

160691

T.C.

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE GÖRSEL DİNAMİK ÇÖZÜMLEMELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SABİHA BAYINDIR

ANA SANAT DALI : PLASTİK SANATLAR ANA SANAT DALI

PROGRAMI : RESİM

TEZ DANIŞMANI : YRD.DOÇ.DR.NEVZAT ATALAY

KOCAELİ, 2005

T.C.
KOCAELI ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE GÖRSEL DİNAMİK ÇÖZÜMLEMELER


YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan : SABİHA BAYINDIR

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Kurulu Tarihi ve No: 05/07/2005-2005/16


Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU


Yrd. Doç. Dr. Nevzat
ATALAY


Yrd. Doç. Dr. İsmet
ÇAVUŞOĞLU

KOCAELİ - 2005

SUNUŞ

Sanat eserlerinde görsel dinamik çözümlene yapabilmek için belli düzeyde görsel algılama bilgisine sahip olmak gerekir. Bu bilgilere sahip olduğumuz oranda dinamik uyarıcıların farkına varabilir ve bunları sanat eserlerinde görselleştirebiliriz.

İçinde yaşadığımız dünya ve çevremizdeki olayların etkisiyle gerçekleşen algılama edimi bireysel özellikler gösteren psikolojik bir olaydır. Bu sebeple sanatçılar, resim sanatının günümüze kadar gelen süreci içinde çevresindeki olaylar ve gelişmelerin etkisine bireysel yorumlarını da ekleyerek, sanat eğilimlerine özelliklerini veren biçim dilleri ortaya koydular.

Görsel bilgi düzeyi üst seviyede olan sanatçı, görsel alana bilinçle yönelmiş oradaki optik güçlerin değerlerini görsel öğelere yükleyerek bireysel görüş açısını yansıtan resimler yaratmıştır.

Görsel algının görme dışında bir olay olması modern sanatla birlikte resim sanatına bambaşka bir yön vermiş, görsel öğelerin sadece görünen gerçeği yansıtmak için kullanımı terk edilmiştir. Böylece nesnelere ve olaylara, görünen dünyada öyle olmasa bile resim yüzeyinde etkin nitelikler kazandırılmıştır. Görsel öğeler neredeyse görünen bir gerçeğe başvurmadan üzerimizdeki algısal etkilerini uyuracak şekilde tasarlanmıştır.

Sanatçı, sunduğu eserlerde sahip olduğu görsel bilgi düzeyinde dinamizm etkisi uyandıran resimler yaratabilir. Modern resim bu tür örneklerle doludur.

Ayrıca izleyenin de bu etkiyi algılayabilmesi için görsel bilgi düzeyinin üst seviyede olması gerekir. Bu yüzden konuyu araştırırken Görsel Algılama, Sanat Eğilimleri ve Resim algısında görsel öğeler gibi konular üzerinde incelemeler yaparak Modern resim örnekleri üzerinde çözümlenmeler yapmaya çalıştım.

Çalışmalarımnda, değerli bilgilerinden yararlandığım danışman hocam Yrd.Doç.Dr.Nevzat ATALAY'a ve konu seçiminde yardımcı olan sayın Prof.Dr.Nuri TEMİZSOYLU'ya teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmayı lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca her türlü maddi ve manevi desteğini esirgemeyen sevgili eşim İbrahim BAYINDIR'a ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRAC.....	V
RESİM DİZİNİ.....	VII
ŞEKİL DİZİNİ.....	XII
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
GÖRSEL ALGILAMA.....	2
21.1. Algılama, Görme ve Dinamizm Tanımları.....	2
1.2. Algılama.....	4
1.3. Görsel Algılama.....	5
1.3.1. Görsel Dünyanın Algılanışı.....	5
1.3.2. Görsel Alanın Algılanışı.....	8
1.3.3. Gestalt Psikologları.....	10
1.4. Duyum ve Resim Sanatı.....	14
1.4.1. Empresyonizmin Sanatsal Tavrı.....	15
1.4.2. Madde ile Soyut Düşünsel İlgisi.....	15
1.5. Sanat Eğilimleri	16
1.5.1. Naturalist Anlayış.....	22
1.5.2. Modernizm ve Post-Modernizm.....	23
1.6. Resim Algısında Temel Öğeler	28
1.6.1. Resim Algısında Görsel Öğeler.....	30
1.6.2. Resim Algısında Kavramsal Öğeler.....	40
1.6.3. Resim Algısında Organizasyon Öğeleri.....	43
1.6.4. Resim Algısında Kompozisyon Öğeleri.....	49
İKİNCİ BÖLÜM	
MODERN SANAT ESERLERİNDE DİNAMİK ÇÖZÜMLEMELER.....	55
2.1 Resim Yüzeyindeki Dinamik Unsurlar.....	55
2.2. Modern Sanat Eserlerinde Dinamik Çözümler.....	60
2.3. Sonuç	110
ÖZGEÇMİŞ.....	113
KAYNAKÇA.....	114

ÖZET

“ Resimde görsel dinamik çözümlenmeler “ konusunu açıklayabilmek için öncelikle “ görsel algı” konusunun incelenmesi gerekir. Görsel algı nedir, nasıl algılarız ve algıladıklarımız nelerdir gibi soruların cevaplarının ne olduğunun bilinmesi konunun çözümlenmesini destekleyecek bilgilerdir.

Yaşadığımız dünya hakkında öğrendiğimiz herşey algılama sonucu öğrenilmiş bilgilerdir. Duyu organlarımız aracılığıyla çevremizdeki her şeyi fark eder ve algılarız. Fakat algılama kişiden kişiye değişen psikolojik bir olgudur. Yaşayan her insan az ya da çok bunu yaşar ve dünyayı yaşadıklarına göre anlamlandırır.

Bir sanat yapıtıyla iletişim kurabilmek, yapıtın ortaya koyduğu dinamizmi anlayabilmek için yapıtı oluşturan görsel öğelerin yapısal devinim ve içeriğinin algılanması gerekir.

Sanatçıların ilham kaynağını seçişi, çevresindeki varlıkları fark etmesi ve anlamlandırmasında gizlidir. Sanatçı, sıradan insanlardan farklı olarak görsel algıyı bilinçli bir şekilde yaşar. Sanatçının algılama biçimi normal bir yaşam sürecindeki sıradanlıklardan farklı olarak seçici bir algılamadır. Resim sanatı tarihine baktığımızda Modernizm'e kadar geçen süreçte sanatçı gördüklerini Naturalist bir anlayışla ifade ediyor ve modernizmle birlikte plastik dilin sadece gerçek görüntüyü verme uğruna kullanılması terk ediliyor. Sanatçı toplumsal görüş tavrını terk ederek bireysel bir görüşle resimlerini yapmaya başlıyor. Sanatçının algılayışındaki bu farklılık aklımıza şu soruyu getiriyor: Dünya kurulduğundan beri sabit, o halde insanların onun hakkındaki düşünceleri ve onu ifade şekilleri neden değişiyor? Bu soru cavabını algılama hakkındaki bilgilerde buluyor.

Ancak tabiat, her dönemde sanatçı için bir veri tablosu olmasına rağmen sanatın geçirdiği evreler süresince yaşanan dinsel baskılar, toplumsal olaylar, bilimsel ve teknolojik gelişmeler sanatçıların algılamasında ve algıladıklarını ifade ettiği biçim dilinde farklılıklara sebep olmuştur. Çünkü sanatçılar görsel elemanlara yükledikleri anlam ya da yeteneklerin temel kaynağını, içinde yaşadığımız çevreden ve dünyadan alıyorlar. Etkileme gücünü içinde yaşadığımız dünyadan alan görsel öğeleri kullanarak yapıtlarını üretiyorlar. Sanatçının bu özellikleri kullanarak etkin ve dinamik bir eser yaratması, görsel öğelerin yüklendiği anlamları bilinçli bir şekilde yönlendirmesiyle mümkündür. Yani gücünü, gece-gündüz, sıcak-soğuk, uzun-kısa, yukarıda-aşağıda, parlak-mat, düz-eğri, yumuşak-sert, vb. gibi karşıtlıklardan alan dinamizm etkisini yaratmak , plastik öğelerin özelliklerinin bilinçli bir şekilde

yönlendirilerek kompozisyonda kullanılmasıyla mümkündür. Modern resim sanatı dinamizm etkisi yüksek eserlerle doludur. Dolayısıyla dinamizm, modern resimde önem verilen bir konudur.



ABSTRACT

Firstly, it is needed to examine “ visual perception” for being able to explain of “ The Visual Dynamic Analysis in Painting”. To know the answers of the questions, such as what is visual perceptions, how do we perceive and what are the things we perceive, are the informations which support to analyse the subject.

Everything we learnt about the world is a result of perceptions. We realize and perceive everything around by our senses, but perceptions is a psychological fact that differs from person to person. Every person experiences this and gives a meaning to world according to it. Being able to communicate with a work of art, being able to understand the dynamism which a work of art expose, it is needed to be perceived the structural movement and content composing the work of art.

Selecting the inspiration source is hidden in realization and giving meaning to subjects of an artist. An artist experiences the visual perception consciously different than an ordinary person. Perception of an artist is a selective one. The way of perception of an artist does not contain ordinary things in a normal life process.

When we look in to history of painting, for an artist expressing the things in a naturalist way up to the modernism and using the plastic language with modernism only for the sake of real appearance are left. Artist starts to paint in a personal way by leaving act of social idea. The different in the perceptions of an artist brings this questions to our minds: the world has been stable since it's established, so why the expressing ways of it are changing? The question finds it answer in the knowledge about perception.

Although nature is a data able in every period, religious pressure, social events, and technological improvements along the all phases of art, caused differences in artists' perceptions and the language of expressing. Because, artist get the basic source of meaning and talent they give to visual elements from the environment and world we live in. By using the visual elements which take the impressive power from the world we live in, artist produces their work of art.

It is possible to produce a dynamic and effective work of art by using the meanings of visual elements consciously. It is possible to create dynamic affect taking its power from the contrasts such as, day-night, cold-hot, tall-short, up-down, bright-dull, by using the features of plastic elements in a composition consciously. Modern painting is very rich in having highly effective dynamic work of art. As a result, dynamism is a subject given importance in modern painting.



RESİM DİZİNİ

Resim 1.1.	Boyut	37
Resim 1.2.	Boyut	37
Resim 1.3.	Henri Moore, Uzanan figure, 1938.	39
Resim 1.4.	Yüzey	40
Resim 1.5.	Yüzey	40
Resim 1.6.	Atkinson Grimshaw,Thames'e Gece Çöküyor,1980	40
Resim 1.7.	Çizgi	40
Resim 1.8.	Çizgi	40
Resim 1.9.	Çizgi	40
Resim 1.10.	Gustave Caillebotte,1876	42
Resim 1.11	Frida Kahlo,Su Bana Ne Verdi,1938	42
Resim 1.12.	Hacim	42
Resim 1.13.	Lucien Freud	42
Resim 1.14	Victor Vasereley Pal-Ket,1973-4	42
Resim 1.15	İsa	43
Resim 1.16.	Odesa	43
Resim 1.17.		44
Resim 1.18.		44
Resim 1.19.		44
Resim 1.20.		44
Resim 1.21.	Sandro Botticelli, İlkbahar 1510	44
Resim 1.22.		44
Resim 1.23.	Smith Wake	44
Resim 1.24.		45
Resim 1.25.		45

Resim 1.26.		45
Resim 1.27.	Henri Matisse:Piyano Dersi, 1916	46
Resim 1.28.	Pieter De Hooch: Bir Flaman Evi Avlusu, 1956	46
Resim 1.29.	Henri de Toulouse-Lautrec: Monsieur Boileau Kahvede. 1893.	48
Resim 1.30.	Rembrand: Kendi Portresi. 1658	48
Resim 1.31.	Alexy Von Javelensky, Sıcak Çikolata, 1910	49
Resim 1.32.		49
Resim 1.33		49
Resim 1.34		50
Resim 1.35		50
Resim 1.36		50
Resim 1.37		50
Resim 1.38		51
Resim 1.39.		51
Resim 1.40	Ferdinand Hodler, Thun Gölü, 1938.	51
Resim 1.41		51
Resim 2.1	Claude Monet: Rouen Katedrali, Batı Bölümü. 1894	61
Resim 2.2	Paul Gauguin: Siesta. Ykl. 1894	63
Resim 2.3	Van Gogh: Yıldızlı Gece. 1889	64
Resim 2.4	Van Gogh: Kendi Portresi. 1890	64
Resim 2.5	Van Gogh: Sarılı Kulağıyla Kendi Portresi. 1889	65
Resim 2.6	Georges Seurat: Grande Jatte Adasında bir Pazar Günü, Öğleden Sonra.	66
Resim 2.7	Paul Cezanne: Yıkılanlar. 1898-1905	67
Resim 2.8	Pissarro: Kırmızı Damlar. 1877	67

Resim 2.9	Taolouse-Lautrec: Alfred la Guigne. 1894	68
Resim 2.10	Henri Matisse: Şapkalı Kadın. 1905. Tual üzerine yağlı boya, 80x65cm	69
Resim 2.11	Henri Matisse: Madam Matisse: Yeşil Çizgi. 1905. Tual üzerine yağlı boya, 40x32cm	69
Resim 2.12	Henri Matisse: Dans. 1910. Tual üzerine yağlı boya, 260x290cm. Leningard, Hermitage	71
Resim 2.13	Henri Matisse: Müzik. 1910. Tual üzerine yağlı boya, 260x285cm. Leningard, Hermitage	71
Resim 2.14	Henri Matisse: Nehirde Yıkananlar. 1916-17. Chicago Sanat Enstitüsü	73
Resim 2.15	Ernst Ludwig Kirchner: Model ile Birlikte Kendi-Portresi. 1910.	73
Resim 2.16	Ernst Ludwig Kirchner: At Binen Kadın. 1912.	74
Resim 2.17	Ernst Ludwig Kirchner: Sigara İçen Erna. 1915. Tual üzerine yağlı boya,	75
Resim 2.18	Oskar Kokoschka: Herwarth Walden'in Portresi. 1910	75
Resim 2.19	Egon Schiele: Kendi Portresi. 1911	76
Resim 2.20	Egon Schiele: Dizini Bükmüşoturan Kadın. 1917	76
Resim 2.21	Ernst Barlach: Kendi Portresi. 1928	77
Resim 2.22	Amedeo Modigliani: Jeanne Hebuterne'nin Portresi. 1918.	77
Resim 2.23	Philadelphia, Sanat Müzesi Man Ray: AD MCMXIV. 1914. tual üzerine yağlıboya, 95x175 cm.	80
Resim 2.24	Piet Mondrian: Renk Kompozisyonu. A 1917	81

Resim 2.25	Piet Mondrian: Kompozisyon. 1929	82
Resim 2.26	Kasimir Malevich: Surematist Resim. 1920	83
Resim 2.27	Robert Delaunay: Paris Kenti. 1910-1912.	84
Resim 2.28	Wassily Kandisky: Doğaçlama 13. 1910.	85
Resim 2.29	Umberto Boccioni: Ruh Durumları: Uğurlamalar. 1911.	86
Resim 2.30	Umberto Boccioni: Sokağın Güçleri ve Önseziler'le İlgili Çalışma. 1911.	87
Resim 2.31	Carlo Carra: Penceredik Kadın (Eşzamanlılık). 1912.	88
Resim 2.32	Fernand Léger: Mekanik Öğe. 1924.	90
Resim 2.33	Fernand Léger: Şehirdeki Diskler. 1920	90
Resim 2.34	El Lissitzky: Proun R. V. N. 2. 1923.	92
Resim 2.35	Thea van Doesburg: Karşıt-Kompozisyon V. 1924.	93
Resim 2.36	Victor Servanckx: Opus 47. 1923.	94
Resim 2.37	Lazslo Moholy-Nagy: A II. 1924.	94
Resim 2.38	Georgio de Chirico: Filozofun Zaferi, 1914.	96
Resim 2.39	Marc Chagall: Ben ve Köy. 1911.	98
Resim 2.40	Joan Miro: Dünyanın Doğuşu. 1925.	98
Resim 2.41	Pablo Picasso: Üç Dansçı. 1925.	99
Resim 2.42	Max Beckman: Aile Tablosu. 1920.	100
Resim 2.43	Paul Klee: Sonbahar Elçisi: 1922.	102
Resim 2.44	Francis Bacon: Çömelmiş Çıplak Üzerine İnceleme. 1952.	103
Resim 2.45	Francis Bacon: Çömelmiş Çıplak Üzerine İnceleme. 1952.	104
Resim 2.46	Barnett Newman: Sözleşme. 1949.	104
Resim 2.47	Andy Warhol: Marilyn. 1967.	105
Resim 2.48	Sabiha Bayındır: İsimsiz. 2004.	107

Resim 2.49	Sabiha Bayındır: Açık Natürmort. 2003.	107
Resim 2.50	Sabiha Bayındır: Açık Natürmort 2. 2004.	108
Resim 2.51	Sabiha Bayındır: Derinlik. 2005.	108
Resim 2.52	Sabiha Bayındır: Açık Natürmort 3. 2005.	109
Resim 2.53	Sabiha Bayındır:Açık Naturmort 4.2005.	109
Resim 2.54	Sabiha Bayındır:Egon'la Buluşma,2005.	110



ŞEKİL DİZİNİ

Şekil 1.1	Rubin Vazosu	11
Şekil 1.2	Rubin Vazosu	11



GİRİŞ

“Resimde görsel dinamik çözümler” adı altında gelişen bu araştırmada görsel algılama, duyum, sanat eğilimleri ve görsel algı öğeleri ile ilgili bilgiler ışığında modern resim örnekleri üzerinde çözümler yapılacaktır.

Bir resim üzerinde çözümler yapabilmek için öncelikle dinamik algı nedir açıklamak gerekir. Bu yüzden görsel algı alanlarını inceleyerek dinamik uyarıların ne olduğunu ve bu alanı nasıl algıladığımızı incelemeliyiz. Sanat eserinde, dinamik algıyı uyaran etkenleri algılama biçimimiz, görsel algı alanını algılayışımızla bağlantılıdır.

Sanatçı görsel alanda algıladıkları doğrultusunda eserler üretir. Sanat eserlerinin ortaya koyduğu dinamizm görsel alandan algılanan dinamik uyarıların anlamlarını taşımaktadır.

Algılama kişiden kişiye değişen psikolojik bir olaydır ve kişi değişen zaman ve faktörler nedeni ile sürekli gelişen bir algılama olgusu yaşar. Psikolojik algı sanat eseri yaratma sürecinde en etken olaydır.

Resim sanatının geçirdiği evreler boyunca sanatçı, her dönemdeki gelişmeler üzerine algıladığı yeni bilgileri ekleyerek yeni biçim dilleri yaratmıştır. Sanatçılar Modernizme kadar realist, daha sonra ise kişisel algı ve yaratmaların ön planda olduğu bir anlayış sergilemiştir.

Modernizmle birlikte dinamizm etkisi yüksek resimler üretilmeye başlanmıştır. Resimdeki bu etki doğanın realist görünümüne bağlı kalarak değil görsel algılama biçimleri ile ifade edilmiştir. Artık sadece mekan değil mekan etkisi de oluşturulabilmektedir. Bunun için somut bir gerçeğe ihtiyaç yoktur bu yüzden “resimde dinamik çözümler” i modern resim örnekleri üzerinde yapmak yerinde olacaktır.

BÖLÜM

GÖRSEL ALGILAMA

1.1 Algılama, Görme ve Dinamizm Tanımları

Yaşadığımız dünya hakkındaki öğrendiğimiz her şey algılama sonucu gerçekleşmektedir. Duyu organlarımız aracılığıyla çevremizdeki her şeyi fark eder ve algılarız. Algılama psikolojik bir olgudur ve bu sebeple kişiden kişiye değişir.

Görsel algılama konusuna değinmeden önce algılama hakkında aklımıza gelebilecek bazı terimlerin tanımları şunlardır:

a-Algı: Nesnel dünyayı duyu yoluyla öznel bilince aktarmadır.

Algı, duyu organlarının alabildikleri bildirimleri kavramayı sağlayan etkinliklerin tümüdür ve algılanan nesnenin tanınip saptanmasını ve sınıflandırılmasını sağlayan bazı bilgisel etkinlikler, gözlemlenebilen şeylerdir.

b-Algılama :

1- Algılama; algılamak işi, idrak etme.¹

2- Duyu organları yardımıyla çevredeki objelerin, fark edilmesini, olayların açıklanmasını içeren bir bilgi alma süreci sonunda ortaya çıkan psikolojik bir olgudur.

3- Bir durumu duyum yoluyla anlamak.

c-Bir şeyi somut algılama: Duyu organları ile onun ayırımına, bilincine varmak.

d-Bir şeyi soyut algılamak: Onu anlamak, sezme, kavramak.

e-Algılamada değişmezlik: Nesnelardan alınan birtakım duyumlarla nesneyi tanı ve yorumlarız. Bu nesneları çeşitli nitelikleri ile bir kere öğrendikten

¹ Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük

sonra, değişik durumları ile karşılaştığımızda veya değişik açılardan baktığımızda hep aynı biçimde algılarız. Algısal mekanizmanın bu özelliği sayesinde, içinde yaşadığımız mekanı yerleşik düzeni içinde algılamaktayız.

f-Bakma alanı: Baş kımıldamadan, gözleri oynatarak görülebilen noktaların toplamı. Bakma alanı görme alanından büyüktür.

g-Görmek: Nesnenin biçimini gözle algılamak.

h-Görsel: Görme ile, görme duyusu ile ilgili, görmeye dayanan.

I-Bilgi:

1- İnsan aklının öğrenme sonucu elde ettiği ya da edebileceği gerçekler bütünü.

2-Öğrenme, araştırma veya gözlem yolu ile elde edilen gerçek malumat,vukuf.²

j-Dinamik:

1- Mekaniğin kuvvet, hareket, enerji arasındaki ilişkilerini inceleyen dalı, devim bilimi

2- Canlı,etkin, hareketli(mecaz)

k-Dinamizm:

1- Devimsellik.

2- Davranışları canlı ve hareketli olan canlının özelliği(mecaz).

I-Devinim (Movement):

Resim sanatında resim düzlemi üzerinde yer alan betilerin yoğunlaşp seyrelmesinden ve pozlarından kaynaklanan durağan dengenin bilinçli biçimde bozulması etkisi.³

² Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük

³[http:// www.sanalmuze.com.tr/Resim](http://www.sanalmuze.com.tr/Resim)

1.2 ALGILAMA

Algılama; duyu organları yardımıyla çevredeki objelerin, farkedilmesini, olayların açıklamasını içeren bir bilgi alma süreci sonunda ortaya çıkan psikolojik bir olgudur. Algı bir uyarıcı nedeniyle ortaya çıkar. Bir objeyi gördüğümüzde onun görsel algısını elde ederiz. Algılama insanın var oluşunun kültürel ve bireysel varlığına dayanmaktadır. İnsan dış dünyayı duyuları (5 duyu organı) ile ve bunların algı haline gelmesi sonucu tanır. Ancak algılama bireyden bireye farklılıklar gösteren psikolojik bir olaydır.

Birey düzeyindeki algılama; duyu organlarının çeşitli şekillerde uyarılması sonucu gerçekleşen algılamadır. Göz, kulak,dil, burun ve deri hepsi birer algılama merkezidir. Duyu organları çabuk uyum sağladıkları için değişken ortamlarda daha iyi algılama yaparlar. Algıladıklarımızı bilgi olarak belleğimizde depolarız. Bu bilgiler, gerekli olması durumunda kullanılmak üzere bellekte saklanır. İnsan, algılanan ve daha önceden depolanmış bilgiler ile yaptığı eylemleri gerçekleştirir.

Algının bazı temel özellikleri vardır. Bu özellikler algılamanın kişiden kişiye gösterdiği değişiklikleri açıklar. Algının temel özellikleri;

- Algılama bireyden bireye değişen bir olgudur.
- Algılamada deneyim önemli bir rol oynar.
- Algılamada insan çevreden amaçlarına uygun bilgi almaktadır.
- Algılama davranışı yönlendirir, eylem için bir uyarıcıdır.

Resimde görsel dinamik çözümlenmeler konusu görsel algılama alanı ile ilgili olduğundan diğer algı alanlarını değil görsel alanla ilgili olan görsel algılama bilgilerini incelemek gerekir. Görsel algı alanlarımız, görsel dünya ve görsel alandır. Sahip olduğumuz görsel bilgileri bu alandaki algılarımız oluşturur.

1.3 GÖRSEL ALGILAMA

Algılama bölümündeki tanımlamalardan sonra görsel algılamayı ikiye ayırıyoruz. Bunlardan birincisi görsel dünyanın algılanması, ikincisi görsel alanın algılanmasıdır. Bu iki alan üzerinde durmamızın sebebi; ' Resimde görsel dinamik çözümler ' yapabilmek için, değerlendirmeyi yapabileceğimiz kaynaklarımızın(görsel elemanlar) yüklendiği özelliklerin kaynağının bu alanlara dayanmasıdır. Bizim görsel alandaki deneyimlerimiz, görsel alanla ilgili algılarımız onları anlamlandırmıştır. Bu yüzden öncelikle bu alanla ilgili bilgilerin pekiştirilmesi yararlı olacaktır.

1.3.1 Görsel Dünyanın Algılanması

İçinde yaşadığımız kapalı bir mekanda bildiğimiz objelerin boyutlarını, bize olan uzaklıklarını tesbit etmeye çalışırız. Bu mekandaki her obje birbirleriyle ilişki içindedir. Bulduğumuz mekandan dışarıya baktığımızda ise binalar, ağaçlar vs. görürüz. İşte bunu görsel dünya olarak tanımlayabiliriz. Görsel dünyanın sınırları yoktur ve insanın çevresini 360 derece sararak sıradan bir manzara parçası karakterini taşır.

Görsel dünyadaki nesnelere görmek için görme işleminin gerçekleşmesi gerekir. Görme işleminin olması için öncelikle ışık olmalı ve gözler bir nokta üzerinde yoğunlaşmalı ve optik sinirler beyine sinyaller göndermelidir. Biz görme sayesinde uzaktaki nesnelere tanıyabiliyor, yazıları okuyabiliyor, çevremizdeki insanları ve nesnelere ayırtabiliyoruz ve bunun gibi daha birçok işler gerçekleştirebiliyoruz.

Görsel algılama problemi araştırılırken en sık rastlanılan sorulardan biri gördüğümüz şeylerin zenginliğinin hayal gücünü nasıl etkilediği ve bunun görme ile ilişkisinin ne olduğudur.

Fiziksel çevre üç boyuta sahiptir. Fakat imgeler yüzeyseldir. Gördüklerimizin göz retinasına ışık sayesinde yansıyan hali iki boyutludur.

Boşluğu ve boşluk içinde yer alan nesnelere formlarını ve şekillerini nasıl algıladığımızın açıklığı kavuşması için Gestalt teorisi de dahil birçok teori üretilmiş ve bunların kaynağı psikolojiye dayandırılmıştır.

Görsel dünyayı; uzaklık, derinlik, sabitlik, sınırsızlık, renk, gölge, tekstür ...vs., alanlar, köşeler, şekiller, iç boşluklar ya da onlara yüklediğimiz anlamlarla açıklayabiliriz.

Algılama kişinin geçmiş yaşantısından, gelecek ile ilgili beklentilerinden ve o anki duygu ve düşüncelerinden etkilenen, kişiye özgü bir süreçtir. Çünkü biz görsel dünyayı alışkanlıklarımız, bilgilerimiz ve nesnelere yüklediğimiz anlamlarla algılıyoruz.

1920'lerde Max Wertheimer, Kurt Koffka ve Wolfgang Köhler önderliğindeki bir grup bilim adamı "Gestalt" algılama psikolojisini ortaya koydular. Gestalt algılama psikolojisi, gözün görsel deneyimlerini nasıl düzenlediğini ortaya koyuyordu. Teoriye göre insan dış dünyaya ait bilgilerin %80'nini görme duyusu ile elde ediyor. Bu nedenle insanın çevre ile olan ilişkisi ve insanın ürün ile olan ilişkisi arasındaki ilişkilerde görsel ve estetik algılamanın odak noktasında yakınlık, uzaklık, sıra ve alan gibi unsurların olduğu öne sürülür.

Görsel dünyada mesafe, arka plan algılanmadığı sürece doğru algılanmaz. Görülen alan bir obje ya da objelerin bir araya gelmesinden oluşan bir bütün değil, devam eden bir düzlem ya da düzlemlerin bir araya gelmesinden oluşan bir bütündür diyebiliriz. Buna göre boşluğun algılanması objelerle değil arkaplanla mümkündür. Başka bir deyişle, bir objenin algılanması iki obje arasındaki etkileşimden değil, devam eden bir arkaplanın etkisiyle oluşur, yani arkaplan algılandığında uzaklık da algılanır.

Çevremizdeki nesnelere retinal tabakaya iki boyutlu yansımalarını söylemiştik; retinaya yansıyan bu iki boyutlu nesnelere optik sinirler beyne üç boyutlu iletirler. Göz retinası görsel dünyada objelerin sınırlarını takip ederek bütünü yakalamamızı sağlar ve biçime de sınırları takip ederek ulaşır.

