana'nın iki boyutlu bir ortamda derinlik izlenimi yarattığı, gerçek espası resim yüzeyine soktuğu açıkça görülmektedir. Jackson Pollock espası, boyları yüzey üzerine akıtarak, damlatarak oluşturmuştur. Steal ise çalışmalarında koyu renkte boya parçaları ve onların altında gözüken daha açık renk katları ile espası yaratmıştır.

Robert Rauschenberg uyumsuz nesnelere birleştirip espası değişik kompozisyonlarla ifade etmiştir.

Mondrian'ın espas rengi beyazdır. Mondrian yaşamı boyunca oran ve denge sorunlarıyla uğraşmış. Doğayı yıkarak, yok ederek dengeye varabileceğini düşünmüştü. "Doğayı yıka, derinliği bulmadır diyen Mondrian espası tualin yüzeyinde aramıştır.

Soyut sanat görünür olanı değil onun ötesindeki evrensel yasaları bulgulamayı amaçlamıştır. Soyut sanat doğa karşıtı bir sanattır. Bu nedenle soyut sanatın espası derinliksiz olarak resim yüzeyinde iki boyutlu olarak gelişim gösterir.

Toplumlarda görülen yaşam çeşitliliği, teknik ve malzemedeki hızlı gelişimler, sanatçılarda uyandırdığı farklı duygular modern sanatta değişik espas şekillenmelerine neden olmuştur.

ABSTRACT

Work of art is an object joined to the nature and takes place in time-space and it's obtained by way of cutting the lights going to the eyes of the onlookers like an optical cone coming from various points of the object in "space".

"Space" means depth, gap, blank, place, area, perspective and atmosphere. Picture is a result of an action and putting something in practise especially painting. The power of comprehension will distinguish some forms on it and analyse them in a methodical way. Form word has lots of meaning such as geometric figures or diagrams, drawing, color, light-shadow and some picture elements as description of subjects and existences, views, composition, proportion, balance, harmony. Painting can not be thought without "space" because of its structure. "Space" improved in two dimensions without depth for many years in painting. In antiquity pictures, in Egypt-Greek-Roma Art; Turkish-Iran miniatures, there were generally two-dimension workings in spite of expressions and purposes were different from eachother. Sometimes in order to get an illusionistic depth, it had been tried to cut this two-dimension surface. There were projection of drawings in Greek Art; voluming attempts in Hellenistic Art; oblique, parallel perspective and depth in forms of covering eachother in Roma and Byzantium Arts. But in Renaissance the outputs about voluming of Giotto; the invention of perspective law of Brunnelschi and applying this in paintings of Massaccio caused to obtain an depth going on to eternity by cutting two-dimension surface first in history.

In century of XVII.the artists of Barok, got out perception, optic, visual truths by overcoming hard behaviors of Renaissance. So the picture art has gotten its illusionist real place by the way of an action in naturel place.

Italy, discovered the science of drawing proper places for perspective as the invention of New Era. For this reason Italian painters had used Giotto's place understanding and asked his light place expression up to invention of scientific perspective. After Giotto, Massaccio had realized the first unbroken place understanding. Massaccio was an important step for Renaissance.

The place which was tried to appear in picture was obtained by the balance of contrasts. The composition elements have some contrasts in them. This dilemma is the source of all actions and developments. Objects and events act and develop with these contrasts. The contrasts in picture are in both unity and war.

Every role of pictural elements has to be evaluated in pictural language problem.

The space application in picture can be realized by some kind of pictural elements one of them is color; space is obtained by placing hot colors forward and cold colors aft. Space effect is given with a form which is covered by another opposite colored form. Other pictural elements are stripe, tissue, perspective, light-shadow, direction, action, technique and material, subject and meaning differences. These elements constitute the richness of vocabulary in work of art but only an work of art can exist with these elements.

In art of picture Impressionist artists were the founders of and art style by new forming of space understanding was different form the other Impressionists. The modern art thought accelerated with Cézanne made ready the place understanding on the surface effect for he subsequent transformations by way of divisions on the picture surface. Shortly he obtained an conceptual space with applying the euclid space on the contrary.

Degas, used harder and thicker brush strokes with pastel colors while giving lights, shadows and shapes in his paintings. But he didn't prefer coloring and light-shadow to make "space".

But Van Gogh ignored tree-dimension realism which is the picturing of nature as a photograph. Gauguin, brought the depth going to eternity to the surface of the pictures with flat forms and bright colors Matisse has used the colors with thick brush stokes in a brisk form to draw "space" to the surface of the picture. So the forms stayed in the front and back of the surface. Picasso's "space" is touchable and its in front of the picture surface. It is seen obviously that Fontana has moved the real "space" to the picture surface in two-dimension situation. Jackson Pollock, has constituted by shedding the paint on the surface. Steal has used pieces of dark paints and the lighter parts seen under them to constitute "space", Robert Rouschenberg expressed "space" in different compositions by uniting the inharmonious object.

Mandrian's "space" color is white. Mondrion was interested in problems of proportion and balance in his life. He thought that he could reach balance by damaging and destroying the nature. Mondrion who said "to destroy the nature is to find the depth" searched the "space" on the surface of the canvas.

The object of the abstract art is against the nature, so its "space" is improved in two dimensions in painting without any depth.

The diverse life styles in community; fast development in technique and material, and diverse feelings in heart of the artists are the causes of various kind of "space".

İÇİNDEKİLER

ÖZGEÇMİŞ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	vi
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	xii
RESİMLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1
BÖLÜM I	
1. GENEL OLARAK ESPAS OLUŞUMU	5
1.1. Espas-Ara Boşluğu	5
1.1.1. Mesafe Alan Boşluk Kavramları	7
BÖLÜM II	
2. ESPAS UNSURLARI VE UYGULANISLARI	10
2.1. Çizgi ile Espas Oluşumu	10
2.2. Işık-Gölge ile Espas Oluşumu	18
2.3. Renk ile Espas Oluşumu	37

2.4. Perspektif-Espas Oluşumu	55
2.4.1. Bakan (Gören) Bakılan (Görülen) İlişkisi	59
2.5. Hareket-Yön ile Espas Oluşumu	80
2.6. Doku ile Espas Oluşumu	95
2.7. Malzeme ve Tekniğin Espas Oluşumundaki Rolü	103
BÖLÜM III	
3. FİGÜRATİF RESİM VE FİGÜRATİF RESİMDE ESPAS	109
3.1. Figüratif Resimde Espas	110
BÖLÜM IV	
4. EMPRESYONİZMDEN GÜNÜMÜZE ESPAS	116
4.1. Soyut Sanat ve Espas	124
SONUÇ	135
KAYNAKÇA	139
EK. Metinde Adı Geçen Sanatçıların Doğum ve Ölüm Tarihleri	144

RESİMLER LİSTESİ

		Sayfa No
Resim 1	: Mısır Vazosu.	12
Resim 2	: Giovanni Bellini, "Mısır'a Göç", 1480	14
Resim 3	: Holbein, "Elbise Modeli"	16
Resim 4	: Pablo Picasso, "Desen"	17
Resim 5	: Bale, Coll Privee	18
Resim 6	: Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği"	19
Resim 7	: Leonardo da Vinci, "Üçlü Anna Grubu", Paris ..	21
Resim 8	: Dürer, "Adem ve Havva", Oyma Resim	23
Resim 9	: Grünewald, "İsa'nın Dirilişi"	24
Resim 10	: Dürer, "Hieronymus'un Hücresi"	25
Resim 11	: Ostade, "Resim Atölyesi"	26
Resim 12	: Caravaggio "Falcı Kadın"	27
Resim 13	: Caravaggio, "Meryem'in Ölümü"	28
Resim 14	: Terborch "Genelev Sahnesi"	30
Resim 15	: Diego Velasquez, "Sevilla'lı Saka"	31
Resim 16	: Valasquez, "Nedimeler"	33
Resim 17	: Rubens, "Aşk Bahçesi"	35
Resim 18	: Eduart Manet, "Ölü Toreador", 1864	36
Resim 19	: El Greco, "İsa'nın Soyunduruluşu", 1579	40
Resim 20	: Gustavo Coubert, "Elmalar ve Narlar"	41

Resim 21	: Degas, "Jockeyler"	45
Resim 22	: Cézanne, "Saint Victoir Dağı"	46
Resim 23	: Paul Gauguin, "Sarı İsa"	47
Resim 24	: Van Gogh, "Arles'da Kilise"	48
Resim 25	: Seurat, "Banyo"	49
Resim 26	: Matisse, "Dans"	51
Resim 27	: Joan Miro, "Dünyanın Doğuşu", 1925, Tual üzerine yağlıboya	53
Resim 28	: Jules Olitsk, "Yoğun Sis", 1966	54
Resim 29	: J. Van Eyck "Arnolfiniler'in Portresi"	62
Resim 30	: Velasquez'in "Prenses, Hizmetçileri"	53
Resim 31	: Masaccio, "Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve Bağışçılar", 1427	65
Resim 32	: Rembrandt Van Rijn "Giuseppe'nin Rüyası", 1645, tual üzerine yağlıboya	67
Resim 33	: Edgar Degas, "Sahne", 1880.....	68
Resim 34	: Vermeer "Ressam ve Modeli"	71
Resim 35	: Vermeer "Müzik Dersi"	72
Resim 36	: William Hogarth "Eğlendirici Perspektif"	74
Resim 37	: Jaques Louis David, "Horacelar'ın Yemini", 1784	76
Resim 38	: Georges Braque, "Ölüdoğa: Masa", 1928	78
Resim 39	: Degas, "Dört Balerin"	82
Resim 40	: Leonardo da Vinci, "Kralların Secdesi"	85
Resim 41	: Leonardo, "Üçlü Anna Grubu"	86
Resim 42	: Mondrian Pref "Kırmızı, Sarı ve Mavi Düzenleme"	87
Resim 43	: David "Morat'ın Ölümü"	89

Resim 44	: Aldegrever, “Portre”	97
Resim 45	: Victor Vasarely “Metsh” 1964, guaj 40x40, Londra	99
Resim 46	: Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, 1960, tual üzerine yağlıboya, 100x80	100
Resim 47	: Antonio Tapies, “Delinmiş Gövde”, 1956-8, tual üzerine karışık vasat 146x114 cm	101
Resim 48	: Robert Rauschenberg, “Yatak” 1955	102
Resim 49	: Picasso, “Dört Bale Dansçısından Detay”	105
Resim 50	: Jean Fautrier	106
Resim 51	: Alberto Burri, “Buğday”, (Kendir kumaş), 150x250	107
Resim 52	: Jan Van Goyen, “Nehir”	117
Resim 53	: Renoir, “Mövlän de Ia Galette’de dans”, 1876, New York	119
Resim 54	: Pissarro, “Montmorte Bulvarı”, 1897	120
Resim 55	: Paul Klee, “Minik Cücenin Minik Masalı”	123
Resim 56	: Feininen, “Yelkenliler”, 1929	124
Resim 57	: Mondrian, “Victory”	131
Resim 58	: Willende Kooning, “Kadın”	134

GİRİŞ

XX.yüzyıla doğru gelindiğinde, ekonomik, siyasal ve toplumsal yapıdaki değişmeler, toplumların, sanatın niteliği üzerindeki düşüncelerini de etkilemiştir. Bu değişmeye paralel olarak, sanat tarihi perspektifi içerisinde sanatçıların resimsel sorunlara bakışları, yaratma biçimleri ve çözümlenmeleri çeşitlenmiştir. Bu çok boyutlu bakış açıları yanında, resmin esas sorunlarından olan espas problemi hep gündemde kalmıştır. Üçüncü boyutun, derinliğin anlatımı her devrin sanatçısının sorunu olmuştur. Rönesans ve onu izleyen üçyüz yıl bize klasik perspektif anlayışını kabul ettirdi. Bunun kabul edilmiş diğer sistemler arasından bir tanesi olduğunu, zorunlu bir görüş biçimi olmadığını bizden saklamıştır. Klasik perspektif konik projeksiyonlar bilimidir. Yani bakış noktası olarak adlandırılan sabit bir noktadan görüldükleri kabul edilen nesnelere imgelerini verir.

Espas içindeki nesnenin çeşitli noktalardan çıkıp optik bir koni şeklinde seyircinin gözüne gelen ışınların tablo planı tarafından kesilmesi sonucu ortaya çıkar. Gözler nadiren hareketsizdir. Tersine hareketlilik en büyük özelliklerinden biridir. Bu hareket, baş ve vücudun hareketiyle sürdürülüp, birbirini takip eden algılamalarla espası tam olarak değerlendirir.

Mekanın ve mekandaki nesnelerin, iki gözle üç boyutlu olarak duyumsanması “Binoküler” derinlik olarak adlandırılmıştır ve bu çift görüntünün tekleşme fizyonudur. Nesne bizden uzaklaştıkça küçülüyormuş gibi görünür. Buna perspektif kısalma denir.

Derinlik duygusunu nesnenin rengi de etkiler. Atmosferin kalınlığı, oranı, ısısı nesnelerin rengini değiştirir. Buna atmosfer perspektifi denir. Hava kalınlığının artması bulanık bir ortam doğurur, nesnelerin rengi farklı algılanır. Bu görünüm derinlik algısına yardım eder.

Espas oluşumunda, gölge kavramında büyük etkisi vardır. Gölgede ters orantı geçerlidir. Eşit aydınlıkta olan yüzeylerden uzakta olanı, daha gölgeli (karanlık) görünür. Aydınlık ve karanlık (gölgeli) yüzeyler, zıtlık oluşturur. Bu da nesneyi boyutlandırarak gösterir.

Derinlik duygusuna bağlı olarak açığa çıkan espas duygusu, gözün perspektif kısalma ve deformasyonları ile de biçimlenir. Perspektif bilgisi yetkin olan bireyin, derinlik duygusu ve duyguları, üstün belirginlik içerir.

Görsel algıda titreşim yayan öncül ve özgül her nokta, çizgi, leke, doku, görüngü değer yoğunlukları şekil (form), bunların dışında kalan yüzey ve elemanlar (rengi-dokusu, ışığı-ölçüsü ne olursa olsun) zemin olarak, kendiliğinden göz tarafından kuvvetlice ayrılıp algılanır.

Göz, yakın aralıklı, aralıksız biçimleri, gruplayarak bir bütün algısı yaratır. Göz, birbirine benzer biçimleri bir bütün durumunda beyne iletir. Aralık, form, renk, doku, işlev, benzerlikleri gruplanır. Görsel algıda, gözde oluşan “eksik-kopuk-boşluklu biçimleri zihin tamamlama eğilimindedir. Nesnelerin enerjisel titreşimleri ve uyarımlarına karşı bireylerde bazı “değişmeyen kararlılıklar” vardır. Tanıdığımız bir şahıs, bize sokakta yaklaştıkça büyüymüş gibi görünmez. Sıradan insanlarda bilinen nesnelere ilişkin, uzakta küçük yakında büyük algısı bulunmaz. Bilinen hemen tanımlanan-adlandırılan nesne görsel algıda kendi ölçü-renk-doku özellikleri ile algılanır. Oysa ki her koşulda

uzaktaki biçimin görüntüsü, kendi özgür ölçülerinden küçük, yakındaki biçimin ölçüsü büyük (kendi özgün ölçülerinden) olarak algılanır.

Evren pek çok değişik unsurları barındıran bir bütündür. Sanat ise evreni algılamamıza yarayan bir unsurdur. Evrende herşey boşlukta yer alır. Boşluk soyut ve mutlaktır, boşluğu ancak doluluk aracılığı ile kavrarız. Boşluk-doluluk kendi yasaları içerisinde varlığını sürdürür. Bu evrensel yasaların sanattaki yansımalarının karşılığında biçim-espas ilişkisidir.

Sanat yapıtı, doğaya eklenen bir nesnedir. Zaman ve espas içinde yer alır. Ressam, hiçbir şeyi unutulmaya terketmeden, görünür duruma getirip onlara espas içinde yer vermek ister. Espas, Fransızca kökenli bir sözcük olup, boşluk, derinlik, genişlik, uzam, uzay, atmosfer, sonsuzluk, mekan, alan kelimelerine karşılık vermektedir.

En basit anlamıyla mekan, sınırlandırılmış uzay parçasıdır. Mekan tüm eylemlerin yer aldığı bir sahne araç-gereç gibidir. Varlıkların birbirine göre olan konumlarının kurduğu ilişkiler bütünüdür ve çevrenin yaşanan, algılanan bir görünümüdür. Davranışların güçlü bir biçimde işaretlenmesidir. Sadece görsel değildir, aynı zamanda ısısal, dokunsal ve hareketsizdir.

Yüzyıllar boyunca espas çeşitli şekillerde betimlenmiştir. Bunlar o devrin geçerli şiirsel, matematiksel ve felsefi anlayışlarına uygundur. Tanrılar, elementler ve insanlar arasındaki kesintisiz ilişkilere dikkat eder. Yunanlılarda allegorice ve ruhun seyrederek özdeşleştiği, evrenin ritmi olmayan şeylerle ilgisiz kalan Çinliler de kozmik ve oranlarını ruhsal hiyerarşinin emirlerine göre ayarlayan Hıristiyan Orta Çağı'nın ise sembolik bir espas anlayışı vardır. Yüzeysel mekan anlatımı ancak Rönesans'da aşılabilmiş, üç boyutlu mekan yansıması elde edilebilmiştir. Bu yansımacı mekanın oluşturulması; insanın çevresini ve kendisini bulgulamasında, bilim toplumu olma yolundaki yönelişlerinde ve Rönesans inancında yatmaktadır. Rönesans'ı izleyen geometrik perspektif kurallarına titizlikle bağlı kalan klasik yüzyılların akılcı aracılığından sonra, genellikle modern olarak nitelendirilen resim bütün bu

kuralları reddedip sadece eski sistemlere dönmekle kalmayıp az veya çok bilinçli olarak yenilerini aramıştır.

Önceleri belirsizce, daha sonra özgürce kullandığı “deformation” beceriksizlik, bilgisizlik, kolay acayıplıkların ispatı olmaktan çok, espas araştırmasının yeni araçlarıdır. Tarih boyunca çoğu zaman espas bir amaç olmayıp bir araç niteliğinde idi. Ancak kimi Rönesans sanatçıları ve çağdaş sanatçılarda amaç niteliğine büründüğünü görürüz. Ancak bu araştırma hızlanıp, sanatsal bireysellik, geçmişin geniş grup, atölye ve okullarının yerini alınca artık bugün her sanatçının kendine özgü espas anlayışı ve ifadesi olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatın gelişim süreci içinde espas, çoğu zaman resim yüzeyinde iki boyutlu ve üç boyutlu yanılsamalar olarak gelişirken çağdaş sanatta kavramsal espas, uzaysal espas, gerçek espas gibi ayrı espas önermeleri sanat alanına girmiştir.

Gerçek bir masa bize gerçek bir espas içinde görülür. Sadece görülen değil, aynı zamanda dokunabilen üç gerçek boyutu vardır. Üzerine oturabiliriz. Esasen bu masanın resimsel temsili düz bir yüzeyde yer alır, gerçek, iki boyut ile sınırlanır.

Resim sanatında özellikle önemli olan espas, araştırmanın konusu olduğundan derinlemesine incelenmiş ve örneklerle açıklanmıştır.

İki boyutlu yüzey üzerinde; nesnelere üç boyutlu olarak algılabilmek için espas oluşturmanın ayrı yolları vardır. Bunlar; çizgi, renk, doku, perspektif, ışık, gölge, yön ve hareket, malzeme ve teknik, konu ve anlamdır. Bu elemanlar resimde ancak birlikte bir bütünlük oluştururlar./Ancak konunun anlamını kaybetmemesi için espası oluşturan bu elemanlar sırası ile bölümler durumunda örnek resimlerle ele alınmış ve incelenmiştir.

BÖLÜM I

1. GENEL OLARAK ESPAS OLUŞUMU

1.1. Espas-Ara Boşluğu

Espas, iki boyutlu veya üç boyutlu eserlerde figürler, motifler, renkler, cisimler ve her türlü öğeler arasındaki uzaklık ve boşluktur. Bu bazen bir fon, bazen ana figürlere ve motifler zıt karakterde ikinci, üçüncü derecede motifler ve renkler, bezemeler ve benzeri öğeler olabilir.

Espas sanat eserlerinin önemli bir unsurudur. Espas bazen perspektifi göstermek ve ispatlamak için eserlerdeki, motif, doku, eleman gibi öğelerin birbirlerinin şiddetini arttırmak, kontrast sağlamak, sönükleştirmek, simultan (eş zamanlı olgular, renkler) etki yaratmak, kalite kontrastı yaratılmasında, miktar kontrastı yaratılmasında, koplemanter etki yaratılmasında, sıcak, soğuk ilişkilerinde, koyu-açık etkileşiminde görsel anlatımı kuvvetlendirmek veya etkisini değiştirmek, form strüktür (iç yapı) gibi sorunların çözülmesinde ve bunların daha etkili olmasında önemlidir/Espas yukarıda saydığımız sorunların taşıyıcısıdır.

Ara boşluğun, resmin etkisini nasıl değiştirdiğini ve etkilediğini şöyle bir örnekle açıklayalım; resimdeki bir şekil ve renk kendisine en yakın diğer renk ve şekillerle ilişkiye girer, aradaki boşluk ne kadar az ise etkileşim ve bağ daha sıkı olur. Boşluk arttıkça etkileşim az olur. Örneğin sarı bir lekenin kendisine değişik uzaklıklardaki mavi ve turuncuyla ilişkiye girdiğini düşünelim; sarı turuncuya yakından soğuk görünecek, maviye yakın ise olduğundan daha sıcak etki yaratacaktır. Bu etki leke ve şekillerin büyüklük küçüklüğüyle de ilgili olsa bile, espasın (ara boşluğun) gerçekleştirdiği bir durumdur.

· Espas eserlerdeki göz yanımlarını etkiler. Bütün renk armonilerinde ve kontrastlarda, büyüklük, küçüklük, şiddetli, şiddetsiz, açık-koyu, denge gibi sorunların çözülmesinde, uzaklığı (ara boşluğu) ayarlayarak ve bu ara boşluğun dokusunu değiştirerek çözebiliriz. Espas sanat eserleri dışındaki güncel yaşamda bile etkilidir. (Soyut düşünceler dahil)

Espasın yanlış ayarlanması ve uygulanması dengesizliklere, farklı etkileşimlere sebep olur. Gözün hareketini ve algılamayı yönlendirebilir. Formların, şekillerin, figürlerin uzaklığı-yakınlığı birbirlerine göre yerleri görsel denge ve estetikle doğrudan ilişkilidir bu da resmin kuruluşunda önemli yer tutar.

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

Gözü uyaran, en küçük iki uzaklık, görme alanındaki minör aralıktır. Görme alanında, kopukluk yaratmadan algılanabilir, en büyük uzaklık (şeyler arasında) majör aralıktır.

Aralık, yüzeyler, cisimler arasındaki uzaklıktır. Görsel algıda ise, bu doğasal yapısından çok daha etkili bir öğedir. İnsan gözünün net olarak algı yaptığı alan, çok belirgin bir ölçüye özelliğe sahiptir. “Herhangi bir bütün

algılanması, algılanan cismin göz seviyesinden yukarıda kalan ölçüsünün iki katı bir uzaklıktan bakışı gerektirir.

Algıda cisimler arasındaki mesafe; algı alanının büyüklüğü ile, cisme olan uzaklıkla orantılıdır. Yani algı alanının ölçüsü, şeyler arasındaki “mesafelerin” tesbitinde birinci dereceden rol oynar. Başka bir deyişle, 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. Dolayısı ile, cisimlerin görsel etkilerinin net, berrak, kuvvetli, anlamlı ve anlaşılır olmasında, “aralık” belirleyici bir faktördür. Görüş uzaklığına ve görüş alanının büyüklüğüne bağlı olarak, her organizasyonun en büyük (majör) ve en küçük (minör) bir aralığı bulunur.

Aralığa, tekrarlar arasındaki mesafedir denilebilir. Sürekli yakın benzer aralıklar monotonluk yaratır. Aralık, biçimler arasındaki uzunluk olarak da, “derinlik” elde etmede kullanılır. Kısaca aralık biçimlerinin fonksiyonunu, ölçülerini, yönlerini, tesirlerini belirleyen, etkileyen güdümlen bir öğedir.

1.1.1. Mesafe-Alan-Boşluk Kavramları

Resim sanatında alan; seçilmiş sınırlı bir alanda, plastik ve resimsel elemanlarla yaratılan boşluk kavramıdır. Resim alanının iki boyutu üzerinde (dekoratif alan) resimsel elemanların uygun çalışması sonucu oluşan aralar vardır. Şu halde resimsel elemanların dekoratif alana eklenmesiyle plastik ölçülere sahip olan resimsel alan meydana geliyor demektir. Dünyanın fiziki ve organik düzeni kanunları sanatta da değişmezler ve sanatın bir bakıma psikolojik yönünü belirlerler. Resim sanatı, alan ve boşluk kavramına sahip olmakla, bir tiyatro sahnesi veya avuç içi gibi içerlek bir alan biçiminde anlaşılabilir. Sanatçılar, gözle ilgili dünya düzenini ve alan kavramını kendi gerçek sezgileri yönünde ve çeşitli derecelerde tablolarına aktarırlar.

Tabloda ara boşluk kavramı ton; valör, çizgi, hacim değerleri ve strüktürü ile kendiliğinden olan durum ve sonuçtur. Bir alanda, iki nokta arasındaki uzaklık, zaman ve mesafeyi belli eden bir durum yaratır. Kısaca uzunluk, genişlik ve derinlikle birlikte zamanda sahip olmuş olan alan, boşluk kavramını verir. Dekoratif kelimesi, yalnızca uzunluk ve genişliği anlatan bir terimdir. Plastik kavramı üç boyutu gerektirir.

Doğada gezinen gözlerimiz karakterler, mesafeler, renkler, kısaca dünya düzeni içinden bilgiler toplar. Resmin bütününde bir parçadan öbür parçaya veya yalnızca bir parçası üzerinde gezinen gözlerimiz, nesnedeki sayısız yüzeyler üzerinden atlama ve gezinmelerle, bir bütün halinde anlaşılabilirleşmeleri, bu netice ile de boşluk kavramını meydana getirirler¹.

Kalp ve zihin müşterek çalışmasıyla meydana gelen imajlar, bir fikir sembolize ederler. Bu imajlar, resim alanına, plastik boşluk kavramı ile birleşmiş olarak yerleşirler. Resim sanatında plastik alan bir ön fikrin belirtisi değildir. Sanatçı, eserinde boşluk kavramını, gözlem, tecrübe, yetenek ve sezgilerinin yönünde şekillendirir.

Sanatçı, sınırlı alanda fiziki olarak iki boyut tanır. Bu alanı; bir kenardan diğer kenara, bir köşeden öbür köşeye çapraz yönlerde geliştirilen birimlerle bölerken, derinlik hayali amacın bir neticesi olarak belirir. Birbiri arkasından gelen grafik işaretlerin ve düzenleyici çizgilerin yüzeyi armonik bölmesi, önemlidir. Burada gözden uzak tutulmaması gerekli hal şudur; eşya ve resimsel elemanların hepsinin dekoratif alana sıkıca bağlanmalarının sağlanmasıdır. Sanatçının, iki boyutlu alanda boşluk derecelerinde çalışmak, şahsi tercihidir. Alanda veya derin boşluk derecesinde çalışmak bir noksanlık sayılmaz ve değer yargılarıyla karıştırılamaz. Bir plastik eser, hiçbir zaman yüzeysel değildir, öyle ki en zayıf bir çizginin bir ton derecesini taşıması, gözde boşluk hayalini genelleştiren yeterli sebeptir.

¹ Şeref BİGALİ. Resim Sanatı. Ankara. 1984, s.365-366.

Sanatçı, çizginin fizik yapısı ve hareketinin devamlı bir yönde gelişmesi ile boşluk kavramını anlatır. Bir tek çizgi üzerinde gözün hakim hareketi, birçok alanları bağlayan geçişler yaratır. Yani, çizginin fiziki özellikleri aynı zamanda boşluk birimlerini de içine alır. Çizginin çeşitleri; uzun, kısa, kalın, ince, düz, kıvrık biçimli çizgiler, değişik boşluk pozisyonlarında birbirini kesen, düğümleyen hareketler yaratır. Bir kalın ve uzun çizginin hacimli ve geniş görünüşü, boşluk belirtisidir. Bunun zıttı ince ve kısa çizgiler, daha önde ve sık bir boşluk yaratır. Çizgiyi üstüste getirmek, farklı alan ve boşluk belirtisini hatırlatır.

BÖLÜM II

2. ESPAS UNSURLARI VE UYGULANIŞLARI

Dış dünyanın algılanması optik yöntemlere benzemekle birlikte insanın algılamasını etkileyen birçok faktör vardır. İnsanın dış dünyayı algılamasını ihtiyaçlar, geçmiş deneyimler, nesnelerin gerçek öz nitelikleri, bilgi birikimleri davranışlar ve ön yargılar önemli ölçüde etkiler. Bu faktörler toplumlara ve dönemlere göre farklılıklar gösterip, resim sanatının farklı biçimlerde gelişmesine neden olmuştur.

Birinci bölümde anlatıldığı üzere, resim sanatının bir yüzey üzerinde genişlemesi veya derinlemesine gelişmesi bu faktörlere bağlı olarak resimsel bulgularda bulunmaktadır.

İkinci bölümde espası etkileyen bu resimsel elemanlar sırasıyla tarih sürecinde çözümlenmeye çalışılacaktır.

2.1. Çizgi ile Espas Oluşumu

Çizgiyle resim yapmak, tabiattaki nesnelerin görünüşünü tesbit için başvurduğumuz yollardan biridir. Bir nesneyi çizgiyle belirlemek, özellikle

çocukluk çağı desenlerimizde, o nesneyi daha yakından tanımamıza yardım eder. Çocukken, çevremizde gördüğümüz ve sayıları gitgide artan nesnelere gruplandırmak, onların özelliklerini belirtmek ihtiyacını tatmin için resim yaparız.

Nesnenin bize nasıl görüldüğünü saptarken bütünü görme alışkanlığımızı çoğu zaman asıl temel elemanlara indirgeriz.

Bir nesneyi algılamamızda ilk adım, çoğu zaman onun biçimini belirleyen kenar çizgilerinin algılanmasıdır. Biçimlerin kenar çizgilerini tesbit ederken, bu çizgilerin o nesnede gerçekten mevcut olmadığını biliriz ama bize görünüşünü sağladığı için nesneyi yine de bu çizgilerle gösteririz. Çünkü biz, nesnelere biçim yapısını ilk anda dış ve kenar çizgileriyle algılarız².

Çizgi insanlık tarihinin en eski, en yaygın anlatım aracıdır. Eski dönemlerde bir nesnenin, şeklini betimlemeyi, anlatım biçimine kavuşturmayı çizgi yoluyla elde ediyorlardı. Bu iç ve dış konturlarla şekillenmiş imgenin içerisi, düz olarak boyanıyordu. Böyle bir anlatım, primitif şekilde görülen ilk örneklerinden sonra, Mısır'da matematiksel yasalara göre düzenlenip gelişim göstermiştir³. Mısır vazolarındaki yüzey süslemelerine baktığımızda süsleme olarak üzerine yapılmış çizgilerin en önce gözümüzü çektiğini anlarız. Bu süslemeler üzerinde durduğu sırada gözümüzün yaptığı işi, süsleme çizgilerini takip ediyor diye niteleriz. Bu çizgiler, gözümüze, şu anda basılı resimdeki çizgilerin takip ettiği hareketi yaptırır görünmektedir. Böylece sanatçı, çizgiyle resim yaptığı zaman, gözümüzün takip edeceği bir iz meydana getirmiş olur. Burada vazonun yüzeyine yayılmış motiflerin dalgalı çizgilerini takip ederken, gözümüz, dalgalı ve enlemesine bir hareket yapar. Bu hareketlerdeki

² LOWRY, a.g.e., s.20-26.

³ Heinrich WÖLFFLIN. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. Çev. Hayrullah ÖRS. İstanbul, 1985, s.31-32-33-34.

düzenlilik, motifleri meydana getirir ve biz, çizginin niteliğini çabucak algılarız. Eğer motif, belirlenemeyerek sürüp gitseydi gözümüz yorulur, çizgiye karşı ilgisini kaybederdi. Gözümüz, çizginin hareketlerindeki en küçük değişikliğe karşı bile son derece duyarlıdır. Mesela şu vazoda üzerindeki çizgilerden yapılmış motifin monoton bulmayışımızın bir sebebi de, bir çizginin ötekine tıpatıp benzemeyişidir⁴. (Resim 1)

Binlerce yıl süren böyle bir anlatım biçimi, Yunan vazoda resimlerinde, İran Türk Minyatürlerinde, Çin ve Japon resim sanatında devam etmiştir. İki boyutlu bir gelişimi gösteren, kontura dayalı bu anlatımda, kimi Yunan vazoda resimlerinde ve Japon baskılarında çizgi bindirimleriyle derinlik elde edilmeye çalışılmıştır.



Resim 1: Mısır Vazosu.

⁴ WÖLFFLIN, a.g.e., s.24-27.

Hellenistik, Roma ve Bizans sanatında ise bu anlatım, kenar çizgilerinden kurtulup, iç boyamada kütleli bir yapıya ulaştırma çabaları görülür. Ancak kütleli bütünlüğe kavuşması Giotto tarafından gerçekleştirilir. Ön Rönesans'ta ise mimar Brunellech'i geometrik çizgileri, perspektif yasaları içerisinde sonsuz bir derinliğe kavuşturur. Rönesansla birlikte kuzeyde veya güneyde gelişen resim sanatında nesnelere kontur kalkıp hacim kazansada, çizgisel yapısı henüz mevcuttur. Çünkü bir Mısır resminin veya Yunan vazo resminin konturlarını gözümüzle izleyebiliyorsak, Rönesansın büyük yapıtlarındaki nesnelere dış sınırlarını kesin bir netlikle izleyebiliyoruz. Bu tür anlatıma çizgisel üslup demektediriz. Gözün bakış yolu ve kılavuzu olan çizgi bir yandan da nesneyi, elle yoklanabilir olma karakterini canlandırabilmek için çizgiler ve yüzeylerle tasvire dayanan, vurgunun, nesnenin sınırları üzerinde olmasına imkan veren bir espas ögesidir. Üç boyutlu ve konturlanmış olarak görüş nesnelere birbirinden ayırır. Amaç tek tek nesnelere elle tutulur gerçeklikler olarak kavramaktır. Çizgi bir düzleme muhtaçtır. Klasik sanatta çizginin gelişmesi düzlemsizliği, resmin kısımlarının paralel düzlemler üzerine yerleştirilmesini geliştirmiştir. Böylece aynı düzlem üzerinde olma, bir bakışta görülebilmenin en üstün derecesini sağlar. Barokta konturların değerden düşürülüşü, düzlemin de değerden düşmesi sonucunu vermiştir ve göz artık nesnelere, ön plandan arka plana doğru, derinlemesine birbirine ulaşmaya başlamıştır. Barok sanatta espas, çizgisellikten çıkmış gölgeliğe yönelmiştir. XVI. ve XVII.yüzyılda uygulanan espas yöntemi olan çizgisellik bir sanat eserinin sınırlanmamış olmasının acemilik sayıldığı dönemde başarıyla uygulanmıştır. XVII. yüzyılda belirlilik tamamıyla kaybolmamakla birlikte bir amaç olmaktan çıkmıştır⁵.

⁵ WÖLFFLIN, a.g.e., s.24-27.



Resim 2: Giovanni Bellini, "Mısır'a Göç", 1480

Giovanni Bellini'nin Rönesans devrinde meydana getirdiği; konusunu Tevrat'tan alan yağlıboya resimde özgün bir anlayışın görsel biçimce ifadesinde çizginin nasıl kullanılabileceği görülmektedir.