Görsel dünyayı nasıl algıladığımız problemi iki bölüme ayrılır ve ayrı ayrı değerlendirilmelidir. İlki gerçek ya da uzaysal dünyanın algılanması, ikincisi ise bizim alışkın olduğumuz ya da tanıdığımız objelerle çevrili sıradan dünyanın algılanmasıdır. İlki renklerin, tekstürlerin, düzlemlerin, kenarların, eğrilerin, şekillerin ve iç boşlukların dünyasıdır. Diğeri ise daha tanıdık olan objelerin, yerlerin, insanların, sembollerin dünyasıdır. Bu ikincisi o anda bizi çevreleyen yaptığımız işe, bulunduğumuz yere göre değişen kendi dünyamızdır. İlki ise deneyimlerimiz için, az çok sürekliliği olan bir arkaplandır ve bu konumumuzu ve hareket etmemizi destekler. Belirli objelerle dolu olan dünya algılanamayacak kadar karmaşık olduğundan algımız karmaşıktır. Bazı objeleri silik, bazılarını daha net, bazı şeyleri çarpıtarak veya değişken olarak algılarız.⁴

Görsel dünyamız değişik faktörlerle sürekli değişim içinde olduğu için bu durum algıda değişimlere yol açar. Değişimlerle birlikte algımız daha seçici, yaratıcı, seri ve genelleşmiş olur.

Görsel dünyanın algısı, objelere yüklenen anlama değil geçmişteki uyarılara dayanır. Bu hipoteze göre duyumlama, anlık uyarılar sayesinde gerçekleşir, algı ise geçmişteki uyarılara ve hafızaya göre şekillenir. Yani biz objeleri duyumlayarak algılarız. Duyumlama insanda var olan temel bir özellik, algı ise üretilmiş bir sonuçtur. Duyumlarımız tek başına bir objeyi ifade etmez. Duyumlanan renkler, kokular, tatlar, dokunuşlar, sesler olduğu halde insan onları , onlardan algıladıkları ile kendine göre biçimlendirerek ortaya koyar. Gözde oluşan ışık oyunları bize objeleri değil renkleri verir, objeler zihinsel kapasitenin ürünleridir. İşte buna algı denir.

17.yy.daki bir teoriye göre; insanın tüm bilgisi kendi anlama yetisinden gelir. İnsanın yaşadığı her deneyim zihne kaydedilir ve yapılan bir seri deney sonucunda görsel duyumun görsel bilgiler için yeterli olmadığı anlaşılmıştır. Özellikle üç boyutlu boşluk, dünya ile ilgili bazı bilgilerin de duyumlama yoluyla öğrenildiği sonucuna varılmıştır. Doktrine göre görsel

⁴ Gibson, James J: **The perception of the visual world**, Originally published in 1950 by Houghton Mifflin Company, Boston. S:6

dünya zihinsel açıdan desteklenmelidir. Duyusal algılama ve akıl yürütme birbirlerinden farklı olmalarına rağmen birbirlerine ihtiyaç duymaktadırlar.⁵

Bu teoriye göre diyebiliriz ki: Algı, fiziksel uyarılarla birlikte kişinin zihinsel katkısıyla oluşan birşeydir. Duyumlama tüm insanlar için aynıdır fakat algılama kişinin geçmişteki deneyimlerine, kişinin psikolojik yapısına göre değişir.

20.yy.da karşımıza çıkan yeni bir soru üçüncü boyutun nasıl algılandığıdır.18.yy.da düşünürler gözün, belli bir uzaklıktan objelerin imgesini yakalamasına rağmen duyulanmadığı görüşü üzerinde tartışmışlar ve sonuçta mesafe ve durağanlığın duyulanamayacağı gibi bir sorun ortaya çıkmıştır.

19.yy.da evrimci felsefenin ünlü İngiliz düşünürü Herbert Spencer'e göre bilgilerimiz deneyden doğar. Ona göre deney kavramı, belli bir bireyin algı yaşamını aşar ve kuşaklara bağlanır. Spencer geçmiş kuşakların deneyiminin bize kalıtım yoluyla geçtiğini vurguluyor. Günümüzde yapılan çalışmalar ise bebeklerin anne karnından itibaren düşünmeye ve iletişim kurmaya başladıklarını ortaya koyuyor.

1.3.2 Görsel Alanın Algılanması

Görsel alan gözümüzü bir noktada odakladığımız ve açılarla sınırlı bir alan yani, karşımızda gördüğümüz alandır. Oysa görsel dünya görmediğimiz alanlarıyla da var olan ve herkes için olan bir dünyadır. Görsel dünya için Koffka(1935) "Kişi, gözlerinin önündeki dünya gibi, başının arkasında kalan dünyanın da farkındadır" demiştir. Görsel dünya insanın çevresini sarar ve 360 derecedir, görsel alan ise 180 derece ile sınırlı görebildiğimiz alandır.

Görsel alandaki algılarımız görsel dünyadan farklıdır. Strüktürlerin birbirine eşit uzaklıktaki kenarlarının bizden uzaklaştıkça birbirine yaklaştığını görürüz. Bir otoyoldaki çizgiler ya da tren rayları buna en güzel örnektir. Eğer yakın mesafedeysek bunu hemen hemen hissedemeyiz, fakat görsel

⁵ Gibson, a.g.e. , s. 12 .

dünyadaki algımız farklıdır ve biz bu strüktürlerin hiç birleşmediğini biliriz. Örneğin trenin rayların birleşmesi durumunda gidemeyeceğini ve bir kaza yapacağını biliriz. Trenin makinisti de görsel alanda ufukta raylar bir noktada birleşiyor gibi görünse de birleşmediğini bilir ve harekete devam etmekte sakınca görmez. İki farklı insana bizden uzaklaştıkça tren rayları nasıl olur diye sorduğumuzda; birinden, rayların yakından görüldüğü gibi aynı şekilde birbirinden ayrı devam edeceği, diğer kişiden ise iki rayın uzaklaştıkça birbirine yaklaşacağı cevabını almamız görsel dünyayı ve görsel alanı algılayışımızın farklılığını ortaya koyar. Teknik resim çizen insanlar görsel alandaki perspektif görünüşle, görsel dünyadaki gerçeği bir arada düşünerek çizim yaparlar. Onlar, şekilleri göründükleri gibi çizerler, ölçülendirmeyi ise şeklin her tarafı için gerçek ölçülerini vererek yaparlar.

Görsel alanda perspektif bir açı vardır ve paralel çizgiler göz seviyesinde birleşirler. Gözün odaklandığı noktadan başka bir noktaya yönelmesiyle görsel alan değişir. Başka bir deyişle görsel dünya durağan iken bu alan bize bağlı olarak değişkendir. Başımızın her hareketi görsel alanda deformasyon yaratır. Sonuç olarak görsel alanımızın hareketle birlikte devingen olduğunu söyleyebiliriz.

Görsel alanın tam merkezinde görüntü keskin, net ve detaylı iken sınırlara doğru bu netliği kaybeder. Alanın sınırlarına doru gidildikçe görüntü yavaş yavaş flulaşmaya başlar. Yani merkezden kenarlara doğru kontur ve şekillerin kenarları belirginliklerini kaybeder ve göz bu bölgede konturları takip etmede zorlanır. Göz retinası merkezdeki imgenin ince detaylarını en rahat şekilde görmeye meyillidir. Yani göz görsel alanda ancak odaklandığı nesneyi net olarak görür. Bu yüzden göz dünyayı değil ancak görsel alanı denetim altında tutabilir.

Görsel alanda objelerin birbirleriyle ilişkisi vardır. Nesnelerin büyüklükleri mesafe arttıkça küçülür. Bir obje kendisine yakın olan başka bir objeye arka plan olabilir. Daha büyük bir obje de iki objenin arka planı olabilir. Objelerin büyüğü ise şüphesiz yer düzlemidir. Bir objenin yüzeyi, önüne

gelen başka bir objenin yüzeyi tarafından azaltılabilir. Görsel dünyada ise diğer bir objenin önündedir.

Objelerin konturlarının uzaklık etkisi ile netlikten fluluğa doğru farklılık göstermesi derinlik algısını oluşturur ve birbiri üzerine gelen yüzeylerde geçiş basamakları vardır.

Sanatçıları eserlerini yaratmaya, düşünceleri ve duygularını anlatmaya iten zenginlik görsel alanda yatıyor diyebiliriz. Sanatçıların, resimlerini üretirken kullandıkları görsel elemanların etkileyciliğinin referansları bu alanda gizlidir. Her insan göze sahip olmasına rağmen görsel alanın denetleyicisi onlardır. Ayrıca görsel algılama ile ilgili Gestalt Psikologlarının görüşlerini de yazmak yararlı olacaktır.

1.3.3 Gestalt Psikologları

Gestalt Psikologları; Wertheimer, Koffka ve Köhler'in yanı sıra Kurt Levin'dir. Gestalt Psikologları algı ile ilgili ilk araştırmaları yapmışlardır. Onlara göre uyarıcılar anlamlı bir bütün halinde algılanır ve bütün onu meydana getiren parçaların anlamından daha fazla anlam ifade eder. Gestalt, biçim, örüntü ta da konfigürasyon anlamına gelir ve görülen, algılanan biçimler birer gestalttır.

Gestaltlar, görüldükleri zemine karşı, zeminden ayrılan farklı yapılar olarak rahatça görülürler. Bu ilgi şekil ve zemin kavramlarıyla ifade edilmiştir. Herhangi bir algıda şekil gestalttır, farkedilen yapıdır, algıladığımız şeydir. Zemin, görünen şekle karşı büyük ölçüde farklılaşmamış arka plandır. Örneğin, bir melodi, diğer birçok sesi içeren zemine karşı şekildir. Bir anda şekil olarak görünen, başka bir anda görünmeyebilir. Eğer dinleyen kişi arkadaşının sesini duymak için dikkatini melodiden uzaklaştırırsa, arkadaşının konuşması şekil, melodi de zeminin bir parçası haline gelir. Şekil-zemin ilişkilerindeki bu tür değişiklikler yalnızca algıda değil, öğrenme ve düşünmede de rol oynar.⁶

⁶. (Di Vesta, F.J. (1987) "The Cognitive Movement and Education", Historical Foundations of Educational Psychology, Edited by. J.A Glover and R.R. Ronning. New York, Plenum Press.)

a. Gestalt algı yasaları

Gestalt yasalarına göre algı bir örgütlemedir. Örgütlemeye yardımcı kabul edilen bu yasalar; şekil-zemin, yakınlık, süreklilik, tamamlama, benzerlik ve basitlik yasalarıdır.

1- Şekil-zemin (figure-ground) ilişkisi; algısal alanda dikkatimizi çeken obje şekil olarak bilinirken, onu çevreleyen ortam zemin olarak algılanır. Eğer dikkatimiz yer değiştirirse şekil ve zemin yer değiştirebilir. Şekil 1., Şekil 2. incelendiğinde iki yüz ve bir vazoz görülür. Dikkatimizi yüzlere odakladığımızda şekil yüz, vazoz da zemin olarak algılanır. Dikkatimizi vazoya odakladığımızda şekil vazoz, zemin de yüzler olacaktır. Biz, şekil olarak hangi uyarıcıyı algılıyorsak onu öğreniriz.



Şekil 1. Rubin Vazosu



Şekil 2-Rubin Vazosu

2-Yakınlık yasası; birbirine yakın olan uyarıcılar algısal alanımızda birlikte guruplandırılmaktadır.

... .. Bu noktalar birbirlerine olan yakınlıkları dolayısıyla 2, 4, 1 ve 3 nokta grubu olarak algılanır.

Ayrıca işitsel uyarıcıların gurplanarak algılanması ise zaman içinde birbirlerine olan yakınlıklarına göre gerçekleşir. Okuma, yazma ve konuşarak iletişim kurmada, konuşmada sözcükler ve cümleler arasında duraklamalara göre anlamlandırırız.

3- Süreklilik (continuity) yasası; aynı yönde giden bir örüntü ya da akış bir şekil olarak algılanır.

4- Tamamlama (closure) yasası; gestalt kuramına göre tamamlanmamış maddeler tamammış gibi algılanmakta ve anımsanmaktadır.

5- Benzerlik (similarity) yasası; benzer biçim ve renkte olan nesnelere birlikte gruplandırılarak algılanır.

6- Basitlik (simplicity) yasası; bu yasaya göre, diğer öğeler eşit olduğu takdirde birey, düzenli bir şekilde organize edilmiş figürleri algılama eğilimindedir. Bu yasa algılamanın simetrik, düzenli, düzgün olan bir biçime, bütüne doğru olduğunu göstermektedir.

7- Gestaltçılar, algısal örgütlenmeye yardımcı olan yasaların hepsini kapsayan bir yasa oluşturmuşlar ve buna da Pragnaz Yasası adını vermişlerdir.

Gestaltçılara göre, psikolojik yaşantı ile beyinde varolan süreçler arasında eşbiçimcilik (izomorfizm) vardır. Dışsal uyarıcılar beyinde reaksiyona neden olmakta ve sonucunda yaşantı kazanılmaktadır. Gestalt Psikologları, beyine gelen duyuşsal uyarımları Pragnaz Yasasına göre, aktif olarak işleyip anlamlı ve tam olan yeni bir forma dönüştürüldüğünü ileri sürmektedirler.

Koffka'ya göre, dışarıdan gelen uyarıcıları anlamlandırma ve örgütlemeye sadece Pragnaz Yasaları değil, aynı zamanda bireyin inançları, değerleri, gereksinimleri ve tutumları da etkili olmaktadır. Dolayısıyla aynı fiziksel çevrede bulunan kişilerin çevreyi yorumlamaları ve tepkileri farklı olabilmektedir. Bunu özellikle aynı ülkede ve aynı dönemde yaşayan sanatçıların eserlerine baktığımızda açıkça görebiliriz.

b. Algısal Değişmezler

Gestalt psikologları algısal değişmezler üzerinde de araştırmalar yapmışlardır. Buna göre algısal değişmezlik; bir objenin koşullar değişmesine rağmen aynı obje olarak algılanmasıdır. Bir kişinin önümüzde durmasına ya da uzakta olmasına bağlı olmaksızın onu aynı kişi olarak algılarız.

Bir başka örnek; yemek masasının üzerindeki tabak, bardak, çatal ve kaşıkları düşünün. Masayı algımlarken, yalnızca gözünüzün retinasına düşen verilere dayanmış olsaydınız, masanın üzerindeki tabaklar siz uzaktayken oval, yaklaşınca yuvarlak gözükürdü; bardaklar uzaktan küçük, yakından büyük bardak olurdu. Bu durum algısal dünyamızda içinden çıkılmaz bir karmaşa yaratır ve çevreye uyumumuzu olanaksız hale getirirdi. Beynimiz bu karmaşayı önlemek için algısal değişmezliği yaratmıştır.⁷

Algısal değişmezlik; büyüklük, biçim, renk ve parlaklık özellikleri ile ilgilidir. Sonuç olarak denilebilir ki; Gestaltçılar gerçek görüntü oldukça köklü bir şekilde değişse de objenin anlamının, değişmediğine, aynı şekilde algılandığına işaret etmekte ve beynin dışarıdan gelen duyuşsal bilgiyi daha anlamlı hale getirmek için organize ettiğini ileri sürmektedir.

Duyu organlarımıza gelen uyarıcıların anlamlandırılmasını bazı etmenler belirlemektedir. Bunları şöyle sıralayabiliriz:

- Algılarımız bazen görelidir. Sıkıntı veren bir konferansta dakikalar saat gibi gelirken eğlenceli bir toplantıda zamanın nasıl geçtiğini anlayamayız.
- Benzer uyarıcıları gruplayarak algılarız.
- Uyarıcıları örgütlü olarak algılamak onların anlaşılmasını ve hatırlanmasını kolaylaştırır.
- Bir nesnenin kesik kesik görünüşü onun tamamlanarak algılanmasına neden olur. Bu gelen parça parça uyarıcıları tamamlayarak algılarız.
- Birbirine yakın olan uyarıcılar gruplandırılarak algılanır.
- Aynı yönde giden uyarıcılar birbiriyle ilişkilendirilerek algılanır.

⁷ Johnson, N.F (1969) "Chucking: Associates Versus Cooling", Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior, 8, 725-731

1.4 DUYUM VE RESİM SANATI

Duyum kavramını ele alma sebebimiz; modern sanatın kapısını açan gelişmelerin duyumların ifade edilmesi ile başlamasıdır. Bu kapı, sanatı duyumların da ötesine, sanatçıyı algıladıklarının yorumuna götürmüştür.

Impression (izlenim) kavramını Hume; bilginin en temel ve orijinal (özgün) bir taşıyıcısı olarak anlar. Varlıkla olan ilgimizi sağlayan impresyondur. Dış dünya, duyularımızın bize verdiği bir fenomen (görünüş) dünyasıdır.

Bir şeyi algılamak için duyumlara ihtiyacımız vardır. Duyumlar, nesnelere dünyasını meydana getiren en son bir takım elemanlardır. Bizi etkileyen uyaranları duyum yoluyla algılarız. Uyaranlar çevrede olup biten enerji değişiklikleridir. Göze çarpan ışık, renk ve şekiller, kulağa gelen sesler birer uyarıcıdır. Duyu organları aracılığı ile beyne ulaşan bilgiler, nesnelere gerçek anlatımları olmayıp öznel yorumlarıdır. Duyumlar, aralarında bir bağıllık ve ilgi içindedirler. Bir bilyenin bir çana çarparak zil sesi çıkardığını hem görme hem de işitme duyusuyla anlarız. Duyumlardan birini eksiltirsek durumu tam olarak duyumsayamayız.

Paul Klee duyumu şöyle ifade ediyor; "Maddeyi, relatif, sürekli duyusal elemanların meydana getirdiği bir düşünce sembolü olarak görmem belki de küçümsenebilir. Dış dünya, duyumların bir toplamı olarak alınır, tam olarak kavranılmış olmaz. Buna karşılık, ben, şunu tekrarlamak gereğindeyim ki, benim için dünya, duyumların salt bir toplamı değildir. Belki de daha çok eleman-varlık, duyum denen elemanların (duyumların) fonksiyonel bağıllıklarının bir toplamıdır."⁸ Impresyondan bahsettiğimiz yerde duyuma dayanan bir obje yorumundan bahsediyoruz demektir. Impresyonun temel belirleyicisi mekan değil zamandır. Impresyonist tavırla resim yapan sanatçılar tablolarında bize belli bir gerçeği, belli bir realiteyi değil, impresyonlardan meydana gelmiş duyumları anlatırlar. Impression

⁸ İsmail Tunali, **Felsefenin Işığında Modern Resim** 4.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s.25

(duyum)ların ifade eildiği sanat başta da belirttiğimiz gibi modern sanata kapı açan Empresyonizm olmuştur.

1.4.1 Empresyonizm'in sanatsal tavrı

Empresyonist tavrı öncesi sanatçı gerçekte, realiteyle sıkı sıkıya bağlıydı. Monet, doğaya baktığı zaman gördüğü, kavradığı , yorumladığı doğayı resmetmiştir. Monet'nin Impression Soleil Levant'ı tek tek impresyonlardan oluşan renk ve ışık duyularını anlatır. Monet hiçbir kontura dayanmayan form anlayışına bu şekilde ulaşmıştır. Geleneksel form anlayışında matematiksel bir denge var iken, bu anlayışta denge renk tuşlarının dengesine dayanır. Doğa o zamana kadar hiç böyle kavranmamıştır. Monet için doğa ışık ve renk duyularının bir kompleksidir.

Empresyonizm doğanın mekanik olarak değil duyusal olarak kavranmasını temel sorun olarak görmüştür. Duyuların farkına varılması, içinde yaşadığımız dünyanın kavranmasını sürekli olarak değiştiren bir kapı aralamıştır.

1.4.2 Madde ile soyut düşünsel ilgi

Sanat anlayışı, değişen toplum ile birlikte değişiklikler göstermeye başlıyor ve bu değişimler sanat eserlerinde de görülüyor. Empresyonizm sonrası sanatçı, madde ile soyut-düşünsel bir ilgi içine giriyor. Nesnelerin kendisi değil, nesnelerin sanatçıda oluşan anlamları önemli olmaya başlıyor ve ben ön plana çıkıyor. Dolayısıyla sanat öznelleşmeye başlıyor.

Sembolizmle birlikte sanatın öznelleşmeye başladığını görüyoruz. İlgisi nesnelerin kendisiyle değil anlamları ile ortaya çıkıyor. Nesne, duyusal olarak kavranan bir gerçeklik, buna karşılık nesnenin anlamı, bizim bir birlik varlığı olarak nesneye yüklediğimiz anlamdır. Böylece nesnenin anlamına yönelen sanat soyut düşünsel varlık ile ilgi içine girmiştir. Paul Klee'nin söylediği gibi: "Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar."⁹ Bu görünür kılınacak şey, duyularla kavranan nesnelere değil ama onların

⁹ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel-Stuttgart,1956, s. 43.

anımları, nesnelere soyut-düşünsel varlığıdır. Sanatçı artık doğa karşısında, duyumlar yoluyla kavradığı nesnelere anlamları üzerine düşünsel bir tavır almış ve eserlerinde bunu ifade etmeye başlamıştır.

1.5 SANAT EĞİLİMLERİ

Sanat tarihinin günümüze kadar geçen akışı sürecinde çeşitli sanat eğilimleri ortaya çıkmıştır. Bütün bu süreç içinde resim sanatı her eğilimin özelliklerini oluşturan sanatsal bir formalizme sahiptir.

Sanat, gelişim sürecinin başlangıcında evrensel bir özellik taşıyor. Sanat, primitif özelliklerle başlayan ve sanatı evrenselliğe doğru götüren gelişmelerle günümüze kadar uzanan bir serüveni oluşturuyor. Sanatın, çeşitli dinlerin, soyluların, bölgesel özelliklerin, toplumsal özelliklerin, teknolojik gelişmelerin etkisi altında kalarak şekillendiğini görüyoruz. Kısaca sanatçının, çevresinde ve dünyada olup bitenlerin etkisini eserlerine taşıdığını söyleyebiliriz. Bu durum algılama biçimimizle doğrudan ilişkilidir. Algılama durağan bir olay değildir. Biz, bilgiyle yüklendikçe algılayışımızda değişimler (buna gelişim de diyebiliriz) oluşur. Sanatçının algılama biçimi de günümüze kadar geçen süreçte gelişimler göstermiştir ve biz bu gelişimi, sanat eğilimlerine baktığımızda açıkça görebiliyoruz. Her eğilim ise bir önceki eğilimi aşan özelliklere sahiptir.

Resim sanatına baktığımızda resim sanatçısı Primitif Dönemde saf görüşle, çocuk saflığında resim yapmıştır. Saf renkler ve çizgilerle yapılan bu resimlerde bilginin varlığını göremeyiz.

Ortaçağ ve Rönesansa baktığımızda resim sanatında toplumcu bir bakış açısı ve yaptırımla karşılaşırız. Ortaçağda resim sanatı, dinin ve kilisenin isteklerini yerine getiriyordu. Rönesansla birlikte bir yenilenme ve sanat eserlerinde bilgi kendini göstermeye başlıyor ve resim sanatı kendi bilimini oluşturmaya başlıyor. Dönemin ressamı, nesnelere ve biçimlerin gerçek renklerine ilgi gösteriyor. Sanatçıların dünyayı algılama biçimini bu özellikler şekillendiriyor. İçinde bulunulan ortam sanatçıyı bireysel sanat yapmaya yöneltmiyor. Sanatçılar görsel elemanları, naturalist bir ifade

uğruna kullanmışlar, sanatlarıyla, burjuva ve soyluların gururunu okşamışlardır. Bu dönemde sıradan insan ve konular sanatın konusu değildir.

Değişen bazı özelliklere rağmen bu süreç modern sanat eğilimlerinin ilki Empresyonizme kadar sürmüştür. Empresyonizm, modern sanata açılan bir kapı niteliğindedir. Empresyonizm öncesi nesne ve biçimler gerçek renkleri ile gösterilirken renk ve çizgi önemliydi, kompozisyonları kapalı kompozisyondur. Doğada gördüğümüz alan gibi, her şey resim çerçevesi içinde olup bitiyordu.

Maniyerizm'de içerik çok fazla önemli olmanış, teknik ve üslup ön plana geçmiştir. Klasizm'de kompozisyonda denge ve uyum amaç olmuştur ve bu akımlar kendilerinden önceki akımlara tepki olarak doğmuşlardır.

Romantizm, 18.yy ve 19.yy da Avrupa resmini etkilemiş resimde düzen, simetri, uyum gibi klasik eğilimlere karşı duyguları ve asimetrik görünüşleri tercih etmiştir. Duygu akla karşı daha üstün konuma gelmiş ve duyguların serbestçe ifade edilmeye başlandığı görülür. Ayrıca bu dönemde sanat sadece soylulara değil halk kitlelerine de ulaşıyor ve klasik usullere zıt olan bireycilik ön plana geçmeye başlıyor.

Realizm(Gerçekçilik) anlayışında tabiat , başka nitelikler katılarak, oldukları gibi tam bir objektiflikle resmedildi.Delacroix, realizmi şöyle ifade ediyor: "Her sanat eseri, daima bir idealin ifadesidir; fakat bir realist sanatçı için,bu ideal, gerçekle temas edince adeta dolaysız olarak yeniden doğar. Empresyonist hareketle birlikte Puantilizm de ortaya çıkıyor. Sanatçılar, bu tekniği Chevreul'in, renklerin kontrastının aynı zamanda görülmesine ait keşiflerinden ilham alarak uygulamışlardır. Ressam, renkleri tuval üzerine yan yana gelen noktalar halinde ve bir düzen içinde sürer. Alan tonu ve koyuluk oranları her tarafta eşit ışıklılıktadır. Georges Seurat ve Paul Signac eğilimin temsilcilerindendir. Bu tekniğe taşizm adı da verilir.

Nabi akımı neo-empresyonizm ile aynı anda doğmuş ve akımın sanatçıları resim sanatını yeniden yaratma amacındaydılar. Nabi akımının sanatçıları, Gaugen'in siyah çizgi ile çerçeveli olan yassı şekillerini, donuk

renklerini benimsediler, fakat resimlerinde hayranlık duydukları Cezanne ve Redon'un etkileri görülür.

20.yy'ın ilk yarısında empresyonizme tepki olarak ekspresyonizm doğar. Ekspresyonizm ifadeye ve anlama önem sanat eğilimidir. Akıma göre dış dünyanın doğurduğu izlenimler artık tekrar meydana getirilmemeli, dış dünya sanatçının kendi duyarlılığı ile resmedilmelidir. Bu akım sanatçının öznel hayatına tam bir yetki sağlamaktadır. Dünyada, çevresinde olup bitenler sanatçıyı ilgilendirmekte ve bununla ilgili duygu ve düşüncelerini sanatında yansıtmaktadırlar. Sanatçı, sanatını ifadede bireysel bir tavır takındığı kadar, çevresindeki olaylardan kopuk değildir. Ekspresyonizm, duygu ve düşüncelerin görsel dışavurumudur. Çizgi ve renk doğadan bağımsızdır ve resimlerde kalın boya hamuru ve yoğun renk kullanılmıştır. Biçim bozma (deforme etme) en belirgin özelliğdir. İdealize edilmiş görünümler resmetmek onların uzak olduğu bir özelliğdir. Bu sanatın yavaş yavaş oluşmasında Grünwald'ın, primitif sanatın plastik anlayışının, Gaugen'in ve doğrudan doğruya ekspresyonizmin öncüsü olan Munch, Van Gogh, Matisse ve fovların ayrı ayrı etki yaptıkları görülür.

Ekspresyonizmin yanı sıra ortaya çıkan diğer bir sanat hareketi Fovizmdir. Fovlar, resimlerinde parlak renkleri ve o güne kadar görülmemiş bir ifade tarzını kullanıyorlar.

Daha sonra Kübizmin sanat akımları içinde yer aldığını görüyoruz. Bütün bu süreçler içinde sanatçının yaşadığı dünyayı algılama biçiminin sürekli değiştiğini, buna bağlı olarak da sanatı ifade ediş biçimleri de değişiyor. Sanatçı daha önceki sanat biçimlerinden edindiği birikimlerin üzerine yenilerini ekleyerek gelişmeye devam ediyor.

Kübizme kadar sanatçı doğaya analitik bir gözle bakmıyordu. Kübizmin bir adım öncesinde Cezanne'ın ressamlara; doğayı, küp, koni, silindir biçiminde görmeyi tavsiye ettiğini biliyoruz. Kübizmin bakış açısı da bu bakış açısı gibi, hatta daha analitik, çözümleyici bir gözle bakıyor, biçimi parçalara ayırarak görmeye çalışıyorlar. Biçimi konstruktivist açıdan çözmek onların temel sorunu. Onlar, şekli tabiata ait olaylar olarak algılamak yerine

plastik olaylar olarak algırlarlar. Esas olan tabiata uygun olanı resmetmek değil, nesneyi geçici realiteden arındırarak, obje hakkında bildiklerini de tuval üzerinde göstermeye çalışırlar. Kübist ressam, nesnelere tek bir bakış açısından görülmüş gibi göstermek yerine, çeşitli yönlerden aynı anda algılanabilecek biçimde göstererek onlara yeni bir bakış açısı kazandırır. Kullanılan imgeler derinliksiz ve iki boyutludur. Kübizm için zeka ve düşünceye başvuran, bilmin metodlarını sanata sokan akımdır diyebiliriz.