Burada sanatçı başka türlü bir kaçış tasvir etmektedir. Telaşlı görünmemelerine rağmen şu insanların keyif için seyahat etmediklerini, belli bir hedefe ulaşmak istediklerini anlıyoruz.

Gözümüz resim üzerinde kolayca, ama sanatçının biçim yapısında tekrarladığı benzer çizgiler dolayısıyla belli bir maksada göre dolaşmaktadır. Yol çizgisi, otların meydana getirdiği çizgi, nehrin yaptığı çizgi ve nihayet tepelerin çizgisi. Gözümüz, resim üzerinde yatay çizgileri takip ettikçe nasıl resmin sağına doğru kayıyor, açıkça anlıyoruz. Gözümüzün bu kaymasını incelemek için resmi ortasından ikiye bölelim. Meryem'le oğlu hareketsiz kalır, Yusuf ise yürüyüşüne devam eder. Meryem'le oğlunun kaldığı kısımda ana-oğul arasında sakin bir sevginin ve şefkatin varlığını belirten birçok yuvarlak

çizgi bulunmaktadır. Bu yuvarlak çizgiler de sağa doğru kaymaktadır. Gözümüz, mesela; eşeğin dizginini takip ederek çarçabuk, Yusuf'un sağ ayağına düşen kuşak çizgisine ulaşır. Yola gelince, önce yuvarlakken, Meryem'in oğlunu geçince düzleşmektedir. Yusuf'un arkasındaki hareket de tepedeki fundalıkların yükselen çizgisiyle kuvvetlendirilmiştir. Bu resimde espas çizgilerdeki yön değişikliği ile sağlanmıştır. (Resim 2)

Tüm olarak görüş, tabiatıyla, belirli bir uzaklık ister. Ama uzaklık, nesnelerin kabartılarının ve yuvarlıklarının görünüşte gittikçe daha fazla yassılaştırmasına sebep olur. Yoklama durumu aradan çıkar. Dürer'de hep dokunma değerlerini kazanma çabası, kabarıklıkları belirtmek için, çizgilerin mümkün olduğu kadar şekli izleyişi vardır. Onun için çizgi salt bir elemandır. Dürer'in resminde espası çizgi ögesi ile sağladığı görülür. Rembrandt'ın resimlerinde ise tersine olarak resmi dokunma alanından çıkarma vardır. Rembrandt'ın eserlerinde belli bir evrim görülür. Örneğin, en eski eserlerinden "Yıkılan Diana" henüz (nispeten) plastik bir üslupta tek başına bir şekil olarak kabarıklık izlenimi veren çizgilerle modle edilmişken, daha sonraki çıplak kadın resimlerinde Rembrandt genel olarak sadece yassı çizgiler kullanmıştır. Birincide şekil resimde dışarı fırlamakta ötekilerdeyse uzayı meydana getiren tonların tümü içine gömülmektedir.

Sanat tarihinin halka mal olmuş bir gerçeği şudur, ilkelerin resminin çizgisel niteliği ve ona yavaş yavaş ışık ve gölgenin katıldığı, sonunda da bunların egemen olduğu, yani sanatı gölgesel üsluba devrettiğidir.

Holbein'in Elbiseler adlı resminde figür zeminden belirgin kenar çizgileriyle ayrılmıştır. Resimde figürün arkasında bulunan duvar çizgisi (dik) ve (yatay) yer çizgisi resme mekan kazandırmıştır. Çizgilerin kesin bir hat oluşturmuş olması, espasın çizgi ile sağlandığını gösterir. (Resim 3)



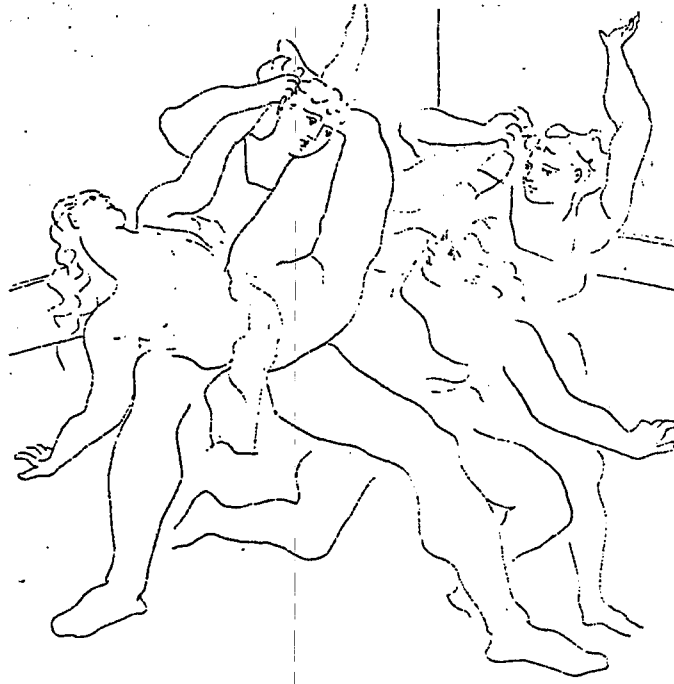
Resim 3: Holbein, “Elbise Modeli”

Leonardo da Vinci, resim üzerine incelemelerinde ressamalara sık sık, şekli çizgilerle kuşatmamalarını hatırlatır. Leonardo'nun söylemek istediği sadece bir teknik sorundur ve olasıdır ki bunda amaç, siyah çevre çizgilerini aşırı derecede kullanan Boticelli'yi kınamaktır. Zira; Leonardo'nun şekilleri fon üzerine kaskatı oturmamaktadır. Bunun yanında resimlerinde espas oluştururken resimsel elemanlardan çizgiyi kullanmıştır⁶.

Yetenekli bir sanatçı elinde, basit birkaç çizginin ne kadar hissettirici bir ifade vasıtası olduğunu Picasso'nun deseninde görebiliriz. Desen, nasıl bir elimizi kağıt üzerine koyup kalemi kenarından dolaştırarak gözün gördüğü şekli tesbit ederse öylece, kenar çizgileriyle yapılmıştır. Ama bu çizgilerin yönlerinde yaptığı ustaca değişikliklerle Picasso, bunlara değişik bir ifade imkanı hazırlayıp oluşturmuştur. Gözümüz bu çizgilerin bir kısmını çabucak geçer, bazılarında durular. Bu da, gözümüzü ani duruşlar yapmağa, ya da büyük bir alanı dolaşmaya zorlar. Bu yolla Picasso bize, yalnız bale yapan dört

⁶ WÖLFFLIN, a.g.e., s.49-69.

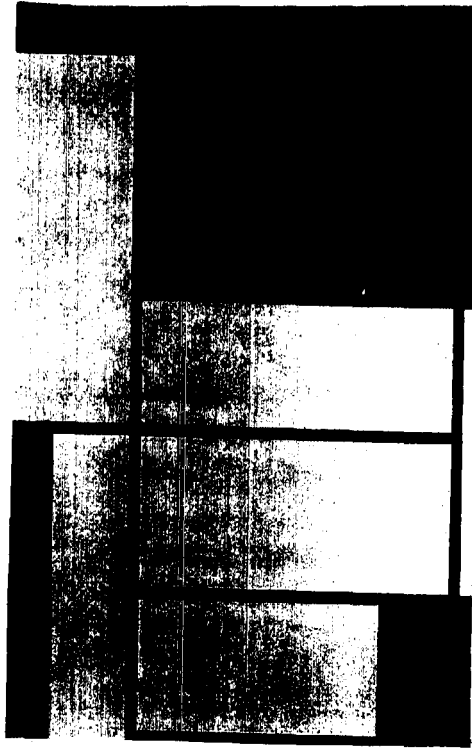
kişinin resmini vermekle kalmaz, ama; onların yaptığı hareketleri büyük bir gerçekçilikle duyurur. Her figürün, bu dansa kendine düşen rolü yapmak üzere göstermeleri gereken kişisel hareketi de belirtir. Dans edenlerin gövdelerini dış hatlarıyla meydana getirmiş görürüz ama; dansın mahiyetini asıl çizgilerin hareketlerinden algılarız. Sanatçının, eseri tamamiyle anlaşılabilmesi için onu meydana getiren espas unsurlarının bizim tarafımızdan da bilinmiş olması gerekir⁷. (Resim 4)



Resim 4: Pablo Picasso, "Desen"

Mondrian'ın 1921 yılında yaptığı Bale, Coll Privee isimli tablosunda soyut sanatın görünür doğa karşıtı bir sanat olarak gelişmesi, espas kavramında yüzeyde çözümlenmesini getirmiştir. Mondrian bu yapıtta yatay-dikey çizgilerle sınırlandırdığı, yalın renk ve açık gri renk alanlarını geometrik bir çözümlenmeyle yüzeyde gerçekleştirmiştir. Resmin espası yüzeydedir.(Resim 5)

⁷ LOWRY, a.g.e., s.22-23-24.



Resim 5: Bale, Coll Privee

2.2. Işık Gölge ile Espas Oluşumu

Resim sanatında ışık-gölgenin kullanımı daha XVI.yüzyılda kendini göstermeye başlayıp, XVII.yüzyılda en ileri düzeyde kullanılır.

XVI.yüzyılda çizgisel olan batı resmi XVII.yüzyılda özellikle görselliğe doğru gelişmiştir. Işık gölgenin kompozisyonda espas unsuru olarak kullanılmasına ilk olarak Leonardo'nun resimlerinde rastlanmıştır. Işık-gölgenin yeni bir eleman olarak resim sanatına girmesi ile o güne değin var olan katkıların, yani sınır çizgilerinin hafiflemesine yol açtı. Çizginin sınırlayıcı olarak değerden düşmesi ile gölgesel imkanlar başlamıştır. O zaman, sanki resim her köşesi esrarlı bir hareketle canlanmış gibidir. Kuvvetle kendini belirten kontur, görüntüyü tesbit eder ve şekli hareketsiz bir halde koyarken, gölgesel tasvirin

kendinde, görüntülere yer çekiminden kurtulmuş, uçuşan bir karakter verme vardır.

İster önemli bir rol verilmiş olsun, sadece ışık ve gölgenin varlığı bir resmin gölgesel karakteri hakkında hüküm vermeye yetmez. Çizgisel üslup cisimler ve uzayla uğraşır ve üç boyutluluk izlenimini vermek, espas oluşumunu sağlamak için ışık ve gölgeyi kullanır. Leonardo haklı olarak ışık-gölge karşıtlığının babası sayılır ve özellikle “Son Akşam Yemeği”, Yeniçağ sanatında ilk defa olarak ışık ve gölgenin espas etkeni olarak büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur, eğer o sahnede emniyetle yürütülmüş çizgiler olmasa idi bu aydınlık ve gölge tek başına bu kadar başarılı bir espas karşımıza çıkarmazdı. Çizgisel olarak kabul edilmek ya da edilmemek için bütün mesele, kontura ne derece yönetici bir önem verilmiş olduğudur. Birinci durumda kontur, gözlemcinin rahat rahat izleyebileceği, şeklin çevresini sürekli dolanan bir yol demektir, öteki durumda ise resme hakim olan ışık-gölgedir; resimde sınırlar yok değildir ama bunlar apaçık sınırlar değildir.



Resim 6: Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”

Leonardo bu yapıtını, uyguladığı mekanla ilişkili olarak, bir kutu içerisinde düşünmüştür. Tek kaçış noktasına doğru giden yan duvar çizgileri, yüzeye paralel duran masa ve figürler ile çok yalın bir kompozisyon kurmuştur. Burada kaçış noktası İsa'nın başıdır. Bu resim ışık-gölgenin kullanımı ve kompozisyon sorunlarına getirdiği yenilikler açısından önemlidir. Resimde arka duvarda bulunan üçlü pencere ile kapalı mekandan açık geçiş sağlamaktadır. Mekanda ilk olarak havanın varlığı bu resimde hissedilir. (Resim 6)

Resme ışık-gölge girdikten sonra artık yoklanabilir yüzeyler parçalanmıştır. Birbirine bağlı olmayan bir sürü leke yanyana durur. Desenler ve modeller artık üç boyutlu vücut tasarımlarıyla geometrik anlamda birbirine tastamam uymazlar. Tersine, sadece nesnelere gözün algıladığı görünüşü verirler. Artık bu gelişmiş sanat kendini salt görüntülere vermeyi öğrenmiş ve gerçekliğin sadece görüntüsünü yakalamıştır⁸.

Leonardo'nun "Üçlü Anna Grubu" adlı mihido resmi bundan önceki resimlerinde olduğu gibi (La Cena) bir olayı anlatmıyor. Anna, Meryem ve Çocuk İsa'dan oluşan üçlü bir grup gösteriliyor. Gerçekte bu resim, kompozisyon sorunları üzerindeki yirmibeş yıllık bir çalışmanın sonucuydu. Bundan önceki resimlerinde Leonardo, gruplandırılarda -"Kralın Secdesi" ve "Mağarada" "Meryem"de olduğu gibi- üçgen şemasına bağlı kalmıştır. Burada üçgen piramittir Bu üç boyutlu form, bir yandan figürlerin yoğun bir şekilde toplanmasını, öte yandan ayrı ayrı her bir figürün o zamana kadar görülmeyen bir hacim ağırlığı kazanmasını sağlamaktadır. (Resim 7)

⁸ WÖLFFLIN, a.g.e., s.34-35-36.



Resim 7: Leonardo da Vinci, “Üçlü Anna Grubu”, Paris

Bu yapıtta, Leonardo’dan sonra İtalyan Rönesansına girecek olan “kapalı kompozisyon formu” uygulanmıştır. Resimde ışık-gölge ile sağlanmış olan espasın yanında (sfumato) hava perspektifi de uygulanmıştır. Hava tabakası bütün formları dört bir yandan sarıyor ve geride sis perdeleri içinde gözden silinen peysaj, gözü resim yüzeyinden ayırmaksızın derinliği duyuyor. Leonardo’ya göre gölge-ışık karşıt olmaktan çok, birbirini tamamlayan değerlerdir. Bunların kaynaşarak, maddenin sertliğini gideren büyümlü bir havayla biçimleri sarması gerekir. Resimde verilmeye çalışılan espas son derece

başarıyla uygulanmıştır. Işık ile geri planlar eritilmiş, flu bir görüntü sağlanmıştır⁹.

Çizgisel üslup için, nesnelere herbirini kendi özgün şeklinde, apaçık olarak göstermek pek doğal idi. Çizgi ile espas oluşumu konusunda Holbein'in portrelerinde dantel ve mücevherleri, eşyaları en ince ayrıntılarına kadar verdiği bilinmektedir. Buna karşılık Frans Hals, dantel yakayı kimi zaman sadece beyaz bir parıltı olarak göstermiştir.

Üsluplar arasındaki fark, çizgisel görüşün bir şekli ötekinden kesin olarak ayırdığı, buna karşılık gölgesel görmenin gözü, nesnelere sınırları ötesine taşan o hareketlere kaptırdığı yolunda ifade edilmiştir. Birincisinde ayırıcı etki yapan belirli çizgiler, ötekinde, şekillerin birbirine bağlanmasını kolaylaştırmak için belirsiz sınırlar haline gelmiştir.

Aydınlık ve gölge kitlelerinin serbest kalmasıyla bunların bağımsız oyunlarında birbirlerini yakalayabilmeleri, gölgesel bir izlenim temeli olarak kalır. Burada konusu yapılan tekillere değil resmin tümüdür, çünkü ancak onda, şekil, ışık ve rengin o esrarlı kaynaşması sağlanabilir.

Dürer ya da Cronach'ın bir çıplak figürünü siyah bir fon önüne, aydınlık bir nesne olarak koyarlarsa, o zaman resmin bu iki elemanı birbirinden ayrılır.

⁹ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU. Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi. Cem Yayınları. İstanbul. 1983. s.67.



Resim 8: Dürer, “Adem ve Havva”, Oyma Resim

Dürer, “Adem ve Havva” isimli oyma resminde ışık ve gölgeyi son derece başarıyla uygulamıştır. Resme dikkat edilirse çizgisellik ve gölgeselliğin birlikteliğinden espasın oluşumunu görebiliriz. Figürlerin saçları, yapraklar ve hayvanlar ışık içinde erimemiştir. Işık-gölge resimde düzlemler oluşturmuştur. (Resim 8)

XVI. yüzyılda Albert Dürer’in ardından Grünewald adlı birinden söz ediliyordu. “İsa’nın Dirilişi” adlı resminde İsa, ardında parıldayan bir ışık izi bırakarak, mezardan daha yeni indirilmiştir. Kefen, halen çok renkli ışınlarını yansıtır durumdadır. Ön düzlemlerle arka düzlem arasındaki boşluğu değerlendirmenin olanaksızlığı yüzünden gömütün arkasındaki iki asker tersine dönmüş kuklalara benzemekte ve İsa’nın başkalaşıma uğramış vücudunun huzur dolu ve görkemli sükunetine yükselti vermektedir¹⁰. (Resim 9)

¹⁰ E.H. GOMBRICH. *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1972. s.271.



Resim 9: Grunewald, "İsa'nın Dirilişi"

Gölgesellikle (ışık-gölge) espas oluşumu XVI.yüzyıldan çok XV.yüzyılda aranmalıdır. Görüntünün bütün oluşumunu kesinlikle çizginin egemenliği altına koyan ilk ressam Dürer olmuştur.

Son olarak Dürer'in Hieronymus ofort'unu-çizgisel bir enteryör olarak-gölgesel üsluptaki Ostade'nın yaptığı bir enteryörle (Resim 10), Ressam Atölyesi gravürüyle karşılaştıralım (Resim 11). Her ikisinde de konu aynıdır. Yandan ışık alan bir oda. Dürer'de herşey sınırlıdır, yüzeyler elle tutulabilir. Çünkü çizgi, yüzeyleri ayırmıştır. Çizgiler gözü ileriye götürerek espas oluşumu sağlanmıştır. Ostade'de ise herşey hareket ve baş kaldırma içindedir. Söz plastik şekilde değil, ışıktadır. Dürer'de arka planda solda, hareketsiz bir

dikme ayağı vardır. Ostade'de burası garip bir yolda titrek ışıklı bir kesim olmuştur. Kapalı form ışık gölge ile parçalanıp açık bir form oluşmuştur. Işık alan aydınlık bölgeler öne gelme, koyu bölgeler geride durma eğilimi göstermekte ve bu sayede de başarılı espas oluşumları gözlenmektedir¹¹.



Resim 10 : Dürer, "Hieronymus'un Hücresi"

¹¹ WÖLFFLIN, a.g.e., s.64-65.



Resim 11: Ostade, “Resim Atölyesi”

Bu dönemde Rönesans’ın donmuş, katı ve yoğun figürleri aşıp, yaşayan figürlere dönülmüştür. Kapalı formların ışıkla parçalanması ile üç boyutlu bir uzayın başka yollardan, gerçek illüzyonu elde edilmiştir. Rönesans’ı izleyen dönemden Barok sanat diye söz edilir. Bu dönemde Caravaggio, Rubens, Van Dyke, Valezquez, Frans Hals, Rembrandt, Vermeer gibi büyük ustalar ortaya çıkmıştır. Barok sanattaki bu devrimden sonra ışık-gölge ile espas kazandırma, düzlemlere ayırma da ikinci büyük devrin empresyonizmde gerçekleşmiştir.

Barok sanatın ışık-gölgesi hiçbir zaman gün ışığına dayanmamaktaydı. Bu sanatçılar, yapıtlarını, gerek peysaj olsun, gerekse figüratif çalışmalar olsun atölyede başlayıp atölyede bitiriyorlardı. Aydınlatma elemanı mum ışığıydı¹².

Barok dönemde sanatçılar hareketi olabildiği ölçüde mimarlık, heykeltraşlık ve resimde elde edebilmek için kompozisyonda, planların

¹² Özdemir ALTAN, Mekan Bilgisi Ders Notları, 1990.

düzenlenmesinde, boya ve ışığın uygulanmasında yeni ilkeler yaratma yoluna gitmişlerdir. Resimde kompozisyon, hareket kompozisyonlarıdır. Bunlar diyagonal (çapraz), S ve C planlarda olabilirler. Tasvirlerde derinlik istenir. Kullanılan renkler çok çeşitli ve değişik olabilir. XVI. yüzyıl Barok sanatı hareketi, ışığa kaynaştırarak heykeltraşlığı, mimarlığı ve resmi uyuşturarak bir tür tüm sanat görüşü geliştirmiştir.

Caravaggio tablolarında sert ışık-gölge kontrastlarına büyük ölçüde yer vermiştir. Bu stil bakımından gerçek bir yenilik ve atılımdır. Sanatçının ilk yapıtlarından Falcı Kadın tablosunda henüz stilin dramatik niteliği yoktur. Genç figürlerin ifadeleri yumuşak ve zariftir. Sınırlı boya uygulamalarıyla volümler plastik olarak gösterilmiştir.



Resim 12: Caravaggio“Falcı Kadın”

Figürlerin arkasındaki parlak ışık figürleri seyirciye doğru itmekte ve arkada bir boşluk hissi uyandırmaktadır. Figürler arasındaki mesafe figürlerden birinin yüzünün gölgelendirilmesi ile belirtilmeye çalışılmıştır. Işık figürün biri tarafından kapatılmış diğer figüre ulaşmaya dek yok olmuştur. Fakat çizgi ile espas oluşumu bir kenara itilmemiştir. Figürler fon içinde eriyip yok olmamış,

belirginliğini yitirmemiş, bunun yanında ışık-gölge ile biraz yumuşatılmıştır. Figürlerin arkasındaki boşluk iki boyutlu yüzeyde mesafe kavramını çok güzel vermektedir. (Resim 12)

Sanatçının daha sonraki eserlerinde ışık-gölge kontrastlarını tümüyle işleyen bir stil uygulamıştır. Bu stildeki, bir çok tabloları arasında Saint Jerome sayılabilir. “Meryem’in Ölümü” tablosunda Meryem diyagonal plandaki bir yatağa uzanmış, halktan bir kadın görünümündedir. Koyu kırmızı renk, koyu ve açık ışıklarla çelişkiler yapılmaktadır. Figürlerin seyirciye yakın olan kısımlarını sağ taraftan gelen bir ışık demeti aydınlatmakta ve diğer kısımların gölgede kalmasına neden olmaktadır. Figürdeki diyagonal hareket çizgisel bir espas arayışında olduğunu ortaya koymaktadır. (Resim 13)



Resim 13: Caravaggio, “Meryem’in Ölümü”

Belirli ana motiflerin ışıkla vurgulanması, resme yepyeni bir bütünlük getiriyor. Rönesans'ın tanımadığı bir bütünlük XVI. yüzyıl resimlerinde, bütün içinde her bir parçanın bir ağırlığı vardı. Barok ışığı altında parça, bütün içinde eriyor, sert konturlar siliniyor, sınırlar geçişe dönüşüyor. Parçayla bütün birbiriyle öylesine kaynaşıyor ki parçanın kendine özgü bir yanı kalmıyor. Bu yüzden, Wölfflin, Rönesans ve Barok üsluplarını karşılaştırırken, Rönesans form-dilinin çizgiye, Barok form dilinin ise koyuluk açıklık lekelerine, ton farklılıklarına dayandığını söyler. Wölfflin'den bu yana sanat tarihine yerleşmiş olan "linear" ve "malerisch" kavramları dilimizde H.Örs tarafından çizgisel ve gölgesel sözcükleriyle çevrilidir.

Barok sanatçıları, özellikle Hollandalılar, şiddetli koyu-açık karşıtlığı olmaksızın da ışığın varlığını duymasını biliyorlardı. Işığı yansıtan nesnelere karşı duyarlılığın Kuzey sanatında bir geleceği vardır. Cam, metal, ipek, kürk, inci vb. şeyler, Van Eyck'tan beri özenle, tüm ayrıntıları bir bir belirtilerek işleniyordu. Bu geleneğin XVII.yy.'da da sürdüğünü görüyoruz¹³. Fakat önceleri bunlar, resmin konusu içinde ayrıntı olarak kalırken, şimdi yeni ışık duyarlılığıyla başka bir önem kazanıyor, hatta başlı başına bir resim konusu olabiliyordu. Terborch'un "Genelev Sahnesi" isimli tablosunda, figürlerden önce kızın üstündeki atlas kumaşın parıltısı göze çarpar ve figür bir anda öne gelir. (Resim 14) Gölgede kalan diğer figürler ise geriye giderek espası oluşturur.¹⁴

¹³ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU. a.g.e., s.135.

¹⁴ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU. a.g.e., s.136.



Resim 14: Terborch “Genelev Sahnesi”

XVII.yüzyıl İspanya’da sanat yönünden bir altın devir olmuştur. İspanyol resim sanatçılarının en büyüğü Diego Valasquez (1599-1660) eserlerinde yalnız stil bakımından değil, konu bakımından da yaşanan ortamda her gün görülebilen insanların, oldukları gibi tasvirlerine öncelik tanıyan bir realizmi işlemiştir. Figürlerinde güçlü bir plastiklik vardır. Sevilla’lı Saka Bacchus’un zaferi ya da içenler bu devrin başarılı yapıtlarıdır. Kişinin yanında duran su testisi seyirci ile tabloyu birleştirmekte, mekan sanki genişlemektedir. Yaygın ışıqla birleşen renkler bu duyguyla desteklenmektedir. Tablonun allegorik bir anlamı olduğu düşünülmektedir. Yaşlı saka kendi çağını; arkada su içen kişi orta yaşam çağını; ön planda bardağı alan çocuk da ilk gençlik aşamasını simgelemektedir. Bunu simgelerken de resimde üç düzlem

oluşturmuştur. Bu da resme espas kazandırmış, her figürün ayak bastığı düzlem ayrılmıştır¹⁵. (Resim 15).



Resim 15: Diego Velasquez, “Sevilla’lı Saka”

Barok resmin aslında, mevzii (yerel) ışığın nesne ve figürü nitelendirme gücünün yol açtığı çoğu kez düz ve karanlık bir yüzeyle (fon) yetindiğini biliriz. Netlik ve ayrıntılı bir mekan gözlemi içeren kompozisyonlar ise Barok sanatçılar adına bir ustalık göstergesidir. Velasquez’in 1656 yılında boyadığı “Las Meninas (Nedimeler)” adlı tablosunda Kral ve Kraliçenin figürleri dipte, aynada yansımıştır. Söz konusu resim, bir figür grubu betimlemesi olmaktan çok, iç mekan donanımı ve resmin anlaşılması yolunda aşamalı çözümleri gerektiren gelenek dışı bir yapılanmayı içerir. İlk bakışta Prenses ve Nedimleri ayırt etmek kolaydır. Ancak tablo derinliğindeki aynada yansımış mekan

¹⁵ Cahid KINAY. Sanat Tarihi. Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara, 1993, s.91.

genişletilmiştir. Aynada kral ve kraliçenin görüntülerinin yansıdığı hemen farkedilir. Valazquez tablo yüzeyinin solunda, bize ters dönmüş tuvalin önünde görülmektedir. Bu durumda resmi yapılanların kim olduğu ve resmin mekanının neresi olduğu sorulabilir.

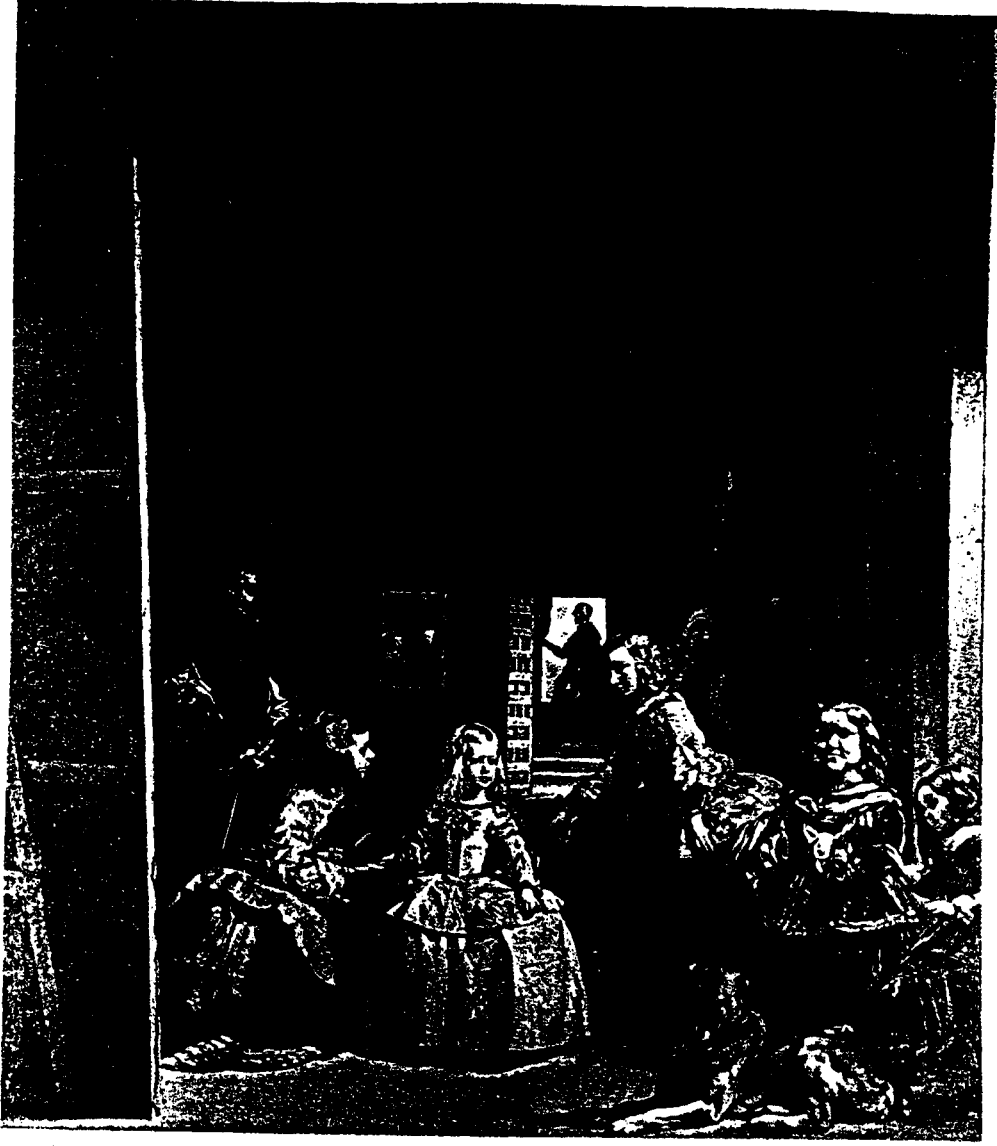
Yarattığı mekan yanılmasıyla resme bakışı, zihinsel bulgular ve oyunlara dayalı kuran bu resim, pek çok düşün ve sanat adamının ilgisini çekmekte haklıdır. Bunlardan Michel Foucault'nun "Las Meninas" üzerine kaleme aldığı "Arkadan Gelenler" adlı denemesinde şu saptama dikkate değerdir.

"Belki Valasquez'in bu tablosunda, klasik temsilin temsili gibi birşey ve açtığı mekanın tanımı vardır. Nitekim, bu mekanın tüm unsurları, imgeleri, kendi sunduğu bakışlar, görünür kıldığı çehreler onu doğuran hareketleri bu tabloda temsil etmeye girişmektedir. Fakat buraya getirdiği ve hepsini birden sergilediği bu dağınıklığın içinde, özel bir boşluk, her yandan emredici bir şekilde işaret etmektedir"¹⁶.

"Nedimeler" büyük boyutlarda bir yapıttır. Solda, sanatçı portreleri yapmakla meşguldür. Figürlerin işlenmesinde detaylardan kaçınılmış, esas üzerinde durulmuştur. Tabloda dört ışık bölgesi saptanabilir. Bu ışık bölgeleri tabloya gerçekten duyulabilir bir özellik vermekte, böylece espas sağlanmaktadır. Boyalar ışıkla atmosfere dağılmıştır¹⁷. (Resim 16)

¹⁶ Michel FOUCAULT. *Kelimeler ve Şeyler*. Çev.M.Ali KILIÇBAY, İmge Kitabevi. Kapak Tanıtım Yazısı. İstanbul, 1994.

¹⁷ KINAY, a.g.e., s.90.



Resim 16: Velasquez, “Nedimeler”

“Las Meninas’ta gözlenen, çok anlamlı yapılanma özelliği bir bakıma görüntüdeki netlik ve derinlik duygusunun gerçekçi yorumundan kaynaklanır. Aynı dönemde Hollanda resminin temsilcisi Rembrandt’da ise, bu tür bir netlik yerine buğulu bir mekan kavrayışı karşımıza çıkar. Gerçekten de Rembrandt’ın mekanı figürlere en yüksek derecede soluklanma serbestisi

vermekte ve onların heyecanlarını alacakaranlığın nüansları aracılığıyla yansıtmaktadır¹⁸. Espas resim elemanlarının dağılımındaki sistemli dizilişten çok, figüre yüklenen ifade yoğunluğundan meydana gelmiştir. Figür burada dokunsala göre nitelenmiş duygusal ve doğal bir varoluş içindedir. Işık değerleri, figürlerin karakterini hızlı ama kitlesel bir biçimde ortaya koyarken; figürlerin bu belirginliğinin, fondaki bulanıklık ve atmosfer boşluğu içinde bir espas duygusu yarattığı da rahatlıkla söylenebilir.

Barok disiplin içinde klasikçi duyumsamasıyla etkili kompozisyonları üreten Rubens'te ise, Raffaello ve Tiziano üslubunun painterly (ressamca) duruşlarla daha dinamik ve çok figürlü düzenlemelere dönüştürüldüğü bir yorumlama düzeyi dikkat çeker. XVI.yy. Avrupa resminin düzlemler ilkesi ile Barok dönemin derinlemesine diyagonal eksen üzerine yapılanma düşüncesi, sanki bir anlamda Rubens'in resim yüzeylerinde çakışmaktadır. Rembrandt'da kendini nesnel bir biçimde ele vermeyen mekan, (bir hissediliş formudur mekan) Rubens'te bir algılama önerisi oluşturacak derecede nesnellik içindedir¹⁹.

Rubens'in Aşk Bahçesi'nde çok renkli ve gönül açan bir peysaj içinde zengin giysili, seçkin kişiler görünmektedir. Tabloda şiddetli bir ışık-gölge göze çarpmaktadır. Şekiller ışık içinde erimiş ve giderek belirsizleşen biçimler tabloda boşlukları oluşturmakta, derinlik kazandırmaktadır²⁰. (Resim 17)

¹⁸ Lionello VENTURI. *Giotto'dan Chagalt'a Bir Resme Nasıl Bakmalı*. Çev.Mesut ERDEM, s.43 (Fotokopi notlar).

¹⁹ Arnold HAUSER. *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev.Yıldız GÖLÖNÜ, Remzi Yay., s.135.

²⁰ KINAY. a.g.e., s.99.



Resim 17: Rubens, “Aşk Bahçesi”

Rembrandt gibi ışık-gölge ressamlarında, perspektif çiziminin katılığı ışık-gölge şiddeti içinde kaybolup, perspektif yanılmasıyla çok optik vizüel ve algısal bir görünüme dönüşür. Artistik perspektifle elde edilmiş resim espasına, öklidiyen espas da denir²¹.

Rembrandt'ın resimlerinde ışık kademeli olarak tablonun gerilerine doğru belirli noktalarda toplanarak gitmiştir. Bu sayede de espası oluşturmuştur²².

Sanatçının yağlıboya tablolarında ve gravürlerinde görülen ışık fizik ya da lojik bir ışık değildir. Bu ışık sanatçının şiirsel ve metafizik düşün dünyasının yarattığı niteliktedir. Sanatçının bütün yapıtlarında bu nitelikteki ışığın konuyla ve yerine göre figürlerle bütünleştiği, konuyu sanatçının düşünüp duyduğu gibi anlamlandırdığı görülmektedir²³.

²¹ Adnan ÇOKER. Kompozisyon Bilgisi Ders Notları. 1990.

²² KINAY, a.g.e., s.105.

²³ KINAY, a.g.e., s.108.



Resim 18: Eduart Manet, “Ölü Toreador”, 1864

Manet “Ölü Toreador” adlı resminde ışık-gölgeyi kuvvetle ve cüretle kullanarak ölümün kaçınılmazlığı ve dramatikliği üzerine kesin bir etkiye ulaşmıştır. Işık gölge lekelerin böylesine şiddetli oluşu, figürü seyircinin bulunduğu mekandan, başka bir mekana sürüklemektedir. (Resim 18)

Toreador’un yatış biçimine göre, izleyiciden uzak görünen ayakkabılarıyla çorapları, yüzüyle saçları arasındaki çatışkidan daha az belirgin ve daha az parlak değildir. Alışlagelmiş mekan ve nesne arasındaki ilişkiyle çelişen bu durum, figürün bulunduğu ölüm dünyasıyla, izleyicinin dünyası arasında bir engel yaratıyor.

Çizgide olduğu gibi, ışık-gölge değerlerde sanatçı için bir anlatım yoludur. İki değer arasındaki çatışkıyı kullanarak görsel biçimlere özel anlamlar kazandırır²⁴.

²⁴ Fikri CANTÜRK. Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar. Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 695, Eğitim Fakültesi Yayınları No: 35, Eskişehir, 1992.

Işık ve gölge etkisini, resimde göstermek için ilk kez bilimsel yönetime başvuran Leonardo bile, belirli güçlüklerle karşılaştığını saklamaz. “Gözde görülen şeyler bizden uzaklaştıkça kesintisiz olarak birbirlerine bağlanır, buna rağmen ben derinlik kuralımı yirmişer arşın mekanlara göre ayarlıyorum, tıpkı müzisyenlerin aslında tek bir bütün olan tonları sadece birkaç derece farkıyla göstermeleri gibi.” der.

Söz gelişi; renk düzenine göre kurulması tasarlanan bir resimde nesnelerin doğal renkleri ne olursa olsun, oluşturulması tasarlanan renk bütünlüğü içine girmesi gerekir. Resim, değerler (valörler) sistemine göre tasarlanacaksa yapı öğeleri olan nesneler, ışık-gölgenin oluşturduğu bütünlük içinde bireysel kişiliklerini değiştirmeleri gerekir. Başka türlü resimde bütünlük oluşturulamaz, tersine nesne sayısı kadar yapı ve biçim oluşması tehlikesi ortaya çıkar.

2.3. Renk ile Espas Oluşumu

Derinlik kavramının olmadığı iki boyutlu resimlerde renk, konturlarla sınırlandırılmış olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, doğrudan doğruya resmin espasına bir etkisi olmadığı anlaşılmaktadır. Modleli ve bilimsel perspektifli resimlerde kontur sınırları yerine, nesne sınırları kullanılmıştır. Dolayısıyla renkler çizgisel sınırlar içinde kaldığından, her renk bölümü birbirinden kesin olarak ayrılmaktadır²⁵.

Giotto'nun büyük olasılıkla 1306'da tamamlamış olduğu “İsa'ya Ağıt” adlı tablosunda (minyatür) iki düzlemdeki figürlere arkadaki Aziz Yahya arasındaki mekanı ortada İsa ve Meryem olmak üzere kafamızda tasarlamaya kalkarsak mekan sorunu ile ne kadar az ilgilendiğini görürüz. Giotto'da figürler, doğal orana yaklaşmış ve bu figürler tek rengin tonu farklarıyla

²⁵ Adnan TURANİ. *Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları*. Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1987, s.66.

volümleyerek hacimsel bir yapı kazandırmıştır. Giotto Bizans'ın espas rengi olan yaldız yerine maviyi kullanmıştır. Fakat; perspektif yasası henüz bulunmadığından dolayı arka planlar yüzeyde kalmakta, düzlem farklılığı göstermemektedir. Giotto düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılsamasını yaratma sanatını bulmuştur. Resim sanatına gerçekçi maviyi getirmiştir.²⁶

Sadece açık ve koyu kontrastı kullanarak derinlik etkisi uyandıran biçimler yaratılabileceğini biliyoruz. Monet Klee ve Tiziano'nun yağlıboya resimlerinden aldığımız izlenimler, bu sanatçıların öncelikle bilgi ve hüner kullanarak bizde koyu-açık arasındaki farkı ayırdetmeye yarayacak bir duyarlık yaratmaları olmuştur. Ama Coubet'in yaptığı "meyva" natürmortuna gelince bir yağlıboya resimde koyu ve açığın daha başka nitelikler kazandığını görürüz. Buradan aldığımız izlenim yalnız ayrı tonlardaki koyu ve açık lekelerin kontrastından doğmamakta, o lekelerin renkliliğinden ileri gelmektedir²⁷.

Koyu ve açık lekeler arasındaki çatışkının şiddetli olması, açık ve etkileyici biçimde algılanmasına ve farklı çağrışımlar oluşmasına neden olmaktadır²⁸.

Genellikle kırmızı renk, maviyeye oranla bize daha yakın gelir. Soğuk renkler bizden uzaklaşmış, sıcak renkler ise yakınlaşmış gibi görünürler²⁹. Yapıtlarda espas sıcak renklerin öne çıkması, soğuk renklerin geride kalması özelliklerinden yararlanılarak oluşturulmuştur. Espas etkisi bir formun üzerine gelen zıt renkli başka bir formla verilmeye çalışılmıştır. Örneğin siyah bir zemin üstüne beyaz bir renk, beyaz bir zemin üzerine siyah bir renk konulması³⁰.

²⁶ E.H. GOMBRICH. a.g.e., s.152.

²⁷ LOWRY. a.g.e., s.45.

²⁸ CANTÜRK. a.g.e., s.31-33.

²⁹ LOWRY. a.g.e., s.53.

³⁰ ERSOY. a.g.e., s.107-109.

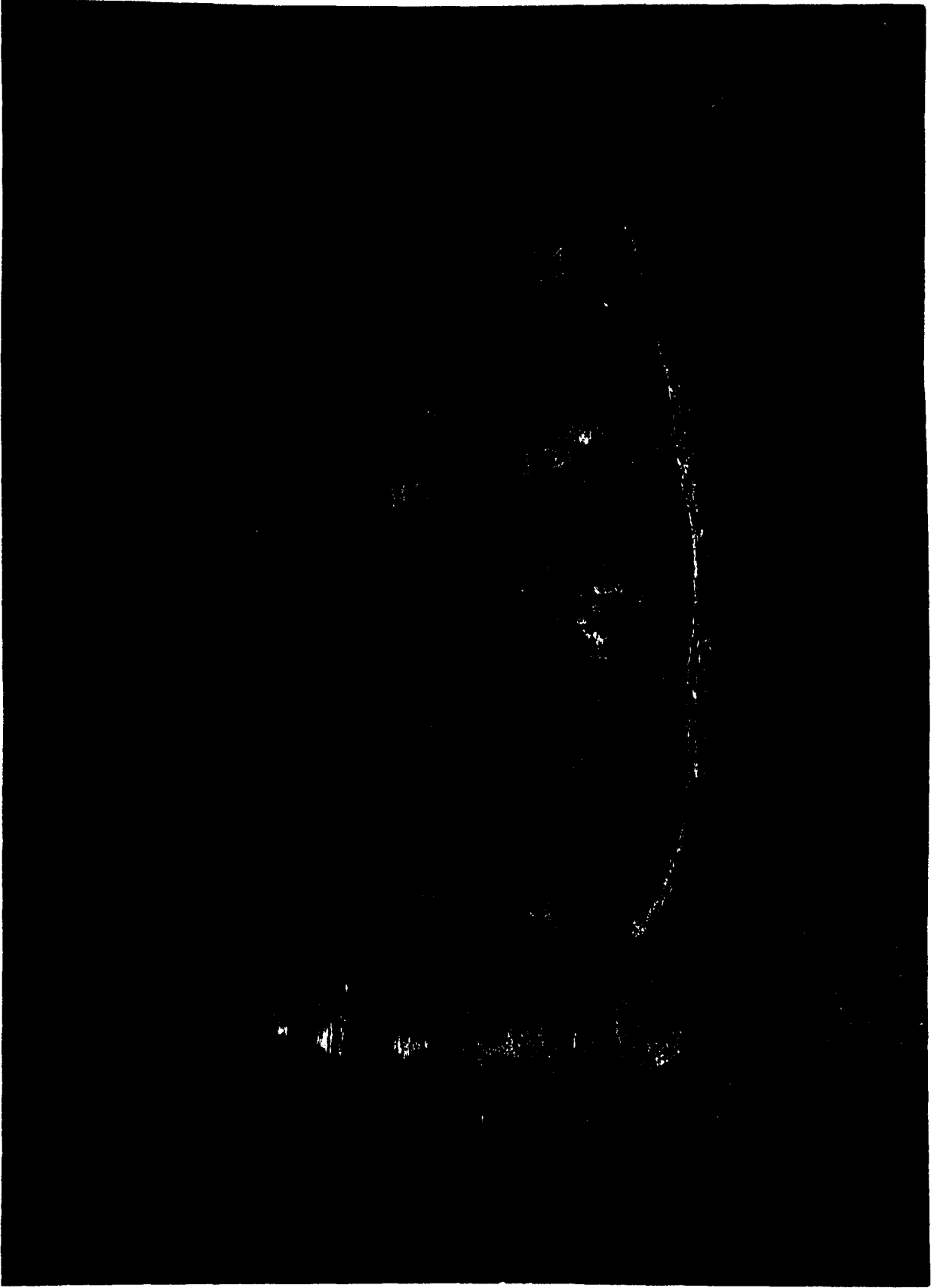
El Greco'nun yaptığı "El Espolio (İsa'nın soyundurulması) adındaki resimde başlıca figürler kompozisyondaki önem sıraları gözetilerek ana renklere boyanmıştır. İsa figürüne kırmızı elbise giydirilmiş, çevresindeki figürlerin kıyafetleri ise mavi ve sarıyla yapılmıştır. İsa'nın sağ tarafındaki adam ötekilerin büyüklüğünde bir renk lekesiyle yeşil elbiseli olarak tasvir edildiği halde gözümüzü aynı kuvvetle çekmez. Burada gözümüzü çeken, ana renklerden kırmızı, mavi ve sarıdır. Bizi, sahnenin tesiri altında bırakan da bu renklerdir. Resimde espas, renklerin gözümüzde bıraktıkları uzaklık-yakınlık etkileri ile sağlanmıştır. (Resim 19)

Değişik tonların ana renklerden biriyle yakın veya uzak ilişkisini gözlemlemek, sanatçının, bunlardan yararlanarak değişik tesirler yaratmasına yardım eder. Mesela; Coubert tuvalin ortasına çok parlak bir kırmızı meyve yerleştirmiştir. Bunu çevreleyen kırmızı lekelerin hepsi daha donuktur. Aynı parlaklık derecesinde hakim bir yeşille boyanmış tek bir meyve vardır. Ortadaki kırmızı meyveyle beraber geniş parlak bir leke meydana getirmiştir, bu da bize resmin bu kısmını kuvvetle aydınlanmış gösteriyor. Kırmızı lekenin etkisiyle de birleşip bize yakınlaşarak orasını aydınlatan ışığın bizden nesneye gittiği hissini veren bir izlenim yaratmıştır. Coubert, bilhassa gözümüzün yanyana konulmuş yeşil ve kırmızıya karşı tepkisinden dolayı bu izlenimi verebilmiştir. Yeşil renk olmasaydı, ortadaki leke resimden bize doğru fırlar, görünecek ve göz kamaştırıcı bir nokta olacaktır. Kırmızı lekeyle aynı parlaklıkta yeşil koymakla Coubert, anlaşıldığına göre, ışık ve uzaklık etkisi yaratarak kırmızı lekeyi kompozisyondaki yerine oturtmuştur³¹. (Resim 20)

³¹ LOWRY, a.g.e., s.54.



Resim 19: El Greco, "İsa'nın Soyunduruluşu", 1579



Resim 20: Gustavo Coubert, "Elmalar ve Narlar"

Biçimi oluşturan nesnelere, ışık ve gölge ile ilişkiler kurup, eş karakterli bir bütünlük oluştururlar. Bunun için renklerin belli bir düzene uydurulması gerekir. Rönesans ustaları renkleri, resmin asıl ışığına oranla, ton değerlerini ve canlılık değerlerini hesaplayarak belli bir düzene göre kullanmışlardır. Bunu yaparken resmin egemen tonu seçiliyor, bütün öteki renkler bu egemen tonun altında ya da üstünde belli bir uzaklıkta düzenleniyordu. XVII. yüzyıla kadarki ışık gölgeli anlayışta, ışık ve gölge, koyu ve açık anlayışına göre düşünüldüğünden, koyu ve açık çatışmalarına elverişli olmayan renkler, içerisine grileri alarak renklilik özelliğini yitiriyordu. Bu yöntemde ışık ve gölge ayrı ayrı renklerle değil, renklerin en koyusundan en açığına kadar değişik değerleriyle gerçekleştirilmiştir³².

Yaklaşık, Leonardo ile Rönesans'da bu geleneğe göre, bir nesnenin dolgunluğu, derinliği ya da üç boyutlu görünüşü gölgeleme derecesi ile, bir başka deyişle açık ve koyunun değişik ölçülerde kullanılmasıyla verilmiştir. Bu anlayışa ilk karşı çıkan Constable, Plain Air (açık hava) dediği yöntemi uygulamaya koyuyor, açık ve koyudan uzaklaşarak renkliliğe yöneliyordu. Constable'den çok şey öğrenen Delacroix için bir esas elemanda boyaydı. Delacroix'in "boyayı bile bile düşüncenin ifade edildiği bir ortam değil, düşünmeyle beraber giden, içten bir olay" olarak görmesi ilginçtir³³.

Renk, sanat yapıtındaki elemanlardan biridir. Olanaklardan kaynaklanan değişik kullanım yolları vardır. Mağara resimlerinden başlayarak günümüze dek değişik anlayışlarla kullanılmıştır³⁴.

XVII. ve XVIII. yüzyıl sanatçılarının, soluk maviden koyu kahverengiye doğru yumuşak geçişlerle uzanan renk derecelendirmeleriyle yapmış oldukları

³² CANTÜRK. a.g.e., s.34.

³³ CANTÜRK. a.g.e., s.34-35.

³⁴ CANTÜRK. a.g.e., s.34.

deneyler, Sir George Beaumont'a bir peyzaj resminde ışık ve derinlik etkisinin nasıl yaratılacağını öğretmişti. Dahası, XVIII.yüzyılda öztonun daha zayıf tonlara dönüştürülmesine yarayacak bir aygıt bile bulunmuştur. Bu aygıt, yüzeyi koyulaştırılmış bir küçültme aynasıydı. Çoğu kez Claude-Lorrain-Aynası diye adlandırılan aygıt, bugün siyah-beyaz fotoğrafta olduğuna benzer bir biçimde, doğanın çok renkliliğini bir dizi sınıflandırılmış tona dönüştürmeye yarıyordu. Bu yöntemin başarılı olduğu ve XVIII.yüzyıl ustalarının, sıcak kahverengi ön düzlemleri ve soğuk, uçuk mavi-gümüş uzaklıklarıyla son derece hoş giden etkiler yaratmış oldukları kuşkusuzdur.

İlk dönemlerde sembolize renkler kullanılırken, bu daha sonra özellikle Rönesans'da, nötürün taklidi renkler kullanılmasına başlanılmıştır. Hava perspektifli resimlerde yoğun ışık-gölge kesin kontur çizilerinin, nesne ve figür çevrelerinde görünmesine engel olmakta, renklerde gerçek şiddetini yitirmektedir³⁵. Işık-gölgeye dayanan biçimleme sorun olunca renkler, bir yandan yoğunlaşırken, diğer yandan kendi gerçek şiddetleri değişmektedir. Bu nedenle ışık-gölgenin gerçek renkleri değiştirdiği Barok sanatında görülmektedir. Bu resimlerde, ışığın belirmesi için gölgeli bölümlerin çoğalması gerekliliği açıktır. Bu nedendir ki klasik sanatın paleti kahverengidir³⁶.

Barok resim ışık altında parça parça eriyerek, sert konturlar silinmektedir. Rembrandt resimlerinde elbiselerin dantellerini, aksesuarlarını, yüzlerin parlak dokusunu ışık oyunları ile vermeye çalışmıştır. Rubens ve Velazquez'den daha az parlak renkler kullanmıştır. Rembrandt'ın resimlerinde yoğun ışık-gölge renklerde bir kahverengileşmeye sebep olmuştur. Renklerdeki olgunluk mekanı derinleştirmekte, espası geriye götürmektedir. Işıklı bölümlerin soğuk

³⁵ GOMBRICH, a.g.e., s.63-64.

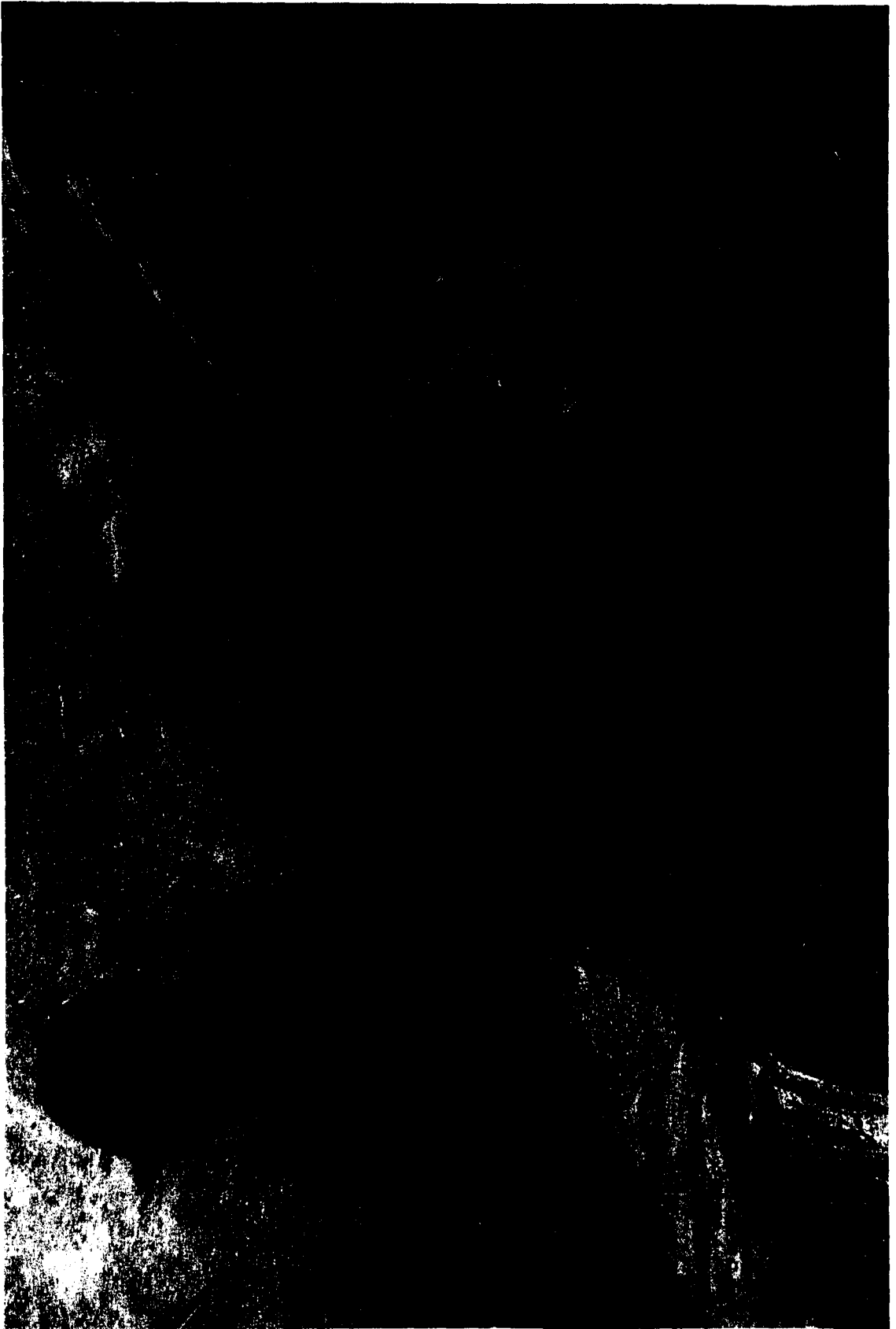
³⁶ E.H. GOMBRICH. *Sanat ve Yanılsama*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.336.

renkleriyle karşılık verilmesi, volülemeye ters düştüğünden kullanılmamıştır. Çünkü sıcak-soğuk karşıtlığından oluşan renk sistemi modleyi ortadan kaldırmaktadır³⁷.

Degas'ın "Jockey'ler'i eserin bizde bıraktığı etkiyi değişik tonların belirlediğini gösteren bir başka örnektir. Coubet'in resminde olduğu gibi burada da en parlak renk lekesi tuvalin ortasına yerleştirilmiştir. Degas, buradaki jockey'e parlak sarı ve mavi ipekliden bir gömlek giydirmiştir. Gözümüz, sırf o iki ana renk yüzünden bu noktaya çekilir. Hemen ardından da yarışçıların giydikleri arasındaki üç kırmızı noktayı görmekteyiz. Degas'nın kırmızıyı resme koyuş biçimi üç ana renkten meydana gelen lekelerin doğuracağı denge hissini bozacak şekildedir. Bu üç kırmızı nokta, kelimenin tam manasıyla gözümüze batmaktadır. Burada hemen tuvalin sağ köşesindeki kırmızı jockey kasketine atlarız. Bu leke ortadaki sarı ve mavi lekelerle aynı parlaklıktadır. (Resim 21)

Gözümüzün renk uyarısıyla yaptığı ve düzensizliği artıran bu hareket, Degas'ın atlar ve biniciler kümesini ortada toplamak istediğini ilk anda belirtmektedir. Gözümüzü önce sarı ve mavi lekelerle çekmekle Degas, bizi arka planda öne getirecek resmin ortasında tutmak ister, ama kırmızı yüzünden öteki figürler arasındaki hareket ve onları görmeğe devam ederiz. Bütün bu hareketler, koyu lekelerle ön planda fazla parlak noktaların nispeten yokluğu sayesinde gitgide artarak gözümüzün ortadaki sarı ve mavi kompozisyonu üzerinde karar kılmasını sağlar.

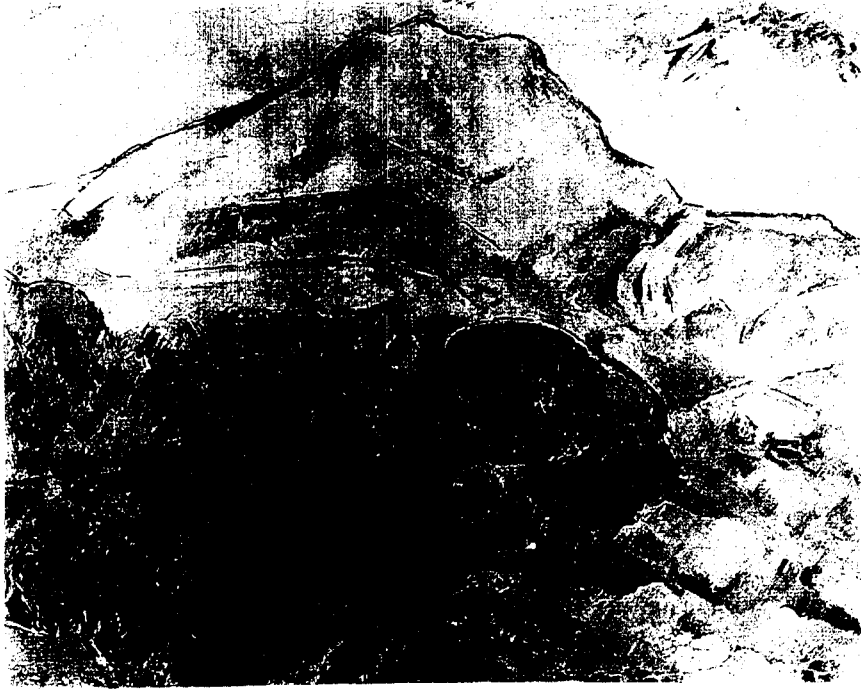
³⁷ GOMBRICH. Sanat.... s.336.



Resim 21 : Degas, "Jockeyler"

Degas resminde renk tonunun yoğunluğunu ya da valör değişikliğini kullanarak resme açık koyu unsurlarını da karıştırmak suretiyle espas sağlamıştır. Resme hareketi renkler sağlamıştır³⁸.

Rönesans'dan beri sanatçıları düz bir yüzeyde üç boyutun, volümlerin nasıl gösterilebileceği problemi meşgul etmiştir. Işıkla, volümleri belirlemek bir çıkış yolu gibi görülmüştür. Bütün sanatçılar mekan içinde volümü bu öğelerle değerlendirme yolunu tutmuşlardır. Cezanne volümleri renk planlarıyla vermeye yönelmiştir. Kitleler tek renkle modle edilmiş, tek renkli planlarla devamlılık sağlanmıştır. Işığa başvurmadan, geometrik ya da atmosfer perspektifi uygulama gereği duyulmadan, tablolarında renk planlarıyla volüm problemi çözümlenmiş, perspektifin klasik kuralları terk edilmiştir. Saint-Victorie Dağı resimleri örnek eserleridir. Bu eserlerde renkli planların ardarda getirilmesiyle eşyaya volüm verilmiş, perspektif de bu sayede yeni bir anlayışa kavuşmuştur³⁹. (Resim 22)



Resim 22: Cézanne, "Saint Victoire Dağı"

³⁸ LOWRY, a.g.e., s.60.

³⁹ KINAY, a.g.e., s.204.

Gözlerimiz aracılığıyla algıladıklarımız, retinadaki uyarımlar sonucu oluşan renk duyularından başka birşey değildir. Bu duyuları algılamalara çeviren zihnimizdir; bu algılamalar dünyaya ilişkin bilinç ürünü tasarımlarımızı oluşturan öğelerdir; bu nedenle söz konusu tasarım, önemli ölçüde deneyimi ve bilgiyi temel alır⁴⁰.

Cézanne'ın açtığı çığır doğrultusunda diğer sanatçılar da yeni sanat arayışlarına girmişlerdir.

Paul Gauguin'nin sanatında renkler ve perspektif kural dışıdır. Sıcak renkler öncelikle kullanılmıştır. Objeleri ve kişileri birbirinden kuvvetli, kalın çizgiler ayırır. Renk planlar halinde kullanılmıştır. Volümler basitleştirilmiş gölge-ışık uygulmasına girilmemiştir. Sarı İsa isimli tablosunda formlar alabildiğine basitleştirilmiş, konturlar kalın çizgilerle sınırlandırılmıştır. Çalışma tümüyle yüzeyledir. Bu da espası tualin yüzeyine doğru getirmektedir⁴¹. (Resim 23)



Resim 23: Paul Gauguin, "Sarı İsa"

40 GOMBRICH, a.g.e., s.48-62.

41 GOMBRICH, Sanat..., s.206.

1888 yılında Gauguin gibi Arles'e gelen Van Gogh'un yapıtları daima gerçekten ve doğadan alınmıştır, küçük ayrıntılara fazla önem vermez. Tabloların ortasında büyük yığınlar vardır. Çoğunlukla açık ve koyu tonlardan oluşan iki uca rastlanmaktadır. Genellikle soğuk tonlar egemendir. Şekiller belirgin bir kontürle çevrelenmiştir. Asabi fırça vuruşları resme aşırı bir hareketlilik vermektedir. Şiddetli renk tonları nesnelere arasındaki mesafeyi kısaltmakta, espası tuvalin önüne yaklaştırmaktadır. Arles'da Kilise adlı eserinde bunu belirgin olarak görmekteyiz⁴². (Resim 24)

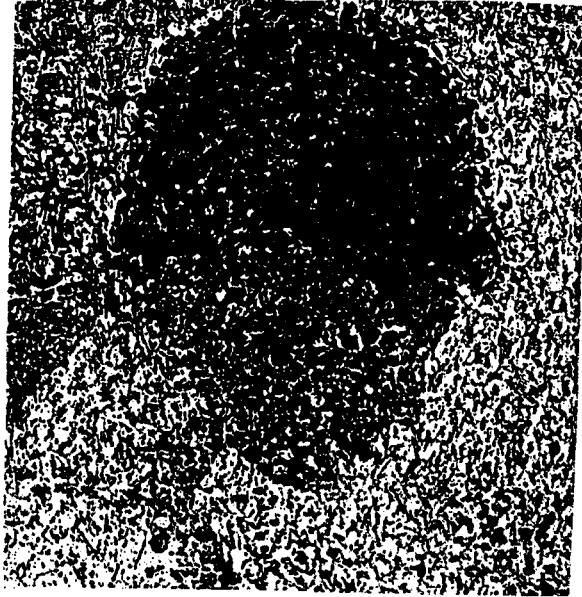


Resim 24: Van Gogh, "Arles'da Kilise"

⁴² Serullaz MAURICE. "Van Gogh", *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul, 1983, s.103-107.

Manet, Monet, Pissarro gibi empresyonist sanatçılar modülasyonu gözardı ederek ışık alan yeri sıcak, gölgeli olan yeri soğuk renklerle boyayabilmiştir. Bu sanatçılar tablolarında sadece günün belli bir anın atmosferini hissettirmek istiyorlardı. Mekan yanılması tual üzerinde çözümlenmeyip, ancak izleyicinin algısında gerçekliğe kavuşuyordu. Bunu farklı renk titreşimleriyle 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 görülmektedir⁴³.

Georges Seurat bu resim tekniğinin öncüsü sayılır. sanatçının “Banyo” isimli tablosu yeni sanat anlayışının ilk yapıtlarındandır. Tuşlar bölünmüş zihinsel olan bir görüş sanki kristalleşmiştir. Işık ve renk büyük incelikle analiz olmuştur. Bu tür çalışmalarda nesnelere arasında mesafe çok azdır. Bu nedenle de espas tual düzlemine yakınlaşmıştır. Her nesne seyredene aynı mesafede imiş etkisi vermektedir⁴⁴. (Resim 25)



Resim 25: Seurat, “Banyo”

⁴³ ÇELİKER. a.g.e., s.23.

⁴⁴ KINAY. a.g.e, s.214.

XIX. yüzyılın sonunda gelecek yıllar sanatlarının bütün sanatsal öğeleri çekirdek halinde bulunmaktadır. Renk patlaması demek olan Fovizm; kompozisyonda yeni düzen arayan kübizm; anlatımının abartılması anlamına gelen ekspresyonizm; kişisel yapım serbestliği, zihinsel anlamlı formlar icad etme özgürlüğü veren soyut sanat böylece türemiş bütün sanat akımları ayrı ayrı ya da birbirini izleyerek XX.yüzyıl sanatını oluşturmuştur⁴⁵.

Fovist resim özgürce oluşturulan kompozisyonlara, şok etkisi yapan renklere ve resme yüklenen dışa vurumcu anlamlara dayanır. Fovist resim Van Gogh'un ya da Gauguin'in basite indirgediği resimden daha başka birşeydir; artık 3 boyutlu değildir. Renk zenginliği ise birkaç saf renk ile sınırlıdır. Bu nitelik Alman dışavurumculuğu içinde geçerlidir. Yalnız onda düşünsel bir görüş ve tutumu anlatmak istediği daha ağır basar. Almanlarda gerilim ve ağırbaşlılık egemenken, Fovistlerde hafiflik ve sevinç izlenir. Her iki üslup arasındaki temel fark "anlatım" ya da "dışavurum" kavramının tanımında yatar. Fovistler bu kavramı, resmin düzen bütünlüğünde beliren salt biçimsel bir öğe olarak alırlarken Alman dışavurumcularına göre doğrudan doğruya ruhsal bir açıklamadır⁴⁶.

Grubun başlıca sanatçıları Henri Matisse, Albert Marquet, André Derain, Maurice Vlaminck, Othon Friesz, Raoul Dufy ve Kübizm kurucusu Georges Braque.

Matisse'in "Dans" isimli büyük tablosu stilin karakteristiklerini yansıtmaktadır. Figürler parlak kırmızı, fon koyu yeşil, sema alabildiğine mavidir. Figürler geniş kenar çizgileriyle sınırlandırılmıştır. Bu tablosunda her fov eserde olduğu gibi derinlik yoktur. Espas yüzeyde kalmıştır. (Resim 26)

⁴⁵ KINAY, a.g.e., s.222.

⁴⁶ Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 4.Cilt. s.665.



Resim 26: Matisse, “Dans”

Matisse’in resimlerinde espası renkçi yapısından dolayı her zaman tual yüzeyine yakındır. “Salyangoz” isimli yapıtında boyanarak kesilmiş, yapıştırılmış biçimlerin birbiriyle olan renk ilişkileri ve biçim bindirmelerinden doğan ilişki nedeniyle birbirlerini resim yüzeyinin arkasına ve önüne doğru itmektedirler. Bu nedenle biçimler algısal olarak resim yüzeyinin önünde ve arkasında yer almaktadır.

Fovist sanatçılar 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 şiddetinde bozulmaya ve değişime uğrar⁴⁷.

⁴⁷ ERDEM, a.g.e., s.159-160.

Espas, şekiller arası boşlukların olmayışı sebebi ile tuvalin yüzeyine yakındır. Konturlar biçimleri sınırlamakta şekillerin kaynaşmasına engel olmakla volümlemeye yer vermemektedir.

Doğadaki tüm renkler üç temel renkten meydana gelmektedir. Görünür gerçekliğin karşıtı olan soyut sanatta ise rengin temeline yönelme vardır. Picasso gri değerlerle çalışırken, Mondrian derinliksiz yüzey üzerine açık gri ve pür renk düzlemlerinde geometrik düzenlemeler olarak uygulamaktaydı. Malevich'in ise espas rengi beyazdı. Renk günümüz sanatında da önemli bir espas ögesidir⁴⁸.

Gauguin renkte, ve biçimde, sanatçının doğa karşısındaki mutlak özgürlüğünün ilk bayraktarlığını yapanlardan. Ona göre asıl olan sanatçının kendi duyuş ve düşünüşünü biçimlendirmesidir.

İkinci usta Picasso, Gauguin'den etkilenmekle birlikte, meselenin asıl kaynağını Cézanne'de buluyor. O Cézanne'de resimde derinliğin, kaçış noktasına göre nesnelerin sıralanması ve ışık gölgeye dayalı modle ile kabartılmasına değil, renk ve ışığa bağlı olması düşüncesini yakalıyor.

Soyut ekspresyonizmde, minimalist eğilim gösteren sanatçı, geniş renk alanları ile yüzeyi boyayarak kavramsal bir etki elde etmeye çalışmıştır. Derinliksiz yüzey boyamayı düşünen sanatçının espası resimlerinde yüzeye yakın olarak şekillenmektedir⁴⁹.

Sürrealist bir sanatçı olan Miro "Gece Vakti Yollarını Salyangozların Fosforlu İzlerinden Yararlanarak Bulan İnsanlar" adlı yapıtında diğer resimlerinde özelliği olan duvar yüzeyini andıran espas alanını yumuşak ve flu bir yüzey olarak göstermiştir. Bu yüzeyin üzerine belirgin, yapıştırma gibi duran kalın kontur çizgileri ve kırmızı, siyah lekelerle sembolik ifadeler

⁴⁸ Adem GENÇ-Ahmet SİPAHİOĞLU. a.g.e., s.88-100.

⁴⁹ Veyssel GÜNAY. "Modern Heykel Nedir?". *Artist Dergisi*. s.87/7.

kullanmıştır. Fonun flu figürlerin belirgin oluşu bu yapıtın espasını oluşturmakta gerçek üstü bir mekan oluşturmaktadır⁵⁰.