20.yy'ın başlarında ortaya çıkan Dadaizm ise diğer sanat eğilimlerinin aksine sanatın bütün şekillerini sorun haline getirmiş, hatta sanatı inkara yönelen bir tavrın hareketi olmuştur. İçinde buldukları savaş ortamının yarattığı umutsuzlukla, evrensel saçmalığa, mantıksızlığa ve anlamsızlığa bir savaştır onların gayesi. Dadaizm için şu yorumu yapabiliriz: Sanatçı ve içinde yaşadığı toplum, olumsuz olaylar içinde yaşıyor, bu durum sanatçının algılama ve bunu ifade ediş şeklini etkiliyor. Dadaizm de bu etki kendini aşırı tepki olarak göstermiş, bu yüzden de kısa süren bir eğilim olmuştur.

Geleneksel olan her şeyi reddeden sanat eğilimlerinden biri de Füturizmdir. Füturistler, gelenekten, görenekten, müzelerden, kütüphanelerden, sanatın akademik tarzına kadar her şeyi reddediyorlar, bunun yerine kuvvet, sürat, dünya sağlığı, şehvet düşkünlüğü ve makineleri önemsiyorlardı. Doğayla ilgili, doğal olanla ilgili değil, doğrudan insanla, insanın yaptıklarıyla ilgili sanat yapmayı tercih ediyorlar ve estetik sanat objesini bu alandan seçiyorlar. Füturist ressamlar, bu nesnelere ilgili duyuları ve duyuların doğurduğu fikirleri ifade ediyorlar. Füturist sanata, durağanlık değil, bir hareket, bir dinamizm duygusu hakimdir.

Resim sanatı 1910'dan itibaren yerini yavaş yavaş Soyut Sanata bırakmaya başlıyor. Soyut sanat öncesi dönemi figüratif sanat olarak tanımlıyoruz. Soyut eğilimde sanatçı, dış gerçeği tasvir ederken figüre bağlıdır. Soyut sanatta ise bu eğilimin tam tersidir. Bu sanata soyut denmesinin sebebi, onun, duyularla kavranan gerçeğin görünüşlerini değil, bu görünüşlerden tecrit edilmiş olan realiteyi göstermesidir. Soyut sanat için, ekspresyonist sanatın yeni bir dille yeniden doğuşudur denilebilir.

Soyut sanatçılar, belli bir düzende toplanan çizgileri, renkleri kullanarak kendilerini ifade ederler. Renk ve biçim, betimleme zorunluluğundan kurtarılmıştır. Bu resimler, izleyiciye rastgele oluşturulmuş bir kompozisyon gibi görünebilir, fakat soyut sanatçının algılama düzeyi ileri seviyede olduğu için zannedilenin aksine bunu bilinçli olarak yapar. Soyut sanatın önemli sanatçılarından Wasily Kandisky, hem resim çalışmaları hem sanatta zihinsellik üzerine yaptığı araştırmalarla resim sanatına büyük katkılarda bulunmuştur.

Kübizm ve Kandinsky'nin etkisiyle 1911'den beri yapılagelen, figürsüz, geometrik biçimlerden oluşan ve geometrik biçimlerin kendi güzelliklerini, renk düzenleri halindeki değerlerini amaçlayan geometrik abstré (soyut geometrik) eğilimli resimler yapılagelmiştir. Bu eğilime, Fransız Delaunay, Çek Kupka, Rus Malevich Süprematizm adını, Rus Tatlin ise Konstrüktivizm adını vermiştir. Holandalı Mondrian ise bu akımı De Stijl adı altında yorumlamıştır. Bauhaus sanatçılarından Albers, Moholy-Nagy ve Fransız Herbin akımın ünlü ustalarındandır.

1920'lerde Neo-Klasizm ve Sosyal Realizm eğilimleri resim sanatındaki yeni gelişmeler arasındadır. Klasik usluba öykünmeler Neo-Klasizm adını almıştır.

Pürizm eğilimi ise kübizmden doğmuş, fakat kübizmin iyice şematik bir türüdür ve desen açık seçikliğiyle neo-klasik bir iddia taşımıştır. Objenin konturlarını seçilmiş taslak çizgileri halinde kapatmak suretiyle objeye anıta özgü nispetler vermişlerdir. Amaçları, modern makine çağını yansıtmaktır. Makineleri, şişeleri, boru uçlarını, kutuları vs. estetik objeler olarak algılayıp, sanatın da bunu ifade ederler.

İki dünya savaşı sırasında ressamlar; işçi ve köylülerin üretim çalışmalarına ve sınıfsal çatışmaları anlatan konulara ilgi göstermişlerdir. Bu durumun sonucunda gelen akımın adı Sosyal Realizm (toplumcu gerçekçilik) adını aldı. Bu dönemde sanat sosyal bilinçle yapılan, muhteva bakımından işçi sınıfına ait, şekli bakımından milli olan bir kültürdür.

1924'de Sürrealizm (gerçeküstüçülük) adıyla çıkan akımın sanatçıları birçok modern ressamın resimdeki biçimsel niteliklere verdiği önemin aksine, resmin konusuna, anlattığı şeye önem verdikleri görülüyor. Bu akım, otomatizm (bilinçaltının dikte edilmesi) yoluyla ahlakı, bilimleri ve felsefeyi ilgilendiren değerlerin yenileştirilmesini tavsiye ediyordu. Sürrealizm, rüyanın içgüdünün, arzunun ve isyanın salt bir güç ihtiva ettiğini ilan ediyor. Mantıki, ahlaki ve sosyal düzendeki bütün şekillere karşı isyan ediyor. Sürrealist resimlerde bilinçdışı serbest çağrışım, tanınmış görüntülerin kendi doğal çevrelerinden çıkarılıp, usa ters düşen düşsel bir ortamda yer aldığını görüyoruz. Birbiriyle ilgisiz görünen biçim ve nesnelere bir araya getirilerek bir bütün içinde sunmak, bunları bazen perspektif bir derinlik içinde ya da düz bir yüzeyde şaşırtıcı biçimde toplamak, sanatçıların belli başlı özelliğidir. Sürrealistler, büyüsel inanışların zenginliğini anlatan ilkel sanattan etkilenmişlerdir. Bu akımda sanatın, düş gücünün hizmetine girdiğini görüyoruz.

1945'lere gelindiğinde karşımıza Soyut Ekspresyonizm çıkıyor. Akımın sanatçılarının üslup özelliği bakımından ortak yanları azdır ve paylaştıkları belli bir kuramsal anlayıştan söz edilemez.¹⁰ Ortak bağlandıkları tek ilke resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmektir. Resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını önceden bilmeyi reddederler. Resim yüzeyi, ressamın serbest hareketlerine imkan verecek ölçüde büyük boyutludur ve ön kavrayışlardan arınmış olarak resme başlanır.

Resim sanatında en son gelişmeler çeşitli eğilimleri ve soyut ekspresyonizmden kazanılmış deneyleri de kapsayarak, belli bir doku ve bir çeşit gotik anlayışa yönelmiştir. Resim sanatında 1960'lardan sonraki belli başlı en son akımları Op-Art ve Pop-Art diye adlandırabiliriz.

Pop-Art, Amerikan yaşam tarzı ve endüstriyel üretimin form biçimleri arasında ilgi çekici bir duyuşu yansıtır. Pop-Art eğilimini tüketim kavramı ve endüstriyel ürünler yakından ilgilendiriyor. Sanatın, biçimlerini ve konusunu doğal çevreden ve doğal olandan (doğal nesnelere) almadığını görüyoruz.

¹⁰ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, s. 251

Akımın günümüze kadar uzanan etki alanı içinde çeşitli hareketler dikkatimizi çekiyor. Bu hareketler Hiperrealizm, Fotorealizm gibi hareketlerdir. Amaçları tüketim kültürünü eleştirmek ve bunu fotoğraf gerçekçiliğinde anlatmaktır.

Op-Art ise optik etkinliği geometrik düzenlerde arar ve amaçları seyirci üzerinde bu yolla optik etkilenme oluşturmaktır.

Resim sanatının geçirdiği evrelere baktığımızda şöyle bir sonuca ulaşıyoruz: Toplumsal değişim ve gelişimler, kuşaklar boyu aktarılan bilgi birikimleri, siyasal olaylar, teknolojik gelişmeler sanatın öz ve biçiminde değişme ve gelişmelere sebep olmuştur. Her dönemin sanatçısı kendi döneminin gelişmeleri paralelinde sanat yapıtları üretmiş ve bu toplumsal değişimlerin etkileri resim sanatında yeni anlatım biçimleri, yeni üsluplar ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla aynı çağda yaşayan sanatçılarda ortak nitelikler görmek şaşırtıcı değildir. Bütün bu değişimler süresince sanatçının psikolojik algısı değişim ve gelişmeler göstermiş, eski bilgi ve deneyimlerin üzerine sürekli yenileri eklenmiş, yeni anlatım biçimlerine ulaşılmıştır diyerek şöyle bağlayabiliriz: "Görme ve duyma yoluyla koşullu bireysel yaşantı biçimleri bile toplumsal gelişmenin dışında ortaya çıkamazlar."¹¹

Resim sanatı tarihi boyunca oluşturulan sanatsal biçimi (sanatsal formalizm) iki anlayış biçimine ayırabiliriz. Bu biçim dilinin ilk aşamasında resim sanatı Naturalist Anlayış, daha sonraki dönemde ise Modernizm ve Post Modernizm olarak tanımlanmaktadır.

1.5.1 Naturalist Anlayış

Naturalizmin resim sanatındaki anlamı, görmeye dayanan optik gerçekçiliktir. Naturalizm, Rönesans Avrupasında ve Rönesans'ın etkisinde kalmış olan memleketlerde büyük başarı göstermiştir.

¹¹ Storr Anthon, **Yaratma Dürtüsü**, Yayınevi Yayıncılık, Çev. İpek Babacan, 1. Basım, İstanbul, 1992. s:49

Naturalizm, eşyaya belli bir noktadan bakıp gördüklerimizi tasvir etme aracıdır. Bu elde ettiğimiz görünüm belli şartlar altında şeylerin görünümüne uygundur. Belkide naturalizmin amacı hakikate ihanet etmemektir. Naturalist sanat için "algılayan göz" ön plandadır. Bu yüzden nesne algısı tamamıyla nesnenin görünüşüne aittir, doğaya bu gözle bakılır. Ressam bir kadına ya da herhangi bir manzaraya bir noktadan bakıp resmettiği zaman, sadece bulunduğu yerden gözün algıladığı gerçekleri resmeder. Oysa bakış noktasını değiştirdiğinde gerçeğin görünümü de değişecek ve birbaşaka gerçekle karşılaşacaktır. Profilden ve cepheden çizilen bir portre gibi. Portre aynı olabilir, fakat portrenin profilden görünüşünün ve cepheden görünüşünün gerçekliği farklıdır. Biçimin bir noktadan görünüşü tek gerçek değildir. Doğal olarak naturalist olma eğilimi ile yapılan bir resimde görsel elemanlar hep benzer amaçlar için kullanılmışlardır. Ten rengi, ağacın biçimi, uzak-yakın ilişkileri vs. aynı tekniklerle anlatılmıştır. Naturalist sanat, eşya hakkında edindiğimiz genel bilgileri doğrular niteliktedir.

Sanat, hiçbir zaman tabiatın basit bir aynası değildir. Objeler, tabiat alanından sanat alanına geçerken aynı kalmaz kısmen de olsa değişikliğe uğrarlar. Çünkü sanat için her varlık, her obje belli bir kompozisyon içinde ve genel olarak bir üslup içinde belli bir renge dönüştürülür ve yeni bir anlam kazanır. Naturalist anlayışta seyirci izlediği tabloda gördüklerini gerçeğin yerine koyarak izler ve gerçeğinden aldığı duyum ve heyecanı ondan almayı bekler.

1.5.2 Modernizm ve Postmodernizm

20.yy sanatına kadar önemli olan, resmin içindeki bütün biçimsel öğelerin birbiri ile olan ilişkisi ve aynı dünya düzenini paylaşan fikri ile buna verilen değerdir. Modernizm ile birlikte sanatın akılcı temeller üzerine yeniden yapılandırılması öngörülmüştür. Modern sanatçı farklı geleneklerden biçimler alır ve bu biçimleri tanınmayacak biçimde ortaya koyar. Yani bir zamanlar bir

bütünü oluşturan öğeler, yeni ve başka bir bütünün parçalarına dönüşürler. Amaç geçmişin organik bir biçimde dönüştürülmesidir.

20.yy. başına kadar sanat, değerli ve güzel olanı mimesis (taklit) yolu ile ölümsüzleştirmek istemiştir. Endüstrinin gelişmesi ile birlikte insan kendisini endüstriye katılmak zorunda hissetmiş, bu durum ise sanatta ve yaşamda modernizmin başlamasına sebep olmuştur. Kameranın icat edilmesi doğadaki nesnelere üçüncü boyutunun bir kavram olarak anlatılması gereğini ortaya koymuş, tekniğin gelişmesi ile birlikte ortaya çıkan grafik gibi sanatlar resme başka yönler kazandırmıştır ve endüstrinin gelişmesi sanata karşı aldırma görünür bir sanatçı tipi ortaya koymuştur. Modernizmin ulaştığı noktada artık önemli olan bir şeyi yapmak değil, düşündürmektir. Sanat eserinden çok onu ortaya koyan kavramların düşüncesi önemlidir. Modern sanatla birlikte tabiat ve insan anlayışı tamamıyla değişiyor.

20.yy'ın ikinci yarısında ise modernizme tepki olarak Post-Modernizm doğar. Post-Modernizm, modernizmin içinde fakat sürekli onu sorgulayan bir sanat anlayışıdır. Ayla Ersoy: "Merkezsiz düşünce biçimi"nin felsefe olarak Post-Modernizmde kabul edildiğini ifade eder.¹² Burada tanımlanabilir bir gerçek yoktur. Post-Modernist görüş içinde birey, çevreden etkilenen ve çevreyi etkileyendir.

19.yy. sonlarından itibaren bilimsel çalışmaların yoğunlaşmasıyla birlikte sanatçılar bu çalışmalardan etkileniyor ve modern sanat akımlarının ilki olan Empresyonizm ortaya çıkıyor.

Empresyonistler, doğadaki değişim anlarını yakalayıp bir bilim adamı hassasiyetiyle tuvalerine aktarıyorlar. Onlar için resmin dinamizmi değişen anı resmetmek ve bunu izleyenlere hissettirmektir. Biçimlerin ve renklerin, sembolleşen renk ve biçimlerinin aslında bir gerçek olmadığını, doğadaki herşeyin ışığın değişen miktarları ile sürekli bir değişim içinde olduğunu göstermek amaçlarıydı. Sanatçı nesnelere göze ilk gördükleri gibi

¹² Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, 2. b., İstanbul: Yorum Kitabevi, 1995.

resmeder, doğal görüntüleri abartır, biçimleri bozar. Resimlerinde çizgi değerini kaybeder ve resim yüzeyine renk lekeleri hakimdir.

Empresyonizm, bütün sanat kitaplarında yazdığı gibi modern sanata bir kapı açmakla kalmayıp; çok önemli bir kapı açmıştır. Bu kapı, sanatçının özgürleşmesi ve kendini geliştirmesi ve gelecekte ortaya çıkacak sanat akımları için ilklerin kapısı olmuştur.

Empresyonizm ile sanata, daha önce geleneksel sanatta sahip olmadığı plastik özellikler kazandırılmaya başlanmıştır. Görsel elemanlar geleneksel sanatta konunun gerçeğine uygun bir görüntü yaratmak için kullanılıyordu. Böylece de sanatçı algıladıklarına yorum ekleyerek bir sunum gerçekleştiriyor, aksine biçimin aynısını vermeye çalışıyor. Empresyonist sanat ile birlikte sanatçının görsel elemanları özgürce kullanmaya başladığını ve her deneyimin sanata yeni bir algılama kapısı açtığını görüyoruz. Yani sanatçı modernizmin başlamasıyla birlikte zihinsel olarak da hızlı bir gelişim sürecine girmiştir.

Eski sanat eserleri, toplumsal ve objektif bir anlam taşıyor ve herkes onları kolayca anlayabiliyordu, çünkü görünüşleri realist anlayış çerçevesinde tabiata bağlıydı. Bu resimler, sıradan insanların bile aracısız olarak gördüğü ya da görmek istediği gerçeklerin aynısıydı. Oysa modern sanatta bu görünüm sanatçının gözüne, yani algılamasına bağlıdır. Sanatçı, görsel elemanları, algıladıklarını yorumlayarak ortaya bir eser koymak için kullanıyor. Bu yüzden modern sanatta plastik değerler ön plandadır ve modern sanatçılar bir biçim dili ortaya çıkarmışlardır. Bu yeni biçim dili, gerçeğin aynısını anlatma gayesinde değildir, çünkü bir birey olarak sanatçının duyuları yeni biçim dilinin oluşmasında etkilidir.

Modernizmin özelliklerini şöyle sıralayabiliriz. Modern sanatçı, klasik sanatçının aksine, genel olarak tabiat ve hayat gerçeğinin karşısında, sınırlı ve kişisel bir tavır takınır. Bunun için, modern sanatçı, ancak tabiatın ve hayatın "onu meşgul eden parçası kavrayabildiği ve sınırlayabildiği "Parçası" hakkındaki derin ve kişisel duygusunu" doğru ve samimi bir şekilde ifade etmeye önem verir, dolayısıyla "onun sanatının gerçeği üzerinde tartışma

yapılamaz" bu gerçek duygusu ancak sanatçıya özgü bir anlam ve kapsam ifade eder.

J.E. Mulera;" güzellik, sanat eserinin temel bir niteliğidir. Fakat değişmeyen bir veri değildir, o , aralıksız olarak yenileşen bir araştırmanın sonucudur" der.¹³ Modern sanatın ulaştığı gelişim çizgisi de bu düşüncedeki gibi sürekli yenileşen bir araştırmanın sonucudur.

Modern sanatçı, resimde görsel elemanların artistik niteliklerine önem veriyor. Sanatçı, kişiliğini, iç dünyasını ve algıladıklarını, anlatmak istediklerini veya vurgulamak istediklerini "şekilleri analiz etmek ve düzenlemek" suretiyle ifade ediyor. Sanatçının ortaya koyduğu eser yeni bir algı objesi olarak ortaya çıkıyor ve yeni bir dinamik uyarıcı haline geliyor. Artık sanatçı, görünen ve duyularla kavranan şeylerin ötesine nüfuz ederek eserler yaratıyor. Sanatçının bu gelişmeyi elde etmesinde bilimin ve gelişen teknolojinin rolü çok önemlidir. Modern sanat bir anlamda da abstraction'a (soyutlama) önem vermiş ve bu durum sanatçının resimde bireysel etkinliklerine olanak sağlamıştır.

Modern sanat, eserlerini, Nabi akamının temsilcilerinde Maurice Denis'in şu ünlü tablo tarifi ile açıklayabiliriz: "Hatırlanmalıdır ki, bir tablo çıplak bir kadın, bir savaş atı veya herhangi bir hikaye değil, belirli bir düzen içinde toplanmış renklerle kaplı bir düzeydir."

Modern sanat bir soyutlama sanatıdır. Aslında genel olarak bütün sanatlarda soyutlama vardır, fakat modern sanattaki soyutlama geleneksel sanattaki gerçek olana benzerlik kaygısından uzaktır.

Modern sanat tabiat ve naturalizm'den kaçarken onu reddetmiyor aksine bu görünüşlerin arkasında bulunan özünü araştırmaya yöneliyor. Paul Klee, "tabiattan uzaklaşmak için değil, fakat ona daha derin bir şekilde nüfuz etmek için, naturalizm'den vazgeçtiğini söylüyor. ¹⁴ Kandinsky'de : "soyut resmin, tabiatın derisini terk ettiğini, fakat tabiatın kanunlarını..... kozmik

¹³ Joseph- Emile Muller, **Modern Sanat** (çev. Mehmet Toprak, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1972, s. 9.

¹⁴ Muller, a.g.e. , s.16.

kanunlarını terk etmediğini" ifade ediyor.¹⁵ Belli ki modern sanatçıya göre, biçimlerin görünüşleri, onların özünü yeteri derecede açığa çıkartmıyor, çünkü sanatçı artık biçimin çevresinde sadece gözleriyle dolaşmıyor adeta zihni ile onların içinde gezinti yapıyor.

Bilmin ve tekniğin gelişmesi, yaşanan çeşitli savaşlarla insanlığın tahrip edilmesi, insanın kendini hem güçlü hem de güçsüz hissetmesine neden oluyor. Gerçekte aynı olan tabiat üzerindeki varlıklar içinde yaşananlar, onlara olan" bakış açımızı" dolayısıyla de ifade biçimimizi değiştiriyor. Geleneksel sanatta o dönemin şartlarının hissettirdiği duygularla yüceltilen insan artık kendini aynı yerde görmüyor, insanın ruhunda hissettiklerinin yansımalarıyla anlatılıyor modernizmin plastik dilinde. Bir Ortaçağ resmi insanı dinsel anlamda yüceltirken veya Rönesans üstün insanlar resmederken artık sanatçının ifade ettiği insan herhangi bir insanı anlatır.

Ör. Picasso, Guernica adlı ünlü tablosunda, İspanyol iç savaşı sırasında (1937) Alman uçakları tarafından tahrip edilen Guernica şehrinin uğradığı korkunç faciayı anlatır. Ya da Picasso, aşırı deformasyonlarıyla çağdaş uygarlığın ve tekniğin ferdin kişiliğini ve haysiyetini boğan ve onu bir obje haline getiren olumsuzluklara karşı duyduğu duyguyu ifade eder.

Geleneksel sanatta sanatçı toplumcu görüş çerçevesinde, etrafını çevreleyen olayları ve yapması gerektiği düşündürülen şeyleri ifade etti. Modernizmle birlikte bu düşüncelerden kurtulan ve özgürleşen sanatçı ise kendisini kuşatan somut dünyanın içine girerek duyularının yardımıyla oradan soyut anlamlar çıkarmış ve onlara yeni bir anlam kazandırmıştır. Değişen şartlarla birlikte görme ve duyma tarzımız da değişiyor, çünkü eşya değişmez fakat eşya hakkındaki fikrimiz değişir.

Modern sanat eserlerinde deformasyonlar dikkat çekiyor. Bunlar; biçim, renk gibi görsel elemanlarla anlatılıyor. Sanatçı en dinamik olarak algıladığı şeyi deforme ederek abartabiliyor ya da ön planda görünmesini istediği şeyi gerçekte öyle olmasa bile görsel elemanların sağladığı

¹⁵ Muller, a.g.e. , s.16.

imkanlarla öyleymiş gibi gösterebiliyor. Ayrıca modern sanat eserlerinde bir de sürat duygumu dikkatimizi çekiyor. Örneğin; Robert Deleunay, La Tour Eiffel (Eyfel Kulesi) adlı tablosunda sürat duygumunu ifade etmiştir. Bu Tabloda Eyfel kulesi sürat kavramına uygun bir şekilde,değişik noktalardan ve çeşitli duyumlarımıza aynı zamanda hitap edecek şekilde görülüyor.

Bazı modern sanatçılarda ise Primitivizme karşı bir eğilim dikkat çekiyor. Bu eğilim; sanatçıların, tekniğin ve bilimin egemenliğinden ve yıkıcılığından, insanı sınırlayıcılığından geçici olarak kurtulma arzusu olabilir. Bu sanatçılar dünya'ya bir çocuk saflığı ile bakarak bunu başardıklarını göstermişlerdir.

Modern sanat eseri organik ve plastik bir bütünü meydana getirir. Bu yüzden şekli ve muhtevayı birbirinden ayırmak imkansızdır. Bundan dolayı seyircilerin modern sanat eserinin ayırt edici plastik özelliklerini ve sanatçının iç hayatını, dünya görüşünü kavrayabilmeleri için alışık oldukları değerlendirme ölçülerini, fikirleri ve kavramları terk etmeleri ve onun karşısında yeni bir tavır takınmaları gerekir. Seyirciler, ancak bu suretle, modern sanat eserinin plastik güzelliğini kavrayabilir, derin bir etki ve heyecan duyabilirler. Dolayısıyla, sanat eserinin karşısında günlük hayatın, toplumun ve uygarlığın baskılarından kurtulduklarını ve yüceltiklerini hissedebilirler. Bu yüzden modern sanatı, yalnız aydınlara değil aynı zamanda halk kitlelerine de anlatmak ve sevdirmek amacıyla çeşitli yollarla eğitime ve öğretime büyük önem vermek gerekir.

1.6 RESİM ALGISINDA TEMEL ÖĞELER

Baktığımız bir resmi anlamak için onu algılamamız gerekir. Ne açıdan algılamak gerekir diye sorgulamalıyız, çünkü resim yüzeyindeki her görsel elemanın, kaynağını görsel dünyadan aldığı bir etkileme gücü vardır.

Görsel elemanların, aralarında kurduğu ilişkilerin üzerimizde bıraktığı etkilerin benzerlerinin yaşandığı yer görsel dünyadır. Bu alandaki dinamizmin, karşıt ilişkiler arasında oluştuğunu görsel algılama bölümünde

yazmış ve bu ilişkileri: gece-gündüz, büyük-küçük, soğuk-sıcak, düz-eğri, mat-parlak vs. olarak örneklemiştik.

Görsel alandaki zıtlıkların açığa çıkardığı enerjiyi, resim yüzeyinde görsel düzenlemeyi oluşturan görsel elemanlarla sağlayabiliriz. Kompozisyonu oluşturan her görsel elemanın bütünle ilişkisinden doğan bir etkileme gücü vardır. Bu ilişkiler bizim onları kullandığımız biçime göre güçlü olduğu gibi, zayıf da olabilir. Bu etkiyi özellikle Gestalt Psikologlarının araştırmalarına başvurarak açıklayabiliriz. Görsel algılama bölümünde yazdığımız gibi, Gestalt Psikologlarına göre; uyarıcılar anlamlı bir bütün halinde algılanır ve bütün onu meydana getiren parçalardan daha fazla anlam ifade eder. Resim yüzeyinde kullandığımız her bir plastik öge için geçerli olan bu görüşün kaynağı da görsel dünyadaki ilişkilerdir. Gestalt Psikologları bu durumu açıklarken tıpkı organizmanın, kendini oluşturan parçaların(sistemler, organlar) toplamından farklı olduğu gibi bir durum olduğunu söylerler. Bu ilişkiden dolayı Gestalt Psikologları figür-zemin ilişkileri üzerinde durmuşlardır. Gestalt, biçim, örüntü, konfigürasyon anlamına gelir ve gestaltlar göründükleri zemine karşı, zeminden ayrılan yapılar olarak rahatça görülürler ve bu ilgi şekil ve zemin kavramıyla ifade edilir.

Modern resmi incelediğimizde, modern resmin plastik örüntüsünün bu gözlemlerle geliştirildiğini görüyoruz. Bu yüzden modern resim örneklerini çözümlmeye geçmeden önce resim algısında kompozisyonu oluşturan temel öğelerin nasıl algılandığına dair soruların cevaplarını vermeliyiz.

Resim sanatında kabul edilen iki tür kompozisyon biçimi vardır. Bunlar: kapalı kompozisyon ve açık kompozisyondur. Kapalı kompozisyon yoruma gerek bırakmaz, her şey sahnede olup biter, fakat açık kompozisyon dinamik özellikler taşır ve resim tualin dışında da devam ediyormuş izlenimi verir. Modern sanatın sanatçıları genellikle açık kompozisyonu tercih etmişlerdir.

Kompozisyon, bir görsel düzenlemede kullanılan görsel öğelerin dengeli bir uyum, birliktelik, bütünlük oluşturacak şekilde, görsel

düzenlemede yer alan tüm formların, figürlerin ya da nesnelerin herhangi bir eksiklik duygusu uyandırmadan biraraya getirilmesidir.

Kompozisyon oluştururken kullandığımız temel elemanları dört bölüme ayırabiliriz. Bunlar; görsel elemanlar, kavramsal öğeler, organizasyon öğeleri ve kompozisyon öğeleridir. Bazı öğelerin hem görsel öğeler içinde hem de kavramsal öğeler içinde yer aldığını görmekteyiz. Bunun sebebi şudur; gördüğümüz şeyi analiz edip değerleyebilmek yani bir şeyin güzel, çirkin, yanlış, dengesiz, bozuk olduğunu söyleyebilmemiz için gözümüzün belirli bir eğitimden geçmesi ve bazı ilkeleri bilmesi gereklidir. Bu eğitimin ana noktası ise, algı konusunda da görüldüğü gibi, görüntülerin belirli biçimlere benzetilmesi, yakıştırılması ve bu benzetmeler çerçevesinde incelenmesidir.

Resim algısında önemli olan, görsel öğeleri, kavramsal öğeleri, organizasyon öğelerini ve kompozisyon öğelerini nasıl algıladığımızı kendi başlıkları altında inceleyelim.

1.6.1 Resim Algısında Görsel Öğeler

Kompozisyonu oluşturan görsel öğeler; nokta, çizgi, renk, doku, boyut, biçim ve yüzeydir.

1.6.1.1 Nokta

Görsel elemanların en basiti noktadır. Yüzeylerin veya dikey ve yatayların birleştikleri yerler de birleşme noktası olarak kabul edilir. Bu noktalar resim düzleminde birimlerin ilişkisinden doğan enerjilerin yoğunlaştığı noktalardır.