Yine Miro “Dünyanın Doğuşu” 1925 isimli tablosunda nötr flu bir fon kullanmış bu flu yüzeyin üzerine çok net ve parlak renkte askı biçimleri kullanmıştır. Bu çizgi ve biçimleri bize sembolik bir anlam ifade etmektedir. (Resim 27)



Resim 27: Joan Miro, “Dünyanın Doğuşu”, 1925, Tual üzerine yağlıboya

Bu yapıtın espası arka planın nötr ve flu görünümüne karşılık, ön planda net ve parlak renkteki biçimler ile bu gerilimden doğan bir derinlik oluşmaktadır. Gerçeküstü bir mekan elde edilmiştir⁵¹.

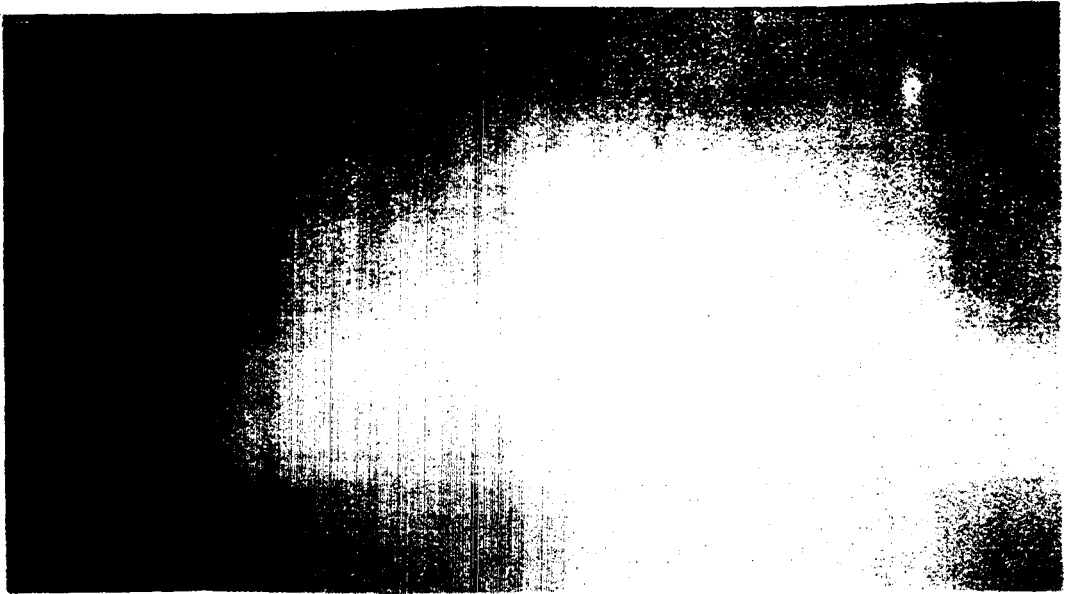
⁵⁰ Réne PASSERON. “Sürrealizm”, *Sanat Ansiklopedisi*. Çev. Sezer TANSUĞ., Remzi Kitabevi, s.36.

⁵¹ Norbert LYNTON. *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Cevat ÇAPAN-Sadi ÖZİŞ, s.256.

Jules Olitski'nin 1963'den sonraki çalışmaları, ortaya beklenmedik sorular çıkardı. Eğer bir ressam renklerini bir tual üzerine püskürtecek herhangi bir biçim oluşturmayan renk farklılıkları elde ederse, bu sürekliliğin sınırı ne olacaktı?

Olitski yüzeyi kırılmış gösteren ton değişimleri ve renk çeşitliliği, resmin düzgünlüğünü kuşkuda bırakmaktadır. 1973'den sonra Olitski yeniden fırça kullanmaya başlamış ve sert bir şekilde bundan yararlanmıştır.

“Yoğun Sis” adlı yapıtında yumuşak ve dereceli, renk geçişleriyle karşılaşırız. Resim tümüyle flu bir yüzeyden oluşmaktadır. Böyle bir mekan oluşumu bizde bir sonsuzluk bir uzaysal görünüm hissini uyandırmaktadır⁵². (Resim 28)



Resim 28: Jules Olitsk, “Yoğun Sis”, 1966

⁵² LYNTON. a.g.e., s.258.

2.4. Perspektif-Espas Oluşumu

Sanat tarihinin ilk dönemlerine baktığımız zaman elemanların belli prensipler çevresinde oluşturulmuş olduğunu görürüz. Bu prensiplerin gerek sezgisel gerekse akılcı ve kavramsal olarak belli bir mekan kurgusu ve önerisi içinde oluştuğunu izliyoruz. Elemanların biraraya gelip bir bütün oluşturması belli uyum kurallarının, ritmik ilişkilerin yer yer zıtlıklar ve karşıtlıklar içinde bu elemanları örgütlemesi bir “sanat” niteliği kazanması için kaçınılmaz bir zorunluluktur. Her uygarlık bu sanat prensiplerine belli estetik katkılarda bulunmuştur⁵³.

Çağlar boyunca değişik zamanlarda iki boyutlu bir alan üzerine kimi zaman salt düzlemsel, kimi zaman da adamaklı derinlik duygusu yaratan perspektif uygulamalarıyla iki boyutlu alan delinmeye çalışılmıştır. Bu alan üzerindeki uğraş bazen kavramsal, bazen de algısal ve görüntüsel olmuştur.

Fakat resim sanatındaki ikinci boyutun üçüncü boyuta geçiş sürecinde, en eski uygulamalara bakmak gerekir. Büyüsel amaçla yapıldıkları sanılan bu resimler, o günün insanının en ileri düzeyindedirler. Bu resimlerin o mekana yansımaları, o hayvanın hiçbir firar noktası olmadan tam dikey bir izdüşümü olarak görünür. Bu yüzeysel bir anlatımdır⁵⁴.

İ.Ö. 3000 yıllarında Nil deltası çevresinde gelişip, devasa yapıtları ile günümüze kadar ulaşan Mısır uygarlığıdır. Ne denli uzak ve gizemli görünürse de bu uygarlığın yapıtları bize çok şeyler ifade eder.

Mağara resimlerindeki yüzeysel yaklaşım Mısır fresklerinde görülür. Fakat burada daha sistemli daha bilinçli bir uygulama vardır. Bu uygulamada figürlerin yüzey üzerine dağılımı ve oranları, hiyerarşik düzene göre

⁵³ Özer KARABAŞ. Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Desen Dersinin Yöntemli Bir Çalışması.

⁵⁴ GOMBRICH. a.g.e., s.34.

yerleştirildiği, boşluklara yer verildiği görülür. Mısır krallıkları döneminde ikinci bir mekan önerisi ortaya çıkar⁵⁵. Bu tür mekan anlatım yöntemi aynı dönemde ve daha önce kullanılan dik izdüşüm perspektifinin bir ileri adımı sayılır.

Araştırma araştıra insan figürünü imgeleştirmek için yeni teknikler, yeni yollar buldular. Bu dönemde ilk kez insanın yüceltilmesi, ideal olana yönelme vardır.

İ.Ö. 5000 yılından az önce ressamlar “rakkursı”yi gerçekleştirdiler. Tarihte ilk kez karşıdan görünen bir ayağın resmini çizme cesaretini gösterdiler.

Büyük İskender’in imparatorluk kurması ile Yunan sanatı, dünyanın neredeyse yarısının figür dili haline gelir. Bundan sonraki dönemin sanatından genellikle “Hellenistik sanat” diye söz edilir. Hellenistik dönem Yunan sanatında hareketi, karmaşıklığı ve ifadeyi getirmiştir.

Helen uygarlıkları, Romalıların istilasına uğrayıp bu topraklarda yeni imparatorluklar kurulurken, Yunan sanatı, Romalıların amacı ve hizmeti doğrultusunda varlığını devam ettirmiştir. Bu dönemin sanatçıları bizim perspektif dediğimiz yasayı bilmiyorlardı. Gerçi sanatçılar uzak nesnelere küçük yakın nesnelere büyük çiziyorlardı, ama nesnelere uzaklaştıkça düzenli olarak küçüldükleri yasaından haberleri yoktu.

Doğu Roma Hristiyanlığı kabul ettikten sonra büyük yapıtlar verilmeye başladı.

Bizanslı sanatçılar artık kendi formüllerini gerçekte karşılaştırmamaya, bir vücudun betimlenmesi veya derinlik yanılsamasının verilmesi yolunda buluşlar ortaya koymayı amaçlamadılar.

Bizans’ta ikonaklastlar yönetime geldiği sırada, doğuda büyük bir ilerleme gösteren Muhammed’in dini, İslam ortaya çıkmıştır. İkonaklastlar gibi islamda başlangıçta imgelerin yasaklanmasında çok katı bir tutum izlemiştir.

⁵⁵ KARABAŞ. a.g.e., s.22.

Nitekim kendilerine figür resmi yapma izni verilmeyen sanatçılar, yaratıcı güçlerini biçim ve motifleri onlarla sanki oynarcasına örneklerle koşturdular.

İslamda figürsüz motifler çizmeye zorlanan bu sanatçıların sıkı düzen sayesinde neler öğrendiklerini minyatür sanatında görmekteyiz. Renkli bir çerçevede ya da geniş bordürler içine alınan bu resimlerde gerçeklik yanılması çok azdır. Derinlik etkisi olmadığı gibi, ne ışık-gölge yaratma, ne de vücutların eklemelerini gösterme kaygısı vardır. Nesnelere elişi kağıdından kesilip sayfa üzerine dağıtılmış gibidir. Tüm nesnelere yüzeyde yer almaktadır.

İslam eski ve yeni olanla yepyeni bir sentez oluşturarak yıllarca sürecekt kendine özgü sanatını yaratmıştır.

XI. ve XIV.yüzyıla kadar olan döneme Gotik dönem denmiştir. Bu dönem, Bizans tutuculuğunun büyümesini paramparça edip, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak, yeni bir dünyada serüvene daldı. Bu deha Fransalı Giotto di Bondone'dir (1266-133).

Giotto düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılmasını yaratma sanatını bulmuştur. Giotto'nun oluşturduğu bu yeni mekan volüm karşılığı bir mekandır. Henüz perspektif kavramı olmadığı için arka planlar sezgisel artistik perspektif ile yapılıyordu.

Van Eyck ise yapıtlarını oluştururken perspektif çizgilerinin çatısıyla işe başlıyor ve anatomi ile perspektif yasalarına dayanarak insan vücudunu kuruyordu.

XVI.yy. İtalyan sanatının en ünlü devri idi. Bu çağ Leonardo Da Vinci'nin, Michelangelo'nun Raffaello'nun, Tiziano'nun kuzeyde Dürer'in vb. pek çok ünlü sanatçının çağıdır.

Leonardo yapıtlarının pek azını bitirmiştir. En ünlüsü "Son Akşam Yemeği" freskosudur. Burada İsa'nın yarattığı heyecanlı havaya karşın, yapıtta karışık hiçbir şey yoktur⁵⁶.

⁵⁶ ÇOKER. a.g.e.

Velasquez'in "Prenses Hizmetçileri" (Las Meninas) tablosunda belki de ilk önce tablodaki mevcut kişilerin kimliklerini söylemeyle işe başlarsak iyi olacak. Velasquez bu tabloda kendini atölyesinde veya El Escorial Sarayının bir salonunda, Prenses Marguerite'in dadılar, hizmetçiler, saraylılar ve cücelerle çevrili olarak seyretmeğe geldiği iki kişinin resmini yaparken resmetmiştir diyebiliriz. Ressama modellik eden ama resimde doğrudan doğruya görülmeyen ve aynada yansıyan iki kişi ise şüphesiz Kral IV. Philippe ve karısı Marianna'dır. Bu özel isimlerin bilinmesi şüphesiz faydalıdır ve ressamın ve onunla beraber tablodaki kişilerin bir çoğunun kime baktıklarını belirtir. Tablonun hafifçe yan tarafında olan ressamı modele bir göz atarken görüyoruz. Belki resme daha yeni başlıyor, belki de son bir tuş koyacaktır. Fırçayı tutan kol ve el, palet yönünde kıvrık duruyor; bir an için tuval ve renkler arasında hareketsiz kalmıştır. Bu yetenekli el bakışımızda asılı kalmış gibidir, bakış ise bir an için durdurulmuş bu jeste takılıp kalır. Gösteri fırçanın ince ucu ve bakışımız ve ressamın bakışı arasındaki espasta gelişecektir.

Velasquez derinlemesine bir görüşü seçerek perspektifle verilen görsel alanın gerçeklik etkisini değil aynı zamanda ve özellikle hayat izlenimini vurgulayan etkenleri de aramıştır.

Resimde çevre Rönesans'ta çok önemli bir yer teşkil etmiştir. Barok'ta, Klasizm'de, Romantizm'de, Realizm'de, Empresyonizm'de ve Sürrealizm'de çevre resimle bütünleşmiştir. Ayrıca Ekspresyonizm, Fovizm, Fütürizm'de de çevre resimlerde işlenmiştir. Sürrealist resamlardaki belirgin derinlik etkisi çalışmalarda fazla görülmemektedir. Yani aşırı perspektifli derinlik yoktur. Yapıtlardaki çevre genellikle soyuttur⁵⁷. Ancak anlatılmak istenen konuya uygun bir atmosferle bu tarz bir çevre anlayışı sağlanabilir.

⁵⁷ KAPTAN. a.g.e., s.44.

Soyut sanatta ise, konu yerini kavramların biçimsel anlatımına bırakmıştır. Empresyonizm’de konu sanatçılar için bir anlatım aracıydı. Sürrealizmde daha öncede söylediğimiz gibi konu bilinçaltı ile ilgili idi. Resim sanatında konuların belirlenmesi, toplumsal istekler, düşünceler belirtmektedir. Bunu belirleyen de toplumsal inançlar, tarihi olaylar, yaşama biçimleri, coğrafi bölgeler, kültür biçimleridir.

2.4.1. Bakan (Gören), Bakılan (Görülen) İlişkisi

Arnolfiniler’in çifte portresi çok ünlüdür. Bu başyapıtın beğenilmesinin nedenleri bir yüzyıldan beri değişmiştir. Bu beğenin değer ölçüleri benzerlik, modele sadıklık gibi ölçülere dayanırken zamanımızda resmin imkanlarının bilincinde olarak Arnolfiniler’in portresini bir stilde otorite kılan, aşkın bir yarası haline getiren özellikleri incelenmiş ve metafizik çifte anlamlılığı açısından analiz etmiştir.

Gözümüzü çizgisel kompozisyon üzerinde dolaştırırsak dik çizgilerin egemenliğini farkederiz. Giovanni’nin taşıdığı koyu kırmızı kadifenin kıvrımları, kürklü kol ağzları, kadının kıyafetinin ermin kaplı kol ağzı, yatağın köşeleri, avizedeki ışık oyunları ile belirtilen dikler, ve küçük köpek. Bu dikeyliğin düşey bir dikeylik olduğunu da dikkati çekelim. Alberti tarafından belirlenen ve seyirciyi yerden 1 metre kadar yukardan baktıran Rönesans görüşü yerine Van Eyck ufuk çizgisini burada aynanın yüksekliğine koymuştur. Ayna tablonun optik merkezindedir. Aynanın çevresinin üzerinde bir pandül görürüz. İşte bu, yerçekimine tabi, sabit bir nokta etrafında hareketli nesne, “pandül fikri” yatağın üst kısmının köşelerinde, çiviye asılı kolyede, ağırlığını farkettiğimiz mantoda tekrarlanır. Bütün bu düşey dikeyler Giovanna’nın vücudunun güzel eyiğiyle çelişir. Dışbükey ayna şüphesiz bir nedenle oradadır. Allegorique anlamını ve şahitlik işlevini belirtmiştik. Merkezi duruşu

ile ki ondan da herşey dışa doğru yönelir, ayna aza indirgenmiş bir şekilde bize önden gösterilen sahnenin tersini (arkasını) tekrarlar. Böylelikle sahneyi global olarak kavrayabiliriz. Bu hile olmaksızın düşünülemez bir şeydir. Sahneye bazı ayrıntılar ekler; bunlar tablodaki odada görülmeyen ilk kişidir. Çünkü onlar, tablonun önünde, bizim bilindiğimiz espasta yer alırlar ve bizim gibi genç çifti seyrederek. Bu ayna hem, görülebilir olanda bizim gözümüzden kaçanı belirleyen Tanrı gözüdür, hem de orada bir şahit gibi olan ressamın, Van Eyck'in gözüdür.

Masonların “herşeyi gören, güneşin, ayın, yıldızların itaat ettikleri göz”ü gibidir. Estetik açıdan eserin espasını başka bir espas ile çoğaltmış olur.

Formlar biraraya getirilmiş ilişki içine sokulmuş olmalıdır ki bize tek tek olaylar gibi değil, ama bir bütünün parçaları gibi gözüksün. Velasquez'in “Prenses Hizmetçileri” adlı eseri espas ve zamanın birbirinden ayrılmazlığının belgesidir. (Resim 30)

Seyircilerin yani bizim tam karşımızda, odanın dibindeki duvarda bir seri tablo vardır. Bu tablolar arasından bir tanesi diğerlerinden farklı bir şekilde parlar. Çerçevesi diğerlerinininkinden daha koyu renkli ve geniştir. Koyu renkli çerçevenin iç tarafında ve hemen yanında ince beyaz bir çizgi parlar. Bu çerçevelenen yüzeyde iki silüet ve bir parça geriye doğru ağır ve koyu kırmızı renkte bir perde gözüktür. Diğer tablolar ise bir kaç soluk lekeden başka bir şey göstermezler, derinliksiz bir gece gibidirler. Bu tablo ise üzerindeki tanınabilen formlarının geriye doğru basamaklandığı bir espasa açılır.

Ayna kendisiyle aynı espası paylaşan hiç bir şeyi yansıtmaz. Ne ona sırtı dönük olan ressamı ne de odanın ortasındaki kişileri. Hollanda resminde aynalar bir çiftleştirme rolü oynar. Tabloda verilmiş olanın daha dar, bombelenmiş, gerçek olmayan bir espas içinde tekrarlandığı görülür. Ressam tabloyu yapan kişi olduğundan tabloda gözükmemesi gerekir.

Velasquez'in ustası yaşlı Pacheco'nun Seville'deki atölyesinde çalışırken Velasquez'e "İmge tuvalden dışarı çıkmalıdır" dediği anlatılır. Velasquez imgeyi hem dışarı çıkarıyor, çıkarırken diğer taraftan da içeri sokuyor.

Kapının açık kanadı, merdivenin basamakları ve perdenin biçiminde vurguladığı dışa doğru bir derinliği vardır. Orada bir koridor başlar, ama ışık içeri girmez. "Prenses Hizmetçiler"inde bütün görüntü aynı noktaya doğru kaçar gider, (perspektif ile verilen gerçeklik etkisi), dışarının espası ise çekilmiş perde yoluyla içeri ile ilişki kuruyor; dipteki ayna ise tuvalin önündeki espası ise katıyor. Bu şekilde dışarının ve içeriinin diyalektiği kuruluyor. Atölyenin kapalı espası daha geniş ve karmaşık olan dışarının espasına yansıyor.

Prenses ayakta, onun etrafında dönen "Aziz Andre Haçı" diyebileceğimiz bir haçın ortasında gibidir. Etrafında saraylılar, hizmetçiler, cüceler ve hayvanlar döner durur. Fakat dönme bu merkez etrafında donmuş kalmıştır. Derinlemesine, prenses, ayna ile çakışır; perspektif ikisini de birbirlerine çok yakınmışlar gibi gösterir. Her ikisinden de bir çizgi çıkar. Aynadan çıkan, resmedilen bütün herşeyin kalınlığını aşar, hatta ayna duvarı deler gibi gözüktüğünden de arkasında bir başka espas doğurur. İkinci çizgi daha kısadır, prensesin bakışından gelir ve sadece birinci planı geçer. Bu iki çizginin rastlaştıkları yer tablonun önünde hemen hemen bizim baktığımız yerdedir. Bu nokta onu görmediğimiz için bize şüpheli gelebilir ama bu yerin varlığı kaçınılmaz, çünkü bu yer tablodaki iki ana figürün bakış yönleriyle belirlenmektedir.

Velasquez'in bu tablosu klasik, temsilin temsilidir. Bu saf temsil olayında bütün sahne aynı kaçış noktasına yönelerek tabloyu geçer ve fiktif olarak tabloyu oyar. Dipte yana çekilen perde ile dışardaki espas atölyenin kapalı espasıyla ilişki kurar ve atölyenin espası ise daha geniş ve karmaşık bir espasa, tablonun önündeki espasa açılır. İşte bundan itibaren de dışarı ve içeriinin diyalektiği kurulur. (Resim 29) Tablo bizi sanat eserini bir yeniden tanıma

olayı olarak değil de bir vizyon olarak duymağa yöneltiyor. Algılama eylemi kendi başına bir bilinç, sanatsal temsilin oluşumunu, espas ve zamanın birbirinden ayrılmazlığını bir çeşit duyma şekli oluyor.



Resim 29: J.Van Eyck, “Arnolfiniler’in Portresi”



Resim 30: Velasquez'in "Princes, Hizmetçiler"i

Rönesans, yeniden doğma demektir. Rönesans insanın kendisini ve çevresini keşfetmesidir. Yeniden doğuş düşüncesi, İtalyanların kafasında Roma'nın görkemliliğinin yeniden canlanması düşüncesine bağlanıyordu. Klasik dönemde yeşermiş bilim, sanat ve kültürün, Kuzeyli Barbarlarca yok edildiğine, şimdi ise bu geçmişi yaşatmakla görevli olduklarına inanıyorlardı. Bu umut verici inanç, başka hiçbir yerde Giotto'nun kenti Floransa'daki kadar yoğun değildi⁵⁸.

Bu yeni ruhla bir küme genç ressam ortaya çıkmıştır. Filippo Brunellsch'i gelecek yüzyıla sanatı egemenliği altına alarak perspektifi bulmuştur.

Perspektif yasalarına dayanarak ilk resmi Massaccio yapmıştır. Massaccio'nun duvar resimlerinde, artık yüzey delinmiş, derinlemesine bir espas sağlanmıştır.

Rönesans ressamı da, çoğu kez rastlandığı üzere, derinlik yanılsamasını zeminde döşeme taşları resmederek yaratmaya çalışırken izleyicinin beklenti tasarımlarından yararlanmıştı. Elimizden zeminin düz ve bütün döşeme taşlarının da eşit büyüklükte olduğunu varsaymaktan başka birşey gelmeyeceğinden, bunların sürekli küçülmesini de bir derine uzanma diye yorumlamamız kaçınılmaz olmaktadır.

Burada da derinlik izlenimi yalnızca bizlerin, yani izleyicilerin resme eklediğimiz öğeyi, döşeme taşlarına ilişkin önceden oluşturulmuş varsayımımızı temel almaktadır.

Resim sanatında yanılsamacılığın kuramsal kaynakları Rönesans döneminde perspektifin öncülerince yaratılmıştır. Bir resmin dış dünyaya açılan bir pencere etkisini bırakmasını isteyen ilk sanatçı, Alberti'dir; Leonardo ise şu sözleriyle bu düşünceye gerçek özünü kazandırmıştır: "Perspektif, saydam bir camdan izlenen bir uzamın görünüşünden başka birşey değildir; camın arkasındaki nesnelere konturları camın yüzeyine çizmiştir⁵⁹.

⁵⁸ ÇOKER, a.g.e.

⁵⁹ GOMBRICH, *Sanat...*, s.256-271.

Massaccio'nun sanatı, önceki resimlere göre göze daha hoş gelmekte, içten ve coşturucu bir özellik taşımaktadır. Massaccio'nun figürleri perspektif yasalarına göre çerçevelenip vurgulamak istediği şey, bu heykelsi ağır başlılıktır. Massaccio'nun Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve Bağışçılar isimli duvar resmi matematiksel kurallara dayanılarak yapılan bir resimdir. Bu dönemde volümlenmeye dair bilinen yöntemlerin yanında perspektif yasası bulunmuş, insan oranlarına ilişkin bilgiler edinilmiş, Massaccio bu yöntemleri ilk defa uygulayıp, iki boyutlu yüzeyde üç boyutlu bir mekan elde etmiştir.

(Resim 31)



Keske keske insanlar
kendilerine değer verdiğinde
bunu anlayabilirler.
Nitelikim işkliği görmezden
gelip O insanı kırarlar.
Ama ----
Nitelikim bilmezler O kediye
değer veren insan uzatılara
gidince, Onun değerini anlayabilir
lardır. Ama - maky zaman
gerecek ve geri döns d-
margacaktır.
Kendi yaptığı hata ile
Serepsicilerin içinde yasa
musa mahkum' olaraktir

Resim 31: Masaccio "Kutsal Üçlü, Meryem, Aziz Yahya ve Bağışçılar", 1427

Bu yapıta uygun bir açıdan baktığımızda gerçek mekanın derine giden çizgilerinin resim düzemi içerisinde devamı görülür. Yanılsamacı mekan gerçek mekana eklenmiştir. Kapalı mekandan açık mekana geçişide arkadaki pencereler sağlamıştır.

XV. yüzyılda Massaccio'nun izinden giden sanatçıların üstün yapıtlarının hepside bir tür sertlik, katılık, ifadesizlik vardır. Leonardo da ise, bu kapalı form

anlayışına farklı bir ifade ile yaklaştı. O, kenar çizgilerini gölgeler içerisinde eriterek, biçimleri yumuşatarak, belirsiz kılarak hayal gücümüze pay bırakarak oluşturuyordu resmini. Bir anlamda resim, sadece yüzey üzerinde gerçekliğe kavuşmayıp, bütünlüğüne, düşüncelerimize ulaşıyordu. Resim böylece katılıktan kurtulup canlılık ve ifade kazanmaktadır. Biçimlerin sınırlarının belirsizliği, kapalı biçimden açık biçime geçiş sağlamıştır. Leonardo bize sanki XVII.yüzyılın Barok sanatını müjdeler gibidir.

Rönesans'tan sonra da sanatta bulgular, yenilikler ve değişimler devam etmiştir. Fakat resimsel espas her zaman, araçlarda ve yöntemlerde farklılıklar olsa da, derinlemesine gelişmiş ve yine her zaman sanatsal mekan, doğal mekandan hareketle gerçekleştirilmiştir. Bu mekanı Güneyli sanatçılar perspektif yasalarına dayanarak gerçekleştirirken, kuzeyde ise ayrıntılar aracılığıyla, doku farklarıyla gerçekleştirmişlerdir. Rönesansı izleyen Barok sanat ise gerçeklik yanılsamasını ışık-gölgeye, fırça tuşlarına ve renk titreşimlerine dayandırmaktaydı. Ancak uzun yıllar süren bu öklidiyen espasında değişimler, XIX.yüzyılın sonunda görülmüştür⁶⁰.

Van Rijn, Rembrandt "Giuseppe'nin Rüyası" adını verdiği resimde nesnelere birbirinden ayıran sınır çizgileri ortadan kalkmıştır. Bu çizgiler yumuşak tonlar ve lekeler ile gölgeler içerisinde eritilmiştir. Rönesans'ın kapalı biçim anlayışı yerini açık biçime bırakmıştır. Katı perspektif çizgileri hissedilmektedir. Yoğun ışık-gölge, lekeler ve fırça vuruşlarının titreşimi ile algısal bir mekan elde edilmektedir. Rönesans'ın lekeler öklidiyen espası, burada kendini daha çok algısal illüzyonistik bir espas olarak göstermektedir.

⁶⁰ GOMBRICH. *Sanat...*, s.173-226-227-228-229.



Resim 32: Rembrandt Van Rijn “Giuseppe’nin Rüyası”, 1645, tual üzerine yağlıboya

Edgar Degas 1880 yılında yaptığı “Sahnede” isimli tablosunda fotoğraf makinesinin sunduğu olanaklardan oldukça etkilenen ve bundan yararlanmasını bilen bir sanatçıdır. Fotoğraf makinesi, beklemedik açılardan farklı görünümeler sunmaktadır. Degas farklı açılardan görünümeler elde etmek için konu olarak balerinleri seçmiştir. Balerinleri çalışma alanında yukarıdan izleyebiliyordu. Degas, balerinler serisinde konuya tepeden baktığı için, dar bir alanı görüp resmin espasını da sınırlandırmıştır. (Resim 33)



Resim 33: Edgar, "Sahnedeki", 1880

Paul Cézanne 1904-1906 yıllarında yapmış olduğu "Sainte-Victorie Dağı" isimli resminde görünümde mantık dışı hiçbir nesne yoktur. Cézanne yaptığı bu peysajda nesnelere küçükten büyüğe doğru sıralama yaparak (önde ağaçlar, onu kapatan evler ve bunların arkasında tepe, dağ ve gökyüzü gibi) resmin kurgusunu oluşturmuştur. Doğal bir mekandan seçtiği konu aracılığı ile birbirini kapatan, giderek büyüyen plan birimleri ile kavramsal bir espas oluşmaktadır.

Plastik sanatlarda "perspektif" sözcüğü derinlik yanılsamasının herhangi bir grafiksel yöntem ya da 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 düzleminden arka düzlemine doğru gidildikçe belirsizleşmesi, boyut imgelerini ardı ardına sıralama ve taşıma gibi çizim ve boyama yöntemleriyle elde edilebilmektedir.

Perspektif yanılısama Batı sanatında ilk kez Antik Yunan kültürü ile ortaya çıkmış ve klasik Antikite optiğiyle geometrik bir temele oturtulmuştur. M.S. XV. yüzyıla kadar tek kaçış noktalı perspektifin esasları bilinmemektedir. Bakış noktasını değiştirmeden belli bir kaçış noktasına göre çizilen perspektif resimlere tek kaçış noktalı ya da merkezli perspektif denmektedir.

Perspektif bize, belli bir noktadaki bir gözün bir delikten baktığında neyin görülüp neyin görülemeyeceğini her zaman sınavabilme olanağı kazandırmaktadır. Doğal olarak her nesnenin ancak bize dönük olan yanını görebiliriz; bu bakış açısının belli bir noktadan nasıl oluşturulabileceğini tasarımıyabilmek için bütün yapmamız gereken, söz konusu nesnenin yüzeyinin bütün bölümlerinden seçilen noktaya doğru çizgiler çekmektir. Bu çizgilerin saydam olmayan bir cisimden geçtikleri yerde ilgili bölümler gözükmeyecektir; çizgilerin engele rastlamadan geçtiği yerlerde ise gözükecektir. Bakışlarımızın düz çizgileri izlediği yolundaki -Rönesanstan önce de blinen- basit olgu, nesnelere uzaklık arttıkça nasıl küçüldüklerini de açıklamaktadır.

Perspektif bakışlarımızın bir köşeyi dönemeyeceği olgusundan kaynaklandığından, bir perspektif resmi doğal olarak üç boyutlu bir model kadar izleyiciden bağımsız değildir. Aslında gözlerimiz arasındaki uzaklık sayesinde köşenin ötesini bile biraz görebildiğimizden, yalnızca bir delikten seyredilmesi öngörülen bir resim, ona iki gözümüzle birden baktığımızda bize hep hatalı gelecektir. Bu resim duvara asılı olduğu ve odanın çeşitli yerlerinden görülebildiği zaman bile yanılısamasını korumasını istemek, ondan çok fazla şey beklemek olur.

Sürekli vurgulanması gereken bir nokta, perspektif sanatının doğru bir formülü hedeflediğidir. Resim, tanımlanan nesne, tanımlanan da resim gibi gözükmelidir. Nesnelerin bize nasıl gözüktüğünü gösterebilmek gibi bir savı yoktur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, böyle bir savın ne anlama geldiğini tanımlayabilmek de zaten kolay değildir.

Perspektifin gelişimi resim sanatı ve geometrinin gelişimiyle 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 "Costruzioni Iepitima" (en yeni yöntem) kitabı artistik perspektifin o dönem ve uzun süre sonrası için önemli bir rehber kitabı olmuştur. Brunelleschi'nin koyduğu perspektif kurallarına dayalı ilk resim onun arkadaşı Massaccio tarafından yapılmıştı. Sanat tarihinde yeni bir sayfa açılmış ilk defa olarak perspektif sayesinde sonsuza giden bir derinlik elde edilmişti. Perspektifin bundan sonraki gelişimi Kuzey Avrupa ülkelerinde görülür. Bu yeni İtalyan icadı, kuzeye biraz geç ulaşmıştır. Flaman ressamlarının hiçbiri 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.⁶¹ Vermeer'in "Resam ve Modeli" adlı yapıtı bir oda içi enteriyör resmidir. Burada mekan belirgindir. Ancak oluşturulan çalışmalarda böyle bir mekan görmemekteyiz. Resimlerdeki mekan belirgin bir mekan değildir. İzleyici ile bütünleşen bir mekan sözkonusudur. Bu bütünleşme resimlerdeki odaklaşmayı da kapsamaktadır. Mekan izleyici ile figür arasında oluşmaktadır.⁶² (Resim 34)

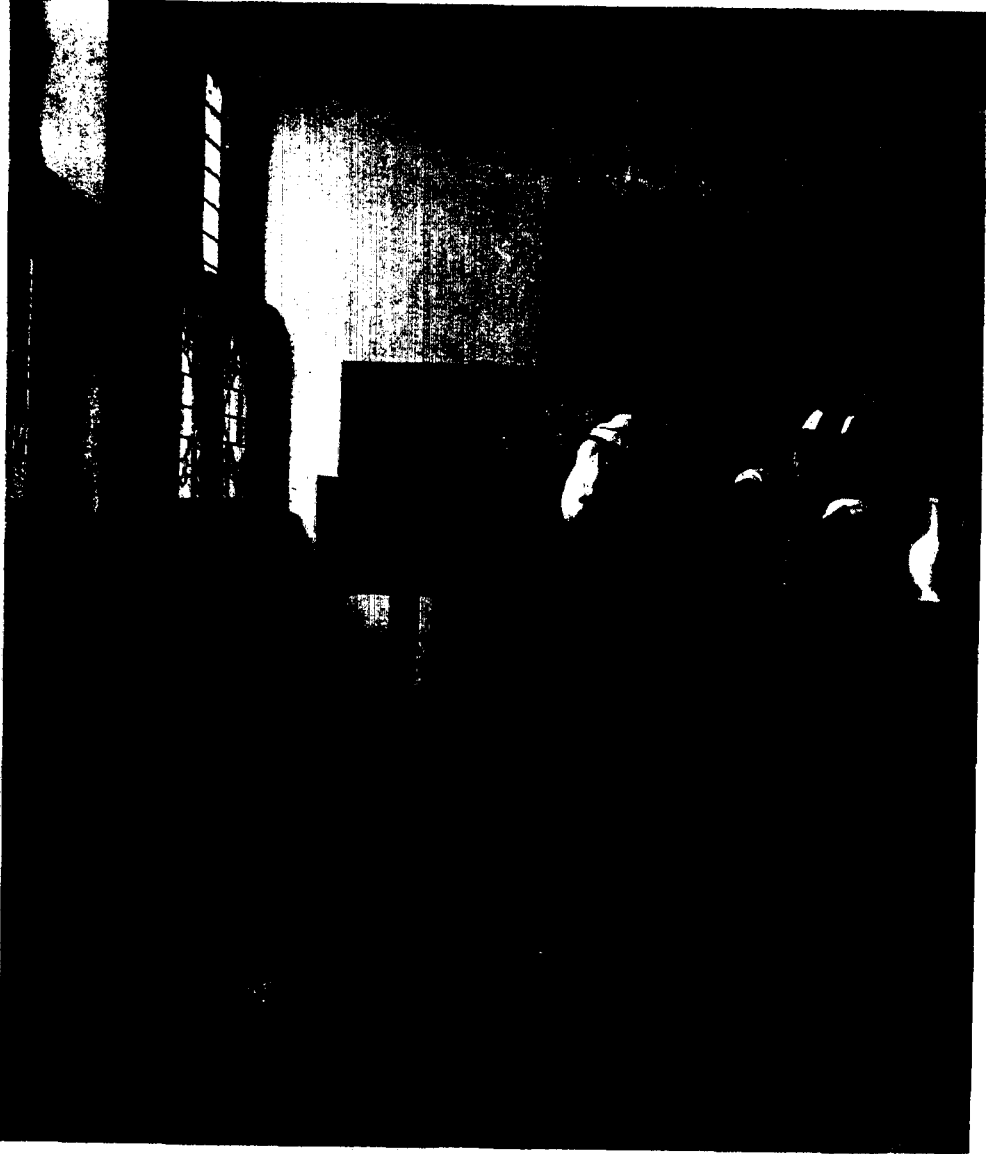
⁶¹ Adem GENÇ-Ahmet SİPAHİOĞLU, a.g.e., s.88-89.

⁶² Sibel KAPTAN. *Soyut-Somut Sentezinde Çevre Mekan ve Form*. İstanbul, 1991, s.44.



Resim 34: Vermeer "Ressam ve Modeli"

Vermeer'in "Musiki Dersi"nde kompozisyon ilk bakışta XVI.yy. resim şemasına çok yakın gibi görünür. (Resim 35)



Resim 35: Vermeer "Müzik Dersi"

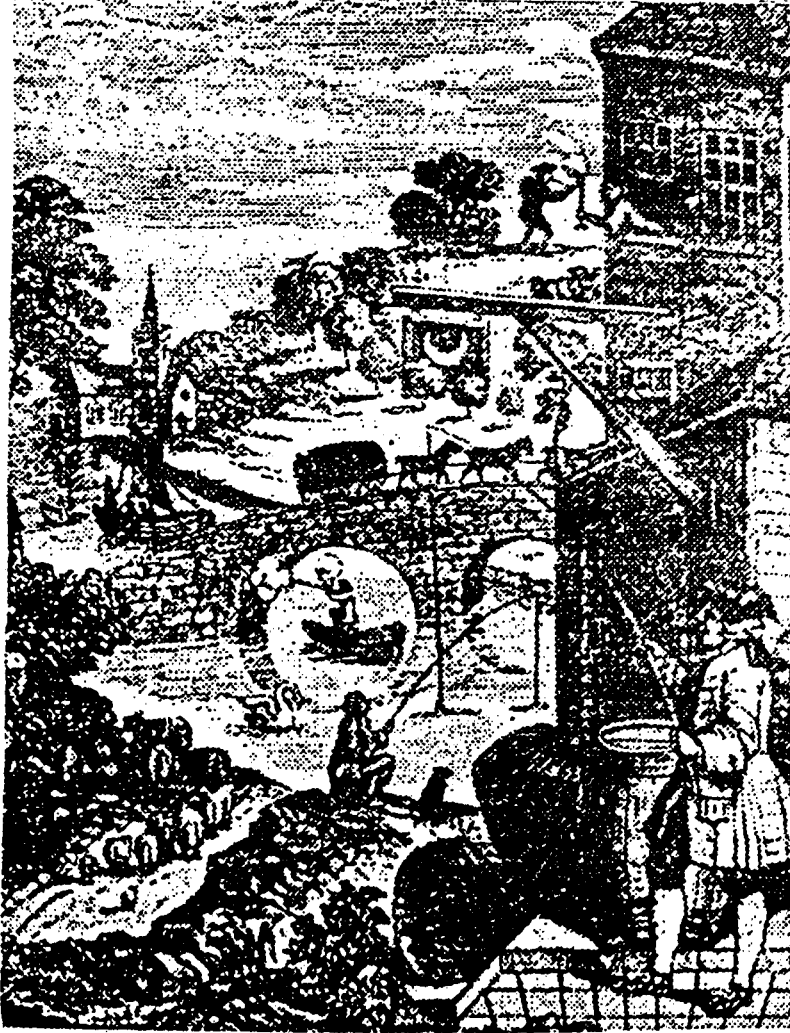
Solda rakkursi bir duvar, sağda bir açıklık vardır; arka duvar tabiatıyla seyirciye paraleldir; tavadaki kirişler de arka duvara paralel olarak gösterilmiştir. Bunlar, Dürer'in önden arkaya doğru giden tavan tahtalarına göre daha da çok eski tarza yakın görülebilir. Nesnelerin perspektifle küçülüş

tarzı, özellikle ön plandakilerin arka plandakilere göre aldığı boyutlar gelir. Bu yakın bakış noktasının sebep olduğu ani küçülüşle kuvvetli bir derinlik hareketi meydana gelmektedir. Mobilyaların duruşuyla döşeme karolarının düzeni de aynı etkiyi yapmaktadır. Karşımızda açılan ve derinliğe doğru giden bir yola benzeyen boş alanda aynı amaca hizmet eden nesnel bir motiftir. Belirtmeye gerek yoktur ki; renk perspektifi içinde bunun aynı bir, derinlik etkisini kuvvetlendirme söz konusudur. Jakop Ruysdael gibi o kadar ılımlı bir kişilik bile, derinlik ilişkisini daha kuvvetle belirtmek için ön planda bu “ölçsüz” büyüklükleri kullanmıştır⁶³.

Perspektif ve sanatta uzamın betimlenmesi konusunda çok şey yazılmıştır; ama yine de derinlik yanılması oluşmasında izleyicinin rolü tam olarak anlaşılmamıştır. Bununla bağıntılı sorunlar, Hogarth’ın perspektife ilişkin bir ders kitabının kapağı için yaptığı esprili bir kazıresimle sergilenebilir. Resim, her birine çoğu kez çocukların ve acemilerin elinden çıkma çizimlerde sık rastlanan yanlışlarla dolup taşmaktadır; sözde bunların hepsi de Hogarth’ın alay etmek istediği bir acemi tarafından yapılmıştır. Resimde, uzak bir tepede görünen bir adam, ön düzlemde hanın penceresinden sarkan bir kadınla aynı büyüklüktedir ve üstelik kadının tuttuğu mumdan piposunu yakmaktadır. Aynı tepede bulunan ağaçlar bizden uzaklaştıkça daha büyük gözükmekte, üstelik aralarından bazıları hanın tabelasını örtmektedir. Kilisenin hem ön yüzü, hem de koro bölümü görülebilmektedir; köprü ise nehri tam olarak geçmemektedir. Balıkçıların olta sicimleri birbiriyle kesişmektedir; ön düzlemde balıkçının ise aslında bir yokuş biçiminde olan parke taşlarından kayması gerekmektedir. Bizler resimlerde doğru perspektife alışkın olduğumuzdan, Hogarth’ın gülmece anlatımını içeren betimlemesini sanatçının istediği yönde yorumlamakta ve kazıresimde bütünüyle ters bir görüntüyü saptamaktayız. Ama bu resmin bütünüyle ters bir dünyayı, yerçekiminin geçerli olmadığı,

⁶³ WÖLFFLIN, a.g.e., s.103-105.

ağaçların sınırsız büyüyebildiği ve insanın kollarının da istediği yere uzanabildiği bir dünyayı sergileyebileceği aklımızın ucundan bile geçmemektedir. (Resim 36)



Resim 36: William Hogarth "Eğlendirici Perspektif".

Bir zamanlar Rönesans döneminde geliştirilmiş olan ve o günden bu yana sanat okullarında öğretilen bilimsel perspektifin genel bir geçerlik taşıyamayacağı, günümüzün sanatbiliminde egemen görüş diye nitelendirilebilir.

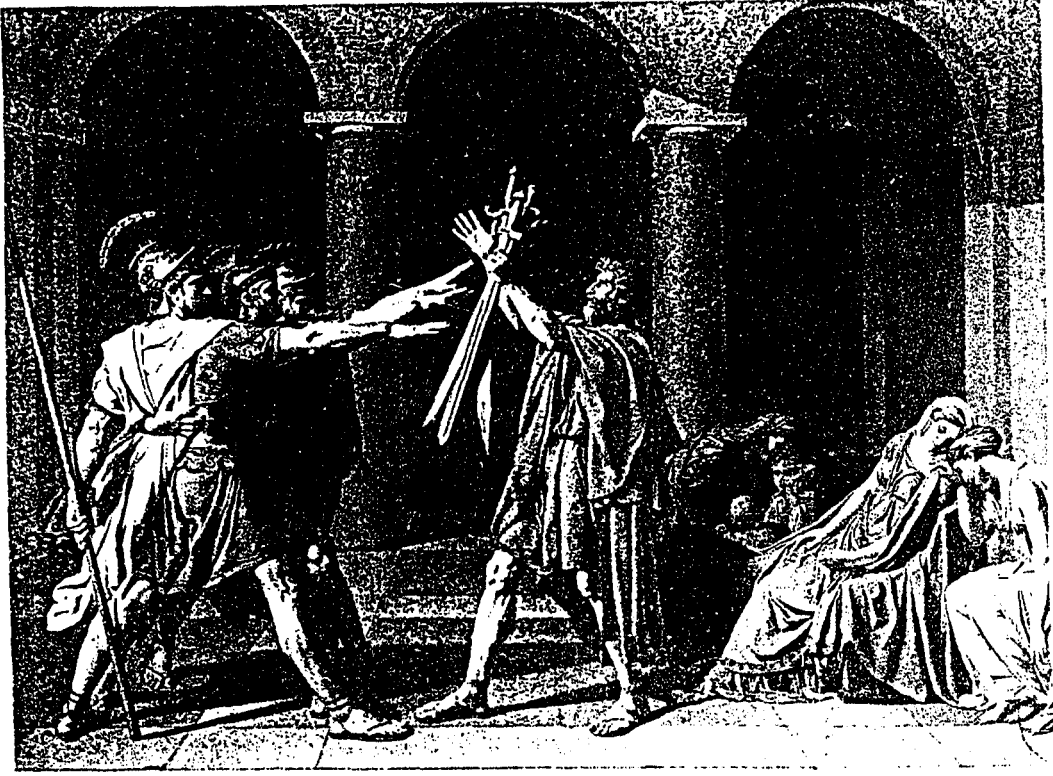
Sanatbiliminde perspektifin temeli olduğu söylenen “ölçülebilir uzam” kavramının ilk kez “Rönesans insanı”na ait bir buluştur. Einstein’ın buluşları, bu görüşü destekler gibidir; dokunma alanı ile görme alanı arasındaki karşıtlık, ağ tabakadaki kırılmalar ya da uzamın yaşanmasının uyuşturucu maddelerce etkilenmesi gibi algılama ruhbiliminin alanına giren olgular da bu bakış açısından yorumlanabilmektedir⁶⁴.

Horace’ların Yemininde tipik bir Rönesans üslubu vardır. Kaçış noktasının eserdeki yeri, yalnız sanatçının isteğiyle tesbit edilir, ona bağlıdır. Bununla beraber çoğunlukla, kaçış noktasını tam resmin ortasında tesbit ederler. “Horace’ların Yemini” adlı eserde duvar yüzeyleriyle döşemeyi bağlayan çizgilerin hepsi, tuvalin ortasında, tek bir noktaya yöneltilmiştir. Kaçış noktasını buraya koymakla David sahneye figürlerin heykelsi görünüşüyle tamamlanan dengeli bir görünüş sağlanmıştır. Yalnız resim ortasında bulundurulmuş bir kaçış noktasının tesiri sanatçının bu noktadan beklediği tesir kadar olur. David’in eserinde kaçış noktasını, çizgilerin birleştiği yerde görmekteyiz. Kaçış noktasını daha aşağıya almakla sanatçı, düzeyler arasındaki mekana dikkatimizi toplamaktadır.

Eğer gözümüz, doğrudan doğruya kaçış noktasını görmüş olsaydı alacağımız uzaklık hissi David’in bize telkin etmek istediği mekandan gelme ev içi samimiliğini bozmuş olacaktır. Kaçış noktasının merkezi konumu figürlerin heykelsi görünüşleriyle tamamlanan dengeli bir görüş kazandırır resme. Sanatçı figürlerin çevresinde mimari bir yapıyı mekan olarak sunarken kaçış noktasını gözümüzden saklar ve konuyu kaçış noktasına göre değil de, önüne yerleştirerek mekansal derinlik etkisini güçlendirir⁶⁵. (Resim 37)

⁶⁴ GOMBRICH, *Sanat...*, s.237-283.

⁶⁵ LOWRY, *a.g.e.*, s.101-102.



Resim 37: Jaques Louis David, "Horacelar'ın Yemini", 1784

Figürlerin resmin ön düzlemindeki yerleşimi, izleyiciye bir algılama önceliği sunarken konuyu ve bildiriye önemseyen bir düşüncenin ürünüdür. Yatay bir hat yaratmaya eğilimli bir poz içerisindedirler. Mekan burada arkaik ilginin sonucu öngörölmüş mimari yapının yarattığı atmosferle anlamını bulmaktadır. Teatral bir kurguyla beliren figürlerin arkasında yine tiyatro sahnesi gibi kuramca bir geri plan tasarlanmıştır.

Jean Van Eyck'in örneğın, "Kilisede Meryem"i yine Jean Van Eyck'in "Arnolfi'lerin Evliliğı" konulu yağlı boyası sistematik bir perspektif kurama bağılı olarak yapılmamış; resmin belli bölümleri farklı kaçış noktalarına göre çizilmiştir⁶⁶.

⁶⁶ LOWRY, a.g.e., s.100.

XVIII.yüzyıl İngiliz ve Alman romantiklerinin manzaraya verdikleri önem, mekan duygusunun karmaşık bir izlenimi şeklinde algılanmasına dönüşen bir yapılanma gösterir. Ve bu dönemde manzara ressamın ufuk çizgisinden ön düzleme yönelik içten dışa bir hareket yaratma istemi, ara imgeler (ağaçlar ve kayalıklar gibi) aracılığıyla gerçekleşir⁶⁷.

Sanatta bilimsel açıdan bakılarak yapılan gözlemlerde “perspektif”e dayalı ölçülebilen ve içinde varolunabilen mekan kavramının Rönesans düşüncesine ilişkin bir keşif olduğunu biliyoruz. Konu üzerine yapılan araştırmalar mekan kavrama düzeylerinin farklılaşmasına yol açmış, düşünce ve bilinç dünyasındaki gelişmelere koşut bir kapsam büyümesi sözkonusu olmuştur. Örneğe; yüzyıl başlarında Cézanne ile büyük ivme kazanan modern resim düşüncesi izlenimcilerle başlayan yüzeysel etkideki mekan algılamasını resim düzlemindeki parçalanma eğilimi ile sonraki, büyük dönüşümlere hazırlanmıştır.

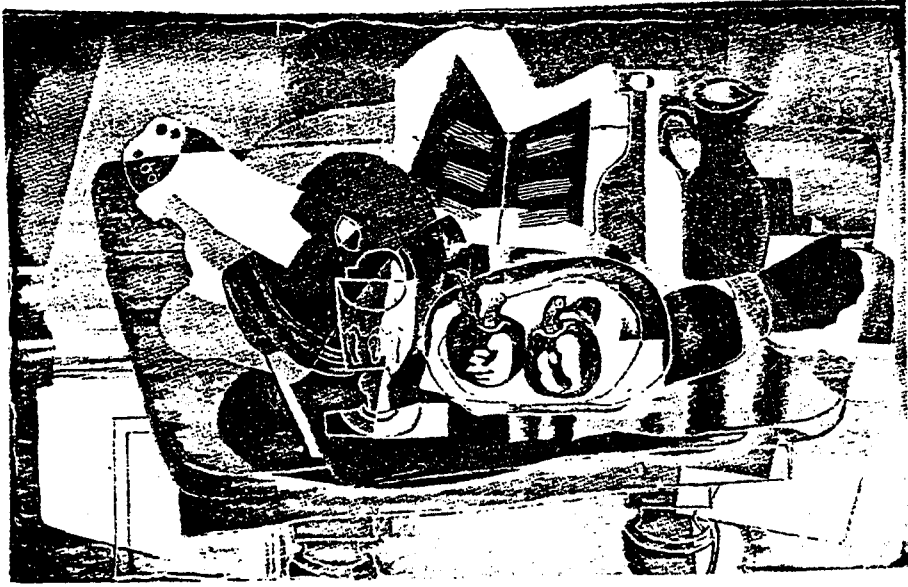
Kübist ya da soyutlamacı resimleme mantığı ise nesne ve figürün belirlediği figür ile çevresinin ilişkilendirilmesi, derinlik yanılması ve kütleyi öne çıkaran modelci yaklaşım gibi sorunlar açısından gelenek dışı bir kimlikte ortaya çıkmışlardır. Soyut ve soyutlama eğilimli resimde zihinsel algılama düzleminde resme bakışla ilgili yaşanan değişiklikler nedeniyle yüzeylerin amorf yapılanmaları ya da dinamik unsurlar arasında duyumsanan boşluk ve taşıyıcı yüzeylerin mekana ilişkin işlev yükledikleri kesindir⁶⁸.

Kübizm, çift anlamlılığı ortadan kaldırma, izleyiciyi resmi yalnızca insan elinden çıkma bir nesne, renklerle biçimlerin tuval üstünde dağılımı niteliğiyle görmeye itme yolundaki girişimlerin en köktencisi ve en tutarlısıdır. Braque'nin “Ölüdoğası” gibi bir eser, perspektife, malzeme yapısına, gölgelemeye vb. ilişkin bütün teknik becerileri harekete geçirir; ama burada

⁶⁷ Francis CLAUDON. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev.Özdemir İNCE. Remzi Kitabevi. İstanbul. 1988. s.16.

⁶⁸ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU. a.g.e., s.143-147.

amaç, bunların uyumlu bir biçimde aynı anlam doğrultusunda etkinliklerini sağlamak değil, fakat bunları bir çözüme bağlanması olanaksız bir çatışma konumuna getirebilmektir. Bu bilinçli çelişkileri bize belki de en iyi açıklayabilecek yol, Braque'ın ışığı ele alış biçimini gözlemlemektir. Fantin-Latour'un elmalarına parlak ışıklar koyduğu yerde Braque kara lekeler kullanır. Işık değerlerini böyle tersyüz etmekteki amacı, yaratmak istediğinin bir yanılsama değil, ama bir tablo olduğunu bize açıkça göstermektedir⁶⁹. (Resim 38)



Resim 38: Georges Braque, "Ölüdoğa: Masa", 1928

Zaman zaman kübizmi, durağan bir görme biçiminden kaynaklanan aksaklıkları dengelemeye yönelik, uç noktada bir deneme niteliğiyle kavrama girişimlerinde bulunulmuştur. Kübist resimlerde gerçekte ancak hareketin ya da dokunmanın yardımıyla algılanabilecek ipuçlarına rastlanılır. Örneğin bir masanın kontürleri, üstündeki ya da önündeki nesnelere tarafından gizlenen

⁶⁹ GOMBRICH, Sanat..., s.277.

kısımları da dahil gözüktür. Yarı örtülü nesnelerin örtülü bölümlerinin bilincine varmayı sürdürdüğümüzden, böyle bir betimlemenin gerçek yaşantılarımıza uygun düştüğü haklı olarak ileri sürülmüştür.

Fakat kübistler nasıl kuramlar ileri sürmüş ve çağdaş eleştirmenlerin tartışmalarından neler kapmış olurlarsa olsunlar, sonunda onların birer ruhbilimci değil, ressam olduklarını unutmamak gerekir. Kübizme birincil olarak uzam duygumuzu yoğunlaştırmayı sağlayan bir yöntem gözüyle bakmak, bu öncülere haksızlık etmek anlamına gelirdi; çünkü amaç bu idiyse eğer, o zaman bu amaca ulaşamadığını söylemek gerekecekti. Buna karşılık kübistlerin asıl hedeflerinin, her yanılsamacı yorumla ister istemez bağımlı olan dönüşümleri devreden çıkarmak olduğu varsayıldığı takdirde, bu yolda mutlak bir başarı kazanıldığı kesindir. Kübistlerin bu güçlü eğilime karşı koymak için uyguladıkları yöntem, bir resmi tutarlılığı açısından sınamaya yönelik her girişimi daha baştan umutsuz kılacak kadar çok sayıda birbiriyle çelişen öğeyi resme sokmaktı. Bu resimlerde gitar ya da testi gibi nesnelere üç boyutlu görmek için ne denli çaba harcarsak harcayalım, asla başaramayız. Bu çabalarımız sırasında bizi hep baştan başlamaya zorlayan bir çelişkiyle karşılaşırız.

Böyle bir yaşantı ile Piranesi'nin "Carceri" kaziresmi bağlamında yaptığımız tanımlama arasında temel nitelikte bir ayrım bulunmaktadır. O bağlamda çokanlamlı oluşumlara ilişkin değişik yorum girişimleri yapmış ve sonuçta ne denli fantastik nitelikte olursa olsun, olası bir dünyaya uyan bir yoruma varılmıştır. Kübizmin karakteristik yanı; bizi bu tür yorum girişimleri yapmak için tahrik etmesi ve sonra da çelişen ipuçlarıyla her varsayımımızı çürütmesidir. Böylece yorum girişimlerimizin sonu gelmemekte ve öykünme yeteneğimiz de biz bu oyundan yorgun düşene kadar işlevini sürdürmektedir⁷⁰.

⁷⁰ GOMBRICH, a.g.e., s.237-270.

Plastik durağan imajın, karakteristik harekete bağlı özelliklerinin tablonun planı içinde espasa bağlı ifade ile volümü anlatmadan tanımlamak çok güçtür. Resimsel eleman gibi gösterilen renkli imajın bulunduğu yüzeye katıldığı andan itibaren çevresi ile ilişkilerini irdelemek gerekir, bununla birlikte değişik dönemlerde sanatçının hareket olgusunu anlatabilmek için sürekli arayışlar içinde olduğu bilinmektedir.

Hareket öyle görünüyor ki, espasta var olan bir ifadedir. Ancak şurası önemle söylenebilir ki okullara ve sanatçılara göre değişiklik gösteren hareket ifadesinin kaynaklarından çok farklı olarak gelişimine tanık oluyoruz.

Nesnel görüntüler, uygulamaya göre, dengeli ve kimi zaman da dengesizliğin özellikle öngördüğü, bir başka biçimde gösterilebilir. Sadece biçimin yüzeyin değişik yönlerine doğru dinamizmi vurgulayan değişik konumlarını ortaya koymak yetmez, başka elemanları da göreve çağırarak gerekir. Örneğin; dinamik bir anlatım gücüne sahip biçimi, gizemli ve sisli bir atmosferde ele alabileceğimiz gibi, tuşların yardımıyla onu canlandırma isteği duyabiliriz. Özetle, hareketi vermek için biçime yapılan müdahalelerin, yüzeyde başka resimsel elemanlar ile beraberliğini vurgulamaktayız. Figüratif pentürde çoğu kez canlı varlık (insan-hayvan) görüntülerinde jestler konum, dinamizmine uygun olarak yüzeye yerleşir. Degas'ın balerinleri, Lautrec'in kabare figürleri, Gericault'nun atları hareket ifadesi içinde kendi özel jestleri ya da hamleleri ile bir bütünlük sunar. Figürlerin bu bireysel hareketlerinin yanısıra resim sanatında devinimli konuların da ele alındığı bilinmektedir. Bruegel'in hasat ile ilgili kırsal kesimdeki çalışmalara ait resimlerindeki gibi her figür kendine uygun hareketini diğer figürler ile bağıntılı olarak gerçekleştirir. Konular hareketi kendi ifadesine göre sınırlar. (Resim 39)

Dinsel konular taşıyan ağırbaşlı hareketlerin yer aldığı kompozisyonlar, psikolojik ifadeleri nedeni ile birbirlerinden ayrılır. Van Der Weyden'in, Rubens'in "Çarmıh"dan İndiriliş" sahneleri ile Sistina Kilisesi'ndeki "Mahşer"

görüntüleri bu ağırbaşlı etkiyi izleyiciye hareketli birbirinden ayrı kompozisyonlarla sunar. Kısaca söylemek gerekirse kompozisyonlara ilişkin espriler de izleyiciye kıvılcıkmayı titreşim halindeki biçimleri yaşayan varlığa ait canlılığı sunmak için bir çaba gösterilmektedir.

Ayrıca sanatçı, nesnelere, figürlerin hareketleri ve enerjik yapılarıyla da ilgilenmektedir. Kayalara vuran dalgalar, rüzgarda sallanan dallar gibi.

Resimsel olarak, hareketi veren bir görüntüdeki detayı ele alırken, bütünü devinim olgusunu desteklemesi gerekmektedir. Aksi halde donmuş bir filmin karesindeki statik görüntü ile karşı karşıya kalırız. Leonardo Da Vinci bu konu ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır. “Bir rüzgarı resimde betimlemek istiyorsan, görüntüdeki dal ya da yaprakların hareketini vermek yetmez, giderek çevredeki diğer elemanları da bu devinime katmak gerekir. Havayı, bulutları gibi.”⁷³.



Resim 39: Degas “Dört Balerin”

Resim sanatında, mekan elde edilmesinde ve resimsel dengenin sağlanmasında yön ve hareket farkı ile espas sağlamış oluruz. Her sanatçı

⁷³ Hakan KAMIŞOĞLU. Espasa Bağlı Hareket ve Dinamik Biçim İlişkilerinde Bir Yöntem Önerisi. İstanbul, Aralık 1992, s.2.

kendi anlatımı doğrultusunda, tekrar eden hareketler ve zıtlıklar ile resminin içeriğini oluşturmaktadır. Resimsel mekanda hareketin elde edilmesi soyut sanata kadar, natürel nesnelere bağımlı idi. Bir ağaç, bir bina, ayakta duran bir figür, dikey bir hareket oluştururken, ufuk çizgisi vb. gibi şeyler yatay hareket oluşturuyordu.

Hareket halindeki alan kavramı plastik bir mekanizmanın göze ait bir olayın zaman ölçüsünde, dördüncü boyut olan zamana geçişi, plastik anlatım elemanlarının hareket haline geçişini doğurur⁷⁴.

Tarih öncesi resimlerinde bilinçsiz, belli bir düzen anlayışından yoksun olarak karşımıza çıkar. Mısır sanatında da hareket kavramı, geometrik 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 hareket kazanmıştır. Bu dönemde resimsel düzende merkezîyetçi bir anlayış gelişir. Merkezîyetçi anlayış figürlerin yönü, hareketi simetrik veya asimetrik bir denge içerisinde, konunun özünü teşkil eden bir merkez etrafında bunu destekler nitelikte dengenin sağlanmasıdır. Klasik dönemde figürlerin hareketi açık ve duru idi⁷⁵.

Giotto'dan beri gölge-ışık, eşyanın rölyefini ortaya çıkarmak isteyen resim sanatının kaçınılmaz bir anlatım aracı olmuştur. Fakat Giotto gölge-ışığı kullanırken, Ortaçağ geleneklerinin getirdiği alışkanlıkla, doğa-gözlemciliğinden yeterince yararlanamıyordu. Aradan geçen yüzyıl içinde gölge-ışığın uygulanmasında büyük bir ilerleme olmuştur. Massaccio'nun resimleri, belli bir kaynaktan süzülen doğal ışıkla aydınlanıyor ve böylelikle nesnelerin yapısal özellikleri belirli bir biçimde ortaya çıkıyor. Ayrıca sanatçı, Giotto gibi sadece nesnelerin üstüne düşen ışığı ve gölgeyi vermekle

⁷⁴ ÇOKER, a.g.e.

⁷⁵ Şeref BİGALİ. *Resim Sanatı*. Şafak Matbaası, Ankara, 1984. s.371.

yetinmiyor, onların yere düşen gölgelerini de göstererek eşyanın bulunduğu yerle olan bağlantısını veriyor. Vasori (1511-1574) Rönesans sanatçılarının hayatları üzerine yazdığı kitapta Massaccio'dan söz ederken, buna değinerek ilk kez onun resimlerinde insanların yere bastıklarını söyler.

Massaccio'dan sonra İtalya'da "insan" ve "çevresi" sanatın ana konusu oluyor. Yüzyıllar boyunca adım adım keşfedilecek olan "insan" ve "doğa" sanatçıya açılıyor bu dönemde. Ortaçağda kuşaktan kuşağa iletilen belli kalıpları tekrarlayan sanatçılar artık modelden çalışmaya başlıyor.

Bu ortam içinde yetişen Rönesans sanatçısı yaptığı işin hesabını vermek zorunluluğunu duyuyor. Alberti, Brunelleschi, Leonardo gibi ustaların sanat öğretileri bu gereksinimlerden doğmuştur.

XV. yüzyıl sonunda sanat, amacına ulaşmıştı. Bu yüzden sanatçılar resimleri daha ilginç yapmanın yollarını aramışlar ve o zamana kadar önemsenmemiş konular üzerinde durmaya başlamışlardı. Resim sanatında "öykücülük" ve "tasvirçilik" yeniden canlanmıştı.

Massaccio'dan sonra kompozisyon sorunları üzerinde gereğince durulmamış, figürler arasında birlik ve resimde bütünlük elde edebilmek için derlemecilik yoluna gidilmişti. Leonardo ile İtalyan sanatına yeni bir kompozisyon anlayışı başlamıştı. Leonardo daha çıraklık zamanında, Verocchio'nun atölyesinde çalıştığı sırada yaptığı "Kralların Secdesi"nde, alışlagelen kompozisyon şemasının dışına çıkmıştı. Konunun baş figürleri Meryem-İsa ve Krallar, o zamana kadar resmin bir yanında ve dağınık olarak gösterilirken burada bir geometri düzeni içinde, resmin ana motifi olarak ortaya alınmış; öteki figürler ve manzara bu motifin etrafında toplanmıştı. (Resim 40)



Resim 40: Leonardo da Vinci, “Kralların Secdesi”

Kompozisyon sorunlarının çözümü yolunda Leonardo, “Ceza” resminde pek çok resim problemini çözmüştür. Leonardo’nun resimlerinde figürler belli bir düzen içinde gösteriliyor ve yüz ifadeleri, el kol hareketleriyle öylesine bir gerilim yaratılıyor ki, olağanüstü bir sahneyle karşılaştığımızı ilk bakışta anlıyoruz⁷⁶.

Ön Rönesans’ta perspektif yasasının bulunuşuyla, üç boyutlu mekan elde edilmesi, hareket kavramının sadece yüzeye paralel olarak değil, derinlemesine, uygulanmasında da olanak sağlar. Rönesans sanatında da Antik Yunan’ın klasik döneminde olduğu gibi yön ve hareketler açık, net ve duru iken, kompozisyon düzeninde yine merkezi anlayıştadır. Bu dönemde yalnızca Michelangelo’nun figürleri daha devingen ve hareketlidir.

⁷⁶ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s.62-68.

Yine Leonardo'nun resim sanatını pek çok yönden aydınlatan resimlerinden biri olan "Üçlü Anna Grubu"na bakarsak figürlerin yoğun bir şekilde toplanmasını, öte yandan ayrı ayrı her figürün o zamana kadar görülmeyen bir hacim ağırlığı kazandığını görüyoruz. Resmin ortasında, Anna'nın başından ayağa kadar inen gizli dike, bu piramidin ekseni olarak kendini iyice duyuyor. Anna dik duruyor, kucağında oturan Meryem öne doğru eğilmiş, başını geri çevirip ona bakan çocuğu tutuyor. XV. yüzyıl ustaları figürlerin hareketini belirtmek istediler mi aşırılığa düşüyorlardı. Bu dönemin yapıtlarında bir telaş, bir tedirginlik görülür. Figürlerin yürüyüşleri çok defa koşuşmaya dönüşür. Leonardo'nun hareketi piramidin ekseni etrafında toplanıyor. Bu yüzden hareket duruluyor, en ufak bir kıvılcığa bile hemen göze çarpıyor ve bir anlam kazanıyor.

Sonuç olarak Rönesans sanatçıları hareket meselesini derin boşlukta her an değişen kah sönen ve dağılan, kah toplanan ışığın ve karanlığın zıtlıklarından ve kompozisyon üzerinde aramışlardır.

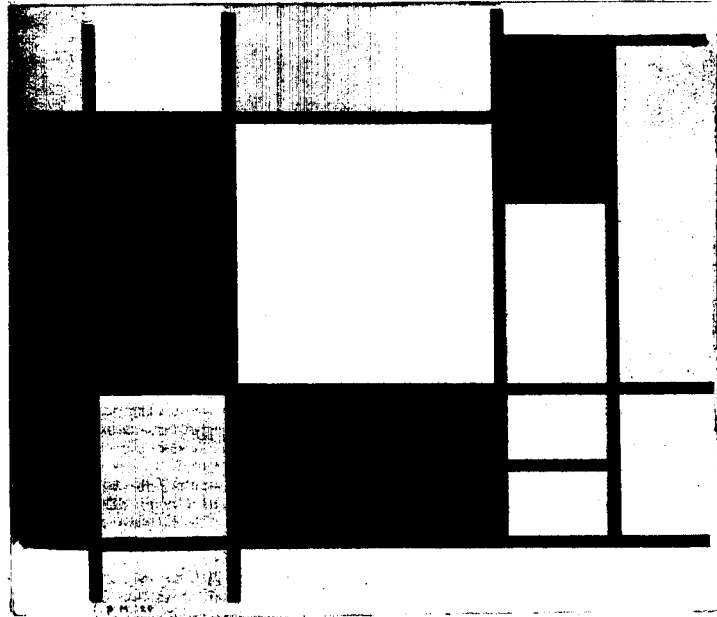


Resim 41: Leonardo, "Üçlü Anna Grubu"

Barok sanatta, resimlerdeki devinim artmış, kompozisyonlar daha hareketli hale gelmiştir. Rubens'in yapıtlarında merkezi kompozisyon anlayışının gevşediğini hissedebiliriz. Fakat batı sanatının yüzlerce yıllık merkezi kompozisyon anlayışının gerçek anlamda karşı çıkışlarını ancak modern sanatta görebiliriz⁷⁷.

Romantizm geleneğinden bir türlü kurtulamayan Almanlar seyircinin gözünü okşamadan çok çok etkisi uyandırmak istiyorlardı. Bunun için hareketli çizgilerde bağırarak renklere deformasyonlara başvuruyorlardı⁷⁸.

Boşluk unsurları olarak yön ve hareket önemli grafik bir iddia olarak ortaya konmuştu. Bu iddia bir düz satıhın her noktasının hareket halinde gösterilmesi arzusunun taşıdığıdır. Cézanne, Rönesans'ın zıttı olan bir tabiat görüşünü sezdirmiştir. Cézanne, bir natüromortunda her objenin en karakteristik görünüm noktalarını objelerin düzlemlerini parçalamış ve bütünü bir düzlemde belirtmiştir⁷⁹.



Resim 42: Mondrian Pref "Kırmızı, sarı ve mavi düzenleme"

⁷⁷ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s.145.

⁷⁸ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s.128-143.

⁷⁹ BİGALİ, a.g.e., s.372.

Resim sanatında hareket kavramının nesnelere bağımsız olarak gelişmesi, soyut sanata denk düşmektedir. Soyut sanat görünür olan Nötür'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-diyagoneller ve eğrilerdir. Doğadaki tüm nesnelere hareket çizgilerini bu temel elemanlar oluşturmaktadır. Bu elemanlar psikolojik etki bakımından yatay hareket genişliği, sakinliği ifade ederken, dikey hareket gerilimi, korkuyu ifade etmektedir. Diyagonaller ise, bizde hareket etkisi uyandırır. Karşılıklı eğriler ise karmaşa izlenimi verir⁸⁰.

Mondrian, yatay ve dikeyin dengeli kullanımı ile mutlak, sağlam, soyut bir yapı elde etmiştir. Op Art Sanatçıları ise hareketi sistematik bir biçimde yani birbirini tekrar eden hareketlerde optik titreşimler elde etmektedir. (Resim 42)

Resimsel olarak bir hareketi veren görüntüde hareket jestlere dayalı, kendiliğinden, doğallığı ile yapıya katılan işaretleri bünyesinde taşımaktadır. Bu işaretler anlamlı ve çok boyutlu olmalıdır. Bazı Orta Çağ minyatürlerinde ve Boyeux Halıları'nda tarih çok eskilere dayanmakla birlikte harekete bağlı konular bir bütünlüğü yansıtarak çok başarılı kompozisyonlara ulaşmıştır. İzleyici konunun getirdiği mesajları kolaylıkla okur ve anlar. Hareket detaylara kadar katılmıştır, yadırganacak hiçbir şey yok gibidir. David'in "Marat'ın Öldürülmesi" sahnesinde figürde görülen, konunun gereği başın ve kolun düşüşü kendine özgü ağırbaşlılık içindedir. Düşey hareket, bunu sağlamada başarı ile gösterilmiştir⁸¹. (Resim 43)

80 ÇOKER. a.g.e.