1.6.1.2 Çizgi

Bir yüzey sanatı öğesi olarak çizgi, uzunluğuna oranla kalınlığı çok az olan bir şerit anlamını taşır. Dolayısıyla, kalın bir fırçayla bir yüzey üzerine vurulacak uzun bir boya darbesi de resim sanatında çizgi olarak değerlendirilir.

Doğaya baktığımızda çeşitli çizgisel yapılarla karşılaştığımız gibi insan elinden çıkan malzemeler de çizgi etkisi bırakabilir. Çizgisel yeteneğin güçlü oluşu resim yüzeyindeki ritmik hareket ve kıpırtı sağlayabilir. Çizgisel yeteneğin bir başka gücü de, kütleyi gerektiği gibi ortaya koyabilmesidir. Çizgiyi, tekdüzeliğinden sıyrarak ince, kalın, pes ve tiz duyarlıklara ulaştırarak yerinde köşeler, yerinde yuvarlaklar meydana getirerek etkinleştirebiliriz. Çizgi yardımıyla da resimde dinamizm unsuru olan zıtlıkların algısını yaratabiliriz.

1.6.1.3 Renk

Işığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir. Renkler, algıladığımızda duyumlarımızda farklı etkilere sebep olur. Her renk retina üzerindeki alıcıları farklı derecede yorar. Algılanan her renk eş zamanlı olarak ya da sırayla kendine ait tamamlayıcı blümü ortaya çıkarır. Tamamlayıcı renk uyumu plastik denge ilkesini buradan alır.

Renkler ana renk ve ara renk olmak üzere ikiye ayrılır. Ana renkler renk üçgeninin köşelerinde, ara renkler ise üçgenin kenarlarında ana renklerin arasında bulunur. Renk üçgeninin ortasına doğru renkler grileşir. Bütün renklerin karışımından beyaz elde edilir. Renk üçgeninde bir ana rengin karşısında içinde bulunmadığı ara renk, o rengin tamamlayıcısı(komplementer)dır. Renkler etkilerine göre sıcak ve soğuk iki bölüme ayrılırlar.sıcak renkler; kırmızı, sarı, mavi, soğuk renkler; yeşil, mavi, mordur.

Renklerin görsel, duyuşsal ve simgesel etkileri vardır. Bu etkiler görsel dünyadaki rengi algılama deneyimlerimizle ilişkilidir. Rengin algılanışı ışığa göre değişir:

a. Işık alan tüm cisimlerin rengini üç faktör belirler :

1- Öz renk: Cismin gerçek rengidir. Bazı renkler çok belirgindir. Örneğin mavi bir çiçek, kırmızı bir küre ya da sarı bir elbise. Ancak hacimli bir

cisim aydınlatıldığında ışık ve gölgelerin etkisiyle farklı renk tonları ortaya çıkar.

2- Tonal renk: Lokal rengin ışık-gölge etkileriyle değişmiş şeklidir. Bu renk genellikle çevredeki cisimlerden yansıyan renklerden de etkilenir.

3-Yansıyan renk: Her cisim ortamda bulunan renklerden etkilenir. Bu renkler çevredeki cisimlerden yansıma renklerdir. Örneğin gölgedeki beyaz badanalı bir evin duvarlarının öz rengi olan beyaz renk, çevresindeki bir ağaç kümesinden yansıyan renklerin etkisiyle yeşilimsi, turuncu veya sarımsı ; ya da çevresindeki toprağın yansıttığı renklerin etkisiyle kırmızımsı ya da sarımsı bir ton alabilir.

b. Bu üç özellik de şunlardan etkilenir

1-Işığın rengi: Çevremizdeki herşey gün boyunca ışıpta görülen değişimden etkilenir. Işık şafak vakti saydam bir mavimsi beyaz renk, gün ortasında tam güneşli bir günde sarıya kaçan beyaz bir renk, bulutlu bir günde ise grimsi görünür. Kuzey enlemlerde ışık daha soğuktur ve maviye dönüktür, güney enlemlerde ise daha sıcak ve sarıya dönüktür.

2-Işığın Yoğunluğu: Doğal ışık beyazdır. Tam gün ışığında cisimlerin renkleri doymuş görünürler ve öz renklerini tam ve yoğun yansıtırlar. Doğal ışığın yoğunluğundaki azalma, ışığın mavileşmesine neden olur ve bu ışık etkilediği tüm renkleri mavileştirir.

3Atmosferin Etkisi: Ufukta yükselen dağlar bize sanki mavimsi bir renkte boyanmış gibi görünürler. Yakından gördüğümüz binalar ile uzaklarda mor, gri ve mavi tonlardan oluşmuş bir kütle olarak duran binalar arasında belirgin bir kontrast görülür. Tabiki bu renkler uzakta gördüğümüz binaların ya da dağların öz rengi değildir. Bunları mavi renkte görmemizin nedeni, bunlarla aramızda olan uzaklık ve boşluğu dolduran atmosferin etkileridir. Uzaktaki nesnelere ışığın rengine ve yoğunluğuna bağlı olarak ; örneğin menekşe mavisini, çok kırmızılı bir mavi yada grimsi mavi renkte görünebilirler.

c. Resimde renk algısında kullanılan kriterler

1-Renk kontrastı; renk dairesindeki renklerin en saf (doygun) hallerini kullanarak oluşturulabilir.

2-Açık-koyu kontrastı; açık-koyu kutuplarını anlatan en güzel örnek siyah ve beyazdır. Beyaz, gözdeki koni ve basillerin en şiddetli uyarılma, siyah ise dinlenme halidir. İki rengin karışımı olan gri ise dengelenme halidir.

3-Sıcak-soğuk kontrastı; yedi kontrast arasında en dikkat çekici olanıdır. Sıcak renkler ve soğuk renkler arasında oluşturulur.

4- Doygunluk kontrastı; renk üçgeninin kenarlarındaki renkler doygun renklerdir. Üçgenin ortasına gittikçe doygunluk azalır ve renkler grileşir.

5- Komşuluk kontrastı; göz başka renklere komşu olan renkleri komplementer renklere yaklaştırarak görür.

6- Komplementer kontrastı; renk üçgenindeki ana renklerin karşısında bulunan ara renk, ana rengin tamamlayıcısıdır. Bu renkler, sarı-mor, kırmızı-yeşil, mavi-turuncudur.

7- Alan genişliği kontrastı; her rengin etkisi kapladığı alan kadardır. Renklerin tek tek kendine göre genişlik görünüşleri vardır ve resimde bu etkilerine göre denge içinde kullanılabilirler.

d. Rengin etkileri

-Bir renk, eğer onu çevreleyen renk açık ise daha koyu görünür.

-Bir renk ,onu çevreleyen renk koyu ise daha açık görünür.

-İki rengin farklı tonları yan yana gelirse, her iki renginde değeri artar; açık renkler daha açık ve koyu renkler daha koyu görünür.

-En yüksek, en güçlü renk kontrastı tamamlayıcı renklerin yanyana getirilmesiyle elde edilir. Sarı ile mor, turuncu ile mavi, yeşil ile kırmızı.

-Bir renk, tamamlayıcı renginin gölgesini yanındaki rengin üzerine düşürür ve böylece onu kendi tamamlayıcı rengi ile boyar.

-Doğa renk armonileriyle doludur. Sabahın ilk saatlerinde her şey biraz mavimsi, öğle saatlerinde sarı, öğleden sonra turuncumsu bir altın rengindeki nüanslardan oluşur. Resimde renk armonisini ton uyumu, yakın renk uyumu ve zıt renk uyumu ile elde edebiliriz.

-İki tamamlayıcı renk arasındaki kontrast, renklerin hem ton değerine hem de renk değerine bağlıdır.

-Renk armonisinde melodik dizi (monokromatik armoni) tek renkle, bu rengin beyazla açılması ya da siyahla koyulaştırılması ile elde edilen tonlarla yapılır.

-Ton değerleri eşit olan iki tamamlayıcı renk, armoni bakımından uyumsuz renklendir.

-Tamamlayıcı renklerin karışımı ile yapılan armonili gri dizileri, iki tamamlayıcı rengin eşit olmayan oranlarda karıştırılması ve beyaz katılarak grileştirilmesiyle elde edilir.

-Renklerin kendilerine göre derinlik ve genişlik görünüşleri vardır ve buda renk perspektifini teşkil eder. Örneğin, kırmızı renk diğer renklere oranla daha fazla öne çıkar ve sıcak renklerin en dinamik olanıdır. Mavi rengin ise geri çekilme etkisi vardır ve uzaktaymış gibi algılanır.

-Sıcak-soğuk renklerin yakın-uzak görünme, böylece biçimleri büyük-küçük, dar-geniş gösterme özellikleri vardır.

-Sıcak renkler fazla kullanıldığında, gözde yorucu bir etki yapar. Ayrıca sıcak renklerin öne çıkma, yakınlaştırma etkisi vardır.

-Soğuk renkler, sesizlik, dinginlik etkisi uyandırır. Biçimleri geri planda gösterme ve uzağı anlatma özelliği vardır.

-Bir tabloda sıcak ya da soğuk bir rengin kontrastını onu dengeleyecek biçimde kullanmak karşıt rengin etkisini kuvvetlendirir, fakat eşit oranda kullanmak aynı etkiyi oluşturmaz

-Sıcak renklerin titreşimi soğuk renklerden fazla olduğu için soğuk renklerden önce algılanırlar.

-Sıcak renk hakimiyetindeki bir resimde soğuk renklerle, soğuk renk hakimiyetindeki bir resimde sıcak renklerle bir denge kurulmalıdır.

-Kuvvetli renkler, zayıf renkleri arka plana atarlar.

-Renkler bizden uzaklaştıkça ayrıntıları göstermez ve lekeler haline dönüşürler.

-Renkler, açık fon üzerinde olduğundan daha koyu, koyu bir fon üzerinde olduğundan daha açık görünürler.

-Bir renk sürüldükten sonra etrafını komplementeri ile boyar. Chevreul, renklerin tezadına ait bulunduğu kanunda şöyle der: her renk daima yanında bulunan bir rengin komplementer rengiyle renkleri ve ona çalar. Örneğin, sarı ile mavi yanyana geldiğinde sarı renk mavinin tamamlayıcısı turuncuya çalar.

e. Rengin yapısal niteliklerine bağlı duyuşsal etkinlikleri

-Renk, kullanıldığı mekanı etkilemektedir. Örneğin bir mekanda parlak renklerin yoğun olarak kullanılması heyecan ve neşeli bir etki yaratırken, sakin ve pastel tonlardaki renkler dinlendirici bir etki yaratmaktadır.

-Mekana birlik ve çeşitlilik kazandırır. Sıcak yada soğuk grup içindeki benzer renk düzeni veya tek renkten oluşan bir düzen birlik duygusuna katkıda bulunurken, farklı renklerden oluşan bir düzen çeşitlilik duygusunu vermektedir.

-Malzemenin öz niteliğini ifade eder. Kırmızı; kiremit bir çatıya, gri; taş duvarlara, kahverengi; ahşap doğramalara sahip bir yapıyı ifade edebilir.

-Formu belirler. Bir çizgi, iki boyutlu bir yüzey veya üç boyutlu bir hacim çevresi ile, geri planıyla, karşıt renklerin kullanımıyla belirlenmektedir.

-Oranları etkiler. Yatay çizgilerde zıt renklerin kullanımı genişlik duygusunu, düşey doğrultularda kullanımı ise yükseklik duygusunu uyandırmaktadır.

-Ölçeği ortaya çıkartmaktadır. Tek renkli elemanlardan oluşan bir yapının ölçeğini uzaktan belirlemek güçtür. Yapı elemanları zıt renklere sahipse ölçeği uzaktan daha iyi anlaşılır.

-Ağırlık duygusunu oluşturur. Koyu renkli elemanlar ağır, açık renkli elemanlar daha hafif görünür.

-Bazı hissi duygular içerirler. Renkler sıcak ve soğuk olarak ikiye ayrılırlar. Sarı, kırmızı, turuncu renkler sıcak, mavi, mor, yeşil ise soğuk renklerdir. Sıcak renkler izleyeni uyarır ve neşelendirir. Soğuk renkler ise yatıştırıcı ve dinlendiricidir. Soğuk renkler aşırı dozda kullanıldıklarında kasvetli, hatta moral bozucu bir etki yaratabilirler. Aynı şekilde sıcak renklerin aşırı kullanımında insanları şiddete yöneltebilir. Sıcak renkler sayfadan çıkıyormuş izlenimi verirler ve önde görünürler. En önde görünen renk ise sarıdır. Soğuk renkler ise uzaktaymış izlenimi yaratırlar. Çoğu zaman renk biçimlerden daha önce algılanabilmektedir.

-Sarı ve kırmızı renk, yakınlık duygusu duymamıza,mavi ve mor uzaklık duygusu duymamızı sağlar.

1.6.1.4 Doku

Bir maddenin,doğal yapısının yüzeydeki görünüşüdür. Ya da değişik tekstürdeki yüzeylerin tekstür yoğunlukları diye tanımlayabiliriz. Doku, armoni ve kontrastlarıyla doğa dışı bir güzellik yarattığı gibi sanat eserinde de önemli bir elemandır. Yüzeylerin tekstür yoğunlukları bizden uzaklaştıkça azalır.

Aradaki uzaklık mesafe etkisi yaratır. Dokuyu algılayışımız, yüzeyin derinliğine ve mesafenin etkisine göre değişir. Dokulu yüzeyde derinliği algılayışımız elementlerin benzerliğinden değil yoğunluğun azalmasındandır. Dokulu yüzeye baktığımızda doku gözü tutsaklar ve görme yavaşlar. Resim yüzeyinde dokuyu bir cismin dokusunu anlatmak maksadıyla ya da farklılık yaratmak için yüzeysel bir etki ögesi olarak kullanırız. Dokulu alan düz alandan daha fazla algılanır. Cisimlerin dokusunu onların yakınında olduğumuz ölçüde algılarız onlardan uzaklaştıkça yüzeyler düzleşme ve flulaşma eğilimi gösterir.

1.6.1.5 Boyut



Resim 1.1. Boyut



Resim 1.2. Boyut

Sanat yapıtında boyut kavramı, onun algılayıcıyla olan ilişkisini anlatmaktadır. Boyut; en, boy ve derinlik olarak algılanır. Sanat yapıtındaki varlıkların boyutunu algılayışımız onlara baktığımız açılardan (yukarıdan, aşağıdan, üstten, sağdan, soldan) kaynaklanır ve bu etkileri kullanarak sanat yapıtındaki biçimlerin etkisini yönlendirebiliriz. Nesne türleri arasında nesnelere yakın olduğumuz ile uzak olduğumuz arasındaki ilişki bizim bulunduğumuz yer hakkında izleyene fikir verir. Tabiki boyut algısında ışık çok önemlidir. Ayrıca açıkavada atmosferin etkisi ile uzaktaki nesnelerin boyutunu algılamamız zorlaşır. Resim 1.1. de küçük bir cisme yakından baktığımızda bu cismin derinlikteki diğer nesnelere daha büyük algılandığını görürüz. Oysa mandalın boyutu gerçek dünyada binalardan ve ağaçlardan kat kat küçüktür. Mandalın yüzümüzün degeceği kadar yakın bir mesafede olduğunu anlıyoruz. Resim 1.2.de ise hergün görmeye alışık

olduğumuz insanın ve diğer nesnelerin boyutlarının yakınımızda olduğundan çok daha küçük algılandığını görüyoruz.

1.6.1.6 Biçim

Biçim, resimde üç boyutlu görüntü elde etmek amacıyla, mekan içinde kendi hacimleriyle yer tutma izlenimi vermek için; renk, ton, çizgi gibi görsel elemanlarla modle edilerek gerçekleştirilir. Biçimleri modle etmek, resmin başlıca araçlarından biri olan ışık-gölge zıtlıklarından yararlanmak veya rengi bu uğurda kullanmak demektir. Nesnelere bu yolla bir biçimsellik ve gerçek oldukları izlenimini veren bir nitelik kazanır.

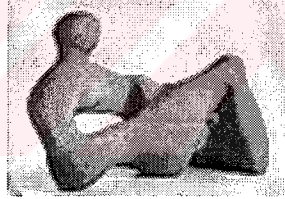
Ayrıca biçimi nasıl algıladığımız da bu konuda belirleyici rol oynar. Biz biçimleri algılamak için ışığa gereksinim duyarız. Çünkü ışığın varlığı ile biçimi tanıyıp onun hakkında bilgi sahibi oluruz. Farklı ışık şiddetleri altında biçimi farklı şekillerde algılarız. Işık fazla olduğunda biçimleri çabuk ve net biçimde algılarız ve biçime ait özellikleri daha çabuk kavrarız. Işık azaldıkça biçime ait özellikleri net bir şekilde algılayamayız, görüntü sadece bir silüet olabilir. Resim 1.2.de uzaktaki nesnelere yakınımızda olduğumuz kadar net olarak algılayamayız. Resim 1.1. de ise mandala o kadar yakınız ki her türlü ayrıntı gözden kaçmıyor. Biçimin bu özelliğini resim yüzeyine aktarırken, biçimin renklerini, farklı ışık şiddeti altında aldığı değerlerle uygularız. Varlıkların çukur-kabarcık, yuvarlak-köşeli, girintili-çıkıntılı, büyük-küçük, öndegeride olması gibi niteliklerini ışık-gölge aracılığı ile anlarız ve ışık-gölge tekniği ile yansıtırız.

Biçim algısı, ışığın geliş açısına ve bakış açımıza göre de değişkenlik gösterir. Biçime yukarıdan-aşağıdan, sağdan-soldan ya da arkadan-önden bakış bunda etkilidir. Yukarıdan bakmak biçimi basık gösterirken aşağıdan bakmak uzama eğilimine sokar ve biçimin aşağıdan, yukarıdan veya yandan ne yönden bakarsak bakalım baktığımız köşesi diğer köşeden daha geniş algılanır ve bu durumu perspektiflik değişimlere sebep olur. Bize yakın olan nesnelere daha net ve büyük, uzaktakileri flu ve küçük görürüz. Fakat bu görsel farklılıklara rağmen biçim hakkındaki bilgilerimiz değişmez.

Konturla belirlenmiş biçimleri daha netleştikleri için onları algılayışımız diğerlerine göre çabuklaşır. Resim 1.3. deki biçim kontur etkisi yarattığı için net olarak algılanır. Net olmayan flu biçimler ise algıda zorluğa neden olur ve biçim daha geride algılanmaya başlar. Resim 1.2. deki kadın figürü uzakta olduğu için netliğini kaybediyor ve lekesele bir etkiyle algılanıyor. Uzaktaki flu biçimlerse birleşerek yatay olma eğilimine girer. Resim 1.6. da ufuk çizgisi üzerindeki herşey aradaki atmosferin etkisiyle fululaşmış ve yatay olma eğilimine girmiştir.

Biçim algısında önemli etkenlerden biri de renktir. Aynı renk hakimiyeti içindeki biçimlerin içinde farklı renkli bir biçimi önce algılarız. Burada farklılıkların algılamada önceleyici olduğunu söylemeliyiz. Diğerlerinden farklı boyuttaki bir biçimi de önce algılarız.

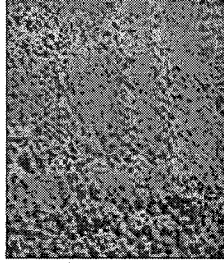
Resim yüzeyinde biçimi, algılayış özelliklerimize göre ifade ederiz. Vurgulamak istediğimiz özelliklerini ya da vurgulamak istediğimiz biçimi farklılaştırarak öne çıkarırız veya tam tersi gizleriz.



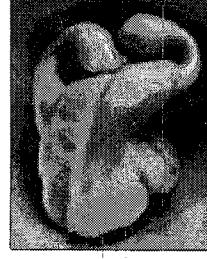
Resim 1.3. Henri Moore, Uzanan figure, 1938.

1.6.1.7 Yüzey

Düzlemsel nitelikte olabileceği gibi, eğrisel de olabilir. Resim 1.4 düzlemsel bir yüzeyi, resim 1.5 eğrisel bir yüzeyi verir. Nesnelerin dış görünüşlerini veren özelliktir. Yüzeyler mat, parlak, dokulu olma, düz, eğri olma gibi özellikler gösterir.



Resim1.4. Yüzey



Resim 1.5. Yüzey

1.6.2 Resim Algısında Kavramsal Öğeler

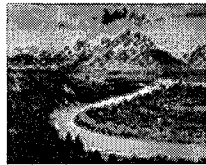
1.6.2.1 Nokta



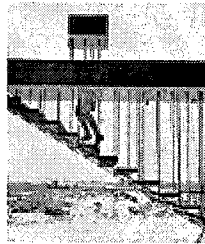
Resim 1.6. Atkinson Grimshaw, Thames'e Gece Çöküyor, 1980

Noktanın kavramsal anlamı; gördüğümüz birşeyi nokta olarak algılamaktır. Resim 1.6.daki güneşi bir nokta halinde algılıyoruz, fakat biz onun gerçekte bir nokta olmadığını bildiğimiz halde algıladığımız şekilde kullanıyoruz. Nokta, resim yüzeyinde uzaktaki herhangi birşey anlamına gelebilir. Resimdeki gibi bir güneş, uzaktaki bir ev, ağaç, ufukta birleşen raylar vs. olabilir.

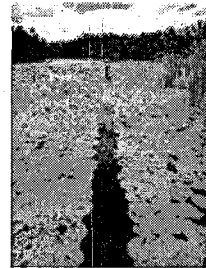
1.6.2.2 Çizgi



Resim 1.7. Çizgi



Resim 1.8. Çizgi



Resim 1.9. Çizgi

Sanatsal etkinlik çizgiyle başlar. Çizgi, bir noktanın verilen doğrultudaki uzantısıdır. Genişlik ve uzunluğu ne olursa olsun, biçimi çizgi etkisi yaratıyorsa, ona çizgi diyebiliriz. Resim 1.7., Resim 1.8., Resim 1.9.daki resimlerde çizgisel etki olarak algılanan biçimler vardır.

Temel sanat eğitiminde, çizginin farklı yapısı, birbirleriyle ilintisi, farklı gereçlerle farklı yorumları sözkonusudur. Çizgilerin birbirleriyle ilişkisinden doğan farklılık bizde hareket, durgunluk, derinlik vs. gibi etkiler bırakır..

Çizginin etkileri

-Doğrunun karakteri süreklilik, düzgünlük ve buna ek olarak durumuna göre dinamizm ya da devingenliktir.

-Çizgileri izleyiciye yatay olarak değil de, düşey olarak sunarsak yatay çizginin karakterinden farklı etkiler elde ederiz.

-Yatay bir doğrunun karakteri hareketsizlik ve statiklidir.

-Düşey bir konumdaki doğru ise özellikle dinamiktir.

-Eğik doğru, eğim derecesine göre hareketsizlik ve dinamizm arasında değerler alır.

-Dalgalı eğri, düzgün ve yatay ise statik karakterlidir.

-Dalgalı eğri, düzensiz ve yatay ise dinamiktir.

-Doğru, düzgün ve düşey olarak tasarlanmışsa dinamiktir.

-Eğik olarak düzenlenmişse daima dinamiktir.

-Yatay duruma yaklaştıkça ise statikleşir.

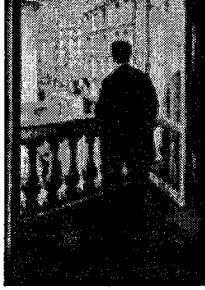
-Kırık çizgi dinamik bir karaktere sahiptir.

-Dalgalı ve kesik çizgiler yavaş, devamlı çizgiler hızlı algılanır.

-Keskin ve geometrik çizgiler daha çabuk ilgi çeker.

-Düz açılı çizgiler hız ve canlılık duygusu uyandırır.

1.6.2.3 Düzlem



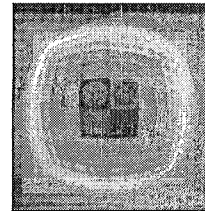
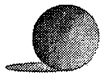
Resim 1.10. Gustave Caillebotte, 1876

Resim 1.11. Frida Kahlo, Su Bana Ne

Verdi, 1938

Mekanın iki boyutlu, düşey ya da yatay bir uzantısı. Resimde mekan ve hareket yanılsamasının ön koşuludur. Resimde tuvalin yüzeyi resimdeki mekanın en yakın boyutu olarak hissedilmekle birlikte, bu yüzeyin alt bölümü izleyiciye en yakın, en üstüyse en uzak mekanı içeren bir yer düzlemi olarak da yanılanır. Derinlik yanılsamasını amaçlayan kompozisyonlarda ön plan, orta plan, arka plan anlatımları bunları algılatan farklı derinlik düzlemlerinin vurgulanmasıyla oluşturulur.¹⁶

1.6.2.4 Hacim



Resim 1.12. Hacim

Resim 1.13. Lucien Freud

Resim 1.14. Victor Vasarely,

Pal-Ket, 1973-4.

¹⁶ www.sanalmuze.com.tr

Hacim, sözcüğü nesnelerin uzayda yer kaplayan masif kitlesi anlamına gelmektedir. Bir başka anlatımla, hacim dördüncü boyuta, yani mekan boyutuna sahip olmayan üç boyutlu bir nesnenin niteliğidir. Resimde üç boyutlu bir görünüm elde etmek amacıyla, biçimleri modle etmek yoluna başvurulur. Biçimleri modle etmek de, resmin başlıca araçlarından biri olan ışık-gölge zıtlıklarından yararlanmak ya da rengi bu uğurda kullanmakla elde edilebilir, Resim 1.12., Resim 1.13. Resimdeki nesnelere bu yolla bir biçimsellik ve gerçek oldukları izlenimi veren bir nitelik kazanırlar. Hacimsel oluşum koyu-açık ilişkilerinde gizlidir. Ayrıca Resim 1.14.te ise renklerin optik yanılsama yaratacak şekilde kullanımı da hacim etkisi oluşturuyor.

1.6.3 Resim Algısında Organizasyon Öğeleri

1.6.3.1. Durum belirtmek

Bir mevsimi, anı, duyguyu, zamanı vb. durumları belirtmektir. Örneğin empresyonistlerin resimleri, nesnelerin değişen ışık altındaki durumlarını verir. Biz nesnenin sabah ışığında mı, öğle ışığında mı yoksa akşam üzeri mi yapıldığını anlarız. Bunlar nesneye ait anlık durumlardır.



Resim 1.15. İsa



Resim 1.16. Odesa

1.6.3.2 Bir yöne, bir duruma yönelmek

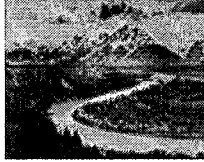
Yön ya da yöneliş, bir yön ya da duruma yönelişte bulunmak, konum belirtmek için kullanılır.

Yönün varlığı için uzay ve maddenin, yani evrenin olması şarttır. Nesnelere, yüzeyler ve planlar olmadığı zaman yön de olmaz. Nesnelerin uzaysal yerlerini yön belirler. Yön bir doğrultu özelliğidir ve insana özgü bir

histir. Nesne ve yüzeylerin aynı yönde olması yön uygunluğu, farklı yönde olması yön zıtlığı oluşturur. Uygunluk ve zıtlık dengeli, ritmik bir bütünlük içinde kullanılırsa monotonluk aşılmış olur.



Resim 1.17



Resim 1.18



Resim 1.19



Resim 1.20

Nesnelerin yatık, dik-eğik, önde-arkada-üstte olma durumu yön ve derinlik etkisini çeşitlendirir, Resim1.17. ve Resim 1.20.deki gibi yönler bizde farklı etkilere sebep olabilir: dik yönler;hareket ve dinamizm etkisi yaratırken, Resim 1.20, yatay yönler; statik, durağan, pasiflik, ağırlık ve hareketsizlik etkisi, eğriler; sürekli hareket ve yumuşaklık gibi etkiler, Resim 1.18, paralel yönler; monotonluk ve sessizlik hissi veren duygular uyandırır, Resim 1.19.

Resim yüzeyinde bu ilişkileri anımsatan unsurlar yön algısını uyarır. Ayrıca ressamın kullandığı fırça darbeleri de yönü destekler.

1.6.3.3 Görüntü üzerinde alan baskınlığı oluşturmak



Resim 1.21. Sandro Botticelli,



Resim 1.22



Resim 1.23. Smith Wake

İlkbahar,1510

Resim yüzeyi üzerindeki belli bir birime doğru yönelen baskın unsurlar alan baskınlığı oluşturur. Bu baskınlık renk baskınlığı, biçim baskınlığı, doku baskınlığı, hareket veya yön baskınlığının etkisiyle oluşur. Vurgu alanlarında büyük alanlar etkilidir ve alansal baskınlığı vardır. Resim

1.22.de öndeki mavi figürü etkisi altına alan hem biçim hem de renk baskınlığı vardır.