81 Hakan KAMIŞOĞLU. *Espasa Bağlı Hareket ve Dinamik Biçim İlişkilerinde Bir Yöntem Önerisi*. İstanbul. 1992. s.3-4.



Resim 43: David “Marat’ın Ölümü”

Soyut ve basite indirgenen biçimler, grafiksel işaretler ile anlatılarak hareketlere basitlik kazandırmayı hedefler. Paul Klee’nin bir yapıtındaki siyah ok, izleyiciye tablonun neresinden başlayıp neresine doğru bakışları ile yönelmesi gerektiğini vurgular.

Figüratif olsun ya da olmasın jestler, hatta figürlere bağlı hareketler, durağan ifade içinde gösterilseler dahi enerjik bir devinimi bünyelerinde taşırlar. Hareket ile anlamlı jest arasında bir ilişki söz konusudur. Bir çok kadın silüetinin dinleniyormuş gibi gösterildiği, kompozisyonlarda ise çizgisel anlatım, olgun bir hareket yansıtılmasıdır;

Biçimlerarası kopukluklar nesnel görüntüyü hareketlendirebilir. Fakat böyle özel bir pentürde objenin devinime bağlı analitik yapısı incelenmelidir. Bu konudaki en başarılı örnek elbetteki Kübizm’de ortaya çıkar. Kübizm böyle bir dinamizmi prensiplere bağlamıştır. Yüzeylerin yanyana gelmesine

dayalı bir sistem getirmiştir. Aynı anda aynı açıdan yüzey tanıtılamaz. Yüzeysel görüntü çeşitlendirilerek eş zamanlı planlara ulaşılır. Portre, cepheden ya da profilden aynı formda tanıtılır.

Andre Masson, “Güçleri resmetmeli” der. Böylelikle enerjik, renkli bir formun dinamizminin yüzeyde gerçekleşmesi için özel bir ifade kullanılmıştır. Yine devamla, tüm cisimsel elemanların hareketsiz olsalar bile durağanlığın yok olabileceği özel koşulları vardır.

Belki hareket olgusunu içeren nesnelere, espasa açılma eğilimi adeta kışkırtılmaktadır. O halde ne olursa olsun oldukça değişik ve tuhaf görülebilen, hareketsiz cisimdeki dolaylı enerjinin varlığının olduğunu işaret eder. Bu açıklamada derinlik-espas kavramı ile hareket kavramı arasında bir ilişkide istenmektedir. Bir biçim kenar çizgilerinin, titreşimler ile ortadan kaldırılarak yeni bir ifadeye ulaştırılması ve hareketsiz cisimdeki dinamizme ulaşabilmesi olanaksız değildir. Biçim her pozisyonda çoğaltılabilen ritmik tekrarlarla dahi ele alınarak harekete geçebilir. Tüm Empresyonistler kendi özel paletleri ile bu düşünceye katılırlar. Sonuçlar farklı olabilir ama “titreşim” önemli olan, elde edilmek istenen bir sonuçtur. Van Gogh gibi bir sanatçıda tuşları yönlendirerek, parçalayarak dinamik formu, figürasyonu gerekli deformasyonlardan geçirip, statik etkilerden kurtarmayı bilmiştir. Tüm parçalı tuş tekniklerinde bu gözü kamaştırabilen titreşimler az veya çok görülür. Mondrian’ın özellikle statik biçimler oluşturduğunu biliyoruz. Fakat yaşamının son yıllarında New York’da yeni bir dili resmine katmayı başardı.

Buradan otomatikman gerçekleşen kimi zaman dekoratif özellikleri ile tanımlanan ve sadece resimsel bir anlatım olmayıp yüzeyde teknik uygulamaların başarı ile kullandığı hareketli yapılara ulaşılır.

Ressamlar, hareketi veren biçimler konusunda oldukça dikkatlidir. Mathieu’daki dinamizm, bileğin hareketi ile birlikte, düşündüğü formun yüzeye yerleştirirken yönelebildiği planlarda hızlı uygulamalarda bütünleşir.

Hareketli form gerçekte hareketin yönlenebilme, harekete geçebilme yeteneğini vurgulayabilme aşamasını yansıtır. Bu çizgi görsel ifade aracıdır. Delonay'ın birbirini izleyen dairesel uygulamaları renkli harelerdir. Bu hareler dönüşsel yapılıdır. Dairesel ritimler, yapıda devinimi oluşturmada önemli bir rol oynar. Bu ritimler ise sonsuz olup, hareketin istediği zamanda vurgulanır. Sürekli titreşen tabloyu baştan aşağı adeta saran ritmik bir sistemle karşılarız. Daha önce söz ettiğimiz İrlanda Enlminuresileri'nde harekete bağlı basitlikler izlenir. Hareketle gösterilmek istenen biçimlerin bu görüntüde oluşmasının nedeni süslemeye yönelik elemanlardır. Bu tipik biçimlerin belirgin nitelikleri eğrisel hareketleriyle olmalıdır. Objeler arasında bazı ilişkilerde rastlanır. Örnek deniz dalgaları, dumanın hareket figürleri gibi.

Eğer tüm soyutlanmış çizgilerden, kapalı formlar oluşuyorsa hareketi betimlemeye yönelik uygulamada bir eksiklik göze çarpar. Dahası eğrisel zamanların algılanması dahil görsel olur. Bir okun uçuşu, bir kuşun gidişi primitif resimde izlenebilen savaş sahneleri dahil gerekli dinamizmden yoksun ise havaya asılı bir izlenim oluşur. Çizgisel eleman, anlamlı grafiksel etkisini hız kavramıyla jestlere bağlı olarak yansıtabilir. Klasiklerde jestlere bağlı olarak yansıtılabilir. Klasiklerde objenin kontur diyebileceğimiz "kenar çizgisi" ortadan kaldırılarak harekete geçiş sağlanır⁸².

Biçimler sanatlarda ritm, zaman ve mekan içinde oluşan ve hoşta giden tekrarlı devinimler düzenidir.

Ritmin dayandığı temel devinimdir. Resimde devinim yön karşıtlıkları açık-koyu ve renk çatışkısıyla oluşur. Bunların değişik uygulamaları birbirinden çok farklı devinim olanakları ortaya koyar.

Çizgi resimde, devinim öğeleri yön karşıtları olan, incelik kalınlaşan, açılıp koyulaşan çizgilerdir. Tek başlarına olan dikey ve yatay çizgilerde devinim yoktur. Devinim oluşması için bu iki çizginin birlikte çatışmaya girmesi gerekir.

⁸² Kamışoğlu, a.g.e., s.5-6-7-8.

Bu ancak yatay bir çizgiye dik bir çizgiyle canlılık ve devinim vermek gerekir.

Eğri bir çizgide devinim vardır. Çünkü gerekli olan çatışma ve canlandırma sağlanır.

Çizginin öteki yön karşıtılarıyla kesiştiği ya da buluştuğu yer devinim duraklama noktalarıdır. Daha öncede belirttiğimiz gibi devinimin temeli zaman boyutudur.

Birden fazla yatay ve dik çizgilerin ilişkilerinin de devinimi oluşturduğundan söz etmiştik. Çünkü göz burada atlamalı bir sıra izleyerek devinimin temeli olan zaman boyutunu bulur. Yani göz önce çizgi üzerinde gezinir, sonra pasif olan araya geçer, oradan da ikinci sıradaki çizgiye atlar. Kopuk kopuk yön değiştirmeden orada boşluklar bırakarak tek yönlü süren çizgilerde de devinim vardır. Çünkü bu durumda da görsel algı zaman boyutunu bulur. Yani göz önce çizgi üzerinde gezinir, sonra pasif olan araya geçer, oradan da ikinci sıradaki çizgiye atlar. Kopuk kopuk yön değiştirmeden orada boşluklar bırakarak tek yönlü süren çizgilerde de devinim vardır. Çünkü bu durumda da görsel algı zaman boyutunu bulur. Bu aynı zamanda bir karşıtlar çatışmasıdır. Çünkü ara ve çizgi birbirine karşıt öğelerdir. Yön karşıtılarıyla oluşan devinim de zaman boyutunu var oluşuyla açıklanabilir. Yön değiştirme nedeniyle çizgilerin buluştukları nokta gözün duraklama noktalarıdır.

Bu tür devinim, dokusu salt çizgiden oluşan biçimleri ilgilendirir. Çizgilerin kapanarak bir yüzey, bir motif oluşması ile oluşan biçimde çizginin aracı rolünde, enerjinin çizgisel olmasına karşın devinim yüzey ve motiflere dayanır. Motiflerin karşıtlar yasasına dayanması ya da zaman boyutunu oluşturması bu tür biçimlerde de devinim yaratır. Picasso'nun "Dört Bale Dansçısı" adlı yapıtında çizgi ile oluşan yüzeyler görülmektedir. Bunlar yön ve plan değiştirerek oluşan tekrarlı bir devinimdir. Burada göz, bir

motiften diğere belli duraklama noktalarında bekleyerek geçer ve zaman boyutuna ulaşır. Devinin çizgilerin yön karşılarıyla dalgalı iniş çıkışlarla oluşmaktadır.

Koyu-açık ilişkilerine dayanan resimde devinin, açık-koyu bölgeler arasındaki git-gel durumdan doğar. Koyudan açığa, açıktan koyuya doğru devinin devirsel bir zaman boyutu içinde gerçekleşir. Koyu-açık uygulamalarda devinin karakteri, koyu ile açık arasındaki yerleşme durumuna (dikey, yatay, inişli-çıkışlı, eğik) ve ikili bağlantılarına, mesafe ilişkilerine, büyüklük küçüklük farklılıklarına göre değişir.

Renkli resimde devinin öğeleri, rengin değişik özelliklerini kullanma durumuna göre değişir. Rengin, açık-koyu (ağırlık), kapladığı alan (ölçülebilirlik) renklilik (nitelik) olmak üzere üç temel etkisi vardır. Renk ilişkilerine dayalı durumlarda tamamlayıcı renkler ya da sıcak-soğuk çatışmaları devinimi oluştururlar. İki tamamlayıcı renk ard arda gelerek gözde canlanırlar. İkisi arasında gri oluşur.

Sürekli devinin başlarken, devinin kavramı önemini yitirir. Sürekli devinimi oluşturabilecek, sıcak ve soğuk ilişkisinin varolması gerekir.

Rönesans ustalarının natüralist sanata bağlı olmaları onların ortak özelliğidir. Bir çok sanatçı kompozisyonu oluşturan öğeleri bir ışık-gölge halesi içinde gizlemişlerdir. Bu sanatçıların çoğu ışık-gölgeyi bir biçim ögesi değil, daha çok oylumların belirlenmesinde bir araç olarak kullanmışlardır. Bu yöntemde devinin, arabeskin ve iç devinimlerin yön karşılarıyla sağlanır. Arabesk belli bir noktada kopar ve aynı yönde yeniden başlarsa, göz kopan noktadan itibaren arabeskin devinimini sürdürerek öteki uçla birleştirir. Gözün oluşturduğu bu devinime iç devinin denir⁸³.

Marcelle Waml'in söylediği gibi hareket, yapıta girmesi gereken vazgeçilmez bir unsurdur. Burada temel çizgiler esastır. Ardarda bibiriyle ilişkili valörler pentürün dinamizmini zenginleştirir.

⁸³ CANTÜRK. a.g.e., s.61-65.

Biçimlerin farklı arabesk yapıları araştırılarak aralarındaki kopukluklar yatay-dikey eğriyle hareketli biçimler yapıta organize edilerek bir klasikte dahi dinamizm özendirilir. Örneğin; Titien'in Venüs'ü. Burada durağan bir hareket söz konusudur. Müzikal eleman yapıta katılır. Ancak hareketten harekete geçen dinamizm gerçek görüntüyü vurgulamada gerekli kaynakları yaratır. Elbette romantik Delacroix Vasik Pousein gibi belki de kımıldamaz.

Arabesk parçaların modeliyle birleşerek yüzeydeki görevleri birbiriyle olan ilişkili 'Poussin'e göre farklı dinamizmleri detayda dahi yansıtır. Çünkü Poussin plastik poz arayışı içindedir.

Delacroix ise konturların yer aldığı güçlü uygulama çeşitleriyle titreşimi yüzeyin her tarafına ulaştırır. Plastik poz sadece Poussin'de değil, Ingres ve David'de de özenlice uygulanır.

Ingres, Poussin gibi klasik ve neo klasik ustaların yanısıra roman sanatının sayısız dekorasyonlarında ve post kübist örneklerde dahil çerçeve ile yüzeye yerleşen figürler arasında belli bir denge kurulmak istenir. Hareketli ifade ile kompozisyon arasındaki ilişki sonunda bize, bir açıdan da biçimler arası rapora götürecektir. Andre Lote bu biçimsel ilişkiyi "plastik kafiyeler" olarak açıklar. Ona göre bir tablo bu "plastik kafiyelerde" kaynaklanarak, özel ritimlerine ulaşır, hareketi oluşturan ritim ses sanatında biçimsel taklidi olmayan durağanlığın dışına çıkmayı başaran ifadeye doğru açılır. Formlar giderek zenginleşir ve konusal hareketsiz görüntülerin dahi canlandırılması birbiriyle ilişkili biçimler arasındaki karşıtıllıklarda dahi bu anlamda "plastik kompozisyon" hedeflenir. Böyle bir uygulama zihinsel hareketin, yüzeyde kontrollü uygulanmasından başka birşey değildir.

Yüzeyin üzerindeki dokusal farklılıklar espası ve hareketi sağlayabilir. Özellikle saydamlık etkisiyle, yüzeyde "glase" tekniğinin ve üst üste gelen boya katmanlarının başarılı kullanımıyla dokulardaki ışıklığını artırdığı

görülebilecektir. Böylelikle derinliği olan bir boyanın ışıklı titreşimleri yakalayabilme şansı doğacaktır. Lucas Cranach'ın "Paris hükmü" adlı yapıyı bu boya saydamlılığının başarılı örneklerinden sayılabilir. Ayrıca empresyonistlerden Monet'nin titreşimleri optik karışımlardır. Bu karışımlarda enerjik gizli bir hareket olgusu dikkati çeker. Sanatçılar sadece hareket olgusu için değil, fakat realitelerde de dinamizmi sunabilmek için "glase" tekniğini geliştirdiler. Örnek vermek gerekirse soğuk renklerden oluşan bir fon üzerine sıcak renklerden oluşan boyanın katılımı gibi bir çok sanatçıda görülen sitizasyon geometrik biçimleri adeta yeniden yorumlayarak yüzeyi üzerinde biçimi şaşırtıcı bir şekilde parçalar. Buna ait örnekleri ise Picasso ve Van Doesburg'da görebiliriz.

2.6. Doku ile Espas Oluşumu

Yüzeyde, objelerin iç yapıları strüktürde (iç doku) bir dereceye kadar kendini belli eder, böyle bir yüz plastik bakımdan daha ilginç bir görünüme sahiptir. Sanat elemanlarının arasında aynı anda iki duyu mekanizmasını birden harekete geçirme gücü yalnız tekstürde mevcuttur. Günümüzde doku çalışmaları her alanda kullanılmaktadır. Dokunun en belirgin niteliği pek çok sayıda eş elemandan meydana gelmesidir. Bu elemanlar iki boyutlu ya da hafif kabartmalı bir yüzey üzerinde eşit aralılarla dizilmişlerdir. Granit gibi özel bir yapıya sahip taşların doğal tekstürlerinden ayrı olarak rölyefli işlendiği yerlerde, ışık oyunları her iki tekstürde burada gösterirler. Ard arda getirilen tel örgülerin insan gözünde yaptığı optik aldanma yine bu tip doku görünümüne yol açar.

Kısaca doku benzer birimlerin yanyana, sistemli veya serbest bir biçimde gelerek dış yüzeyi oluşturmasıdır. Doku çevremizdeki nesnelere kısmen farklı kılan, onların niteliğini belirleyen unsurlardan birisidir. Çevremiz görsel zenginliğe doku farklılıkları aracılığı ile kavuşur.

Rengin de, özdeksel varlıklardan ayrılarak algılanması, özellikle türlü doku etkilerinin renksel etkiler ile karıştırılmaması bakımından önemlidir. Belli bir renk, yağlıboya, plastik boya, mum boya,tebeşir boya, guvaş boya vb. biçimlerde görünebilir. Bütün bu özdeklerin kendilerine özgü dokuları vardır; kimi mat, kimi parlak, kimi tozsuz, kimi mumsu yüzeyler oluşturur. Bu dokusal etkiler çoğu kez bu dokusal etkiler renksel etkilerle karıştırılır ve sanki rengin bir birleşeni imiş gibi değerlendirilir. Oysa doku etkisi, genellikle “renksiz” sözcüğü ile anlatılan beyaz, gri ve siyah yüzeylerde de aynı biçimde algılanır.

Renk ışıkla birlikte dokunun da etkisi ile göreceli değişim gösterir⁸⁴.

Dokunun sanatta kullanımı ise eski çağlardan beri süregelmektedir. Asur kabartmalarında, Mısır resimlerinde nesnelere 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 önemsenmedi. İtalyan sanatının yalınlığı, anıtsallığı biraz da dokuyu, ayrıntıları gözardı etmelerinden kaynaklanmaktadır. Kuzey Alman sanatçıları ise nesnelere dokuları ve doku farklılıklarını büyük bir sabırla uygulayıp, bu farklılıklardan doğan gerçeklik yanılsamasını elde etmişlerdir. Kumaş, saç, tahta, cam, metal gibi farklı yapıda nesnelere uygulanan dokular ve ayrıntılar aracılığı ile gerçekte var olduklarından daha gerçek görünürler. Elbise kısımları elbiselerin dantelleri, saçlar en ince ayrıntılarına kadar işlenmiştir.

Dürer’in resimlerinde izlenim dokunma değerlerine dayanır. Kabartıları belirtmek için çekilen çizgileri çözümlersek gölge kısımların tamamıyla saydam olarak bırakılmasıyla da tam çizgi sanatının bir ürünü olduğunu gösterir. Maddenin çeşidi hakkında çizginin kullanım tarzı bilgi verebilir. Dikkat ne

⁸⁴ İ.Halil TÜRKER. Renk ve Uyum-Rengin Işıktaki Göreceli Değişimi. Mimar Sinan Üniversitesi. Sanatta Yeterlik (Doktora). İstanbul. 1987.

kadar plastik şekilden kendini çekerse nesnelerin yüzeyleri, yani cisimlere elle değildiği zamanki duyumlar hakkında ilgi o oranda artar. Rembrandt'ta el bastırıldığı zaman çöken yumuşak bir madde olarak gösterilmişken, Dürer'in insan vücutları bu bakımdan etkisiz kalır.

Örnek olarak, Dürer'e, ondan daha fazla da Holbein'e yakın olan ve şekli kesin ve emin bir yolda çizilmiş konturlu tesbit eden, Aldegrever'in bir portre desenini ele alalım. Yüzün konturu şakaktan çeneye kadar uzun, hep aynı kalınlıkta çizgiler halinde, hiç kesilmeyen, ritmik bir yolda akar; burun, ağız ve göz kapaklarının aralıkları da gene öyle hiç kesilmeyen çizgilerle çizilmiştir. Sakal için bile türdeş bir ifade bulunmuştur. Yalama resim yoluyla verilen model ise tamamıyla, dokunma duyumuna uygunluk ilkesine göredir. (Resim 44)



Resim 44: Aldegrever, "Portre"

Holben desenlerinde kumaş kıvrımlarının dokusunu çizgilerle vermiştir. Hatta onların ancak çizgisel üslupla asıl anlamlarını alacakları kanısındaydı. Ama gözümüz önce bunun tersi elemanlar tarafından çekilir. Gerçekten biz bunlarda ışık ve gölgelerle bunların arasında ancak sezilen kabartı ve kıvrımlardan başka ne görürüz. Ve eğer biri çizgiyle bu işi başarmak isterse sadece kenarları belirtmek bahis konusu olabilir. Yüzeylerin kabartma ve çukurlaşmaları, konturun içinde kalan çizgiler ışık ve gölgelerin bağımsız kitleleri haline dönüşünce hemen apayrı bir hareketlilik kazanırlar.

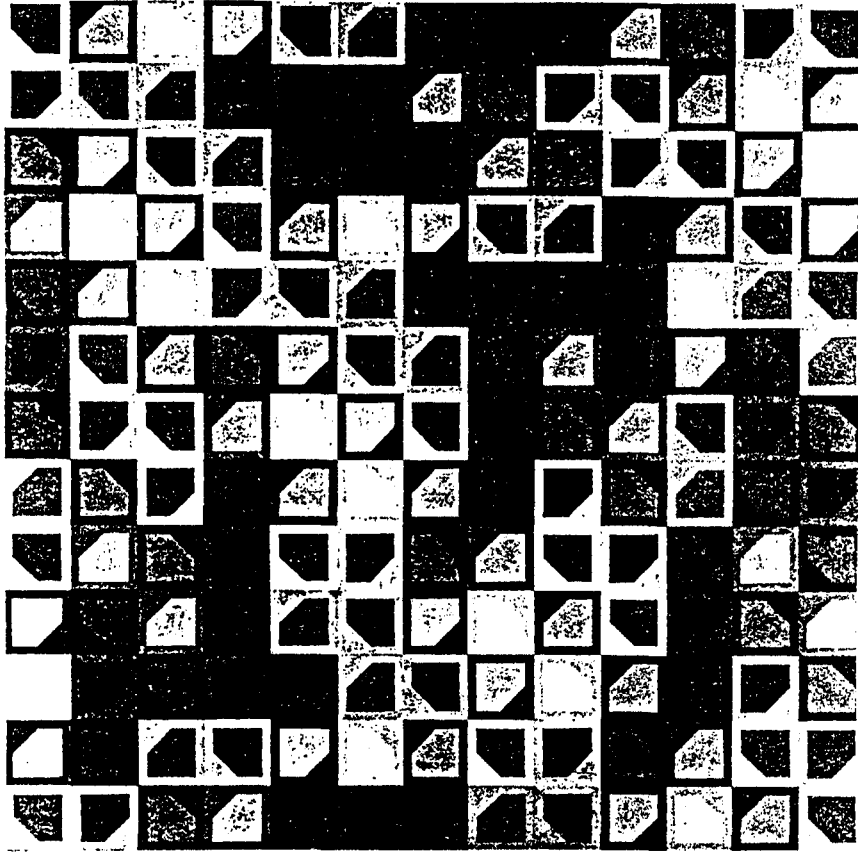
Barok sanatçılar, dokuyu ayrıntılar ile tek tek birimlere dayandırmayıp, fırça tuşları ile algısal olarak bize hissettirirler.

Barok sanatın Frans Hals, Rembrandt gibi sanatçıları bazı yapıtlarında fırça tuşları, izleri ile farklı bir doku karakteri olarak karşımıza çıkar. Empresyonizmde ise nesnelerin kendi dokusundan çok yanyana gelmiş noktacıların, çizgilerin oluşturduğu bir doku olgusu görünür. Artık resmin dokusu imgelerden bağımsız, resimsel bir eleman olarak yapıtlarda yer almaya başlar.

Gerçek dünyada hareket ettiğimizde bu denetleme ve sınaama sürecinden geçen ipuçlarının sayısı, bir resminkinden çok daha fazladır. Berkeley'den bu yana bilgi kuramcıları ve ruhbilimciler, varlığını sürekli koruyan bir madde dünyasına duyduğumuz inancın oluşmasında dokunma duyusunun önemini haklı olarak vurgulamışlardır. Ancak dokunma, gerçeği sınaamaya ilişkin ve elimizde bulunan yöntemlerden yalnızca biridir. Gibson'un göstermiş olduğu gibi, nesnelerin yüzey dokusu da önemli bir etkidir. Çünkü her nesnenin kendisine özel dokusunun hep sabit kalacağını varsayarak, dokulardaki farklılıklardan tıpkı perspektif gibi uzaklığın kestirilmesi açısından yararlanabiliriz⁸⁵.

⁸⁵ WÖLFFLIN, a.g.e., s.49-50-51.

XX.yüzyılın kimi yapıtlarında ise bazen teknikten, farklı malzemelerden ve sanatçının üslubundan kaynaklanan, anlatım istekleri doğrultusunda diğer resimsel elemanların yanında dokusal anlatımda yer verdikleri görülür. Dokunun salt bir eleman olarak “Op Art” akımı içinde optik sanatçılar tarafından kullanıldığını görüyoruz. Örneğin Victor Vasarely, yapıtlarını birimsel sisteme dayandırmıştır. Birim elemanlarını matematiksel bir ölçüyle giderek büyümekle, küçültmekle, optik bir titreşim elde etmektedir. Matematiksel bir sisteme dayanarak, gözü rahatsız eden titreşimler elde edilerek yapılan düzenlemelere optik doku diyoruz. (Resim 45)

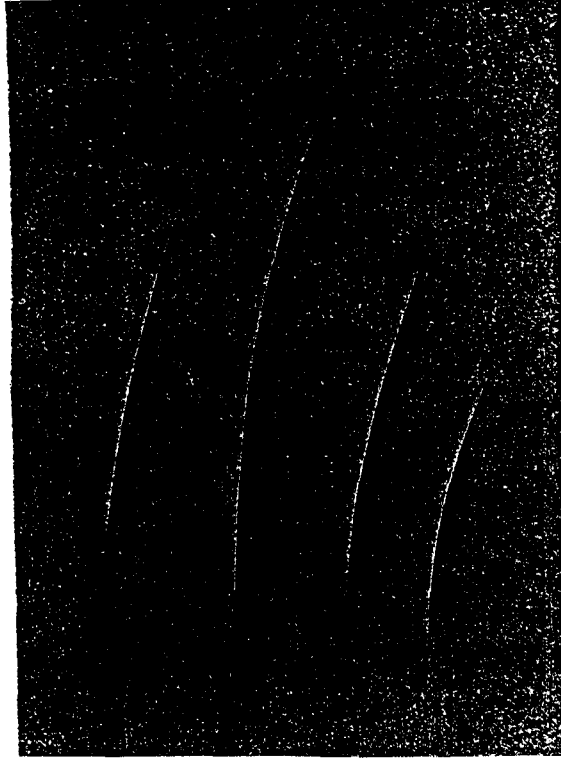


Resim 45: Victor Vasarely “Metsh” 1964, guaj 40x40, Londra

Op Art yapıtı ister hareketli, ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılsın iki ya da üç boyutlu nesnelere aracılığı ile gözün uyarılışına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturur.

Son yıllarda Avrupa sanatında, modern dünyadaki dehşet duygusunu ifade etmeye çalışan belli sayıda soyut resimler ve bazı heykellere rastlamak mümkündür. Bu konudaki materyalin kullanımında Fautrier'in Hostage resimlerinde olduğu gibi sık sık geleneksel anlamda zerafetin ve inceliğin kullanılması eleştirilebilir.

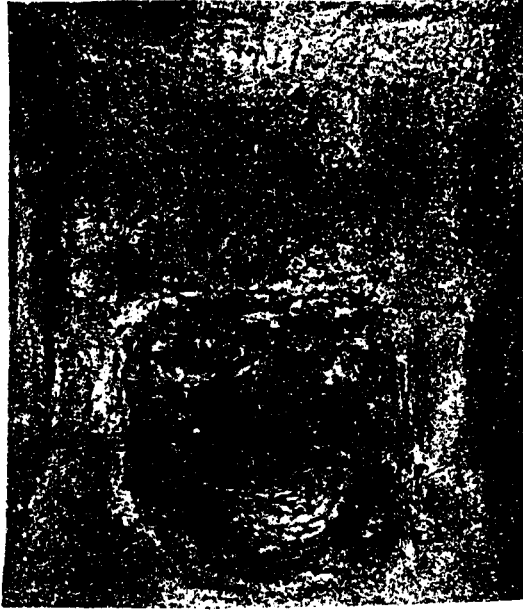
Fontana'nın 1950'ler ve 1960'larda yaptığı hiç leke bırakmadan boyanmış tual yüzeyine, boylu boyunca yarıkların açıldığı resim, iki boyutlu bir ortamda espas izlenimi yaratma çabasından doğmuştur. (Resim 46)



Resim 46: Lucio Fontana, "Concetto Spaziale", 1960, tual üzerine yağlıboya, 100x80

Fontana resim sanatında yanılsamaya dayanan espas anlayışına karşı, yüzeyi kontrollü bir biçimde delerek ya da keserek gerçek espasın yanılsamacı yüzeye girmesini sağlamıştır.

Tapies'in resimleri ise daha geniş, daha iri olup bir tablet ya da parşömen parçasından çok bir duvara benzeyen, daha kaba ve çok daha incelikten yoksun dokusal çağrışımlar uyandıran özelliktedirler. (Resim 47)



Resim 47: Antonio Tapies, “Delinmiş Gövde”, 1956-8, tual üzerine karışık vasat 146x114 cm

Pablo Picasso'nun “Suze'nin Şişesi” (1912-1913 Kolaj) çalışmasında farklı amaçlar için hazırlanan farklı dokularda ve renkteki kağıtları kesip biçimlendirerek, bu biçimleri resim yüzeyinin önüne doğru sıralama yaparak resim dengesini kurmaktadır. Bu yapıtta biçimler resim yüzeyinin önünde yer almaktadır. Espası ise dokunulur olmuştur.

Frank Stella, 1986'da yayınladığı kitabında ilgi alanının izdüşsel espas olduğunu açıklamıştır. Onun sanatı, espas içerisinde resim düzlemlerinin birleşmesidir. Bununla beraber her çeşit yapısal resme hazırdır. Stella, farklı biçimlerdeki alüminyumları biraraya getirerek kocaman düzenlemeler yapmıştır. Fakat yeni çalışmaları, bir resim olarak algılanmasa da heykel olarak da değerlendirilemez. Bazı sergilerinde alüminyum tellerden boyanmış biçimlerden oluşturulan kompozisyonlar, kendi içerisinde sert açılar oluşturmaktadır.

Yine 1955’de Robert Rauschenberg “Şunun Bunun Kuvvetli ve Gürültülü Patırtılı” derlemeleri diye adlandırdığı bir birleşik resimler dizisi yaptı. Aralarında gazete ve dergilerden alınan fotoğraflar ve kendi yaptığı resimler vardı. Bunların içinde “Yatak” en çarpıcı olanıdır. Ressam bu nesnelere ilgili insanın ve sanatın aşırı ölçüde alçaltılmasını ima ediyordu⁸⁶. (Resim 48)



Resim 48: Robert Rauschenberg, “Yatak” 1955

Kuzey Alman sanatından günümüze dek pek çok sanatçı değişik malzeme ve tekniklerle değişik dokulardan meydana gelen eserler üretmişler

⁸⁶ LYNTON, a.g.e., s.267-293.

ve günümüz sanatının espasını yaratmışlardır. İkinci boyutta üçüncü boyutu ifade etmişler ve çalışmalarında kavramsal espası oluşturmuşlardır.

2.7. Malzeme ve Tekniğin Espas Oluşumundaki Rolü

Resim sanatı görsel bir anlatım olup, bu anlatımı bir takım teknik ve malzemeler aracılığı ile yapabilmektedir. Tekniklerin bulunmasında toplumların ihtiyaçları, bilim alanındaki gelişmeler gibi bir çok faktörler etkili olmuştur.

Eski dönemlerde yüzey üzerine su, tutkal, zank boya maddesi esasına dayanan tempera tekniği ile uygulama yapılırdı. Çabuk kuruyan bu teknik problemleri de getiriyordu. Rönesans'tan bu yana en yaygın olan yağlıboya tekniği idi. Yağlıboyayı resimlerinde ilk defa Jan Van Eyck kullanmıştı. Yağlıboya tekniği, geç kuruması yanında, dereceli renk ve ton geçişi sağlamakta, en ince detaya kadar uygulama olanağı vermektedir. Bu teknik sanatçılara çok yönlü etüd olanağı verip, gerçekliği elde etmede büyük katkıda bulunmuştur.

Farklı malzemenin farklı özellikleri olduğundan eserin görünürdeki tesiride farklı yollardan meydana gelir. Bu sebeple, eserle temasımız, sanatçının kullandığı çeşitli malzemeye doğrudan doğruya şartlandırılmıştır.

Aslında her sanat kendine özgü ifade niteliğini tamamıyla tanıyabilmek için birinin resim, bir başkasının şiir ya da diğerinin operayı tercih ettiğini hesaba katmaktayız. Sanatçının yağlıboyayı suluboyaya tercih etmesi yağlıboyanın hazır, kolay ve kullanışlı olmasından değil, düşüncesini anlatmak için nitelikleri daha elverişli bir vasıta olmasındandır. Malzeme seçimi, fikirle form kaynaşmasında yeri olan, yamama değil, temel yeri olan bir iştir.

Arka planlarda boyayı daha ince, ön planlarda doğru harç gibi daha kalın kullanıp, formu destekleyen tuşlardan, fırça izlerinden yararlandılar. Bundan sonra tuş resim sanatında bir espas elemanı olarak ortaya çıkar. Fırça tuşları

resim sanatında ilk olarak Tiziano ve Veronese'de görüldü. El Greco ve Velasquez ile İtalya ve İspanya'da yıllarca sürdü.

Barok sanatta Rubens ve Rembrandt'la Rokoko'da Watteau ile Romantizm'de Delacroix ile devam etti. İngiltere'de Turner, Fransa'da Barbizon ekolü ile üslup belirleyicisi olarak varlığını sürdürdü. Modern sanatta Empresyonistler, Puantilistler, kendi anlatımları doğrultusunda resimlerini tuşa dayalı olarak geliştirdiler. Tuşun serüveni burada bitmeyip, Antik Kübizm, Soyut Ekspresyonizmle varlığını devam ettirip, günümüz sanatına kadar gelmiştir⁸⁷.

Resim sanatında yeni malzemelerin sanat alanına girmesi, yeni fikirler geliştirirken, yeni fikirlerde farklı malzemeleri sanat alanına sokmuştur. Üslupla teknik ve malzeme bir bütünlük oluşturmuştur. Dubuffet çok kalın malzeme (alçı) kullanıyordu. Paul Klee'nin tekniği büyük tuallerde saydam bir etki yaratmaktadır. Jackson Pollock, tual yerine muşamba kullanıyordu. Tüm bunlarda malzeme sanatçının egemenliği altındadır.

Rönesans'tan, sentetik Kübizm'e dek boyasal olarak gelişen sanata Picasso ile boya dışında yeni malzemeler girmiştir. Bunlar kesilerek biçimlendirilmiş duvar kağıdı, gazete kağıdı gibi farklı dokular içeren değişik amaçlı kağıtlardı. Picasso, bu farklılıktan doğan zenginlik elde etmiş, üst üste yapıştırılmasıyla espas tual yüzeyinin önüne geçip, dokunulur hale gelmiştir.

Farklı teknik ve malzemelerden yararlanıp, yapıtını bu farklılıkların kombinasyonuna dayandıran bir diğer sanatçı ise Robert Rauschenberg'dir. Serigrafi baskı, boya tuşları, akıtma, harfler, fotoğraflar, çizgi, nokta, hacimli diğer objeler gibi farklı malzemelerin kombinasyonu ile oluşturduğu yapıtlarında, bu farklı mantıklardan oluşan bir terminolojik zenginliği görmekteyiz⁸⁸.

⁸⁷ Halim ÇELİKER. Espas Form İlişkisi. s.28.

⁸⁸ ÇELİKER, a.g.e., s.28.