1.6.3.4 Mekan duygusu oluşturmak



Resim 1. 24



Resim 1. 25



Resim 1.26

Nesneler hakkındaki ön bilgilerimiz mekan duygusu ve mekan içindeki nesne duruşlarını anlamamıza yardımcı olur. Biz belli bir mekan görmesek de nesnelere mekan içinde algılarız. Görsel öğeler, derinlik algımızı uyaracak biçimde kullanıldığında, resimde mekanı algılamamıza yardımcı olur. Bir resimde nesnelerin en önemli görünüşleri kontur ile hissedilir. Nesnel görüntü ile çevresinde farklılık çoksa sanki kontur oluşmuş etkisi yapar. Nesneyi fondan kurtarmak istediğimizde kontur ekleyebiliriz. Özellikle fon içinde algılanmış her nesne etrafı çizilmiş gibi olur. Açık-koyu kontrastı nesneyi öne çıkartıp fonu ikinci plana iter. Resimde odak merkezi konumundaki nesne diğer alanlarla böyle bir ilişkiye girer. Koyu-açık olmadığında nesnel görüntüyü zorlamış oluruz. Nesnel görüntü ve fon etkisi birbirine yakınsa yani koyu-açık etkisi kuvvetli değilse nesne konturla çevrelendiğinde bu etkiye ulaşılabilir. Kontur monoton bir çizgiyle sınırlandırırsa kompozisyonda kopukluklar oluşur.

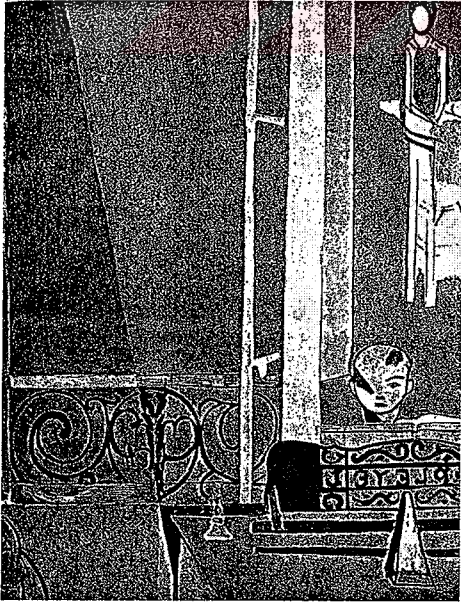
Bir tabloda öndeki büyük ve net bir biçim gerideki küçük veya flu bir biçimle mekan duygusunu harekete geçirir, ya da birbirine benzer biçimler farklı geri planlar içinde resmedildiğinde farklı mekan önerilerini kavrarız, Resim 1.17.

Mekan önerisinin kavranması için ifade edilen bu mekanın gerçekte elle tutulur, gözle görülür bir mekan olması gerekmez. Çünkü uzay içindeki nesnelerin çevresinde bir espas vardır.

Resim düzleminde, bakış açımıza göre, bakış açımızın en uzağındaki bir nokta da bir mekan duygusu uyandırır ve bu bizim mekan hakkındaki önceki bilgilerimizde mevcuttur. Biz o noktanın bizim çok uzağıımızdaki bir insan, bir ağaç, bir bina vs. olduğunu düşünürüz. Açık- koyu kontrastları derinlik algısını uyardığı için mekan algısına yardımcı olur, Resim 1.24, Resim 1.25. Ayrıca renklerin farklı uzaklık etkileri de derinlik algısını uyararak mekan algısına yardımcı olur.

Sanat eserlerinin önerdiği mekanlar iki boyutlu ya da üç boyutlu olabilir. Matisse'in „Piyano Dersi“ ile De Hooch'un „Flaman Avlusu“ adlı eserini karşılaştırarak buna örnek verebiliriz.

Bu iki resim arasındaki benzerlik var-yok denecek kadar azdır ve ikisi de aynı yoldan düzenlenmiştir. De Hooch, maddi bir ışık ve mekanda nesnelerin dokularını, renk ve biçimlerini hoşça gidecek biçimde anlatmıştır. Matisse ise bu maddi ışık ve mekana bağlı kalmamış belli renk ve biçim alanları düzenlemiştir. İki resimde dikkatimizi çeken aynı amaçla yapılmış olmaları ve resimde sessiz ve dengeli nesnelerin varlığıdır. De Hooch üç boyutlu, Matisse ise iki boyutlu bir dünya tasvir etmişlerdir



Resim 1. 27 Henri Matisse:Piyano Dersi. 1916



Resim 1. 28 Pieter De Hooch: Bir

Flaman Evi Avlusu 1956

Resimde nesne mekan ilişkisi

Resimde mekan düzenlemesi sanatçıdan sanatçıya farklılık gösterdiği gibi sanat eğilimleri içindeki iki anlayış: naturalist anlayış ve modernist anlayışta da farklılıklar gösterir. Resim düzleminde birden fazla nesne yerleştirilmek suretiyle nesne algısı uyarılabileceği gibi bazı sanatçılar da tek bir figür ya da nesneyi ele almışlardır.

Lautrec'in M.Boileau resmi ile Rembrant'ın portresini karşılaştırdığımızda; figürlerin anlaşılması için resim düzlemindeki mekanda yerleştirilişinin önemli olduğu göze çarpar. Resme baktığımızda resim düzeyinin tertibi, figürün çevresinde bir mekan yaratır. Bu mekan yaratmanın sanatçıya özgü bir biçimi vardır. Rembrant kendisini ayrıntısız ve belirli olmayan bir mekanda tasvir etmiştir. Mekani karanlıkta ayrıntılar görünmüyormuş gibi algılatmak istemiş dolayısıyla figürü bu şekilde ön planda tutmaya çalışmıştır, fakat bu durum izleyende figürün çevresini saran bir mekan yok duygusu uyandırmamaktadır. Sanatçı, bilinçle izleyeni bu duyguya yönlendirmiştir. Açık-koyu kontrastları kullanarak derinlik etkisi sağlanmıştır. Mekanda bir nesne olarak görülen bu figür bize hemen elle dokunulabilir bir varlığı anlatır. Rembrant'ın anlatımı, gerçek mekandaki nesne algımızı pekiştirir niteliktedir. Elbise üzerindeki açık-koyu lekelerin devinimi vücudun karakterini ortaya çıkarır. Pelerin, gömleğin işlemesi, elbisenin yayılışı vücudun biçimini göstererek figürdeki güç ve kitle hissini güçlendirir. Bastondaki devinim ise güçlü bir izlenim yaratır. Ayrıca resimdeki eller ve yüz figürün haç oluşturduğu kısma dikkatimizi çeker.

Toulouse-Lautrec'in "Monsieur Boileau" adlı resminde nesnelerin mekanda algılanışı, Rembrant'ın mekan ve nesne ilişkisinden farklıdır. Lautrec, bizi mekanın içine sokar, hemde alıştığımız mekanı sınırlar. Figür çevresinden ayrı değildir, aksine çevresindeki nesneler ana figürün etkisini ortaya koyar, başroldeki figürü destekler. Resimde, kahvedeki adam sanki biz oradaymışız gibi bize yakın görünür. Masanın, çevre ile kesişen iki köşesi, bulunduğumuz mekandan bizi figüre ulaştıran bir köprü görevindedir.

Gözümüz, masa düzeyinde harekete geçtiğinde, resmin diğer düzeyleriyle de bağ kurmaya başlıyor. Önce masa düzeyini, sonra en yakındaki adamın sırtını, büfe, perde ve motiflerle süslü zeminin düzeylerini algılıyoruz. Bu düzeyler gözümüzü M.Boileau'nun çevresinde dolaştırarak bu figürün çevresinde bir mekan oluşturur. Lautrec,algıladığımız derinliği tümüyle vermeyi sınırlandırarak dikkatimizi bu figürde yoğunlaştırmıştır. Ilgimizi çekmesi istenilen bu figür resmin tam ortasında geniş bir leke halinde durur ve bize bakar. Sanatçı, kendine özgü anlatımı ile alışık olduğumuz mekan duygusunu sınırlandırarak ilgi çekmek istediği figürü bize göstermiştir

Ancak ilgimizi çeken bu figürü kesinlikle çevreden koparmamıştır.Diğer figürlerdeki belirsizliğe karşın bu figürdeki portrenin belirliliği bizi figürle duygusal bir ilgiye sokuyor. Tombul görünen bu adamın, midesine düşkün olduğunu düşünebiliriz.



Resim 1. 29(solda) Henri de Toulouse- Lautrec: Monsieur Boileau Kahvede. 1893

Resim 1. 30(sağda) Rembrandt: Kendi Portresi.1658

1.6.4 Resim Algısında Kompozisyon Öğeleri

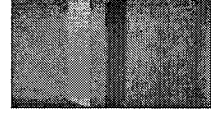
1.6.4.1 Zıtlık yaratmak



Resim 1.31. Alexy Von Javelensky,



Resim 1.32



Resim 1.33

Sıcak Çikolata, 1910

Karşıtlık, karşıt olma, çelişki, kontrast gibi iki karşıt gücün etkisinden zıtlık doğar. En temel şeyler bile karşıtlıklardan oluşur; fikirler, evren, yaşam, kavrayabildiğimiz herşeyde bir karşıtlık, zıtlık, çelişki vardır. Doğum ve ölüm en temel çelişkilerdir ve birbirlerinin varolma sebepleridir. Sosyal yapı da böyledir, insan ilişkileri zıtlıklarla doludur, sosyal yaşama tüm hareketini devinimini veren de bu karşıt yapıdır. Karşıtlık içeren durumlar şöyle sıralayabiliriz:

Ölçü zıtlığı, aralık zıtlığı, renk zıtlığı, doku zıtlığı, biçim zıtlığı, üslup zıtlığı, siyah-beyaz, uzunluk-kısalık, kalınlık-incelik, darlık-genişlik, yuvarlak-köşeli, sert-yumuşak, mat-parlak, kuru-ıslak, hafif-ağır, vb. Zıtlıklardır. Anlam bağlamında zıtlık, malzeme kullanımında zıtlık, biçimsel zıtlık gibi örnekleri de ekleyebiliriz. Resimde zıtlıklar oluşturmak için görsel elemanların yeteneklerini kullanarak istenilen etkiyi elde edebiliriz. Resim 1.37.de ressam zıt renk ilişkisi kullanarak bu etkiyi güçlendirmeyi amaçlamıştır. Figürün yüzündeki yeşiller, kırmızıyla, şapkada ki maviler turuncu renkle kontrast oluşturarak birbirlerinin etkisini güçlendirir. Ayrıca figürü saran kontur düz boyanmış alanlarla zıtlaşarak figürü öne çıkarmaktadır. Resim 1.32.de ise biçim birini ters açıdan tekrarlamakta ve açık-koyu etkisinin de desteğiyle zıtlık etkisi kuvvetlenmektedir. Resim 1.33.de ise mavi ve yeşil dikey parçalar yatay etkideki kırmızı alanla yön zıtlığı ve sıcak-soğuk zıtlığı oluşturuyor.

1.6.4.2 Odak Noktası Oluşturmak



Resim 1. 34



Resim 1. 35

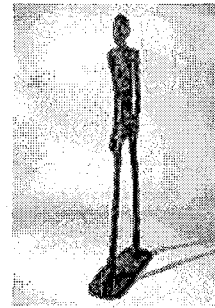
Odak merkezi, bir kompozisyonda kullanılan öğelerden birinin ya da bir grubun diğer öğelere göre ölçü, değer, renk, doku bakımından üstünlük sağlamasıdır. Düzenlediğiniz görsel malzemenin dikkat çekebilmesi için bir dikkat noktasının olması gereklidir. Hemen hemen her sanatsal çalışma bu konuya ilişkin örneklerle doludur.

Yatayların içinde dikey, odak noktasını oluşturur. Büyük formların ortasında küçük formlar ya da belirli bir rengin içindeki zıt renklerin bulunduğu bölüm, görüntüde egemenlik noktasının oluşmasını sağlar. Monokram bir düzenlemede açık-koyunun en etkili olduğu birim odak haline gelir. Yerleştirilen nesnelerin oluşturduğu yön odak noktasını da yaratır. Ya da şaşırtıcı gelen, aykırı duran objeler, dokunun yoğun olduğu bölgeler ... bu amaca yardım eder.

1.6.4.3 Görsel Bir Denge Oluşturmak



Resim 1. 36

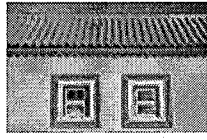


Resim 1. 37

Görsel ağırlıkları olan öğelerin eşit dağılımının bir türü olan denge, uygunlanmadığı zaman izleyicide bir hoşnutsuzluk ve rahatsızlık duygusu yaratır.

Burada bahsedilen, dikey ve yatay çizgilerin kurduğu dengedir. Denge sadece çizgilerle değil, açık-koyu zıtlıklarıyla da verilebilir. Genel olarak insan zihni, karşısında gördüğü şeyi parçalara bölme eğilimindedir, Yatayları ve dikeyleri değerlendirerek görüntüyü sağ ve sol parçalara ya da alt ve üst parçalara ayırır. Buna göre bir görsel düzenlemede simetrik dengeden (bakışık) ya da asimetrik dengeden (bakışimsız) bahsedebiliriz.

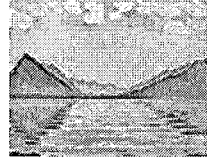
a. Simetrik denge



Resim 1. 38



Resim 1. 39

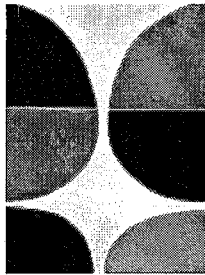


Resim 1. 40. Ferdinand Hodler,

Thun Gölü, 1938.

Eksene göre öğelerin aynı durumda tekrar etmesiyle oluşur. Kesin ve kararlı bir hava yaratır. Simetrik dengeye duyulan ilgi insan bedeninin sahip olduğu simetriden kaynaklanır. Resim 1.38.de yatay ve dikey öğeler, Resim 1.39.de dikey öğeler simetri oluşturmaktadır. Resim 1.39.daki simetrik düzenlemeye rağmen çizgisel etki oldukça dinamiktir. Resim 1.40.da ise düzlemler simetri oluşturmaktadır ve monokrom renk kullanımıyla birlikte sakin ve dingin bir etki hissedilmektedir.

b. Asimetrik denge



Resim 1. 41

Asimetrik denge eşit olmayan görsel ağırlıktaki ve çekicilikteki öğelerin düzenlenmesiyle oluşur. Resim 1.41.de biçimin oluşturduğu asimetrik etkiyi ayrıca renk zıtlığı da destekler.

Bir resimdeki denge şunlardan etkilenir:

- Resmin içindeki nesnelerin büyüklüğü,
- Nesnelerin tonu,
- Nesnelerin konumundan etkilenir.
- Denge resmin odak noktası etrafında döner.
- Simetrik düzenlemeler genellikle monoton ve sıkıcıdır. Asimetrik düzenlemeler ise her zaman dinamiktir.
- Tasarım öğelerinin zıtlık ilişkileri içinde kullanımı dinamik bir etki oluşturur.
- Dokulu alanlarda doku gözü tutsaklar ve görme yavaşlar.
- Tek başına bırakılmak bir nesneye ağırlık kazandırır.
- Resmin üst kısmına doğru uzanan koyu tonlar, aşağıya doğru kuvvetli bir itme etkisi yaratırlar.
- Resmin alt kısmındaki koyuluk ise kompozisyona sağlam bir taban oluşturur.
- Denge kompozisyon içindeki nesnelere birleştirir.
- Kompozisyonu oluşturan birimlerin birbirleriyle olan görsel ilişkileri bütüne ait algıyı oluşturur. Her birim kendi varlığından daha fazla bir anlam taşır.
- Ton, görsel ağırlığı etkiler; koyu tondaki nesnelere açık tondaki nesnelere göre daha ağır görünürler.

-Koyu tonlu küçük bir alan, resim merkezinden uzakta olan açık tonlu daha büyük bir alanı dengeleyebilir.

-Açık mekandaki koyu parçalar düz duvara yapışmış etki yapar. Karanlık bir mekanda ise ışıklı parça boşlukta kalmış hissi uyandırır.

-Dengeyi yatay elemanlardan daha çok düşey elemanlar etkiler.

-Düzgün şekilli nesnelerin görsel ağırlığı düzensiz(net olmayan) şekilli nesnelere daha fazladır.

-Doymuş renk tonları(parlak), doymamış renk tonlarından daha ağır dururlar.

-İlgi odağındaki nesnenin etrafını çevreleyen şeylerin göreceli oranları nesnenin gücünü etkiler.

-Bir yere dayalı nesne desteksiz nesneden daha zayıf görünür.

-Resim yüzeyindeki küçük kıvrımlar halindeki düzenlemeler rahatlatıcı etki yaratırlar ve güçlü bir koyu-açık önerileri yoktur. Biz ancak rahatlatıcı etki ortadan kalktığında ön-arka ilişkisinden doğan etkiyle mekansal etkiyi algılarız.

-Arka plandaki çizgiler veya tonlar, nesneyi güçlendirir veya zayıflatabilir.

-Yatay bir format, mesafe genişliği, kararlılık ve huzur duygusu uyandırırken, düşey bir format, yükseklik ve denge duygusu uyandırır.

-Bir resim yüzeyinde aynı anda herşeyi algılıyorsak bu, belirsizlik ve karışıklık duygusu uyandırır.

-Keskin ve geometrik çizgiler daha çabuk ilgi çeker.

-Gözü tutsaklayan bir doku veya çizgiye baktığımızda görme yavaşlar.

-Koyu-açık farklılıkları olan bir yüzeyde ışıklı alanlar öne çıkar.

-Koyu-açık azalırse renk ortaya çıkar

-Resimdeki monoton konturlar kopukluklar oluşturur.

-Çizgisel değerlerin zenginliği dinamizm etkisi oluşturur.

-Işık, mekanda güçlü psikolojik tepkiler ortaya çıkarır.

-Resimdeki yuvarlak biçimler öne çıkar.

-Sıcak renkler mekanı olduğundan daha küçük, soğuk renkler ise olduğundan daha geniş gösterir.

-Çok açık renkler mekanda boşluk hissi, çok koyu renkler ise doluluk etkisi yaratır.

1.6.4.4 Görsel ritim yaratmak

Ritim, değişen plastik elemanların uyumlu tekrarı ve görüntüde yer alan nesnelerin, formların insanda psiko-fizyolojik (hem psikolojisini hem defizyonomisini etkileyen) bir devinim yaratmasıdır. Hakim devinimlerle karşıt devinimler arasında dikkati çekecek bir fark yaratmanın yanında rahat, dingin, durağan görünen bir düzenlemede bile bir hareket duygusunun oluşmasını sağlayan unsurdur.

2.BÖLÜM

MODERN SANAT ESERLERİNDE DİNAMİK ÇÖZÜMLEMELER

2.1 Resim Yüzeyindeki Dinamik Unsurlar

Sanat eseri ile izleyici arasındaki ilişki "zihinsel, belleksel ve duygusal bir serüvendir". Sanat eserini izleyen izleyici üzerinde oluşan dinamizm etkisi, sanatçının eserini oluştururken, görsel elemanları dinamik olma yetenekleri doğrultusunda kullanımı ile gerçekleşir.

Sanat eserlerindeki dinamizmi algılayabilmemiz için resim algısında önemli olan öğeleri bilmemiz ve kavramamız gerekir. Kişi, resim algısında önemli olan öğelerin kaynağını oluşturan görsel dünyaya ait bilgilere farkında olmadan yaşamı içinde sahip olur. Fakat sanatçının algılayışı sıradan insanlardan daha üst düzeydedir. Sanatçıların modernizm öncesi bazı baskı unsurlarının istekleri doğrultusunda bireysel bir tavırla resim yapamadığını yazmıştık. Bu tavır ancak gerçekçi bir ifadeye izin veriyor, dolayısıyla sanatçı, kişisel algılarını ifadeye dahil edemiyordu. Baskılardan kurtulup giderek özgürleşen sanatçı öznelleşmeye başlamıştır. Artık sanatçı biçimlerinde ötesine geçerek biçimle zihinsel bir ilişkiye girmiş, bu gelişmeler sanatta modernizmi doğurmuştur. Ancak algılama süreci yaşamımız boyunca devam edeceğinden bu süreç içinde edindiğimiz bilgi ve donanımlarla, sanatçılar biçim ve biçime ait özellikleri kavramakla kalmaz, kavradığı her şeyin duygusal dünyasındaki etkilerini yaratıcı etkinliğe dönüştürür.

Görsel değerlerimizin oluşması için hem gözümüz hem de zihnimiz sürekli değişen görsel ilişkilerle beslenmelidir. Poussin; " Bakmak açıkça, görülen şeyin biçiminin ve benzerliğinin doğal olarak gözle algılanmasından başka bir şey değildir... Ama bir nesneyi, şeklin gözdeki basit ve doğal algılanışından başka bir şey kabul ederek görmek, özel bir uygulamayla aynı

nesneyi iyice tanıma yollarını aramak demektir; yine denilebilir ki, basit bakış, doğal bir iştir; benim görerek bakma dediğim şeyse bir akış işidir..."¹⁷

Görsel değerlerin oluşumunda en uyarıcı etkenin devinim olduğuna görsel algılama bölümünde değinmiştik. Normal şartlarda yaşantımızda, statik bir ilişkiye dikkatimizi uzun süre kaybetmeden veremeyiz. Ancak değişen çeşitlilikler bunu sağlayabilir. Değişim hareket ifade eder, başka bir anlamı ile buna dinamizm diyebiliriz.

Kişinin bir dikkat alanı içinde sınırlı sayıda görsel birim görebildiğini, ancak dikkatini en fazla yönelttiği birimi en net ya da dikkat çekici biçimde görebildiğini görsel algılama bölümünde yazmıştık. Resim yüzeyinde de değişen çeşitlilik sayesinde dikkati orada tutmak için gerekli uyarıyı yapmak mümkündür. Sanatçı, resim yüzeyine bu dinamizmi fizyolojik ve psikolojik sınırlamalar sayesinde yansıtır. Diğer bir ifadeyle görsel öğelerin psikolojik ve fizyolojik etkilerini kullanarak ve bu etkileri denetleyerek sağlar. Böylece sanatçı resim yüzeyinde oluşan dinamizmi ve ilginin yönünü belirleyecek biçimde bir görsel düzenleme yapabilir. Gestalt algılama psikolojisi kuramındaki gibi figür-fon ilişkisi kurarak dikkat enerjimizi, ilginin çekilmesi istenilen birime yönlendirir.

Resim yüzeyinde bir birimi diğerine neyin bağladığı ilginin yönünü belirler. Yaratılan görüntünün en son durumu mevcut dikkat enerjisi tarafından belirlenir.¹⁸

İzleyici ve sanat eseri arasındaki görsel dinamik algı, artık bir görsel uyaran olan sanat eserini oluşturan plastik öğelerin, dinamik olma yeteneklerine göre düzenlenmesiyle oluşur. Ancak burada izleyici konumundaki bireyin görsel eğitim düzeyi, algılama düzeyini etkileyecektir. Görsel algı düzeyi hala basit görüş düzeyinde olan bir izleyicinin modern sanat eserlerinden haz almasını beklemek yararsız olacaktır. İzleyici üzerinde oluşan dinamik algı, izleyicinin sadece resim yüzeyinde gördüğü

¹⁷ Roger Graudy, **Picasso-Saint-John Perse-Kofka**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınevi, 1991, s.36.

¹⁸ İnci San, **Sanat Eğitimi Kurumları**, 1. b., Ankara: Tan Yayınları, 1983, s.163.

değil, gördüğü resimden sonra algıladığı ve sonrasında yaşadığı gerilimlerdir. Gerilimin insan bünyesinde oluşturduğu etki, hareketin doğasıyla aynıdır. Gerilim, statik olma, durgun olma hali değil devinim sonucu oluşur.

Görsel değerlerin oluşumunda en dinamik etkenlerden biri de devinimdir ve uzaysal yönelim devinimde çok önemlidir. Uzay nedir cevaplarsak; Newton evrenine göre: uzay, nesnelere arasında kalan uçsuz bucaksız boşluktur. İnsan uzayla ilgili düşüncelerini nesnelere aracılığı ile geliştirmiştir.

Nesnenin uzay içindeki farklı yönelimlerini algılamak ise zaman kavramını doğurur. Nesnenin farklı açılardan görünüşlerini hatırlarsak bu durumu anlamamız için az da olsa bize yardımcı olabilir.

Uzayda gerçekleşen bütün devinimler bir amaç doğrultusunda gerçekleşir. Gece-gündüz, soğuk-sıcak vs. gibi doğadaki devinimler bir amaç doğrultusunda gerçekleştiği gibi bir sanat eserinde ortaya çıkarılmak istenen devinimler de görsel elemanların amaçlı bir şekilde kullanılması ile oluşturulur. Amaçsızca yapılan devinim bizde görsel bir karışıklığa sebep olur.

Uzaysal yönelimde görüş alanımız bir çerçeve oluşturur ve bu çerçevede, hiçbir çekici gücün yer almadığı boş bir uzayda yukarı, aşağı ve eğik gibi bir tanımlamanın olmaması gerekir. Nesnelere, uzayda birbirlerine göre duruşları ile yönelim gösterirler. Görüş alanımızın oluşturduğu çerçeve de böyledir ve bu retinal bir yönelimdir. Çevresel yönelimde, bir tablo duvara eğik olarak asılmışsa, biz başımızı tabloya uygun eğsek bile tablonun çevresiyle ilgilendiğimiz sürece onu eğik görürüz. Görsel ve retinal yönelimlerimizin yanında duyumlarımız da etkindir. Başımız, gövdemiz hangi yöne çevrilmiş olursa olsun biz her zaman yerçekimini duyumsarız. Bu duyumsama biçimimiz çevrenin görsel esasları ile uyum içindedir.

Sanatçı, somut bir mesajın iletilmesi için görsel dili kullanmaya başlamadan önce resim yüzeyi üzerinde faaliyet gösteren kuvvetlerin ilişkisinde doğal olarak varolan uzaysal duyumların her çeşidini öğrenmelidir.

Bu tip değişik deneyimlerin bilgi olarak depolanması görsel ifade için gereken eğitimin en önemli bölümüdür.¹⁹

Noktalar, şekiller, çizgiler, her elemanın oyun oynar gibi idare edilmesi; pozisyonlarının, renklerinin, tonlarının ve dokularının değiştirilmesi bu elemanlar arasındaki ilişkinin anlaşılması için gerekli bir yoldur. Tek tek her ilişki farklı bir boşluk hissi yaratır. Bir çizgi, bir renk lekesi ya da nokta farklı boşluk deneyimleri yaratır. Bu farklılık çizginin, lekenin ya da noktanın, resim düzleminin tam ortasında veya resmin sağında ve solunda, yukarıya veya aşığıya yerleştirilmesine bağlıdır. Bunların birden fazla kullanılması boşluk hissini artırır, birbirlerinden uzaklaşır ya da yakınlaşabilir, geriler veya ilerler, ağırlıkları ya da merkezci veya merkezkaç yönleri varmış gibi görünürler. Bu yüzey bölgeleri, büyüklük ve renk dikkate alınarak birleştirildiğinde daha canlı bir uzaysal olay meydana getirmiş olurlar. Resim kenarı ile yatay, dikey ya da diyagonal ilişkide bulunan düz ve eğri çizgiler yüzeyi farklı bir şekilde yönlendirmesi ve keşfetmesi için gözü zorlar ve böylece başka bir uzaysal duyum çeşidi ortaya çıkarırlar. Resim yüzeyi üzerinde çeşitli şekiller oluşturarak daha da zengin bir uzaysal ifade yaratılabilir. Bunların tonları, renkleri, dokuları ve pozisyonları daha yoğun ve çeşitli uzaysal deneyimlere imkan verir.²⁰

Görsel alandaki her şey sahip olduğu kütlelerinden daha fazlasını ifade eder, şekli ve ağırlığı ne kadar kendine aitse sahip olduğu elektrik alanı da o kadar kendine aittir. Resim yüzeyi de izleyen açısından, canlı bir uzaysal dünya halini alır, bu yalnızca uzaysal kuvvetlerin yüzey üzerinde faaliyet göstermesi, hareket etmeleri, düşmeleri, dolaşmaları anlamına gelmez. Aynı zamanda bunca hareket arasında uzaysal alanın kendisinde hareket yüklü olduğu anlamına gelir. Asıl görsel öğeler bu alanın sadece odak noktalarıdır, onlar yoğunlaşmış enerjilerdir. Renk, rengin tonu, doku, nokta, çizgi ve düzlem değişik miktarlarda enerji yayar, böylece her eleman ya da nitelik

¹⁹ Devabil Kara, " Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma", (Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993), s.50.

²⁰ Gyogy Kepes, Language Of Vision, Copyright 1994 by Teobald. Printed and bound in U.S.A by Poole Bros. Inc. Chicago, 1949, s.23- 24.

resim yüzeyinin farklı bir dairesel bölgesini sarabilir. Bu alanlar her yöne doğru yayılabilir ve her alanın kendine özgü bir biçimi vardır. ²¹

“Optik kuvvetleri, birleştirilmiş bir bütün halinde düzenlemeyi amaçlayan dinamik eğilim, psikolojik alan içinde bir dikkat alanı algılamak için arka plana karşı hareket eder. ”²²

Bir görüntünün yaşam niteliği uzaysal kuvvetler arasındaki gerilim sayesinde yaratılır; bir başka deyişle bu kuvvetlerin alanlarının çekimi ve itimi arasındaki mücadeleden doğar. Her kuvvet ancak zıt bir kuvvete karşı direnç göstererek kendini kanıtlar, tıpkı uzaysal kuvvetlerin ancak zıt uzaysal kuvvetlerle karşılaştıklarında algılandığı gibi.