Bir sanat eserinin yaratılışında kullanılan aracın ne kadar önemli yeri olduğunu görmek için Picasso'nun o basit çizgilerle yaptığı dört bale dansçısı desenine bakalım. Sanatçı çizgiyi ustaca kullandığı için bu eserden sadece bale yapan dört kişiyi algılıyoruz. (Resim 49)

Desenindeki başarılı etki Picasso'nun kullandığı aracının yapısından doğar: kalemle mürekkep. Mürekkepli kalem, Picasso'ya şaşmaz bir alet gibi, çizgi yönlerindeki en küçük değişiklikleri ve kopuklukları bile kontrol imkanı sağlamıştır. Picasso'nun alet olarak seçtiği kalem tipinden ileri gelmektedir. Picasso'nun deseni, malzemeyle sanatçı birliğinin enfes bir ürünüdür.



Resim 49: Picasso, "Dört Bale Dansçısından Detay"

Rönesans sanatında sanatçılar yağlıboyayı ince tabakalar halinde üst üste vurulup, yumuşak bir şekilde yedirilirken, Barok sanatta daha lekesele ve kalın tabakalar olarak kullanılmaya başlandı. Barok sanatçılar tekniğın, resmin espasına katkılarının yanında fırça izleri, tuşlar, harç gibi boya kalınlıklarının bir değerler sistemi olarak resme katkılarını da keşfettiler. Kabartma gibi görünen bu yapıtlarda teller, boyanmış metaller tahta gibi malzemelerle oluşuyordu. Farklı mesafelerde duran bu biçimler arasında boşluklar bırakarak gerçek espası biçimlendiriyordu. Stella, çalışmalarına uzaysal uygulamalar ekleyerek yeni bir kompozisyon biçimi benimsedi. Son çalışmalarında resimlerini üç boyutlu kabartmalara dönüştürdü.



Resim 50: Jean Fautrier

Frank Stella, 1986'da yayınladığı kitabında ilgi alanının izdüşsel espas olduğunu açıklamıştır. Onun sanatı, espas içerisinde resim düzlemlerinin

birleşmesidir. Bununla beraber her çeşit yapısal resme hazırdır. Stella, farklı biçimdeki aliminyumları biraraya getirerek kocaman düzenlemeler yapmıştır. Fakat yeni çalışmaları, bir resim olarak algılanmasa da heykel olarak da değerlendirilmez. Bazı sergilerinde aliminyum tellerden, boyanmış biçimlerden oluşturulan kompozisyonlar, kendi içerisinde sert açılar oluşturmaktadır. Üç boyutta bu saldırganlığa karşılık içsel bir duyarlılık vardır. Bu organik düzenlemelerde boşlukların yapının içerisine girmesi, formlar ve teller aracılığı ile espasın biçimlenmesine neden olur.

Jean Fautrier, resimlerini kalın kaymak gibi boya katmanları kullanarak yapmıştır (Resim 50). Bazen seçilen işaretler ve yapı ilk bakışta güçlü görünmelerine karşın Soulages'ın resimlerinde olduğu gibi fazla uzun ömürlü ve dayanıklı olmazlar. Sözelimi onun, kızıl bir fon üzerinde duran büyük siyah renkli çubuklardan oluşan resimleri her batılıya haç imgesi çağrıştırmakta ve seyredeni dramatik bir biçimde etkilemektedir. Burri'nin kaba kolajları ise, yakılarak kömürleştirilmiş ve birbirine tutturulmuş çuval parçalarının altından görülen siyah ve kırmızı renkleriyle bize açıkça bir savaşı anımsatır. Nitekim, bu resim, savaş yıllarında sahra hastahanelerinde görev yapmış, yaşadığı otantik olayları bize aktarmaya çalışan bir insanın elinden çıkmıştır. (Resim 51)



Resim 51: Alberto Burri, "Buğday", (Kendir kumaş), 150x250

Fontana'nın 1950'ler ve 1960'larda yaptığı hiç leke bırakmadan boyanmış tual yüzeyine, boylu boyunca yarıkların açıldığı ve bazen mücevherlerle süslenen tablolar, oldukça yüksek ticari değeri olan aşırı-bilgiçlikle sanat nesnelere olarak yorumlanabilir. Fontana'nın bu tabloları bir yandan sanatsal yaklaşım olarak resme açıkça yapılmış saldırılar olarak kabul edilirken öte yandan iki boyutlu bir ortamda derinlik izlenimi yaratma çabaları gibi de gözükebilir (Bkz. Resim 46).

Lucio Fontana resim sanatında yanılısamaya dayanan espas anlayışına karşı yüzeyi kontrollü bir biçimde delerek ya da keserek gerçek espasın yanılısamacı yüzeye girmesini sağlamıştır⁸⁹.

Sanat kendi serüveninde, gerek yanılısamacı olarak, gerekse gerçek malzeme farklılıklarından doğan bir sözlük zenginliği elde edip evreni açıklamada yeni kavramlar girmiştir.

⁸⁹ LYNTON, a.g.e, s. 265.

BÖLÜM III

3. FİGÜRATİF RESİM VE FİGÜRATİF RESİMDE ESPAS

Figüratif resim; bir varlığı, bir nesneyi ve bir sahneyi çizgi ve renklerle ifade eden bir resimdir. Ressam tarafından düşünülüp gerçekleştirilen bu resim, “soyut resim” olarak ortaya konulmuş olsa bile eğer seyirci resimsel imge ile dış dünyanın nesnelere arasında bir ilişki kurup, figürasyonu ortaya çıkarıyorsa bu bir figüratif resimdir. Resimlerinin temsil ettiği şeyin seyirci tarafından bilinmesini istemeyen ressamlar vardır. Soyut olduğu iddia edilen bazı resimlerde figürasyon aslında sadece gizli tutulmuştur. Fakat bilinçli bir seyirci, nesnelere imge arasındaki bu ilişkiyi farkedebilir.

Pek çok kişi bir anlatım sanatı olarak düşünülen resmin, dış dünyanın temsili olduğuna inanır. Bilinen en eski resimler de figüratiftir. Ama bunun nedeni bilinmiyor. Anlamları ve niçin yapıldıklarına dair varsayımlar hiç bir zaman doğrulanmadı.

Figüratif resim, hem birbirinden farklı hem de birbirine bağımlı iki anlatımın sentezinden meydana gelir. Biri canlandırılan şeylerin pratik,

psikolojik, sosyal ve duygusal özelliklerinin anlamı, diğeri de onların resimsel temsilinin plastik anlamı.

Figüratif resimsel olay bir iletişim olayıdır. Ressam “verici” işlevini yerine getirir. Resmin dili iletişim aracıdır. Resmin içeriği iletişimin nesnesidir. Seyirci ise alıcıdır. İletişim, ressamdan seyirciye tablo yoluyla olur.

“Tablo yaratıcının bir oranda da seyircinin katıldığı etkinliklerin yeridir” denebilir. Sadece figürasyon yapıldığı devrelerde, temsil amaç, resimsel anlatım ise araçtı. Resmin, çizgiler, biçimler ve renklerle düşünme, kendini anlatma, heyecan verme sanatı olduğunu tekrarlayalım. Bütün bunlar figüratif resimde, dış dünyanın temsili ile ilişkilidir.

3.1. Figüratif Resimde Espas

Espas basit bir kavram değildir. Sonsuz sayıda espas kavramlarının varlığını kabul etmek gereklidir. Plastik sanatlar alanında söz konusu olan espas hangi espastır?

Bilim için espas sınırsız ve süreklidir. Geometrik espasın ise sınırsız olduğu düşünülür. Öklid geometrisi espasa kesin üç boyut verir. Bu boyutlar içinde her ölçüde benzer figürler inşa edilebilir. İki boyutlu bir alan espas değildir. Espas için düz bir yüzey düşünülebilir ama düz bir yüzey espas değildir. Çevremizde algıladığımız nesnelere bize, belli bir alana, belli bir hacme, belli bir biçime ve birbirlerine göre belli bir uzaklıkta yer almış olarak gözükürler. Bu da bize üç boyutlu bir espas kavramını kabul ettiriyor.

Bizim deneysel espasımız, geometrinin espası gibi sınırsız değildir. Duyularımızın araştırma alanı ile sınırlıdır ve duyularımız tarafından sağlanan bilgilere dayanır. Duyularımızın araştırma alanı ise dış dünya ile kendi vücudumuzdur. Bundan da espas kavramının dış dünya bilgimizin nitelikleriyle ilişkili olduğu ortaya çıkar.

Gerçek espas, üç gerçek boyuta sahiptir; temsili espas ise sadece iki gerçek boyuta, üçüncüsü ise yalnızca telkin edilir. Dış dünyanın yüzeysel betimlenmesinin espası, üçüncü gerçek boyuta sahip değildir. O halde gerçek espas değildir. Gerçek espası ancak grafik ve kromatik işaretlerle telkin edebiliyoruz. Eğer bu telkin yapılmıyorsa veya bu telkini kavrayacak yetenekte değilsek, tablonun gerçek iki boyutu ile yetinmemiz gerekir. Çünkü “gerçek espas” belirli bir dış dünya bilgisinin izlenmesiyle bizde meydana gelen bir kavramdır. O halde, ancak dış dünyanın temsili içinde espas telkin edilebilir. Dış dünyayı temsil eden tek resim olan figüratif resim, neticede espası telkin edebilecek tek resimdir. Bununla beraber, figürasyonun yokluğuna rağmen, bazen soyut resimlerde üçüncü boyut ortaya çıkar. Niçin? Çünkü, zihnen, bazen kısmen, onları figüratif resme dönüştürürüz. Hepimizin resimsel eğitimi temelde figüratifdir ve bu eğitim durmaksızın, her yerde, çözümlenecek figüratif işaretlere rastlama alışkanlığını devam ettirir. Bu figüratif tutku, bizi düz yüzeyler üzerinde plastik işaretler keşfettiğimiz andan itibaren figürasyon aramaya teşvik eder. Bütün bunlardan, espas telkin edilebilmesi için seyircinin dış dünya ile zihni bir ilişki kurmasının yeterli olduğu sonucu çıkarılabilir.

Espas kelimesi bizi yanıltmasın. Tuvall veya kağıt üzerine çizilmiş iki biçimi ayıran espas, bizim burada anladığımız anlamda espas değil, fakat bir yüzey parçasıdır. Bu, bazen tuvalin espası olarak adlandırılan şey ve onun alanıdır. Duyularımızın algılanması ile ilgili “iç espasımız” ise bizi meşgul eden bu sorunla hiç ilgili değildir.

“Espas-zaman” ise, bilgiler kelime hazinelerini kötüye kullanamazlarsa, resimde hiç bir rol oynamaz. Bir heykel veya bir yapı karşısında zaten yaptığımız gibi, bir resmin her tarafında seyircinin bakışının dolaşması için belirli bir zamanın daima gerekli olduğunu bilmek için, “zaman”ın rölativite sisteminin dördüncü değişkeni olarak ortaya çıkmasını beklemek gerekmez.

Genellikle modlenin, perspektifin, planların yanyana veya üstüste konulmasının veya basamaklanmasının, ışığın ve belirli renklerin kendi olanaklarıyla üçüncü boyutu telkin ettiklerine inanılır. Gerçekte, espas telkinini sadece, temsil edilen veya temsil edildiği zannedilen nesnelere ne olduklarının tanınmasına dayanır. “İster resim, ister fotoğraf olsun bir figüratif imgede, belleğin işe karışmaması için temsil edilen nesnelere seyirci tarafından tanımlanmalarını sağlayacak bütün elemanları göstermemeğe çalışıp, “contexte” eksikliğinde bütün anlamını yitirecek bir yüzey ayırılım. Bu yüzey hemen, seyircinin gözünde, renk, çizgi ve beneklerle kaplı, bez ve kağıt herhangi bir maddenin görünümüne indirgenir. İmge bütün iken, bu yüzey, bir modle veya perspektif yanılması işlevini uygun bir şekilde yerine getirebiliyorsa da, diğerlerinden ayrılıp yalnız bırakıldığı zaman aynı işlevi yerine getiremez.

Bir XVII.yüzyıl manzarasında uzaktaki şeyler ön plandan daha uzak görülür. Bu, onların daha flu, daha az güçlü renklerle boyandıklarından değil, fakat, bir manzaranın çeşitli ayrıntılarını tanıdığımızdan ve gerçekte onların nasıl düzenlenmiş olduklarını bildiğimizdendir. Flu ve mavimsi bir ön plan olsaydı ve geri plan da canlı renklerle boyanmış olsaydı, bütün bunlar bu elemanların derinlik içindeki gerçek durumları hakkında bizi yanıltmazdı. Yüzeysel temsile örnek bir Japon estampında, sal üzerindeki kişi, dağların önünde yer alır. Bu izlenimi çizgilerin veya renklerin herhangi bir oyunu ile edinmeyiz. Biz, manzaraları, dağları ve kişileri tanırız. İnsanların dağlardan daha küçük, sazlıklardan daha büyük olduğunu biliriz. Kişi zorunlu olarak dağın önünde yer alacaktır. Arkasında olsaydı görülmezdi ve zorunlu olarak da temsil edilmeyecekti. Aynı düşünme düzenini pirimitiflerin resimlerine de uygulayabiliriz. Dieric Bouts’un bu resminde, kale duvarlarının ardında duvarlara nazaran çok büyük kişiler gözükmekte, insanların boylarının kale

duvarlarını aşamayacak kadar kısa olduğunu biliriz. Bu kişilerin görülmemeleri gerekirdi. Anlatılan hikaye gereği, ressam bu kişileri göstermek zorundadır. Ama yine de biz, bu kişilerin büyüklüklerine rağmen duvarın ardında ve ön plandaki kişilerden daha uzakta olduklarını biliyoruz. Hogarth'ın "Eğlendirici Persektif"inde ise temsil edilen şeyleri tanıdığımız anda acayiplikleri ortaya çıkar." (Bkz. Resim 36)

Mavinin kırmızıya nazaran derinliği daha iyi telkin ettiği varsayımları ve bu özelliğe ilişkin kazanılmış fikirler, çok basit bir figüratif deneye bile dayanamazlar. Bir natürmort'ta kırmızı veya mavi bir saksı, zorunlu olarak, fon teşkil eden kırmızı veya mavi bir duvar önünde gözüktür. Tıpkı Japon estampında, dağın önündeki kişi gibi. Van Gogh'ta, kendi portrelerinin bazılarında, örneğin bu portrelerin gözlerinde, derinlikleri soğuk bir renk olan mavi ile boyayacağı yerde, sıcak bir renk olan turuncumsu kırmızı ile boyamıştır. Bir gözün, en derin ve en yüksek noktalarının nereleri olduğunu bildiğimizden, derin noktalar kırmızı ile boyansa da, bu bizi yanıltmaz. Bunun psikolojik bir gereksinme ile yapılmış olduğunu anlarız. Espasla ilgili izlenimlerin, temsil edilen nesnelere tanınmalarına bağlı olduğuna dair başka örnekler verelim.

Dörtgen ve beyaz bir yüzey alalım. Bu yüzeyin üzerinde düz, küçük, gri bir yüzey daha olsun. Eğer desenin bitmiş olduğunu kabul edersek, her çeşitten "contexte"nin yokluğunda, bu iki yüzeyin aynı planda yer aldıklarını ve dış dünyanın hiç bir görünümünü temsil etmediğini ve beyaz kağıt üzerinde sade, beyaz bir leke olduğunu görürüz. Her çeşitten contexte yokluğu varsayımı, her türlü espas telkinini ortadan kaldırır ve desen, düzlem geometrinin ve her soyut resmin iki boyutuna indirgenir.

Biraz önce verdiğimiz deseni uygun figüratif contexte'lerde donatalım şimdi. Aynı beyaz dörtgen ve gri lekeyi alalım. Burada bir yapı ve açık bir kapı görürsek, beyaz kısım evin ön yüzüdür ve ön plandadır. Açık kapı olan gri

yüzey ise derinliktir. Eğer kapı kapalıysa, beyaz yüzey ile gri yüzey aynı planda yer alırlar. Bina yerine yoldan görülen bir manzarayı koyarsak ve gri yüzey bir kilometre taşına ait olunca, ön plana geçer.

Desen bize non-figüratif gözüktüğü zaman, onu gerçekten, üzerine çizilmiş olduğu kağıdın planına yerleştiriyoruz ve kağıdın planı ile desenin bize gösterdiği plan arasında hiç bir mesafe ayırdedemiyoruz. Buna karşın, deseni figüratif fikirlerle birleştirdiğimiz andan itibaren, bu iki planı karıştırmıyoruz artık. Gerçek içinde görülen her nesnenin seyirciden belli bir uzaklıkta olduğunu biliriz. Bu mesafeyi nesnelerin temsilinde yeniden kurarız ve onu kağıdın gerçek planı ile seyirciye en yakın ön plan arasına koyarız. Özetlersek; figürasyon algılanması olduğu andan itibaren zorunlu olarak üçüncü boyut telkini vardır. O halde bir resimde figürasyon eğinimi görüldüğü zaman bilinçsiz de olsa o resim soyut değildir. Espas fikri, bizim dış dünyayı bilip tanımamız nedeniyle meydana geliyorsa ve figüratif resim de görülebilen dış dünya nesnelere veren tek resim ise, espası telkin edebilecek tek resimdir. Espas telkini soyut sanata tamamen yabancısıdır. Soyut resim üçüncü boyutun silindiği, kamufle edildiği veya dolaylı olarak verildiği bir resim değildir. Sadece iki boyutlu olma özelliği vardır. Soyut çalışan ressamın bir fon üzerindeki form fikrinden korkarlar. Çünkü fon fikri espas fikrinden ayrılmaz. Ne kadar ince olursa olsun bir fon üzerindeki form gerekli olan bir hacimdir. Bazı soyut çalışan ressamın da üç çizgi tuvaleri üzerinde keşince korkuya düşerler. Bunun için de üçüncü boyut korkusu içinde resim yapıp sonradan formel ve kromatik düzenlemeler yaparlar. O halde soyut resimde figüratif resmin tersine hacim ve fon fikri yok. Gerçek bir soyut kompozisyon ne bir fon üzerinde, ne de bir fon içindedir. Tuvalin yüzeyi üzerindedir. Soyut bir resim, seyircinin tuvale olan uzaklığından gözükmelidir. Figüratif resimde ise tuvalden fona olan uzaklık buna eklenir. Amacı dış dünyanın görünebilir görünümünü temsil etmek olan figüratif resimde kompozisyon gerekli olarak bu görünümünün mantıki düzenine uyar. O halde figüratif kompozisyonun

mantığı dış dünyanın düzeninin mantığıdır. İster primitiflerde olduğu gibi, bir insan, onu çevreleyen binalara nazaran oransız olsun, ister hacimler nabilerdeki gibi, silüetlerine indirgenmiş olsun, ister nesnelere kübistlerdeki gibi keyfi olarak parçalanmış olsunlar, ya da Chagalle'deki gibi bir inek gökte dolaşsın, ya da Picasso'daki gibi perspektif zaman zaman tersine dönmüş olsun bütün bu tuhaflıklar yine figüratif düzen içinde oluşur⁹⁰.

⁹⁰ ERDOK, a.g.e., s.9-10.

BÖLÜM IV

4. EMPRESYONİZMDEN GÜNÜMÜZE ESPAS

Empresyonizm, XIX.yüzyılın son yarısında Fransa'da doğmuş ve sonra buradan bütün Avrupa'ya ve Avrupa dışı ülkelere yayılmış bir sanat anlayışının, hatta bir sanat döneminin adıdır. 1874 yılında Monet'nin sergilediği eserden birinin adı "Güneşin Doğuşundan Alınan İzlenim". Bütün sanat kritikçileri bu tablonun adına takılıyor, çünkü bu şimdiye kadar hiç duyulmamış bir tablo adı. Böylece bu empresyonist deyimini önceleri yalnız bu sergiye katılan ressamlar için alaylı olmak üzere kullanılıyordu, ama sonraları bu deyim, yavaş yavaş alaylı yanını kaybederek bu sergiyi açanların ortaya koyduğu yeni sanat görüşünü ifade eden bir genel kavram oluyor. İşte Monet'nin "impression-soleil levant"tan doğan sanat anlayışı yanında, E.Mach'ta vardır. Monet bu tablosunda güneşin doğuşu sırasında bir limanı gösteriyor. Resimde bu limanın somut varlığı ile karşılaşmıyoruz. Burada bize verilmek istenen doğanın belli bir mantığa dayanan somut bir parçası değildir. Monet'nin yakalamak istediği güneş ışınlarının su yüzündeki harenlenmelerini ve bu belli bir an içindeki gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık

dalgalarını tespit etmekte. Fakat bunu o güne dek pek çok ressam uygulamıştı. O halde Monet'yi onlardan ayıran ayırım nerededir?

Resimde hareketsiz hiçbir formun, hiçbir konturun bulunmadığını görüyoruz. Ama aynı zamanda Jan Van Goyen'in "Nehir" adlı tablosuna bakarsak, onda da konturların tamamen eridiğini, onun da daha çok konturdan kaçma prensibine dayandığını görürüz. (Resim 52)



Resim 52: Jan Van Goyen, "Nehir"

Bu iki peysajda da çizgiden kaçan bir prensip gerçekleştirmek isteniyor. Jan Van Goyen'in tablosunda doğa gerçi bir renk armonisine bürünüyor ve konturlar eriyor; ama buna rağmen resim bize yine planlı, düzenli, az çok mantığa dayalı ve düşünsel olan bir doğayı veriyor. Monet'nin resminde titreşen, akan renklerden, birbiri içinde eriyen ışık dalgalarından başka hiçbir şey görmemekteyiz⁹¹.

XIX.yüzyılda, klasik geleneğin yetkinliğe götürülen bir yol olduğu inancı yitiriliyordu. Batı bilincinde egemen olan tarihsel görüş, insanların nesnelere

⁹¹ İsmail TUNALI. *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, 1989, s.38.

kökenlerini araştırmaya zorluyordu. Çağın değişen idealleri, bilim anlayışı ve felsefesi ile birlikte yeni bir gerçekçilik yorumu ortaya çıkıyordu.

Empresyonizm bir natüralizm'di. İlk empresyonistlerden son empresyonistlere dek doğa ile olan bu duygusal bağ titizlikle korunmaya çalışılmıştır diyebiliriz. Hemen hemen beşyüz yıldır Avrupa resmi objeden hareket etmiştir. Fiziğin dayanağı olan madde birdenbire büyük bir değişime uğrayarak katılığını yitiriyor ve quantum'lar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak kavranırken, gitgide soyut bir öze sahip oluyordu. Bunun sonucu olarak varlık, maddesel varlık, doğa varlığı soyut düşünsel bir ilgiler sistemi haline geliyordu. Gerek bilimdeki bu gelişmelere, gerekse tarihsel araştırmalara koşut olarak sanatta da değişimler olacaktı.

XIX.yüzyılda yaratılan sanat yapıtlarından pek çoğu parlak olmayan tarihsel resimlerle, günlük hayatı anlatan manzara ve natürmort resimleridir. Fakat bu yüzyılın son çeyreğinde Eduard Manet ve arkadaşları geleneksel sanatın doğayı anlamada kalıplaşmış kurallarının yanlışlıklarını farkettiler. Resimlerinde nesnelere atölyenin yapay havasından çıkarıp, gün ışığında görüldüğü gibi resmetmeye başladılar. Manet'e katılan Monet ise 'her doğa resmi yerinde bitirilmelidir' düşüncesindeydi. Bu yalnızca alışkanlıkların alt üst olmasına değil, aynı zamanda yeni teknikleri de beraberinde getirmişti. Belli bir anın izlenimini tesbit etmesi gerekmektedir. Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne de insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik vardır. Doğadaki nesnelere birkaç fırça darbesi ile resmedilmektedir⁹²!

Bu genç izlenimci topluluğunun ressamı, yeni ilkelerini yalnızca manzaraya değil, günlük yaşamın her sahnesine uygulamışlardı. Auguste Renoir (1841-1919), 1876'da yapılmış ve bir açık hava eğlencesinde değişik eğlendirici tipleri anlamayı amaçlamıştı. Wateau ise, aristokrat eğlencileri canlandıran düşsel sahnelerinde, sükun dolu bir varoluş havasını yakalamak istemişti. (Resim 53)

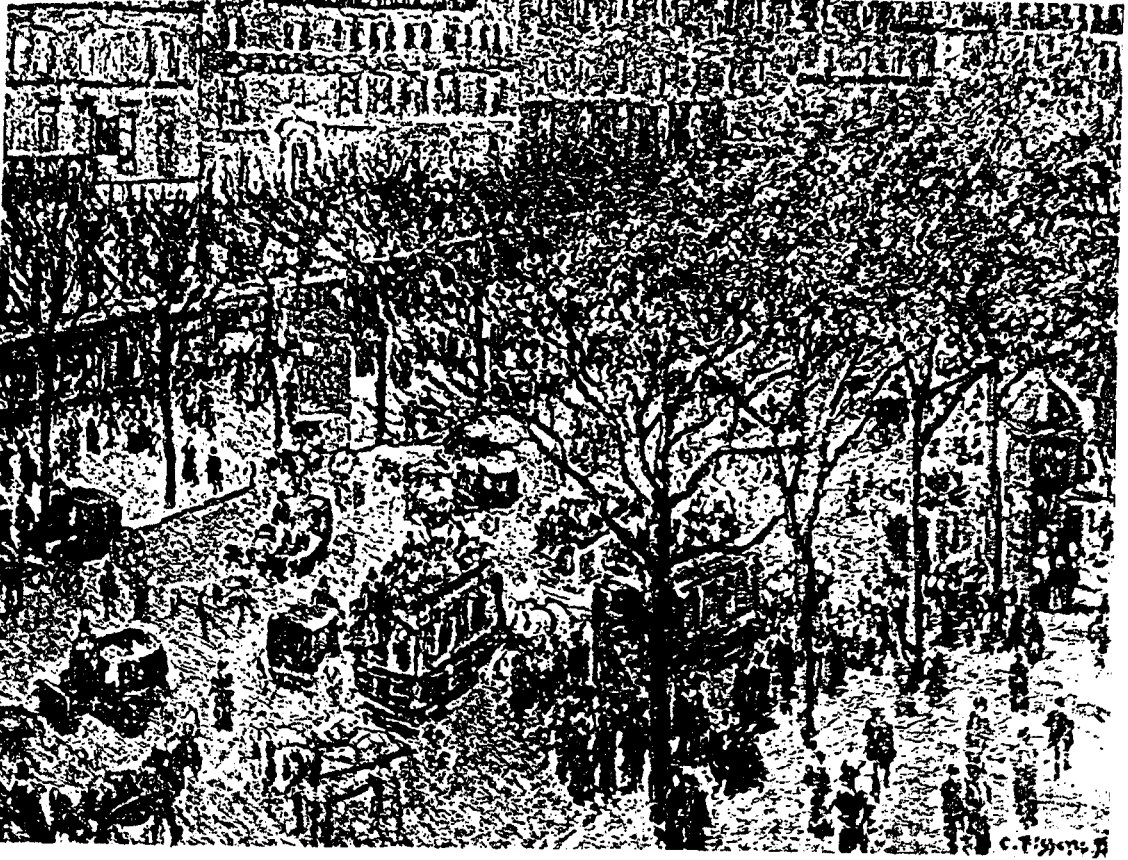
⁹² SERULLAZ, a.g.e., s.154-174.



Resim 53: Renoir, "Moulin de la Galette'de dans", 1876, New York

Renoir'da her ikisinden de birşeyler buluyoruz. Renoir'da, kalabalığın neşeli devinimini yakalamayı seviyor, coşkulu güzelliğin büyüüne kendini bırakabiliyor.

İzlenimci akımın en yaşlı ve yöntemli savunucularından birisi olan Camille Pissarro'nun güneş altındaki bir Paris bulvarının izlenimini çağrıştırdığı Montmartre Bulvarı'ndaki gibi tabloları karşısında şaşkınlığa uğrayan kimseler şunu soruyorlardı. "Bulvarda yürüdüğümde böyle mi oluyorum ya da biçimden yoksun bir lekeye dönüşmek için bacaklarımı, gözlerimi ve burnumumu yitiriyorum."



Resim 54: Pissarro, "Montmartre Bulvarı", 1897

Tüm dünya, birden bire ressamın fırçasına konular sunuyordu. Sanatçı nerede güzel bir ton birleşimi, renk ve biçimlerin ilginç bir oluşumunu renk-gölge ve güneş lekelerinin cıvılcıvılcı oyununu bulursa oraya sehpasını kurabilir ve izlenimini tuale geçirebilirdi.

Ressamlar XIX.yüzyıl insanının dünyayı yeni bir gözle görmesine yardımcı olan iki yandaş olmasaydı, böyle bir zafer hızla ve bunca yetkinlikle ulaşamazdı. Bunlardan birisi fotoğrafıdır. Şipşak fotoğrafın gelişmesi, izlenimci resmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf değişik açılardan çekilmiş rastlantısal görünümlerin güzelliğini bulgulamaya yardımcı olmuştur⁹³.

Bu olanaklardan en derin biçimde etkilenen sanatçı Edgar Degas (1874-1917) oldu. İzlenimcilerin çoğu görüşünü paylaşırsa bile kendisini bu gruptan

⁹³ GOMBRIHCH, a.g.e., s.414-415-416-417.

ayrı tutuyordu. Degas, figürlerini beklenmedik açılardan ele alıp görünen biçimlerin mekan ve biçimselliğini belirginleştirmek istiyordu. Bu nedenle konularını açık hava sahneleri yerine Bale sanatından çıkarmayı yeğledi. Provalarda vücutları her türlü davranış içinde, her açıdan gözleme olanağına sahipti. Sahnenin tepesinden baktığında karmaşık perspektifi veya sahne ışıklandırmasının insan figürleri üzerindeki etkilerini inceleyebiliyordu. Örneğin “Üç Dansçı” adlı çalışmasında kimi balerin kızların yalnızca bacaklarını, kimilerinin de 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 insanın biçimi üzerindeki ışık-gölge oyunuyla devingenliği veya farklı bir açıdan, yani tepeden görüldüğü gibi, resmetmesi bu sonsuza gidişi sınırlandırmıştı. Degas’ta espas sınırlandırılmıştı.

Primitivizm denen ve özellikle XIX.yüzyıl sonuna ile XX.yüzyıl sanatında kendini gösteren eğilimi açıklamanın bir çok yolları vardır. Bu eğilimi gösteren ilk sanatçı Paul Gauguin’dir. Gauguin’in yoğun renklerden oluşan geniş lekeleri kullanarak, biçimlerin, kenar çizgilerini basitleştirmiştir. Çarpıcı renk alanlarını basıklaştırmıştır. Geniş renk alanları sayesinde objelerde basıklaşmış, derinlik sınırlandırılmıştır. Yanılsama alanında doğa tuval yüzeyine yaklaştırılmış, sınırlı bir espas yaratılmıştır. Batı sanatının, hacimleme, derinlik, illüzyon gibi yüzyıllık sorunlarını rahatça görmezlikten gelmiştir⁹⁴.

Cézanne’ın peyzaj çalışmalarında görülebileceği gibi, fırça darbeleri, planları oluşturmaktadır. Fakat bu planlar, düzlem içerisinde bir taraftan arka arkaya giderken, bir yandan da öne doğru gelmektedir. Bu tür derinlik yanılsaması Cézanne’ın düşüncesini oluşturur. Ayrıca resimlerindeki gerek

⁹⁴ LYNTON. a.g.e., s.20.

konuların seçimi, gerek nesnelerin düzenlenişinde öklidyen espas perspektif anlayışının tersine bir düzenlemesi söz konusudur. Nesneler, planlar derinliğe gittikçe büyümekte, ön plandaki küçük nesnelere, onun arkasındaki büyük nesnelere kapamakta ve böylece en uzakta en büyük nesne yer almaktadır. Cézanne'ın bu çalışmalarındaki başarısında bir miktarda olsa XIX.yüzyılda matematik, fizik ve filozofideki gelişmelerin de payı olsa gerek. Bu sırada en önemli keşif non-euclid geometrisinin keşfedilmesiyle Cézanne'nin başarıları non-euclid geometricilerle aynıdır. Her ikisinde espas alternatiflerini ve yorumlarını, eski geometrik yorumlamalar gibi, yapıyı destekleyici bir şekilde kullanmışlardır⁹⁵.

Paul Cézanne'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. Cézanne'ın resimleri yalnız Fovizm ve Matisse değil, aynı zamanda Kübizm için de çıkış noktası olur. Yalnız adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cézanne'ı koymak gerekir⁹⁶.

Önceki sanatçılar, doğanın biçimlerini yassı bir kalıba indirgemişlerdi. Fakat bunu önlemek, basit nesnelere, cisimselliği ve derinliği de koruyarak tablo kurmak olanaklıydı belki. İşte Picasso'yu Cézanne'a götüren yol da bu oldu.

⁹⁵ John Adkins RICHARDSON. *Modern Art and Scientific Thought*. University of Illinois Press. s.36-38-44-45.

⁹⁶ İsmail TUNALI. *Felsefe Arkivi*. İ.Ü.E.F., S.17, İstanbul.1981. s.4-5.

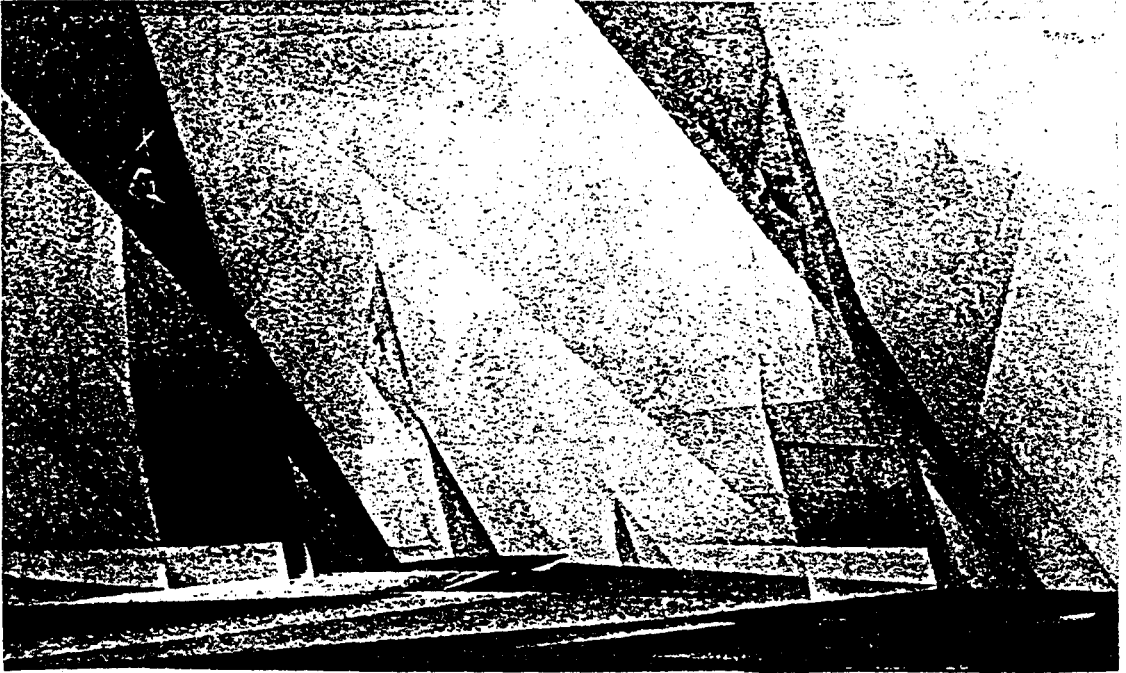


Resim 55: Paul Klee, “Minik Cücenin Minik Masalı”

Paul Klee “Minik Cücenin Minik Masalı” adlı resminde tualine bir doku vermiştir. Figürün etrafında bulunan dokulu kahverengi şekil resme bir ışık getirmiştir. Bu ışık dairenin seyirciye doğru yaklaşmasını sağlamıştır. (Resim 55)

Klee gibi Feininger’de 1912 yılında artan Kübizmci girişimlerle karışıkken basık bir yüzeyde mekan derinliği verme sorununa yeni çözümler getirdiğinin ayırımındaydı. Üst üste konmuş üçgenleri tablosuna koyarak, kendine özgü kişisel bir teknik buldu. Bu üçgenler, saydam olduklarından, kimi zaman tiyatrodaki kullanılan tül perdeler gibi çok katmanlı bir sıralanışı andırırlar. Biri ötekinin arkasından görülen bu biçimler, derinlik düşüncesini veriyorlar,

sanatçıya ise tablo basıklaşmadan, nesnelerin kenar çizgilerini basitleştirme olanağını sağlıyorlar. Feininger, Ortaçağın sarkık saçaklı sokaklarını veya yelkenli kümelerini motif olarak seçiyordu. Bir kotra yarışını gösteren tablo, yönteminin sanatçıya yalnızca mekan duygusunu değil, devinim duygusunu da verme fırsatı kazandırdığını belgeliyor. (Resim 56)



Resim 56: Feininger, “Yelkenliler”, 1929

Biçimsel sorunlara karşı gittikçe büyüyen ilginin, Kondinsky'nin soyut sanatı alanındaki deneylerin yeni bir biçimde ele alınmasına yol açmıştır⁹⁷.