“Kuvvetler ve meydana getirdikleri alanlar optik nitelik ve uzaysal güç açısından birbirine eşitse bir dengeye ulaşılır, ancak bu denge gerilimsiz, statik ve cansız olur. Ancak kişi kuvvetleri ve bu kuvvetlerin enerji alanlarını nasıl hesaplayacağını biliyorsa, zıt alanları öyle bir şekilde kullanır ki her biri resim düzlemi üzerinde diğerini dengeleyebilir. Belli bir renk ve pozisyondaki çizginin veya şeklin gözlemciye doğru ilerleyen bir anlamı bulunur. Başta bir birim gerileyen yönde bir alan yaratacak, bir diğeri yüzey üzerinde yukarı doğru yönelen bir alanı harekete geçirecektir, bu hareketler optik ölçümleri ve nitelikleri göz önüne alındığında farklı olabilirler, yani yön, ağırlık, yoğunluk bakımından zıt iseler fakat uzaysal alan açısından eşit güçteyseler resim yüzeyi üzerinde dinamik bir denge sağlanacaktır.” ²³

Optik benzerliklerin ya da eşitliklerin tekrarı veya düzenli değişimi plastik düzenlemenin ritmini belirler. Vurgu ve dinlenme ritmi dinamik bir birlik oluşturur. Resim yüzeyinin ritmik olarak desenlendirilmesi, görsel alanda ne kadar farklılaşma varsa o kadar ayrı düzeyde gerçekleştirilebilir. Eğer bir yüzey, kendi şeklini veya büyüklüğünü, daha küçük bir biçim halinde tekrarlayan bir alt bölümü için veriyorsa basit bir geometrik düzen elde edilir. Bu düzende ritm, şekillerin, pozisyonların, uzunlukların, açıların, eğrilerin,

²¹ Kara, a.g.e., s. 66.

²² Kepes, a.g.e., s. 34.

²³ Kara, a.g.e., s. 68.

yönlerin, aralıkların düzenli tekrarı veya düzenli değişimi sayesinde elde edilir. Optik birimlerin düzenli ölçümü, resim düzleminden ve resim düzlemine doğru, düşünce halinde varolan hareketlerine bağlanırsa daha üst bir ritim düzeyine ulaşılmış olur. O zaman plastik kuvvetlerde ritim, renklerin ve tonların uzaysal hareketlerinin duyumunda düzenli bir değişim elde ederiz. Bunlar; ilerleyen-gerileyen, genişleyen-büzülen, yukarı-aşağı, sağa-sola hareket eden değişimlerdir. Böylece düzenli değişimler veya görsel deneyimlerin daha karmaşık konfigürasyonlarını elde ederiz.

2.2 Modern Sanat Eserlerinde Dinamik Çözümler

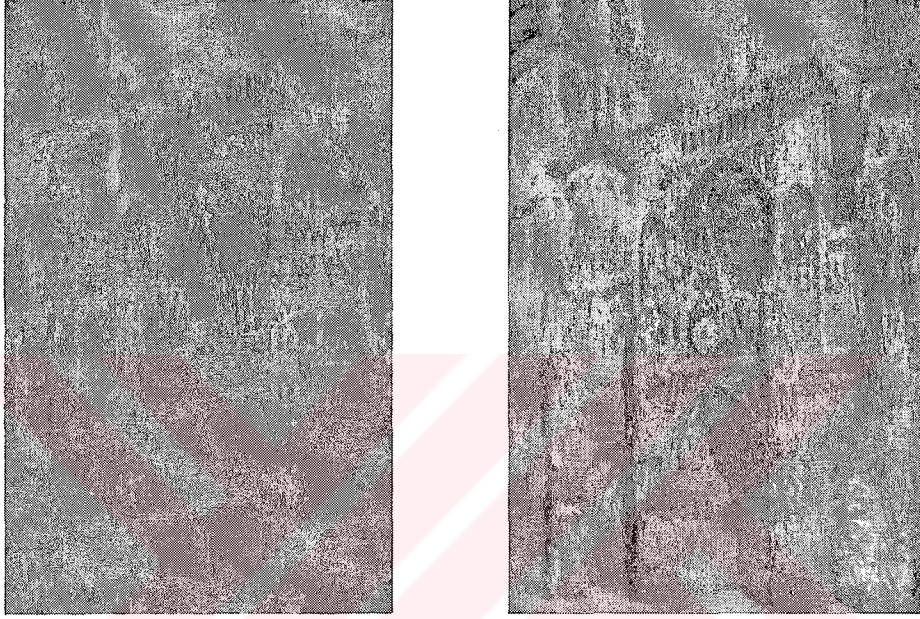
19.yy'da psikolojide, özellikle de algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler olduğu görülmüştür. Değişik renklerin ve yapıların ışık-gölge karşıtlıklarının, açık alanlarla karışık yığılmaların ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duygusal etkileri olduğu incelenmiştir. Sanatçılar araştırmalardan yararlanmaya başlamış ve bu gelişmeler sanatın anlatımcı amacına katkılar sağlamıştır.²⁴ Tıpkı müziğin ses perdeleri, ritim, rölaf skalalar ve falsolu sesler gibi etkileyici öğelerin görsel sanatlardaki karşıtlarının araştırıldığı bu gelişmeler modern sanatla birlikte başlamıştır.

Modern sanatın bir adım öncesinde Goya, kısıcılığı ve çılgınlığı yansıtan karabasanlı görüntülerinde sanatın herkesçe benimsenen zevk vermek ve eğitmek amacını tersine çevirdi. Klasikçiliğin temsilcisi David de başka bir yoldan aynı şeyi yaptı. Eski gibi görünen bir klasikçilik anlayışı ile sanattan tad almayı bekleyenleri eleştiren bir sanat yaptı.

Modern sanat tarihleri genellikle modernizmi, temel eğilimi soyutlamaya yönelik bir yol olarak tanımlarlar. Bu eğilimlerin ilkinin Empresyonizm olduğunu ve geçmişin, biçimin salt gerçeğinin görüntüsünü terk ederek yeni bir biçim dili geliştirdiğini ve bu gelişmenin sanatçının ifadesinde görsel algılarının etkisini öne çıkarmaya başladığını sanat eğilimleri bölümünde belirtmiştik. Empresyonist sanatçı Claude Monet, resimlerinde biçimlerin anlık değişen görünümünü anlatmıştır. Monet'nin

²⁴ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991, s. 38.

resimlerine baktığımızda daha önce kabul edilen salt gerçekliğin değiştiğini ve resimdeki plastik öğelerin biçimden ziyade biçimin anlık görünüşlerini(buna sanatçının biçime ait ilk duyularını da diyebiliriz) vermek uğruna kullandığını ve bu resimlerin görsel dünyayı algılayışımızda önemli olan, değişen şartlar ve zaman kavramını açığa çıkardığını görüyoruz. Sanatçının Katedral serisi resimlerini örnek verebiliriz .



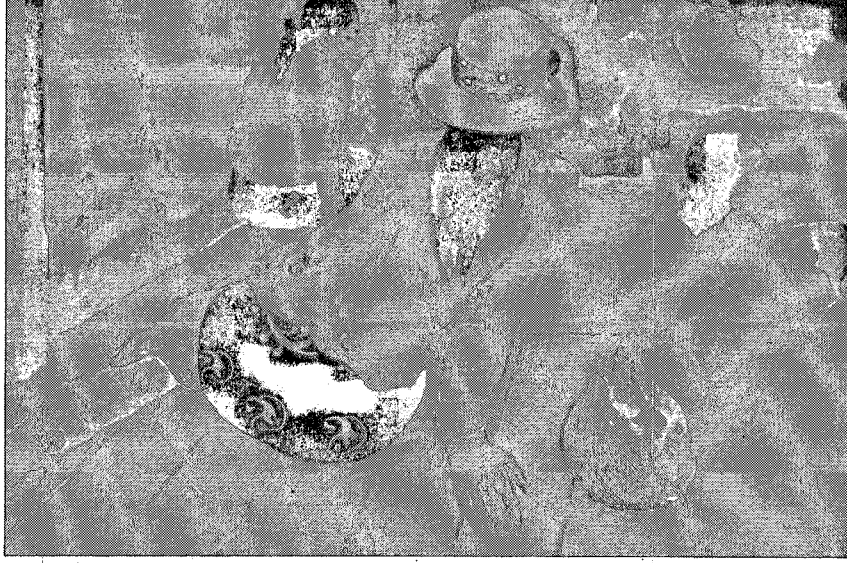
Resim 2.1. Claude Monet: Rouen Katedrali, Batı Bölümü. 1894

19.yy, da öncü resim, açık hava ve ölü doğa resimleri ile geliyor. Post-Empresyonist olarak bilinen bu sanatçıların amacı kesin nesnellikten daha anlamlı bir yere varmaktır. Bu sanatçılardan Gauguin'in resimleri uzak ülkelerin düşlerini ilkelci bir anlatımla yansıtır.

İlkelcilik (Primitivizm) özellikle 19. yy. sonu ile 20. yy. sanatında kendini göstermiştir. Bu eğilimi sanatın temel niteliklerine bir dönüş olarak değerlendirebiliriz. Gaugen tıpkı sanatında olduğu gibi yalın bir yaşama biçimi olan insanlar içinde yaşamı tercih etmiş ve bu yaşamı sanatının konusu yapmıştır. O klasik sanatın doğalcılığını reddederek, biçimleri yassılatmış ve parlak renkler kullanmıştır. Resimlerinde, her renk çizgiyle çevrilmiş ve böylece her biçim diğerinden ayrılmıştır. Bu kullanım resme dekoratif bir etki vermektedir. Biçimleri, ayrıntılarını çizerek anlatmak yerine

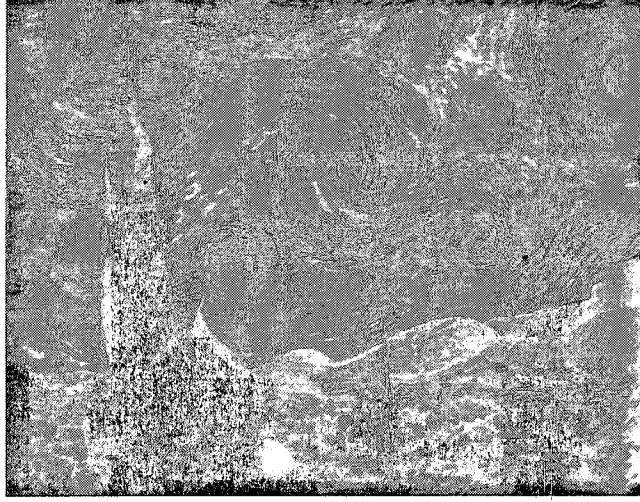
hafifçe sezdirmeyi yeğlemiş ve kendinden sonra gelecek biçim dillerini etkileyecek eserler üretmiştir. Biçim dilini çağdaşı Vincent Van Gogh'la birilikte özgün kullanan ilk sanatçılardan olduğunu ve Henri Matisse gibi sanatçıları nasıl etkilediğini açıkça görebiliriz.

Gauguin'in "Siesta" isimli resminde ön plandaki figür kompozisyonun odak noktasını belirleyen bir özelliğe sahiptir, ancak buna rağmen yüzü bize dönük değildir. İzleyende gizem duygusu uyandırmakta ve biz onun ellerinin ve ayaklarının esmerliklerinin yanında diğer figürlerin yüzlerine bakarak yerlilerden bir kadını ele aldığı ve onun sıradan yaşantısını canlı renklerle anlatıldığını görüyoruz. Sanatçının kullandığı canlı ve düz renk alanları, biçimleri oldukça sadeleştiriyor ve kompozisyonu etkin hale getiriyor. Resminde içtenlikli bir duyusu, ilkel yaklaşımdaki sade biçimler ve coşkuyu çağrıştıran canlı renklerele ifade ediyor. Öndeki ana figür ve gerideki figürlerin ilişkisi derinlik etkisini uyarıyor. Figürün solundaki dikey konumdaki direklerle, önünde yatay konumdaki turuncu figürün kesiştiği nokta ana figürü desteklemektedir. Ayrıca hem sırtı dönük figür hem de zemindeki tahtalar resme sağ üst bölüme doğru diyagonal bir yön vermekte, ancak bu yön gerideki bize dönük figürle de bize doğru döner ve öndeki figürün yanında duran sepetle bir doğrultu oluşturarak diğer dikeylerle ritmik ilişkiyi kuvvetlendirir. Ana figürden sonra resimdeki en dikkat çekici figür yerde uzanan turunculu figürdür ve bu etkiyi güçlendiren unsur, mavi renk hakimiyetli ana figürle kontrast renk ilişkisidir.



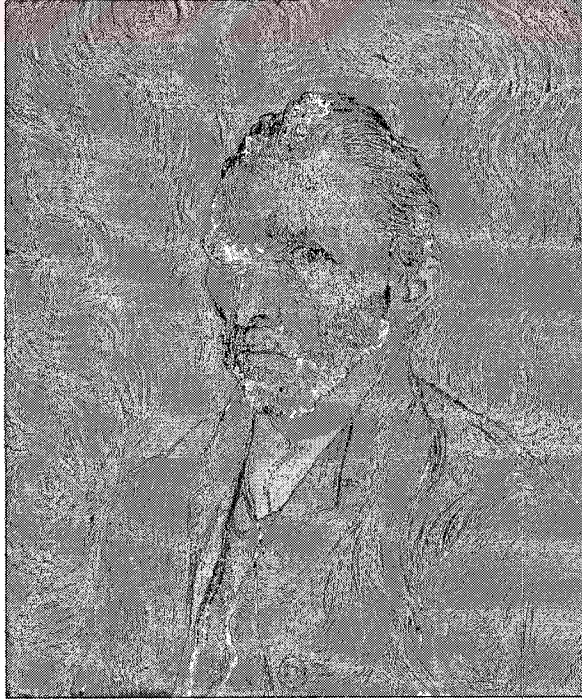
Resim 2.2. Paul Gauguin: Siesta. Ykl. 1894

Gauguin'in çağdaşı Vincent Van Gogh'da başlangıçta Empresyonistlere ilgi duymuş ve kısa süren sanat hayatında modern sanatın başlangıcındaki önemli sanatçılar arasında yerini almıştır. Van Gogh konularını çevresinden seçiyor, manzaraları, tek tek insanları, ev içlerini zaman zaman da nesnelere ele alıyordu. Bunların renk ve biçimsel özelliklerini daha belirginleştiriyor ve kişisel bir gözle değerlendiriyordu. Boyayı parlak ve kalın tabakalar halinde sürüyor, uzun, çizgisel fırça darbeleri kullanıyordu. Van Gogh'un resimleri fırtınalı bir ruhu yansıtıyor ve resimlerinde kullandığı fırça darbeleri bir şiddet belirtisi yanılgısına yol açıyordu. Bu etkiyi portrelerinden sıradan bir doğa manzarası olan resimlerine kadar tüm resimlerinde çok güçlü bir dışavurum olarak görüyoruz. Resimleri sanatçının kişisel yaşantısının ve ruhsal bunalımlarının izlerini taşıyor. Van Gogh, "Yıldızlı Gece", "Sarılı Kulağıyla Kendi Portresi" ve "Kendi Portresi" adlı resimlerinde görüldüğü gibi tüm resimlerinde dinamik etkiyi kuvvetlendiren zıt renk ilişkisini kullanmıştır. Fırça darbeleri girdabı anımsatan vuruşlarla düzenlenmiş ve izleyicide gerilim yaratan bir etki oluşturmaktadır.

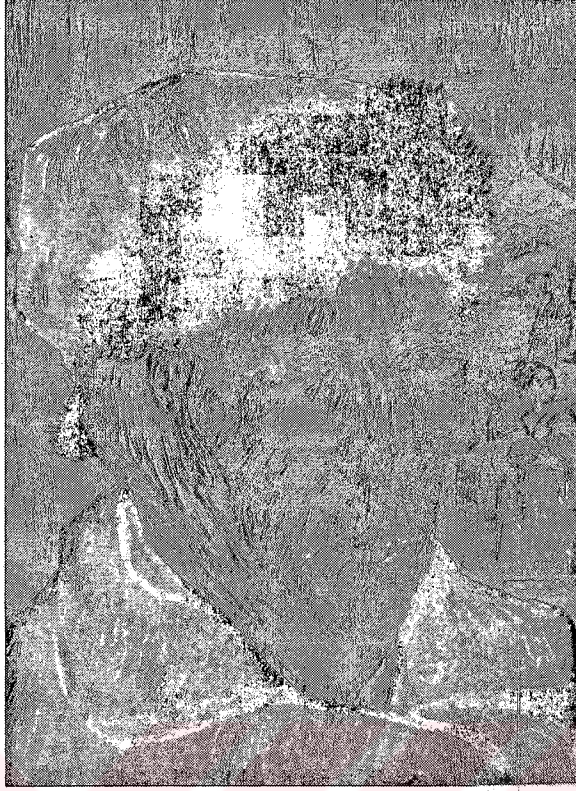


Resim 2. 3. Van Gogh: Yıldızlı Gece. 1889

Van Gogh'un resimlerinde konuların farklı olması resimdeki gerilim etkisinde değişme yapmaz. "Kendi Portresi" figürün yüzü dışında tablo ile bütümlenmiş gibidir. Yüzü ayırt eden etken soğuk renge karşı kırmızımsı sarı renkle öne çıkmasıdır. Figür, tablonun soluna doğru yön oluşturur. Ancak gözleriyle resmin karşısındaki izleyici ile bağlantı kurar. "Sarılı Kulağıyla Kendi Portresi" diğer portreyle aynı gerilimi taşıırken onun aksine daha canlı bir düzenlemeye sahiptir.

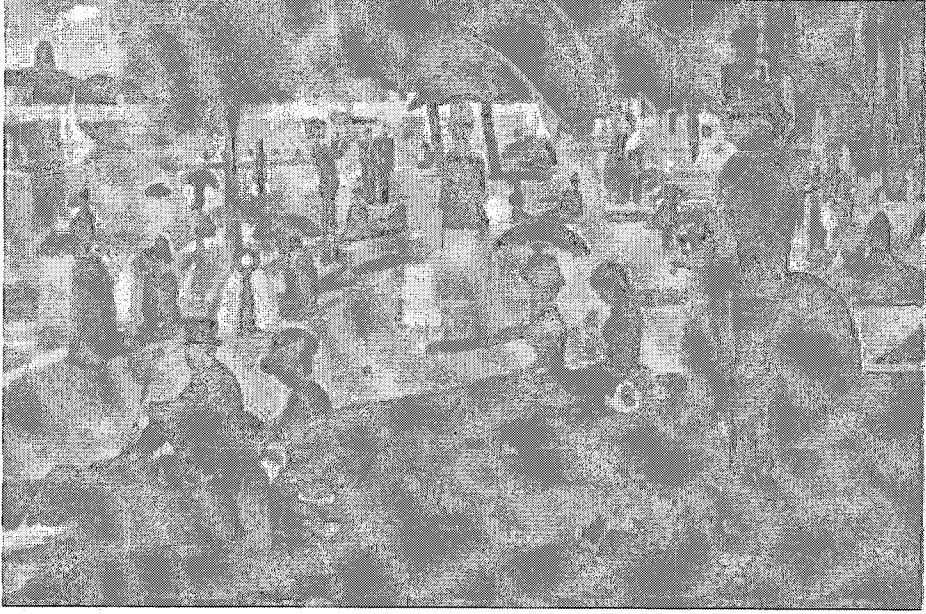


Resim 2. 4. Van Gogh: Kendi Portresi. 1890



Resim 2. 5. Van Gogh: Sarılı Kulağıyla Kendi Portresi. 1889

Seurat'nın resimleri ise belli bir düzen ve ölçülülüğü dile getiriyor. Seuarat, Signac'tan öğrendiği, empresyonist gibi ışığı tuallerine geçirmek istemiş fakat duyarlılığı klasikçi gelenek içinde olmuştur. Benimsediği renk kavramına göre parlaklık ve kusursuzluk elde etmenin yolu renkleri karıştırmadan küçük küçük noktalar halinde yan yana getirmektir. Onun renklerine baktığımızda renkleri kullanımı; göz renklerin en küçük öğelerine dikkat ettiğinde "parçalanma" (divisionisme), boya sürülüşü söz konusu olduğunda "noktacılık" (pointillisme) olarak anılır. Seurat, biçimleri dikdörtgen tualler üzerinde düzenliyor ve bu biçimlerin ayrı ayrı anlam ve duygu aktarabileceklerine inanıyordu. Onun resimleri düşünce ve bilgi denetimi altında yapılmış izlenimi veriyor denilebilir. Seuart'nın sanatı; sanatı, akılcı bir yaklaşımla bilinçli olarak yaratma biçimindedir.



Resim 2.6.Georges Seurat:Grande Jatte Adasında bir Pazar Günü,Öğleden Sonra.

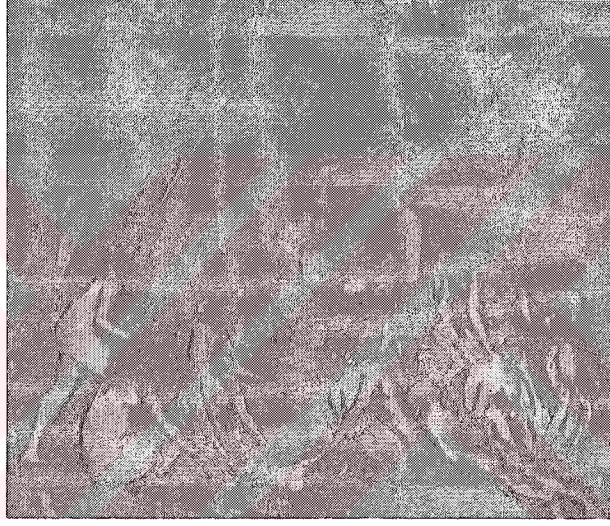
1883-6. tual üzerine yağlıboya, 205x310 cm.. Chicago Sanat Enstitüsü

“Grande Jatta Adası’nda bir Pazar Günü, Öğleden Sonra” adlı resminde Seurat, her ayrıntı üzerinde titizlikle durmuş ve Parislilerin dinlenme hayatını, sıradan bir dünyanın bir zamanlar soylulara layık görülen bir saygınlık kazandırarak anlatmış ve bu yolla klasikçi anlayışı eleştirmiştir. Resim düzenli bir görsel dokuya sahiptir. Resme ilk bakıldığında dikkat çeken sağ öndeki iki büyük figür gibi görünse de göz diğer alandaki figürlerin hepsiyle eşit ilgiyi benzer şekilde kurmaktadır. Ancak resmin dengesini önde duran bu iki figür oluşturur ve tablodaki derinlik etkisi bizi resmin içine çeker.

Paul Cezanne’da empresyonist dönemden geçmiş fakat kendine özgü sanatı ile ışıktan çok nesnelere kavramayı, onların fiziksel varlıklarını göstermeyi ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlamıştır. Nesnelere, onlara görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmak kaygısıyla bakmış, resimlerinde yalnızca renklerden faydalanarak perspektif etkisi yaratmaya çalışmıştır. Cezanne için doğa, yüzeyde olmaktan çok, derinliklerde yatan bir varlıktır. Onun dünya ile arasında kurduğu fiziksel ve ruhsal ilişkiyi sanatına yansıtmaları Cezanne’ı modern resmin öncüsü yapmıştır. O doğayı küp, küre, silindir ve koni

biçimlerine indirgiyerek resimlerine aktarıyordu. Cezanne hayranı bazı sanatçılar onun biçimlerinden yararlanarak kübizm akımını başlatmışlardır.

Cezanne 'ın Yıkananlar tablosu akademik alışkanlığın dışında bir figür yığınınını anlatıyor. Bu resim yalnızca düzlem ve geometriden oluşmuyor, renk ve yüzey zenginliği ve çizgilerin akıcılığı ilişkiler düzeni ile dikkat çekiyor. Resimde düzlemler kesin hatlarla üst üste yerleştirilmiş ve ön plandaki simetrik düzenleme resmin ağırlık merkezini ortadaki derinliğin olduğu bölüme yönlendirir. Kompozisyondaki ritmik düzenlemeyi mavi turuncu hakimiyetindeki renk zıtlığı kuvvetlendirmektedir.

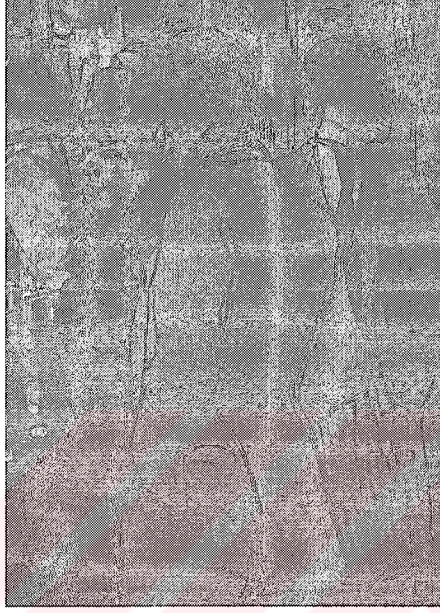


Resim 2. 7. Paul Cezanne: Yıkananlar. 1898-1905



Resim 2. 8. Pissarro: Kırmızı Damlar. 1877

Empresyonist sanatçı Pissarro, renk etkilerinden çok yapı ve biçim üzerinde durmuş, resimlerinde gökyüzüne az bir pay bırakmıştır. Işık etkilerini ifade etmeye çalıştığı resimleri biçimlere uzaktan bakmayı tercih ettiği için dokulu bir yüzey görünümüne sahiptir. Yüzeydeki ritim çok etkin olmayan kısırtılar halindedir. ancak kompozisyonlarındaki yönü rahatlıkla algılarız.



Resim 2. 9 Taolouse-Lautrec: Alfred la Guigne. 1894

Lautrec'in, resimlerinin en dikkat çeken özelliği dinamik kompozisyonları ve etkin desenleridir. Kalabalık figür yığınlarının hareketini, önde geride oluşlarını veya odak noktası oluşunu başarıyla sunar. Resimlerinde figür ön planda mekan ise araya sıkışan boşluklarla algılanır. Kalabalık düzenlemelerinde şekil zemin ilişkisi figürü çevreleyen boşluk yerine ikincil görsel düzenlemelerle sağlanmıştır. Renk bazen yerini sadece yalın bir çizgiye bırakır. Portreler ifadeyi verecek şekilde etkilidir. Akıcı çizgilerle desenlendirdiği resimlerinde koyu-açık ilişkisiyle beraber kompozisyonu zenginleştirir.

Ekspresyonist sanatçılar Empresyonistlerin, duyuların ifadesini vermesine karşın, doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığı ile duygu ve heyecanlarını anlatıyordu. Bir grup ressam bu yüzden vahşiler anlamına gelen Fovlar ismini almıştır. Bu akım modern sanatın ilk büyük akımlarındandır. Fovist yapıtlar halkın karşısına ilk çıktığında tepki görmüş ve

kabul edilmeleri zaman almıştır. Fovizm'in önde gelen sanatçılarından Matisse, aynı zamanda bütün modern sanatı etkilemiştir. Matisse, düz mekan düzenlemesi ve plastik mekan anlayışı arasında denge kurmaya çalışır.



Resim 2. 10.(solda) Henri Matisse: Şapkalı Kadın. 1905. Tual üzerine yağlı boya, 80x65cm

Resim 2. 11.(sağda) Henri Matisse: Madam Matisse: Yeşil Çizgi. 1905. Tual üzerine yağlı boya, 40x32cm

“ Şapkalı Kadın” resmi, oldukça zarif bir şekilde oturmuş bir kadını canlandırıyor. Kadının başında gösterişli bir şapka vardır. Bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için renkler çok anlamsızdır. Kadının saçlarının bir yanı kırmızı öbür yanı yeşil, yüzünde yeşil ve mavi çizgiler vardır. Ayrıca fırça darbeleri de bir savrukluğun içindedir. İzleyici bütün bunları doğalcı bir bakış açısıyla sorguladığında resim hiçde inandırıcı değildir.

İzleyicinin bu resimden sanatçı kadar tat alabilmesi için en az ona yakın bir görsel bilgi ve deneyime sahip olması gerekir. Bugün bu resmi değerlendirdiğimizde nesne ile onun görünüşü arasında bir benzerlik aramıyoruz. Nesnelerin nasıl görüldüğünü bildiğimizi düşünmek yerine gözümüze çarpan bir sürü renk oyunlarının fırça darbelerinin biçime karşı geliyormuşçasına kullanılmı dikkat çeker. O yıllarda bir karikatür gibi görünen

özellik, Matisse için canlılığı dile getirme aracıydı. Matisse fırçasını daha sonra bu tablodaki gibi kabaca kullanmadı.

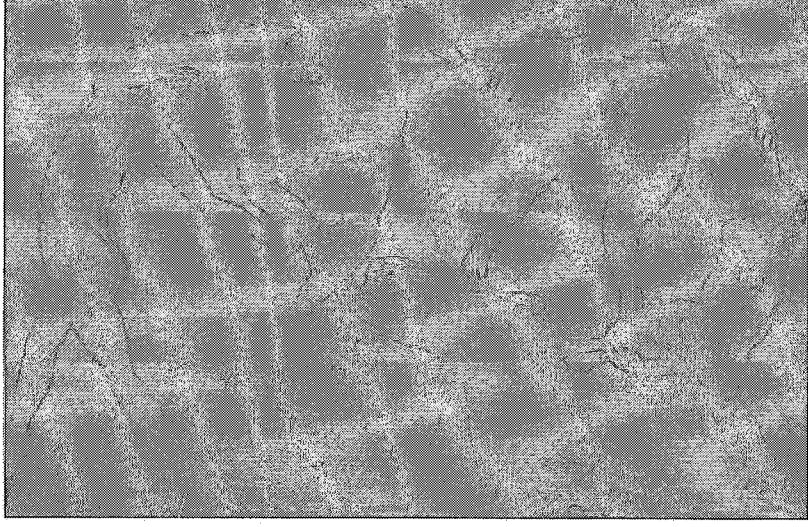
“Bir resimdeki ayrıntıların gerçeğe benzeyip benzemediklerini soracak yerde, o resmi bütün olarak görmemiz, fırça darbelerinin, renklerin, figürlerle arka planın, değişik bölümlerinin rölatif oranlanışının ve böylece bunların hepsi arasındaki ilişkilerin birbirini tamamlayan etkisinin bize bir şey aktarması gerektiğini öğrenmiş bulunuyoruz.”²⁵

“Madam Matisse, Yeşil Çizgi” diye de bilinen resim de sert bir etkiye sahipti ama tablonun gücü sağlam yapısından geliyordu. Bu resimde diğerinin aksine renkler ne kadar şaşırtıcı olursa olsun açıkça biçimi destekleyecek şekilde kullanılmıştı. Benzer fırça darbeleri en sert biçimde kullanılsa da anlatımı destekliyordu. Saçlarda mavi ve aralarda küçük kırmızılıklar göze çarpıyor. Arka plan turuncu, mor, mavi-yeşil, yüzün ortasında alından çeneye limon yeşilli bir çizgi iniyor. Bu renkler ilk bakışta rastgele seçilmiş gibi gelebilir. Fakat sonuçta ulaşılan biçim önerisi oldukça inandırıcıdır. Matisse bu sonucu ışık-gölge karşıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karşıt renkler gerilimi ile elde ediyor. O, yüzün bir parçasını gölgede bırakarak ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmeyi tercih etmez. Şapkalı kadın ve Madam Matisse sanatçının algıladığı bilgileri üst üste koyarak nasıl yol aldığını gösteriyor.

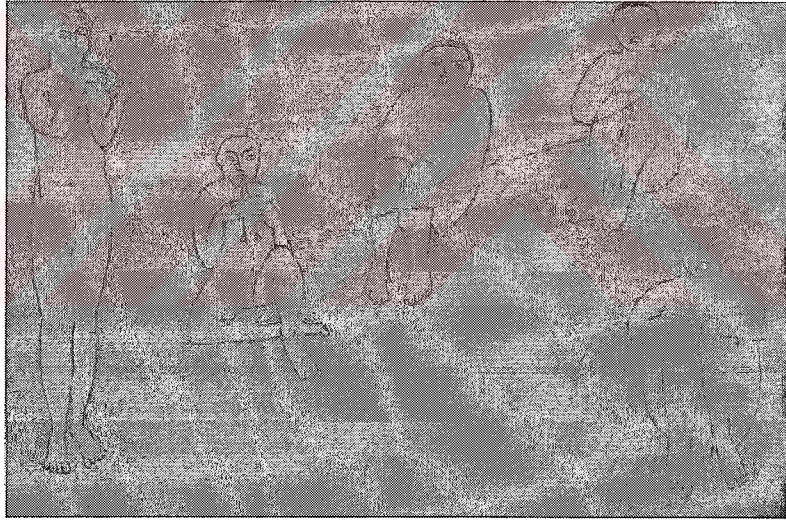
Matisse’in ilk döneminin doruklarında yaptığı “Dans” ve “Müzik” adlı resimler sanatçının giderek ustalaştığını sergiler. Bu resimler ilkelci bir yaklaşımla geniş renk alanları ve iki boyutlu figür ilişkilerini yansıtır.

Her iki tablonun da fırça darbeleri kesin, renkleri ise çarpıcı bir parlaklıktadır. Figürler koyu kırmızı, geri plan ise yeşil ve koyu mavidir. Dans, elele tutuşup sonsuza dek çoşkuyla dans edecekmiş gibi duran, kadınları anlatan dinamik bir resimdir. “Müzik” adlı tablo ise hareketsiz fakat etkileyici bir yapıttır. Matisse, her iki resmi de ilkelci anlatım biçimi ile kendine özgü ifade etmiştir.

²⁵ Lynton, a.g.e., s. 27.



Resim 2. 12. Henri Matisse: Dans. 1910. Tual üzerine yağlı boya, 260x290cm.
Leningard, Hermitage



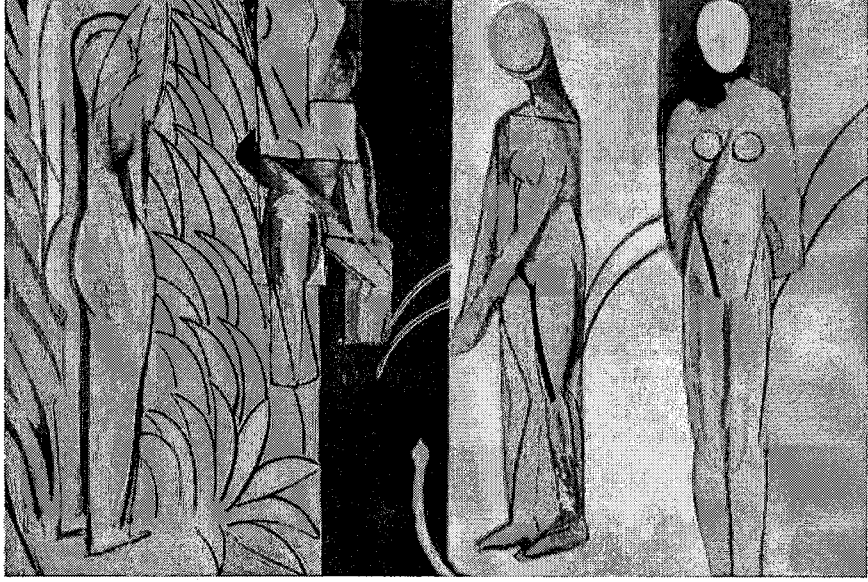
Resim 2. 13. Henri Matisse: Müzik. 1910. Tual üzerine yağlı boya, 260x285cm.
Leningard, Hermitage

“Dans” adlı yapıtta figürler belli bir yönde hareket içindedir, göz bu yönü kendiliğinden çizerek o dinamizmi hisseder. Resimde güçlü ve coşkulu bir hareket hissi vardır. Görsel açıdan yeşil ve mor fon ve turuncu figür ilişkisinde renklerin oluşturduğu zıtlık bu hareketi olağanüstü kuvvetlendirmektedir. Çünkü renklerin zıtlığı biçim dışında duyularımız

üzerinde bir dinamizm etkisi oluşturmaktadır. Aynı zamanda biçimin gerçekçi olmayan görünümü bu zıtlığa destek vermektedir.

“Müzik” resmindeki düzenleme renk zıtlığı biçimin gerçekçi biçime olan zıtlığı ile dinamizm etkisi oluşturmaktadır. Ancak diğer tablonun aksine figürler durağandır.

Henri Matisse'nin “Nehirde Yıkılanlar” tablosu ise ilkelci yaklaşımın görsel bir ustalığa dönüştürülüşünün güzel bir örneğidir. Bu yapıtta figür ve fon birbirinden bağımsız düşünülemez. “Dans” ve “Müzik” resminin aksine tablodaki figürler ilkelci yaklaşımda fakat daha kübiktir. Figürlerin kübik formlarındaki kalın-ince, koyu-açık çizgiler her figürü tek başına etkileyici kılar. Tablodaki her figür farklı mekandaymış gibi algılansa da ortadaki iki figür ve çevresi derinlik etkisi oluşturur. Resimdeki figürler kompozisyonun kaynağı değil tamamlayıcı öğesidir. Resmin ortasındaki koyu ve açık alan güçlü bir açık-koyu etkisi yaratmakta, açık renk fonda alttan gelen uzantı sağ ve sol bölümü birbirine bağlar. Resimde açık-koyu zıtlığı şiddetle algılanır ve bu etki renk zıtlığı yerine açık-koyu zıtlığı kullanılarak elde edilmiştir. Figürün üzerindeki hafif sıcak tonlar resmin sağındaki yeşillerle gerilime girer ve dinamik etkiyi görsel bir haza dönüştürür. Çizgiler, biçimler gibi son derece sade ve yalın fakat bir o kadar etkileyicidir. Tablodaki oturan figür oldukça geride algılanır, koyu rengin figür ile ilişkisi bu etkiyi kuvvetlendirir.



Resim 2. 14. Henri Matisse: Nehirde Yıkananlar. 1916-17. Chicago Sanat Enstitüsü

Die-Brücke (Köprü) grubu sanatçılarından Kirchner'in resimleri de parlak renkli, biçim deformasyonlu ve dinamizm açısından etkileyici resimlerdir. "Model ile Birlikte Kendi Portresi" adlı resimde turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yan yana gelerek dinamik bir etki meydana getirmiştir. Figürün sıcak renkleri üzerinde dolaşan yeşil çizgiler biçimi etkileyici hale getirir. Resim, zıt renklerin ortaya koyduğu bir enerjiyi duyumsamamızı sağlar.

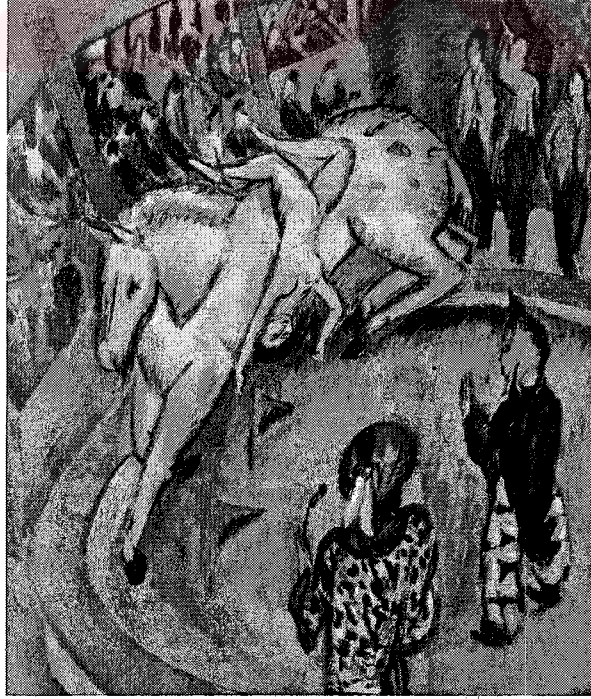


Resim 2. 15. Ernst Ludwig Kirchner: Model ile Birlikte Kendi-Portresi. 1910.

Tual üzerine yağlı boya, 150x100cm, Hamburg, Kutnshalle

Sanatçının ön plandaki kendi portresi gerideki modelin yumuşak etkisi ile rölatif bir etki yaratarak önde–geride hareketi oluşturuyor. Göz öndeki figüre odaklandığında diğer figür fon olarak algılanıyor. Sanatçı biçimin gerçekliğine zıt olan deforme edilmiş biçim ve renkleri bilerek kullanmıştır. Onun ortaya koymak istediği, hatta algılatmak istediği gerçek değil algıladığı gerçektir.

Kirchner'in resimleri dinamizm açısından güzel örneklerdir."Sigara için Erna" resminde kullandığı renkler oldukça çarpıcı ve belirgin fırça darbeleri bu çarpıcılığı kuvvetlendirir. Portredeki köşeli kıvrımlar, açık-koyu etkisi figürü kuvvetlendirir. "At Binen Kadın" resmi ise atak bir kompozisyonu sergiler ve hareketin coşkusu adeta izleyiciye yaşatır. Resimde atak çizgilerin etkisini karşıt renk kullanımı ve açık kompozisyon destekler. Koşan at daire çevresinde sonsuza dek koşacakmış izlenimi verir. Resmin ana öğesi olan at kapladığı hacim ve açık rengiyle öne çıkmaktadır. Atın üzerinden düşen figür hızı durdurmaya çalışan bir gerilim yaratır. Atın tablonun sol alttan dışa çıkacakmış gibi olan etkisini kırmızı daire hızla keserek yön algımızı değiştirir ve atın hareketini daire çevresinde dönecekmiş gibi algılamamızı sağlar.



Resim 2. 16. Ernst Ludwig Kirchner: At Binen Kadın.1912.



Resim 2. 17. Ernst Ludwig Kirchner: Sigara İçen Erna. 1915. Tual üzerine yağlı boya, 70x58cm, Münih, Devlet Modern Sanat Müzesi

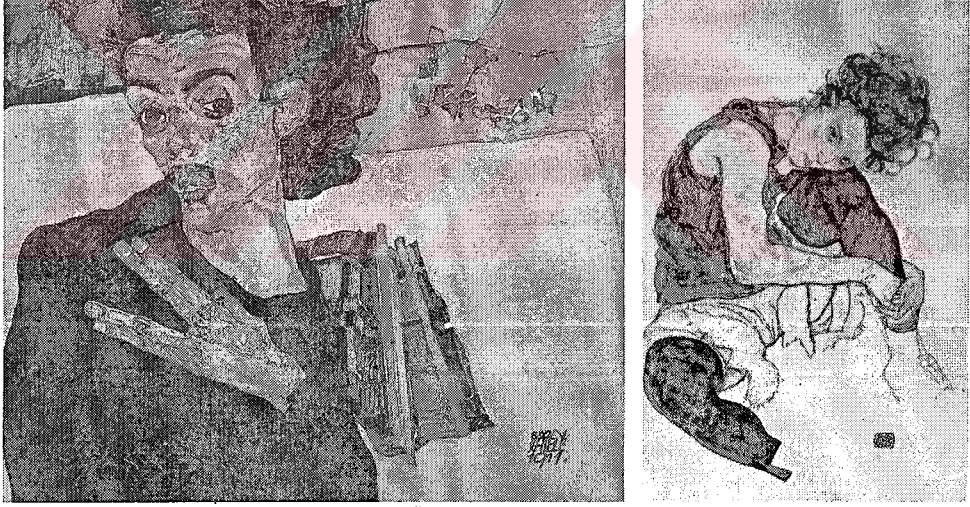
Ayrıca Herwarth Walden'in Portresi ise izleyici üzerinde dinamik etki oluşturan bir desendir. Desen üzerindeki çizgiler yatay, diyagonal ve dikey ilişkiler içerisinde kullanılmıştır. Portrenin ana çizgisin oluşturan kalın ve koyu baş çizgisi diğer çizgilerle açık-koyu zıtlığı oluşturarak çizgisel olan bu deseni dinamikleştirir.



Resim 2. 18. Oskar Kokoschka: Herwarth Walden'in Portresi. 1910, Grafik kağıdı üzerine kalem ve mürekkep, 28x22cm. Cambridge, Fogg Sanat Müzesi

Kokoschka, portresindeki her çizgiye ifadeci bir anlam yüklemiştir. Böylece desendeki biçimsel anlatım içerikle aynı iletiyi taşır ve bu özellik diğer portrelerinde göze çarpar. Resimdeki betimleme oldukça doğaldır. Başın betimlenmesi için kullanılan çizgiler aynı zamanda o başın yoğun, aşırı derecede etkin niteliğini vurgulamaktadır. Çizgi üzerinde oluşan açık-koyu deseni kuvvetlendirecek şekilde görsel algıyı uyarır.

Ekspresyonist sanatçı Egon Schiele'nin resimlerinin konularını genellikle portreler oluşturur. Acı çeken, bükülmüş figürlerinde huzursuzluğu, acı ve tehlikeyi betimler. Bu resimlerde çizginin dinamizmi izleyiciyi büyülemekte, figürlerdeki gerilim gergin bakışlar ve deforme edilmiş vücutlarla öne çıkarılmıştır. Rengi yüzeye sürüş tekniği en az deseni kadar kuvvetli ve doku etkisi ile dikkat çekicidir.



Resim 2. 19.(solda) Egon Schiele: Kendi Portresi. 1911

Resim 2. 20. (sağda) Egon Schiele: Dizini Büküşoturan Kadın. 1917. Kağıt üzerine guaj, suluboya ve siyah mum boya.



Resim 2. 21. Ernst Barlach: Kendi Portresi. 1928

Ernst Barlach'ın "Kendi Portresi" resimde çizginin etkin kullanımını vurgulayan bir örnektir. Desen çizgilerinin ritmik kullanımı resim yüzeyinde izleyiciyi etkileyen bir enerji açığa çıkarır.



Resim 2. 22. Amedeo Modigliani: Jeanne Hebuterne'nin Portresi. 1918.

Geleneksel figür anlatımının dışına çıkarak deforme edilmiş ekspresyonist figür yapan sanatçılardan Modigliani'nin portreleri Kirchner'in resimlerinden ifade olarak daha yumuşak bir etkiye sahiptir. Sanatçı bu yumuşak etkiye rağmen izleyiciyi etkilemeyi başarmıştır. Figürlerinde görülen deformasyon figürü uzatma eğilimindedir. Renk kullanımı zıt ilişkiler içerirken oldukça düz yüzeyler halinde sürülmüştür. Figürün dengede duruşunu, resmin sağındaki sarımsı düzlem figürü sağa yaklaştırarak sağlar.

Kandinsky, Marc, Shagall, Picasso gibi sanatçılar ilkel sanatlardan etkilenmişler ve görsel algılarımıza ait saf görüşün burada etkili olduğunu düşünmüşlerdir. Bunun en önemli sebebi de bu sanatçıların eserlerini oluştururken doğa üstü duyarlılık göstermeleri ve bunu yansıtmaları, sevinç ve korkularını bu yolla dile getirmeledir. İkel sanatçı bu özellikleri kurallardan bağımsız kalarak uygulamış, modern sanatçı ise bu olanakları edindiği görsel bilgilerle bütünleştirerek geleceğin sanatına ışık tutmuş, duyuları harekete geçirmiştir. Picasso, biçimin realist görünümünden yola çıkarak stilize etmiş ve biçimin en basit imgesini kavramıştır. Bu beceri onun sanatında saf görüş imgelerinin modern bir anlatımla resim yüzeyinde ifadesini sağlamıştır..

Modern sanat öncesi sanatçıların geleneksel kurallara ve realist görünüme sadık kalması hatta o görüntüye ulaşmaya çalışması görsel etkilerin, duyuları etkilemekten uzak kaldığını ve bu etkileri çözümlmek için sanatçının araştırmasını engellediğini gösteriyor. Oysa dinamizmi ortaya çıkartan şey biçimsel gerçeklikten elde ettiğimiz duyuları ve algıları, karşıtılarıyla beraber görsel gerçekliğe dönüştürebilmektir. Bunu yapabilmek realist görünüme sadık kalarak görsel dünyanın dolaysız sözcüsü olmakla mümkün değildir. Aksine görsel bilgileri resim yüzeyinde yeniden yapılandırmakla mümkündür. "İnsan gözü algıladığı şeylerle her türlü önbilgiyi birleştirir." ²⁶ Başka bir ifade ile insan hem uzağı, hem yakını, hem de rahatlık vereni, hem korkutani, hem güzeli, hem çirkinini, hem hızlı, hem yavaş, hem de durağan nesnelere, görsel verilerle, bunların kavramsal

²⁶ Lynton, a.g.e. , s. 57.

yorumları arasında bir ayırım yapmadan görür."²⁷ Sanat eseri bu zıtlıkların dengeli ve birbirinin şiddetini artırıcı nitelikte kullanıldığı oranda dinamiktir. Sonuç olarak insan öne çıkan zıtlığı onu destekleyen geri plandaki zıtlıkla daha dinamik algılar. Şiddetler eşit olmak yerine, şiddeti algılanması istenilen birim baskın olmalı fakat geri planda figür-fon ilişkisi içinde ana öğeyi destekleyen birimler olmalıdır.

Kirchner'in Herwarth Walden'in Portresi çizginin dinamizmi nasıl ortaya çıktığına güzel bir örnektir. Çizgi tek başına hem kütleyi hem de açık-koyu zıtlığını ortaya koymuştur. Ernst Barlach'ın portresi de oldukça dinamik bir desendir.

Modern sanatçının kendini sürekli yenilemesi ve önüne geçilemeyen teknolojik gelişmeler soyut sanatın ortaya çıkışını hazırlamış ve giderek sanatçıların algıladıklarını yansıtmaya biçimi değiştirmiştir. Onlar artık salt biçimle ilgili değildir. Biçimi oluşturan ve biçimin çağrıştırdığı kavramlar görsel anlatım elemanlarını kullanım biçimlerini etkilemektedir.

Picasso ve Braque betimlemeye karşı soyutlama sorunu ilk araştıran sanatçılardır. Bu üsluba Analitik (Çözümsel)Kübizm denir. Onlar biçimleri kendilerinden önceki sanatçılardan farklı algılamakta, nesnelerin biçimi ile resimde algılanan biçim arasında ki zıtlığı, biçimi duyumsatma yoluyla sağlamışlardır. Görsel anlatımları için genellikle ölü doğa nesnelerini kullanmışlar ve doğaya küp, koni silindir olarak bakılmasını öğütleyen Cezanne gibi bakmayı tercih etmişlerdir. Doğaya bu gözle bakışın sonucunda biçimi parçalayarak analiz etmiş ve yeni bir görsel anlatım dili oluşturmuşlardır.

Kübizmin anlatım dili; resim yüzeyindeki biçimlerin bütünü algılamayı, biçimin anlatımında uygulanan kesik kesik yollardan (parçalardan) algılamaya teşvik eder. Bunu algıda tamamlama kavramı ile açıklayabiliriz. Bu resimler, ancak biçimin tanınır görünen bir parçasından yola çıkarak gözümüz, bütün birimleri taradığında resmin tamamı algılanabilir. Amaç biçimi açıkça anlatmak değil, biçim hakkında bir fikir vererek bütünü

²⁷ Lynton, a.g.e. , s. 57.

algılatmaktır. Bu ifade biçiminde genellikle figür dinamik, fon ise durağan etkidedir. Fonda geometrik parçaların oluşturduğu yüzeylerde çok etkin olmayan ritmik kıpırtılar olsa da figürle ilişkiye girince bu etki daha güçlü bir hareket karşısında sesiz kalır.

Man Ray' in, "ADMCMKXIV." adlı yağlıboya resmini incelediğimizde bu ilişkiyi görmek mümkündür. Tablonun sol başındaki atlı figür dinamik bir etki ile öne çıkar, onun devamında ise önündeki iki figürü ve arkasındaki yarım at ilgimizi çeker. Tabloda soldan sağa doğru bir hareket ve yön vardır. Resmin içindeki figürlerin yönü, devam eden bir devingenlik içindedir. Ayrıca sol baştaki yarım at figürü ve yönün oluşturduğu devingen hareket tablonun soldan sağa doğru bir hareketle algılanmasını sağlar. Hareket resmin dışında başlayıp yine dışında bitiyor izlenimi verir. Savaş sahnesini veya bir göç sahnesini anımsatan bu tablonun gerçekte bağlantısı düşünsel düzeydedir ve izleyici bunu yadsımaz. Klasik resmin konularından seçilen tablonun konusu klasik resmin tersine çağdaş bir yorumla ve yeni görsel önerileri olan plastik bir dille ifade edilmiştir. Sanatçı tek bir figürü analitik olarak çözümlenmek yerine yığın etkisindeki tablonun yüzeyini dolduran figür kompozisyonunu çözümlenmeyi tercih etmiştir. Ayrıca tablonun ortasından gelen yoğun ışık derinlik etkisi uyandırır.

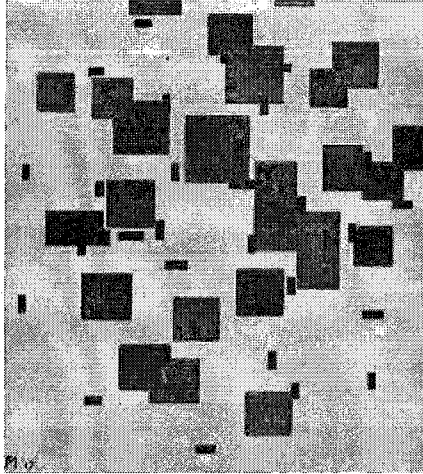


Resim 2. 23.Philadelphia, Sanat Müzesi Man Ray: AD MCMXIV. 1914. tual üzerine yağlıboya, 95x175 cm. (A. E. Gallatin koleksiyonu)

“ Hollandalı ressam Piet Mondrian Kübizmle ilgi kurmadan önce yıllarca doğacı bir ressam olarak çalışmıştı. Hollanda'nın dış görünümü onun dikey ve yatay çizgilerle bunların sağladığı yapılar ve bu toprakların başka özelliği olan suları çekilmiş görünümü arasındaki gerilimden esinlenmesine yol açtı. Giderek bu öğeler arasındaki dinamik etkileşimle uyum sağlayan Mondrian yapıtlarına gizemli bir anlam kattı.”²⁸

Mondrian, renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini çizgisel yapılar olarak düzenledi. Böylece resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla donatıyordu. Ancak bunu yaparken Analitik Kübizm'deki geometrik yapıları hatırlatan çizgisel düzenlemeler yapmıştır. Yaptığı ağaç ve bina resimleri ile soyutlama düzeyini ileriye götürmüştür. Onun amacı ilk gördüğü biçimlerden yola çıkarak kompozisyonun başlıca çizgilerini bulup bunları; çizgi ve renk düzenlemeleri şeklinde ifade edip, oluşan heyecanı izleyiciye yaşatmaktır. Biçimden çok biçime ait özellikleri görselliğe dönüştürmüş, Kübizm'den daha farklı bir yaklaşımla, onun sağladığı imkanları kullanmıştır.

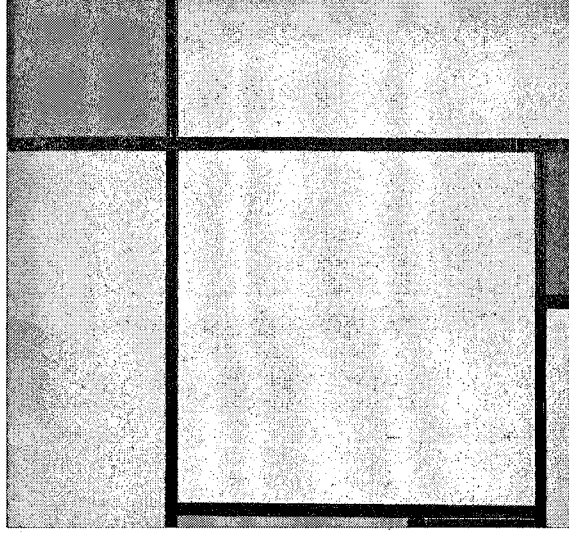
“Renk Kompozisyonu A.” tablosunda derinliksiz bir uzay önerisinin yanı sıra bu resimdeki renkli dörtgenlerle siyah çizgilerin bir arada olması hafiflik ve devinim duygusu verir.



Resim 2. 24. Piet Mondrian: Renk Kompozisyonu A.1917. tual üzerine yağlı boya, 50x45 cm.

Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller

²⁸ Lynton, a.g.e. , s.75-76.



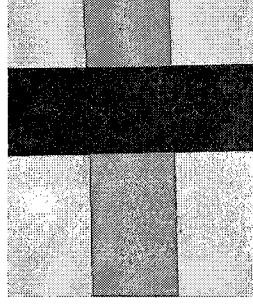
Resim 2. 25. Piet Mondrian: Kompozisyon. 1929. Tual üzerine yağlı boya, 45x45cm.

“Kompozisyon” resminde Mondrian’ın resimlerinin genel özelliği olan düz çizgiler ve asal renklerden oluşan kompozisyon görülür. Sanatçı bu öğeleri resim yüzeyinde en yetkin kompozisyon dengesini buluncaya kadar dolaştırarak arar. Resimlerinde üç boyutlu mekan ve eğrisel çizgi görülmez. Kompozisyonda dikkatimizi çeken dikey yatay ilişkileri ve düzlem oranlarının dengeli dağılımı dikkat çeker. Dikey yatay ilişkilerin kesiştiği noktalar enerjinin yoğunlaştığı bölümlerdir.

Soyut sanâçılardan Kazmir Malevich’ten örnek vermek gerekirse; Malevich’in ilk soyut resimleri durağan bir keskinliktedir. Daha sonra bu resimlerin etkisinden uzaklaşan, daha akıcı ve uzay duygusu belirgin bir resim anlayışına yönelmiştir. Bu resimlerdeki karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen öğeler, beyaz bir zemin üzerinde aydınlık ve sınırsız uzayda yüzüyormuş izlenimi verirler.²⁹ Malevich’in “Suprematist Resim (Beyaz üzerine büyük haç)” resmi de sınırlı bir espas yerine sınırsız bir uzay önerisi verir. Karşıt yöndeki iki doğrultu dikey ve yatay doğrultuda sonsuzluğa giden iki yol gibidir. Kırmızı dikey lekenin sıcak etkisi öne çıksa bile siyah yatay leke onu durdurur ve dikkati ikisinin kesiştiği noktaya çeker. Kompozisyon ilk bakışta haç izlenimi verir fakat görsel olarak anlatılan bu değildir. Bizim onu haç olarak algılamamız için önceki bilgilerimize çağrışım yapar. Ayrıca siyah

²⁹ Lynton, a.g.e. , s. 80.

yatay leke bilinçli olarak tablonun üst alanına yerleştirilmiştir. Eğer kompozisyonunun tam ortasında olsaydı biz onu artı gibi algılayacaktık. Fondaki açık renk derinlikli bir uzay önerisi sunar. Malevich'in amacı izleyicilere betimleme dışı bir sanat sunmak ve görsel elemanların etkileyici gücünü bu amaç için kullanmaktır.