4.1. Soyut Sanat ve Espas

Soyut sanat yirminci yüzyılın ilk on yılı içerisinde doğup, çeşitli okullar halinde gelişip günümüze dek uzanan bir sanat görüşünü ifade eder. Bu geniş

⁹⁷ GOMBRICH. a.g.e., s.464.

sanat görüşü içinde hepsi soyut olan Der Blue Reiter, Kübizm, Non Figürativ, Konstruktivizm ve Süpermatizm vb. gibi çeşitli anlayışlar yer almaktadır. Bunların hepsi soyuttur⁹⁸.

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

Natüralist sanat anlayışı için, doğa mükemmel ve aynı zamanda, 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 ya da görülmesi istenen şeyler tasvir edilirdi. Şimdi ise görülebilir olan şeylerin relativliği bütün açıklığıyla ortaya çıkmıştır. Yani tüm bu görünür gerçeğin dışında gizli olarak başka fenomenler çokluğu içinde akıp gelen rasgele yer alan obje alanıdır. Soyut sanatçılara göre bu evren, oluş ve değişme boyutları içinde akıp geçmesi nedeniyle tesadüfe dayanır. Ama aranan ve ulaşılmak istenen amaç, değişkenlikler, rastlantı değildir. Tersine raslantılar dünyası ortadan kaldırıldıktan sonra aranan evrene ulaşmak mümkündür.

Soyut sanatın amacı da evreni keyfilikten, rastlantılardan, karmaşalıktan değişik görünüşlerden kurtarmak, onları sorunlu ve değişmez kılmak, mutlak değere yaklaştırmaktır.

Soyut çalışmalarla doğal mekan soyutlanmış, soyut-somut arasında gelgitlerle gizemli bir atmosfer yaratılmıştır. Mekan içinde irili ufaklı parçaların birbirleri ile oluşturdukları ilişki resme hareket kazandırmaktadır. Bu daha çok

⁹⁸ TUNALI, Felsefe..., s.4-5.

duygusal bir hareketlilik. Bu hareketlilik, bazen kompozisyonun temelini oluşturmaktadır. Fakat parçalanmalar resme dinamizm katmaktadır.

Gözlemlerin tutsağı olma tehlikesine düşmeden, hacimsel biçim yinelemelerine dayanan doğa ve nesnelere anlatımı yerine genellikle renk ve leke devrimine dayanan bir yorum ile çalışmalar yapılmıştır.

Karşıtlıkların aynı mekanda kullanılması bazı resimlerde temel özellik olarak görülür. Bazen sert yumuşak biçimler, pürüzlü yüzeyler, ritimli dalgalar, boyanın oluşturduğu doku-valör ve rengin aynı anda görülmesi, espası oluşturmakta ve güçlendirmektedir. Fırçanın renkleri, figür ile arka planın, değişik bölümlerin ve bunların birbirleri ile olan ilişkileri belli bir dinamizm içindir. Ayrıca, biçimin oluşturduğu hareket, fırçanın dinamizmi ve renkler, resimlere ifadeci bir yön kazandırmaktadır⁹⁹.

Paul Klee, rengin ölçülebilir ve tartılabilir gibi bir üçüncü niteliği olduğunu söylemektedir. Bu niteliklerden birinin egemen olması resmin karakterini belirler. Şimdiye değin uygulamalar üç anlayışı ortaya koymuştur. Bunlar ışık-gölgeci, renkçi ışık-gölgeci ve renkçi anlayışlardır¹⁰⁰.

Renkler, kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olursa olsun figürü ve nesnelere desteklemektedir. Biçimsel endişeleri ön plana çıkartmak için figür bazen lekesele olarak kullanılmaktadır. Biçimler ifadeyi sağlamak ve güçlendirmekle yükümlüdür. Bazen figür mekânla kaynaşmış, içiçe girmiş adeta kenetlenmiştir. Bu da figürü, mekânı daha sağlam bir yapıya oturtma endişesinden kaynaklanmaktadır.

Objeler, bütün içeriklerinden sıyrılıp, sadece yüzeyden ibaret görünüşler olarak ortaya çıkar. Objeler, zaman ve bazen mekândan soyutlanmış, kalın koyu ve karanlık tonlar üzerinde eş zamanlı bir duyarlılıkla geniş, güvenli, atak renk lekeleri ile biçimlenmiştir.

⁹⁹ Saim ERKEN. *Figürün Mekân İçindeki Durumu*. İstanbul, 1990. s.

¹⁰⁰ CANTÜRK. a.g.e, s.34.

Cézanne, bu konuda “Doğa yüzeysel değildir, tersine derinliktedir. Renkler bu derinliğin yüzeydeki ifadesidir, renkler dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar. İşte sanatın aradığıda, bu derinlikteki varlık olacaktır. Sanatın izlediği yol bu olmalıdır.” der.

Soyut sanata gelindiğinde benzetmecilik sona erer. Yeni biçim yaratma bilinci ancak, Cézanne'den sonra gelişir. Artık resim doğanın dış görünüşünden kurtulur. Soyut sanat biçim dünyasını yaratırken hiç şüphesiz bir takım elemanlarla, araçlarla olacaktır, bu eleman ve araçlarda yine sanat elemanları ve araçları olacaktır.

Soyut sanat aradığı biçim dünyasını yaratırken, doğal formların dışında varolan sanat elemanlarını, çizgi, renk ve yüzey gibi elemanlarla oluşturur. 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 vermeyi, geometrik formlar halinde çözümler ve böyle bir çözümlenme de sanatı soyut kılar.

Sanatçının görevi evrendeki mutlak dengeyi, bu gizli uyumu nesneleredeki 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 demektir¹⁰¹.

Geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinden beri sanatta egemen olan doğayı görmeye dayalı mantık, yerini doğayı düşünme mantığına bırakır. Soyut sanatın amacı duysal gerçeklikten kaçarak değişmez olana, mutlak'a ulaşmaktır. Bu

¹⁰¹ TUNALI. a.g.e., s.144-160.

mutlak, varlığın özünde, derinliğinde somutlaşır. Sanat, algılanan nesnelere ve görünüş biçimlerinin tam olarak tekrarlanmasından kaçmaya çabalar. Sanat türlü yollarla asıl alanını elde etmeye yönelir. Sanatın bu asıl varlık olanı, duysal gerçekliğe karşıt olan ifade dünyasıdır ve buna da ancak bilim yoluyla ulaşılabilir. Resim, üç boyutlu maddeselliği, yüzeyselliğe indirgemekle salt bir biçim anlamı ifade etmiş olur. Nesnenin üç boyutluluğunun reddedilmesi nesnelere birer yüzey biçimi haline getirilmesi, başlangıçta çağdaş soyut sanatı belirleyen bir nitelik olarak ortaya çıkıyor. Ama bu yüzeysellik nesnelere yalnız üç boyutluluk içinde kavrayan objektif natüralizme karşıt olan bir evren kavrama biçimi olarak ortaya çıkıyor.

Artık soyut sanat bu yaklaşımı doğrultusunda yapıtını, renkli renksiz geometrik düzlemler ve çizgilerle yüzeyde oluşturmaktadır. Espas, içerik olarak, derinlikte, biçim olarak yüzeyde bulunmaktadır¹⁰².

Soyutlamada sanatın yadsınmaz öğelerinden devinim, espas arayışı içinde ya da yüzeyde devinim, bütün dinamizmi ile devam etmektedir.

Devinim taval yüzeyinde iki boyuttan üç boyuta taval derinliğine, giderek helezonik ve parabol de yaratarak çoğul sayılarla, dinamiklerle oluşabilir¹⁰³.

Yeni endüstriyel malzemeler ve teknolojiye olanak bulan, sahip olan çağdaş sanatçı Rönesans ile başlayan doğanın iç ve dış yönlerini incelemeyi derinlemesine genişletmeye başlamıştır. Çağdaş dünyanın önemli bir özelliği de harekettir. Çağdaş sanata boşluk kavramına dördüncü boyut olarak adlandırılan yeni bir boyut eklenmiştir.

XIX.yüzyıla kadar ressamlar iki boyutlu düzlemde boşluk mesafe kavramını yaratabilmek için renk çeşitlerinin azalan zıtlıklarını, açık ve koyu ton değerlerini kullandılar. Böylelikle mesafelerin sonsuzluk kavramı veya

¹⁰² LYNTON. a.g.e., s.23-24.

¹⁰³ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU. a.g.e., s.18.

atmosfer perspektifleri yönünden sorunu çözmeye çalıştılar. Sonsuz boşluk düşünceleri batı sanatında Rönesansın başından XIX.yüzyılın ortalarına kadar sürer. Bu dönemler içinde sanatçılar, doğadaki sonsuz boşluğu derin boşluk tasarımıyla kavramışlardır.

Bilindiği gibi resim sanatında yüzey, seçilmiş sınırlı bir yüzeyde plastik ve resimsel öğelerle yaratılan boşluk kavramıdır. Bir yüzeyde iki nokta arasındaki mesafe zamanı düzenleyen bir durum yaratır¹⁰⁴.

Wölfflin resimdeki derinlik konusunda: “Her resimde derinlik vardır, ama derinlikler uzamın paralel dilimlere ayrılmış olması, ya da bir hareketin devinimin herşeyi derinlemesine birleştirerek canlandırması durumlarına göre başka etki yaparlar. Derinlik etkisi hareket, devinim halindeki biçimlerle belirtildiği zaman en güçlü etkiyi yapacaktır.” diyor¹⁰⁵.

“Giotto’dan beri resim sanatının başlıca kaygılarından olan mekan derinliği ve bu derinliği sağlayan teknik öğeler, renkleri bulandıra bulandıra değerden düşürmüş olmasa da zor duruma sokmuştur. Asıl kaygı, bu yüzeyin ressamca boyanması olunca resmin tabiattan uzaklaşması güzelliği dış dünyada değil, insan içi uyumlarda, duygu ve düşünceyle varılan cennetlerde araması doğaldır.”¹⁰⁶.

Soyut sanat akımlarının ilki Kübizm’dir. Kübizm, Cézanne tarafından uyarılmış teorik düşüncelere dayanıyordu.

Cézanne hacim ressamıydı ve hacmin yapısını arıyordu. Resimlerinde her ne kadar küre, koni ve silindir biçimleri görünmüyorsa da Emil Bernard’a yazdığı mektuptaki sözler, onun doğada geometri biçimleri aradığını göstermiştir. Kübistler için hacim nesnelerin özüydü. Kübistlerin kavram ressamlığı Giotto’dan beri süregelen Yeniçağ sanat geleneğinin değişmez

¹⁰⁴ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s.147.

¹⁰⁵ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s.147.

¹⁰⁶ GOMBRIDGE, a.g.e., s.150.

ilkesi olarak kabul edilen tek bakış noktasını kırıyor ve resim sanatına hacmi çeşitli yarlardan gösterebilme olanağı açıyorlardı.

Tek bakış noktasının kırılması, kapalı hacmin kırılması demektir. Kübistler, hacmi düşüncelerinde irili ufaklı geometri biçimlerine bölüyor, bunları resim yüzeyine paralel planda yanyana ve üstüste getiriyor, hacmi hazır ve bitmiş bir biçim olarak vermiyor, onu oluşturuyor ve yeniden kuruyorlardı¹⁰⁷.

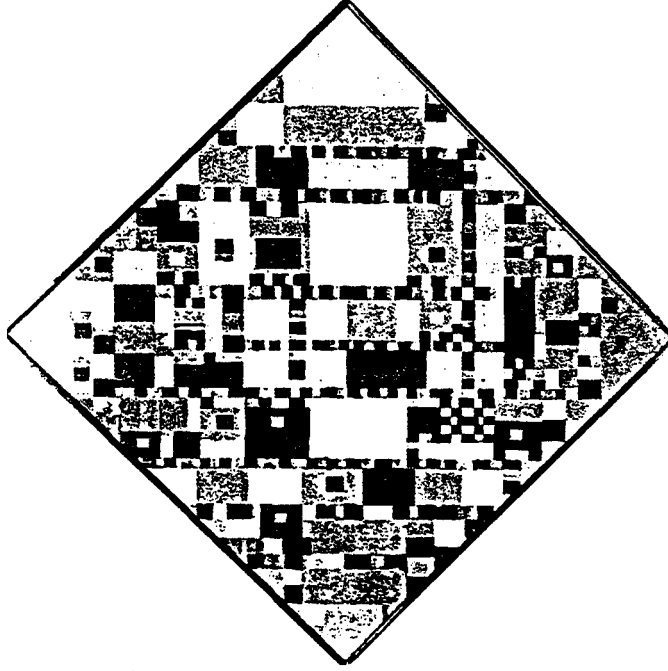
Picasso ile Braque'nin kısa zamanda oluşturdukları yeni anlatımlar uluslararası sanat ve tasarımda bir dizi gelişmeler için bir sıçrama tahtası oldu. Bu akımın bu ölçüde etkili olmasının bir nedeni de Kübizmin bir takım özgürlükler getirmesiydi.

1912'de Picasso ile Braque'ın yapıtları önemli bir değişim gösterdi. Bu sanatçıların ikinci tür Kübizm'ine, Birleşimsel (sentetik) Kübizm adı verildi. Bu yapıtlar doğadan değil de, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değişik öğelerden oluşuyordu. Gazete kağıtları, duvar kağıtları, tahta taklidi, muşamba vb. gibi hazır malzemeleri yapıtlarına eklemişti. Bunlar bazen bir nesne biçimi olarak bazen de, 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 büsbütün bırakılmaz. Ne var ki amaç doğayı ve nesnelere tüm resim sanatının dışında bırakmaktır.

Picasso'nun espası sonsuz bir derinliğe gitmemekle, yüzeye yakın yüzeyselleşmeye eğilimlidir. Espas sınırlı espastır. Picasso ve Braque'da soyut sanatın biçimsel anlatımıyla birlikte espas fikri de oluşmaktadır.

¹⁰⁷ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU. a.g.e., s.30.

Bazı resamlara göre Kübizm, açıkça tam soyutlamaya giden yoldu. Bu yolda K bizmi en aşırı, noktaya kadar götüren sanatçılardan biri de Hollandalı ressam Piet Mondrian'dı. 1910-11 yıllarında Hollanda'da Kübist ressamları inceleme fırsatını buldu. Renk çeŐitlerini azaltarak resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başladı. Bu  alıŐmaları Analitik K bizmi anımsatan bir çizgi düzenlemesidir. (Resim 57)



Resim 57: Mondrian, "Victory"

Mondrian'a göre, kübist sanat soyutlayıcı idi. Ama soyut değildi. Mondrian simetriden ka ınıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eŐitliĐin dengesi olabilirdi. Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, yirmi yıl bıkmadan usanmadan sağa sola aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim b t nlemeleri elde etmeye  alıŐtı¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Nazan İPŞİROĞLU-Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.e., s.54-55.

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 görüşündedir. Bundan ötürü Piet Mondrian'ın resimleri kareler, dikdörtgenler ve onları birbirinden ayıran çizgilerden oluşur. "Neo Plastisizme" adını verdiği bu resimlerin anlamı yüzey gerilimlerini mutlak dik açıda dile getirir. 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. Mondrian'ın sanatı evrensel değerleri ve karşıtların yan yana geldiği varoluşu dile getirdi.

Soyut sanatçılar bir duyarlılık yaratmaya çalışıp, bu duyarlılıkta bir gerilim çıkarmaya çalışıyorlardı. Bu yüzden renkten de 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 doku koymak, negatif yerine pozitif yapmak sanatçı için bir zorunluluk haline gelir. İllüzyonistik boşluğun yaratılmasında boyama çok zorlayıcı değildir. Fakat genelde onun varlığını da inkar edemeyiz. Bu boş alanı adeta hiçlik olarak tanımlamıştır. Resimsel alanda, boşluk duyarlılığına karşı yapılan çalışmalar ve tualdeki işlenmemiş alanı tümüyle doldurmakta çözüm olmamaktadır. Buna karşılık genel eğilim, izleyici ile yapıt arasındaki alanı, mesafeyi küçültmeye yöneliktir. Bu sebeple izleyen kişi yapılan tasarımın baskınlığını ya da yoğun duygusal enerjinin baskınlığını hisseder. Ancak burada sanatçılar gözcü bir çalışma yapmak istemiyorlardı. Boyutu küçültmek ise, izleyiciye resimde anlatılmak istenen deneyimi vermez. İzleyici resmi sadece çerçeveleriyle sınırlı bir alan olarak algılar. Halbuki boyutu büyük olan bir resimse izleyiciyi içine alır. Burada boyutun arttırılması, izleyen kişiyi

de içine katacaktır. Sonuç olarak düşünülenden çok daha yoğun bir iletişim söz konusudur.

Jackson Pollock 1947 ile 1948 yıllarında büyük boyutlu resimlere yöneldi. Bu büyük boyuttaki yüzeyler ile sıradan artistik deneyimlere dayanan geleneksel sehpa resimleri arasında bir ayırım ortaya çıkarttı. Pollock tual ölçülerini arttırmakla, onları yere taşıyıp yerde resim yapmaya başladı. Bu çalışma yöntemi Pollock'a sonsuz bir hareket özgürlüğü kazandırdı. Pollock bunu, "ben bu yolla tabanın çevresinde çalışabiliyorum, dört yönden müdahale edip resmin içinde oluyorum" diye açıklıyordu.

Dışavurumcu bir sanatçı olan Jackson Pollock'un 1949 yılında yapmış olduğu Kaplan isimli çalışmasında yere serdiği muşamba üzerine özgürce boyaları akıtarak eserlerini meydana getiriyordu. Büyük bir renk zenginliği içeren bu yapıtlar, çizgi ağından oluşmuş hissini vermektedir. Çizgiler birbirlerini kapatıp öne ve arkaya doğru bir espas oluşturmaktadır.

Frank Stella "İndia İzlenim" isimli resimde yüzeye olan tutkularıyla, gerçek ve derinliksiz tam yüzey elde edebilmeye yönelmişlerdir. Bunu izleyen yıllarda şekilli tual, informal resim gelişti. Stella'nın alt ve üst kavramı olmayan şekilli tualinde, tualin şekline göre, geometrik çizgilerle bölümlenmişti. Burada tualin şekli önem kazanıp, bu şekil gerçek espası biçimlendirmektedir.

Soyut ekspresyonizm'in öncüleri birbiriyle karşılıklı ilişkileri olan kimselerdi. Bunlardan bir diğeri olan Tobey, Amerika'nın batı kıyılarındaki Seattle'da yaşamış ve yapıtlarını bu kente vermiştir. Söz konusu öncülerin hiçbiri genç değildi. Yaş ortalamaları kırkın üzerindedir. Tobey, Rothko, Kooning ve Still, Gorky, Newman, Kline, Pollock, Stella.

Pollock'un o yıllardaki resimleri Tobey'inkiler gibi mistik özellikler taşımamakla beraber düşünsel; Ernst'inkiler gibi büyücünün tılsımları peşinde koşmamakla birlikte yaratıcı; hepsinin üstünde taze taze ve çekici eserlerdi.

Bugün geriye baktığımızda soyut Ekspresyonizmin 'action painting' dalındaki belli başlı ressamın Pollock değil Kooning olduğunu görüyoruz. Çalışmalarında boşluk hissini veren biçimler kullanmıştır. Biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturduklarını görüyoruz. (Resim 58)



Resim 58: Williem de Kooning, "Kadın"

SONUÇ

Binlerce yıl öncesinin insanı elindeki rengi kayalara sürerken, veya yüzeyleri basit araçlarıyla oyarken, “Ben bir sanat eseri oluşturuyorum, ya da bir mekan oluşturuyorum” diye düşünmüyordu belki.

Bu insanın; resimleri görsel, nesnel mekanı ise açık-koyu, renkli-renksiz, çizgi-düzlem, hareketli-statik, büyük-küçük, yön karşıtıllıkları, açık-kapalı form, saydam-saydam olmayan, süper pozisyonlar ve benzeri plastik öğelerden oluşuyordu.

Resim sanatının ilk örnekleri paleolitik çağda, mağara duvarlarına yapılan iki boyutlu ve yüzeysel resimlerdir.

Tarih öncesi resimleri bilinçsiz belli bir düzen anlayışından yoksun olarak karşımıza çıkar. Mısır sanatında hareket kavramı, geometrik düzen içerisinde yatay-dikey olarak gelişir. Antik Yunan sanatında, Mısır’ın statik figürü, bir kalça üzerine basarak hareket kazanmıştır. Yunan sanatında, Rakkursi, Hellenistik sanatta, volümlenme; doğu sanatında, eğik-paralel perspektif ve onun çeşitleri gibi kimi derinlik elde edebilme çabaları görülür. Barok sanatta ise devinimde artış görülür. Ön Rönesans’ta perspektif yasaının bulunuşuyla, üç boyutlu mekan yanılsamasının elde edilmesi, hareket kavramının sadece yüzeye paralel olarak değil derinlemesine uygulanmasında da olanak sağlar. Rönesans’ın bu çizgisel espası XVII.yüzyılda bu yapısında kurtulup daha algısal bir mekan olarak şekillenir.

Sanat tarihi evreleri içinde espas olayı değişik boyutlarda irdelendiğinde her çağın estetiğinde karşımıza çıkan, çözümleri perspektifle, planla, yüzeyle, plastik değerle ilişkili olduğu kadar devinim kavramı ile birlikte gündeme gelmektedir. Devinim olayı espas kavramı içinde gidip gelen bir tür devinim biçimleşmeden doğan bir aksiyon oluşumunu ifade etmektedir.

Sanat yapıtı doğaya eklenen bir nesnedir. Zaman ve espas içinde yer alır. Ressam hiçbir şeyi unutulmaya terketmeden, görünür hale getirip onlara espas içinde yer vermek ister.

Figüratif resimde karakterleri, yoğunlukları, yönleri, buluşmaları, kaçışları, bir alanı kaplamaları, bütün bir kompozisyonu bir ağ gibi sarmaları ile bir bakış diyalektiği kurabiliriz ve buradan giderek bakış ve espas ilişkisini ortaya çıkarabiliriz.

Sonsuz boşluk fikirleri, batı sanatında, Rönesans'ın başından XIX. yüzyıl ortalarına dek sürer. Bu devirler içinde sanatçılar, doğadaki sonsuz boşluğu derin boşluk hayali ile kavramışlardır.

Alan kavramı ilk olarak yüzeyde gelişir. Mısır ve Mezopotamya'da yatay yönde yanyana getirilmiş şekillerle, bir olayı veya bir hayatın hikayesini anlatan kompozisyonlarda arka arkaya gelen bölümlerin üst üste yerleştirilmiş hizalarda, yanyana konmasından meydana gelen alan kavramı, dik yönde arka arkaya yerleşen ve dönebilen boy sırasına göre kat kat konan şekillerle gelişen alan kavramı uygulanmıştır.

Tüm Uzakdoğu sanatlarında derinliklerin üst üste konması, kuş uçuşu karakterinde gelişen alan kavramı ön plandaki nesnelere yüksek oluşu uzak mesafe görünüşlerinde diyagonal düzende kullanılmıştır.

XVIII.yüzyıl İtalya'sı, doğa ilimlerinin başladığı devirdir. Plastik sanatlarda da ilim ve objektif görüşler tesirli duruma geçmeye başlar. Perspektifin bulunuşu ile amaçlanan fikir dünya düzeninin bir bölümüne bir pencereden baktığımızda, yüksekliği, ufuk çizgisini belirleyen ve tabanı uzunluk yönünde açılan ve sınırlanan görüş alanı ile açıklanmıştır.

Fransızlar öklid geometrisinin görüşe ait bölümüne dayanan bu yeni bilimin öncüsü oldular.

Rönesansın anahtar bilgisi olan perspektif mimaride düzenleyici çizgilerin veya bir yapının oran ölçüsü olarak da kendini gösterir.

Barok sanatın uzaklara ve derinlere giden görünüşlerinde perspektif, deforme edici özellikleri ve baş döndürücü, karmaşık alanlarında da konik alanı tanımak mümkün olmuştur. Tablonun iki boyutuna üç boyutlu olarak sokulan biçime ve renge ait alanlar toplamı plastik alanı meydana getirir.

Plastik alan fikri, XX.yüzyılın başında “Analitik Kübizm”i doğurdu. Plastik alan bilgisi; önce üçüncü boyutun, ışık-gölgenin, düşen, çıkan, tonları ile ileri geri daralan ve genişleyen planlarla meydana gelmiştir. Yapıtlarda espas renklerle yaratılmıştır. Sıcak renkler öne çıkmakta, soğuk renkler ise geride kalarak espası sağlamaktadır. Renk kalitesinin uzaklaşma ve yakınlaşma olarak sıcaklık ve soğukluk belirlemeleriyle konik alan sahalarını ve alanlarını ayıran hassas neticeler olarak görülür.

Yine endüstriyel malzeme ve teknolojiye sahip olan modern sanatçı, Rönesans ile başlayan doğanın iç ve dış yapılarını incelemeyi genişletmiştir. Modern sanatçı espas kavramına zaman boyutunu da eklemiştir. Modern dünyanın göze çarpan özelliği harekettir. Espas öğeleri olarak zaman ve hareket önemli grafik bir iddia olarak ortaya konur.

En ilkel devirlerde bile o devir insanları hareketi anlatabilmede çok sınırlı imkanlar kullandılar.

Yunanlı sanatçılar hareketi temsilde kumaş kıvrımlarını ve kenar çizgilerini organize ettiler. Bu buluşlar sayesinde kumaşların zengin kıvrımları ile çizginin devamlılığını ve bakışı kenar çizgilerde tutmayı aradılar.

Rönesans sanatçıları hareket sorununu derin boşlukta, her an değişen, kah sönen ve dağılan, kah toplanan ışığın ve karanlığın zıtlıklarından ve kompozisyon üzerinde aramışlardı.

Espas XX.yüzyıla kadar tual yüzeyine şu veya bu şekilde aktarılmıştır. 20.yüzyıla doğru gelindiğinde, ekonomik siyasal, toplumsal yapıdaki değişmeler, toplumların, sanatın niteliği üzerindeki düşüncelerini de etkilemiştir. Bu değişmeye paralel olarak sanat tarihi perspektifi içerisinde sanatçıların resimsel sorunlara bakışları, yaratma biçimleri ve çözümlenmeleri çeşitlenmiştir. XX.yüzyıla dek ressamlar iki boyutlu yüzeylerde mesafe-boşluk kavramını yaratabilmek için renk çeşitlerinin azalan zıtlıklarını, koyuluk ve açıklık tonlarını kullandılar. Böylece mesafenin sonsuzluk kavramı veya atmosfer perspektifleri açısından hareket ettiler. Ön; orta ve derin boşluk belirtileri resim düzleminin kenarları içinde yer alan biçimlerin derinlikte geri çekilen yumuşayan kenarları yanında ön planda iri şekillerin yer aldırılması da espas kavramını hissettiren sebepler olabilir.

Soyut sanatın espası yüzeyseldir. Resim sanatında espasın gerek yüzeyde, gerek derinlikte gerçekleşmesi bir takım elemanlar aracılığı ile gerçekleştirilebilmiştir.

Yeni fikirlerin gelişmesi resim sanatına yeni malzemeleri de sokmuştur. Farklı malzemeler ve teknikler yeni yorumları da beraberinde getirdi. Bu farklılıklardan doğan yeni espas şekillenmeleri, sözlük zenginliğini de beraberinde getirmiştir.

XX.yüzyıl dünyası pek çok değişime, tekniğe sahne olmuştur. Pek çok aşama çeşitliliği değişik yorumları, anlayışları da beraberinde getirmiştir.

Renk günümüz sanatında önemli bir resimsel olgu olarak karşımıza çıkmıştır.

Günümüz sanat anlayışında ışık-gölge, çizgi, renk, doku, perspektif, yön ve hareket, teknik ve araç-gereç gibi elemanların farklı biçimlerde bir veya birkaçının farklı kullanımı ile espas biçimlenmelerinin oluşumu sağlamıştır.

Kısaca resimde espas ancak bu unsurlarla varlık gösterebilmektedir.

KAYNAKÇA

- ATALAYER, Faruk : **Temel Sanat Öğeleri.** Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1984.
- ASLIER, Mustafa-
IŞINGÖR, Mümtaz : **Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim.** Ankara, 1986
- ALTAN, Özdemir : “Mekan Bilgisi”, Ders Notları.
- AKSOY, Şeniz : **Resimde Konu Olarak İç Mekan.** Ankara, Şubat 1989.
- BİGALI, Şeref : **Resim Sanatı,** Ankara, 1989.
- CANTÜRK, Fikri : **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar.** Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 695, Eğit. Fak. Yay. No:35, Eskişehir, 1992.

- CLAUDON, Francis : **Romantizm Sanat Ansiklopedisi.** Çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1988.
- ÇELİKER, Halim : **“Espas-Form İlişkisi”.** Mimar Sinan Üniversitesi, Sanatta Yeterlik Tezi, 1992.
- ÇOKER, Adnan : **“Kompozisyon Bilgisi”,** Ders Notları.
- ERDOK, Neşe : **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi.** İstanbul, 1977.
- ERKER, Saim : **Figürün Mekan İçindeki Durumu.** İstanbul, 1990.
- ERSOY, Ayla : **Sanat Kavramlarına Giriş.** Beta Yay., İstanbul, 1987.
- EYÜBOĞLU, S.-
M.Ş.İPŞİROĞLU : **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.**
- ERDEN, Sevim : **Çağdaş Sanat Meseleleri.** İstanbul, 1963.
- FOUCAULT, Michel : **Kelimeler ve Şeyler.** Çev.:Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, İstanbul, 1994.
- GÜNAY, Veysel : **“Modern Heykel Nedir?” Artist Dergisi, S:87, s.7.**

- GOMBRICH, E.H. : **Sanatın Öyküsü, Başlangıcından Günümüze Sanat Tarihi.** Çev: Bedreddin Cömert, İstanbul, 1976.
- GOMBRICH, E.H. : **Sanat ve Yanılsama.** Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1992.
- GENÇAYDIN, Zafer : “Sanat Eğitimi”, Ders Notları.
- GENÇ, Adem-
SİPAHIOĞLU, Ahmet : **Görsel Algılama “Sanatta Yaratıcı Süreç”,** İzmir, 1990.
- GÜNGÜR, İ.Hulusi : **Temel Tasar.** Afa Yayınları, İstanbul, Ekim 1972.
- HAUSER, Arnold : **Sanatın Toplumsal Tarihi.** Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1984.
- İPŞİROĞLU, Nazan-
İPŞİROĞLU, Mazhar : **Oluşum Süreci İçinde Sanat Tarihi.** Cem Yayınları, İstanbul, 1983.
- İPRİŞOĞLU, Nazan-
İPŞİROĞLU, Mazhar : **Sanatta Devrim.** Ada Yayınları, İstanbul, 1991.
- KARABAŞ, Özer : “Güzel Sanatlar Eğitiminde Temel Desen Dersi Yöntemli Çalışması”, (Ders Notu).

- KAMIŞOĞLU, Hakan : **Espasa Bağlı Hareket ve Dinamik Biçim İlişkilerinde Bir Yöntem Önerisi.** Aralık, 1992.
- KINAY, Cahid : **Sanat Tarihi.** Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara, 1993.
- KLEE, Paul : **Das Bildnerrisch'e Danken.** 4.Gestaltung Ist mit Bewver Basel, Ada Yay., 1956.
- KAPTAN, Sibel : **Soyut-Somut Sentezinde Çevre Mekan ve Form.** İstanbul, 1991.
- LYNTON, Norbert : **Modern Sanatın Öyküsü.** Çev.: Cevat Çapan,- Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1982.
- LAWRY, Bates : **Sanatı Görmek.** Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PASSERON, Rene : **"Sürrealizm", Sanat Ansiklopedisi.** Çev: Sezer Tansuğ, İstanbul, 1982.
- RICHARDSON John Adkins : **Modern Art and Scientific Thought.** University Of Illinois.
- SERULLAZ, Maurice : **"Empresyonizm" Sanat Ansiklopedisi.** Çev: Devrim Erbil, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul, 1983.

- TUNALI, İsmail : **Felsefenin Işığında Modern Resim.** Remzi Kitabevi Yay., 1989.
- TUNALI, İsmail : **Felsefe Arkivi.** İ.Ü.E.F. Yayını, İstanbul, 1981.
- TÜRKER, İ. Halil : **Rengin Işıқта Göreceli Değişimi,** Sanatta Yeterlik Araştırma Çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1987.
- WOLFFLIN, Heinrich : **Sanat Tarihinin Temel Kavramları,** Çev.:Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi Yay.
- VENTURİ, Lionella : **Giotto'dan Chagal'a Bir Resim Nasıl Bakmalı.** Çev: Mesut Erdem.
- : "Türkiye'de Sanat", Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı: 23, Mart-Nisan 1996.
- : "Türkiye'de Sanat", Plastik Sanatlar Dergisi. Sayı: 15, Eylül-Ekim 1994.
- : **Sanat Tarihi Ansilopedisi.** Çev.: Hasan Kuruyazcı, Üstün Alsaç, Görsel Yayınları.

EK

Metinde Adı Geçen Sanatçıların Doğum ve Ölüm Tarihleri

Giovanni Bellini	1434 - 1516
Georges Braque	1882 - 1963
Alberto Burri	1915 - 1954
Caravaggio	1571 - 1610
Paul Cézanne	1839 - 1910
Edgar Degas	1834 - 1906
Albertch Dürer	1471 - 1528
Jan Van Eyck	1390 - 1441
Jean Fautrier	1898 - 1964
Lynoel Feininger	1871 - 1956
Lucio Fontano	1899 - 1968
Paul Gauguin	1848 - 1968
Giotto	1267 - 1337
Vincent van Gogh	1853 - 1890
Jan van Goyen	1596 - 1656
El Greco	1541 - 1614
Matthias Grünewald	1470 - 1528
William Hogarth	1697 - 1764
Hans Holbein	1497 - 1543
Paul Klee	1879 - 1940
Williem de Kooning	1904 - 1954
Edouard Manet	1832 - 1883
Henry Matisse	1869 - 1954
Piet Mondrian	1872 - 1944
Claude Monet	1840 - 1926
A. Van Ostade	1610 - 1685
Pablo Picasso	1881 - 1973
Jackson Pollock	1912 - 1956
Raphael	1483 - 1520
Robert Rauschenberg	1925 - 1961

Rembrandt	1606 - 1669
Auguste Renoir	1841 - 1919
Rubens	1577 - 1640
Georges Seurat	1859 - 1891
Antonio Tapies	1923 - 1958
Gerard Ter Borch	1617 - 1681
Diego de Silvay Velázquez	1590 - 1660
Jan Vermeer	1632 - 1675
Gustavo Courbet	1819 - 1877
Joan Miro	1893 -
Heinrich Aldegrever	1502 - 1555