Resim 2. 26. Kasimir Malevich: Surematist Resim 1920 tual üzerine yağlıboya,
84x70 cm. Amsterdam, Stedelijk Müzesi

Sanatını soyut olarak ifade eden diğer bir sanatçı da Robert Delaunay'dır. Delaunay resimlerinde ışık , renk ve hareketin lirizmine ağırlık vermiştir. "Paris Kenti" reminde biçimlerden çok ışık, renk ve hareket kıpırtıları dikkatimizi çeker. Dikat çekici bir dinamizm etkisi olduğu söylenemez. Kompozisyonun tamamında dikkati aşırı derecede uyarmayacak kadar bir hareket hakimdir. Delaunay'ın aksine Mondrian ise soyut kompozisyonlarında evrensel değerleri ve karşıtlarını yan yana getiriyor ve görsel elemanların etkileyici gücünü bu amaç için kullanıyordu.



Resim 2. 27. Robert Delaunay: Paris Kenti. 1910-1912.

Picasso ve Braque ise kübist ifadeyi figüratif tercih ile sunuyor. Onlar, biçimlerin ve renklerin iletişim gücünü kübist bir anlayışla ifade ediyorlar. Görsel elemanların gücünü kendilerinden önceki sanat akımları gibi gerçeğin tıpkı ifadesini anlatmak için kullanmak yerine nesnelere farklı açılardan aynı anda algılanışının çözümlenmesini anımsatan resimler yapıyorlardı.³⁰

Soyut Ekspresyonist Kandinsky bir yazısında; "Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir" diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlemesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi resme bakan kişide de heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu. Kandinsky yaptığı resimlerin yanında bu konuda incelemeler yapmış, "Sanattaki Ruhsal Değerler Üzerine" adlı kitap gibi konuyla ilgili araştırmalarını yayınlamıştır. Sanatçı resimlerinde, biçimden oldukça uzaklaşıyor, renkleri zenginleşiyor ve manzaralar belirsizleşiyor, doğaçlama izlenimi veren bu resimler izleyende duygusal etkiler uandırıyor. Bütün bunları bilinçli bir denetimi en aza

³⁰ Lynton, a.g.e. , s. 81.

indirgeyerek yapmıştır. Sanatçının resimleri soyut sanatın ilk örnekleri olarak kabul edilir.³¹

Kandinsky'e göre sanat, biçim ve renklerden yararlanan duyular iletişimidir. Kompozisyon ve Doğaçlama adlı resimleri dokulu bir yüzey etkisine sahiptirler. Ancak daha sonraları bu dokulu etkilerin yerini düz yüzeyler, özgürce bulunan biçimlerin yerini geometrik biçimler almıştır. Kompozisyonlar, zengin ve görsel açıdan duyulara hitap eden ve görsel tasarım zenginliği soyut öğelerin bir araya getirilmesiyle oluşur. Kompozisyon zenginliğini nesnel dünyaya ait soyut duyuların ifadesi şekillendirir.



Resim 2. 28. Wassily Kandinsky: Doğaçlama 13. 1910. Tual üzerine yağlı boya, 120x140cm. Münih, Neue Pinakothek

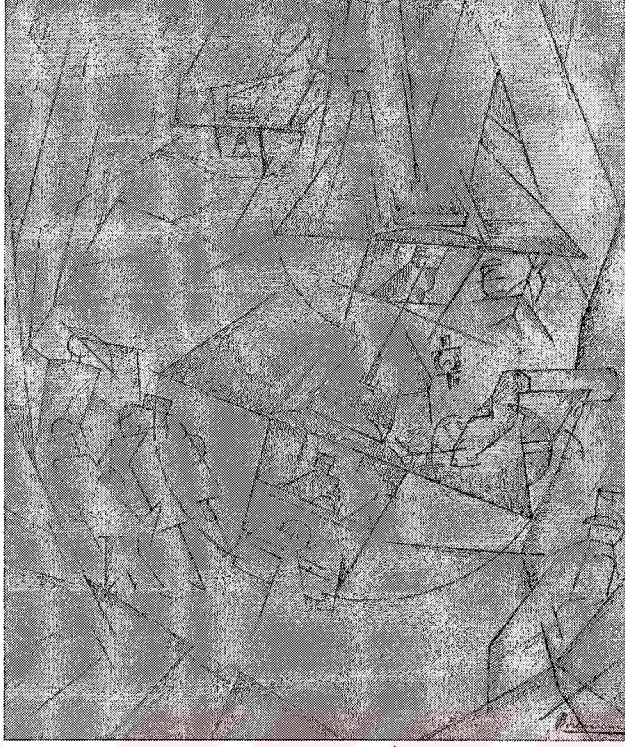
Fütürist sanat eğiliminin sanatçıları ise teknolojik gelişmelerin getirdiği hız ve devinim olgusunu sanatın içine sokmuşlardır. Hayatımıza giren teknolojik gelişmelerin etkileri diğer sanat alanlarında olduğu gibi resim sanatında da görülmüştür. Ancak sanatçılar bunu yaparken Kübizm'in dilini kendilerine has bir şekilde kullanmışlardır. Biçimler gerçeği betimlemek yerine zamanın akışında eriyen görüntüleri ile devinim ve hız kavramını ifade eder. Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà gibi sanatçılar bu tekniği uygulamışlardır.

³¹ Lynton, a.g.e. , s.84.

Boccioni'nin "Ruh Durumları: Uğurlamalar", "Sokağın Güçleri ve Eşzamanlı Önceziler" çalışması teknoloji simgesi tren ve tramvayın hayatımıza girişini ele alarak hız ve devinim kavramı ifade etmeye çalışmıştır. "Ruh Durumları: Uğurlamalar" yağlı boya bir resimdir. Kompozisyonun sağ üst köşesinden hızla gelen tren sol alt köşeye doğru hareket halindedir. Biçimler şematik bir görünüşte ve kıvrımlı çizilmiş ancak bir hızla akan zaman içinde eriyor gibidir. Lokomotifin hızla gelişi; lokomotif ve figürlerin renkleri içinden lokomotife paralel bir çizgi izleyen kırmızı ve sarı renklerin oluşturduğu kontrastla güçlenmekte ve bu kıvrımlı renk lekeleri biçimi desteklemektedir. Sarmaş dolaş halindeki figürler yoğun bir hareket duygusu oluşturur. Biçimlerin ve figürlerin karmaşıklığına rağmen hız duygusunu algılayışımız oldukça nettir. Lokomotifin üzerindeki sarı renkli sayılar sıcak rengi ile öne çıkmakta ve gerçekle net bir bağlantı kurarak tablonun genel görünümü ile zıt bir ilişkiye girer ve kompozisyonun odak noktasını oluşturur. Sayılarla birlikte sarı ve kırmızı lambalar gerçekliğe çağrışım yapar. Lambalar, izleyiciyi bu resmi anlaması için harekete geçiren ana öğeler konumundadır. Hareket ana öğe olan lokomotifin ekseni etrafında gerçekleşir.



Resim 2. 29. Umberto Boccioni: Ruh Durumları:Uğurlamalar.1911.Tual üzerine yağlı boya,70x96cm.New York,Modern Sanat Müzesi.



Resim 2. 30. Umberto Boccioni: Sokağın Güçleri ve Önseziler'le İlgili Çalışma. 1911. Kağıt üzerine kurşun kalem, 44x37cm. Milano, Civica Racolta delle Stanpe Achille Bertarelli.

Boccioni, "Sokağın Güçleri ve Eş Zamanlı Ön Seziler" resminde çizginin gücünü kullanmış, simgeleri çok fazla önemsemediğini göstermiştir. Resimde izleyiciye doğru hareket söz konusudur. Tramvay'ın hareketi, evlerin tramvay yaklaştıkça eğilip yeni biçimler alması ve evlerin yana doğru kaçışının basit bir biçimde ifade edilmesi izleyicide gerginliğe yol açmakta hatta tramvayın önünden çekilmemiz gerektiği hissine sebep olmaktadır. Ruh halimizde gerilim yaratma amacını sanatçı bilinçli bir şekilde gerçekleştirmiştir. Bu resimler, günlük yaşantıdaki gerçeklerin bizde oluşturduğu duyarlığa seslenen resimlerdir. Benzer resimleri daha önce Edgar Degas denemiş ve bu resimlerde hareket ve hıza ait ilk duyuları ifade etmeye çalışmıştır.



Resim 2. 31. Carlo Carra: Penceredeki Kadın (Eşzamanlılık).1912.

Tual üzerine yağlı boya, 147x133 cm.

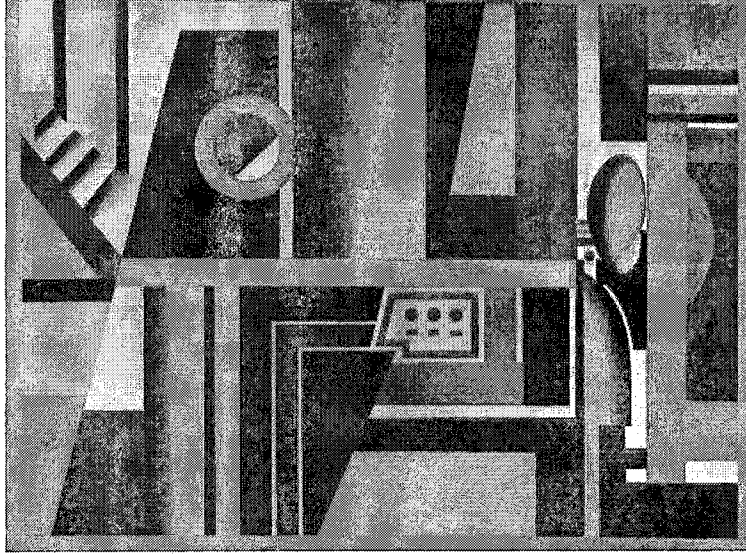
Carlo Carra, "Penceredeki Kadın" (eş zamanlılık) resminde izleyiciyi şaşırtarak resmi kavratmayı amaçlar. Kompozisyon kübist bir ifade ile gerçekleşmiş ve kompozisyonun ortasında açıkça gerçekliğe gönderme yapılan çıplak bir kadın figürü vardır. Figür anlatımında, sanki tablonun fonuymuş gibi görünen şehir manzarasının köşeli çizgilerinin aksine kıvrımlı çizgiler kullanılarak resme bakanın kişinin önce bu figürden etkilenmesi sağlanmıştır. İzleyici bir süre sonra eşzamanlı iki görünüm karşısında olduğunu anlar; ilk keşfi çıplak figürden sonra şehir görünümünü keşfeder. Sanatçı monokrom bir renk armonisi ve açık-koyu zıtlığı kullanarak izleyicinin, renklerin etkileyici gücünden çok kompozisyondaki gizemleri bu yolla yakalamasını sağlamıştır. Bu resim ve benzer resimler karşısında izleyici sanatçı tarafından; farkında olmadan bir anlam verme sürecine doğru hareketlendirilir.

Boccioni ve Carra biçimi, biçimle gizleyen ve biçim algısının, belli bir sıralama ile olmasını amaçlayan bir anlatım yöntemi seçmiş gibidirler.

Empresyonist sanatçı Cezanne için üç boyutlu görüntü elde etmenin yolu doğaya küp, koni, silindir, küre biçimleri şeklinde bakmaktı ve resamlara da doğaya bu gözle bakmalarını öğütüyordu. Cezanne, bu yolla nesnelerin fizikselliğini vurgulamaya ve resimdeki ilişkiler arasında bir tutarlılık sağlamaya çalışmıştır. Fakat daha sonra kübist sanatçılar Fütürizm'le birlikte makinenin büyümesine kapılmışlar ve resimlerini "İnşaatçılık" olarak adlandırılan yöntemlerle yapmışlardır. İşlevsel amaçlarla bir araya getirilmiş biçimler (makineler), onların yeni ilham kaynağıdır.

Bu gruba giren bir diğer sanatçı, Fernand Leger'dir. Leger ilk kez modern şehir hayatını resminin konusu yapan ressamdır. Leger, bu yaşantıyı bize klasik bir sağlamlık ve parçalanma aracılığıyla sunmak ister.

"Mekanik öge" ve "Şehirdeki Diskler" resmini incelediğimizde bu özellikleri görürüz. Bu iki resimde, dikeyler ve yataylar ağır basarak kompozisyona bir sağlamlık verirler. Mekanik Öge'de açık-koyu geçişleri güçlü ve gözü rahatlatan bir etki yaratır. Göz bir biçimden öbür biçime kayarak hareket eder ve biz iki boyutlu biçimlerden oluşan düzen içinde boşluğu hissederiz. Resimde ilk dikkat çeken sol üstteki disklerdir, ardından diskin solundaki merdiveni, sağındaki beyaz dikdörtgeni ve kapı aralığından bakıyormuş gibi görünen figürü algılarız. Resimde hacim etkisi uyandıran sütun görünümündeki dikey dikdörtgen bölümler ve merdivendir. Bu dikdörtgenler, merdiven ve resmin alt bölümünden üst bölümüne doğru giden diyagonal etki oluşturan üçgenler derinlik algısını uyarır. Resmin ağırlık merkezi ortadaki yatay biçim ve sütunun birleştiği bölümdür, kompozisyonu oluşturan biçimlerde yatay, dikey ve diyagonal ilişkiler göze çarpar.



Resim 2.32.Fernand Léger:Mekanik Öğe.1924.Tual üzerine yağlı boya,97x137cm. Zürih,Kunsthau



Resim 2. 33. Fernand Léger:Şehirdeki Diskler.1920-1. Tual üzerine yağlı boya, 97x130cm. Paris,Louise Leiris Galerisi

“Şehirdeki Diskler” resminde diskler, organize olmuş bütün halinde kompozisyona belli bir sağlamlık veriyor. Yüzeyler düz boyanmasına rağmen resimde derinlik hissedilir, ön plandaki disklerle, resmin sağ üstünde gerideki figürlerin oranları derinlik algısını kuvvetlendirir. Resme, lekesele etki yanında çizgisel bir etki de hakimdir. Fondaki sarıya yakın yeşil ton, mavi, kırmızı ve sarının parlaklığı karşısında suskun bir etkiye bürünür. Mavi renk, oldukça parlak olan sarı ve kırmızının öne çıkan sıcak etkisini zıtlık oluşturarak

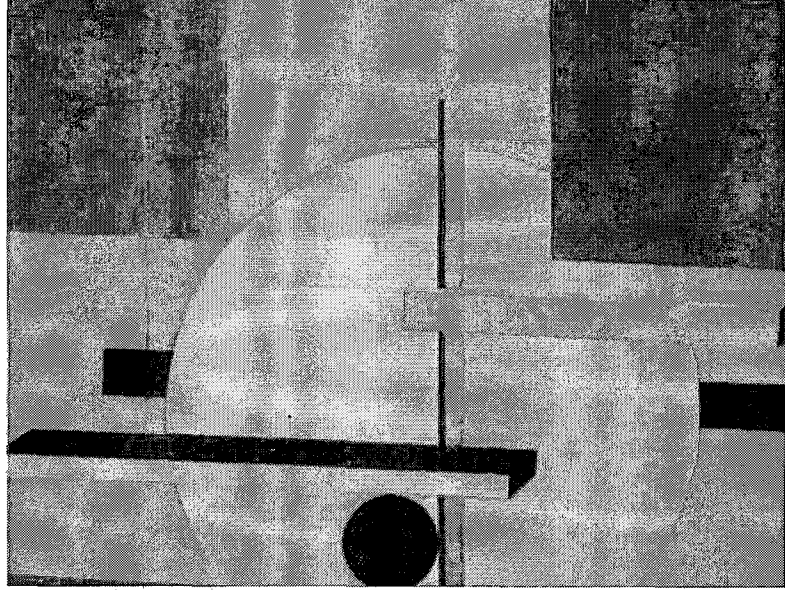
dengeler. Ritmi oldukça yüksek olan resimde göze, resmin ana ögesi konumundaki diskler ve disklerin bütünleşmesi çarpar.

Van Doesburg ve El Lissitzky, teknolojinin hızla hayatımıza kazandırdığı devinim kavramını daha farklı bir yaklaşımla tuallerinde işliyorlardı. Özellikle Lissitzky makinenin dinamizmi çağrıştırması ile değil makinenin ortaya çıkardığı dinamizm yani hareketiyle ilgiliydi. Makine ile arasında kurduğu ilişkiden doğan duyarlığı onun sanatının amacıdır. Her iki sanatçı için de resim, bir şeyleri betimleme değil, amaçlarını anlatma yoludur.

“Lissitzky” nin görüşü ve sanatı karışık, gücünü maddi dünyadan almakla birlikte, manevi değerleri de hesaba katan, modern görüşlerin metafizik özelliklerinden esinlenen bir fizik dünyasının haberciliğini yapıyordu.³²

“Proun R.V.N.Z.” bu görüşü destekleyen resimlerinden biridir. Sanatçının “Proun” isimli dizi resimleri maddeden arınmış görünümüleri yansıtır. Resmin kompozisyonu, tualden taşan kare biçimlerle, hemen hemen ortasında duran daire ve onu dikey ve yatay doğrultu da kesen üç boyutlu dikdörtgen biçimlerden oluşur. Üç boyutlu dikdörtgenler resmin diğer alanları ile dinamik bir ilişki içindedir. Bu dikdörtgenler, yatay ve dikey ilişkilerinden dolayı açığa çıkan dinamik etkiyle resmin diğer alanlarındaki durağanlığa karşı gelmekte ve boşlukta uçan daireyi resimde odak merkezi haline getiriyor. Ayrıca dairenin açık rengi resmin diğer alanları ile açık-koyu zıtlığı oluşturarak kompozisyonun etkisini güçlendiriyor. Dairenin yuvarlak biçimlerin öne çıkması ilkesinden doğan öne çıkışını bu düzlemin önündeki dikey ve yatayların etkisi durdurmaktadır. Biçimlerin önde-geride olması ardarda gelen planlar oluşturarak derinlik algısını uyarıyor. Kompozisyondaki her parça resme ayrı bir enerji yüklüyor.

³² Lynton, a.g.e. , s. 115.



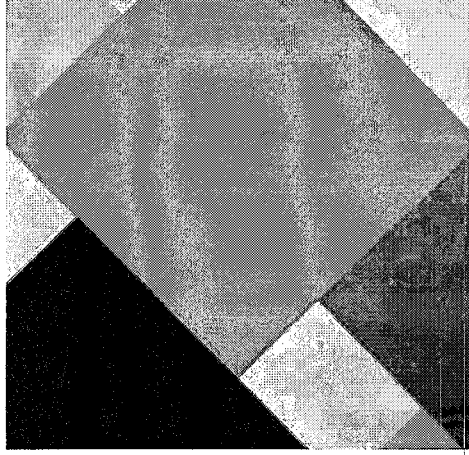
Resim 2. 34. El Lissitzky: Proun R. V. N. 2. 1923. Tual üzerine sulu boya ve gümüş boya, 100x100 cm. Hannover, Sanat Müzesi

Litssitzky'nin etkisi altında kalan Van Doesburg daha dinamik, daha coşkulu düzenlemeler yapmıştır. Fakat Litssitzky'nin resimlerinin tersine köşegenli, ızgara parçalı düzenlemeler tualin kenarları ile kesişiyor ve tüm yüzeyi kaplıyor. Doesburg, dikdörtgen düzlemlerle, aksonometrik boşluklar oluşturarak "Karşıt Kompozisyonlar" dizisini yaptı. Bunlar bir tür soyut mimarlık deneyleridir.

Onların sanatı, evrensel biçimlerin, koşula göre değişen biçimlerini değil de makinenin içerdiği güçleri yücelten bir estetik arayışındaydılar. Eleментарist bir görüşleri vardır. Bu anlayış, sınırlı geometrik biçimlerle birincil renkleri evrensel bir dil sayar ve incelikli karmaşıklıkları reddederler.

Van Doesburg, ilk dönemlerinde Mondrian'ın etkisiyle dikeyler ve yatayların ilişkisini kullanarak kompozisyonlar oluşturmuştur. Ancak "Karşıt – Kompozisyon V." deki dinamik sonuca ulaşamamıştır. Resimde geometrik biçimlerin birbirlerine olan oranları ve ilişkileri, kompozisyonun tual dışına taşması kompozisyonu dinamik algılamamızı sağlıyor. Resmin en büyük parçası olan kırmızı sıcak rengin öne çıkma özelliği ile bize daha da yakınlaşıyor. Sol üst köşedeki sarı ise sıcak renk olmasına rağmen kırmızıdan geride duruyor. Renklerin düzenlenişi duyularımız üzerinde

dinamik bir gerginlik oluştururken griler ile bu gerginlik sakinleşiyor. Özellikle renkler yoluyla duyuları etkileyen bir resim olduğunu söyleyebiliriz.

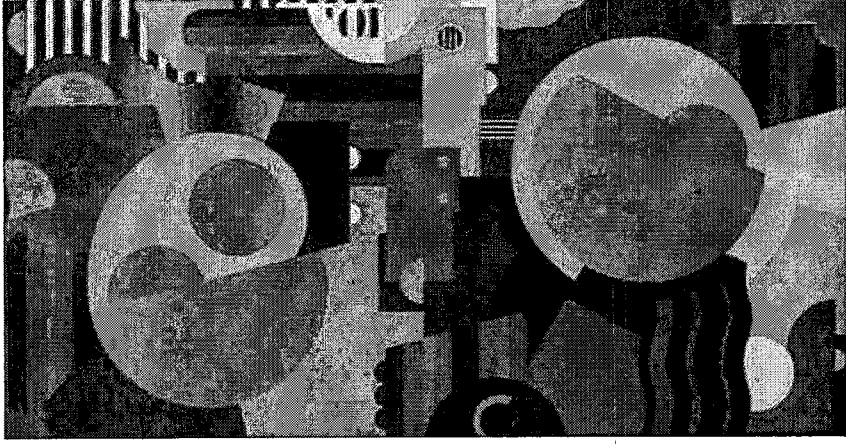


Resim 2. 35. Thea van Doesburg: Karşıt-Kompozisyon V. 1924.

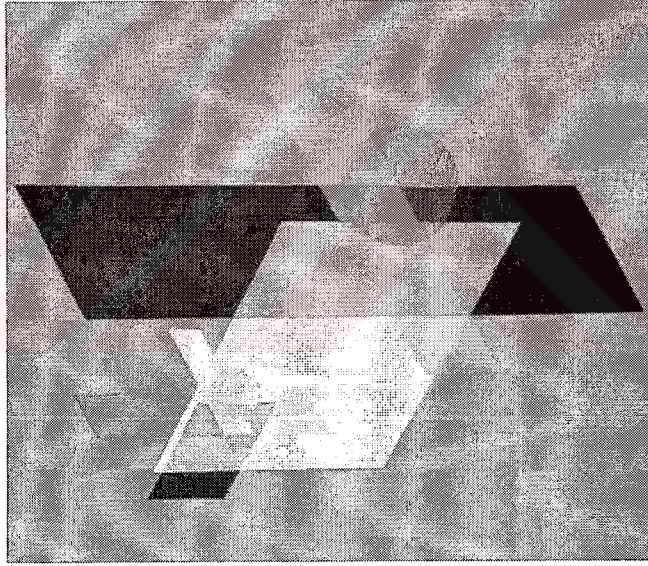
Tual zerine yağlı boya, 100x100cm. Amsterdam, Stedelijk Müzesi

“Karşıt –Kompozisyon V.”in ardından Victor Servranckx’in “Opus 47” adlı yapıt ile Moholy-Nagy’in “A.II” yapıtı incelenebilir. Opus 47, Leger’in yapıtlarını çağrıştırır fakat Leger’in yapıtlarındaki dinamizmden çok bir denge etkisi hakimdir. Gri tonların hakim olduğu bu resimde kompozisyonda ne çıkan, kompozisyonu ikiye ayırıyormuş gibi görünen iki disk ve kompozisyonun odak noktası haline dönüşen tek parlak renk olan kırmızı biçimdir. Gri ağırlıklı renk hakimiyeti yumuşak bir etki yaratırken kırmızı biçim direkt ilgi odağı oluyor. Biçimin tualin bütün yüzeyini kaplaması, uzay içindeki yerini sorgulamamıza gerek bırakmıyor.

Mohaly’nin yapıtı ise tam tersine bir etkiye sahiptir. Bu yapıtta yarı saydam düzlemler, belirsiz bir boşlukta durmaktadır. Onların uzay içindeki yeri ve boyutlarıyla ilgili algıya cevap vermezler. Saydamlık özelliği bu düzlemlerin birbirine göre konumlarını algılamamız konusunda bizi şaşırtıyor



Resim 2. 36. Victor Servanckx: Opus 47. 1923. Tual üzerine yağlıboya,
43x210 cm. brüksel, Belçika Kraliyet Müzesi



Resim 2. 37. Lazslo Moholy-Nagy:A II. 1924. Tual üzerine yağlı boya,
113x134cm.

New York, Solomon R. Guggenheim Müzesi

Resmin odak noktasını siyah düzlemle kesişen saydam kırmızı daire hem parlak rengi hem de biçiminin dikdörtgen biçimlere zıtlığı ile belirliyor. Ayrıca kırmızı daire kompozisyonu dengede tutuyor. Onun olmadığını farzettüğümüzde ilgi beyaz düzleme kayıyor. Resimde kapalı kompozisyon

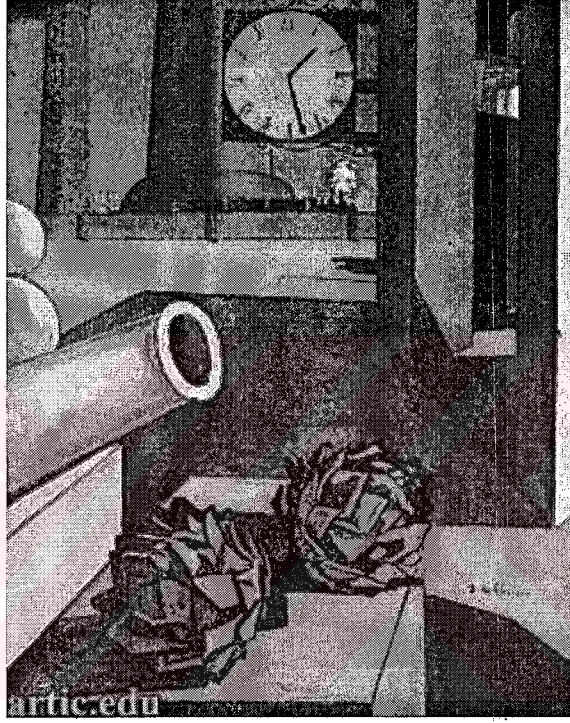
önerisi var. Göz direk düzlemlerin üzerine yoğunlaşıyor, insanı yoran bir etkisi var diyebiliriz.

Resimdeki soyut eğilimlerin getirdiği gelişmelerle bazı sanatçılar düzenlemelerini tual dışında da yapmışlardır. Bunlara tam olarak e resim ne de heykel diyebiliriz. Marchel Duchamp, Moholy Nagy, Hans Richter, Naum Gabo, Alexander Calder gibi sanatçılar bu tür tasarımlar yapmışlardır. Bu tasarımların bazılarında hareketin kendisi de tasarıma dahildir. Oysa bu tasarımları heykel olarak kabul edersek, geleneksel heykel tanımının dışında olduklarını görürüz. Çünkü bu çalışmalara esin kaynağı olan nesnelere, görünüşlerinin dışında anlamlar yüklenmektedir. Kullanılan biçimlerin sıradan nesnelere olmaları değil ortaya koydukları düşünce, kavram önemlidir. Eğer bu tasarımları heykel olarak kabul edersek geleneksel heykel anlayışının değiştiğini, heykelin de tıpkı resim gibi realizmden uzaklaşmış kendi özgür biçimini yarattığını söyleyebiliriz.

Dada hareketi süreci içinde sanatçıların çoğu bir kavram anlatma, tepki dile getirme veya alay etme amaçlı eserler ortaya koydular. Genellikle hazır nesnelere kullanarak sanatsal amaçlarını ifade etmeye çalıştılar. Bu dönemde resim sadece bir düzlem resmi olmakla yetinmedi. Hazır nesnelere ilave edilen bir çizgi, imza, kolaj vs. ile sunuldu. Duchamp'ın "Pisuar"ı sanat eseri olarak sunması veya cam üzerine yağlıboya ve teller ilave ederek yaptığı "Büyük Cam" gibi çalışmalar örnek verilebilir. Kısaca onlara, sanatın kurallarının dışına çıkarak sanat yapanlar diyebiliriz.

Modern çağda Henri Rousseau gibi bazı sanatçılarda doğalcı yaklaşımda resimler yapmış ve aldığı akademik eğitime rağmen bu tekniği uygulamıştır. Ancak Rönesans sonrası doğalcılığının baskıcı özelliklerinin aksine olabildiğince bireyci bir yaklaşımla sanatsal ifadelerini ortaya koymuşlardır. Gerçeküstücülüğe zemin hazırlayan metafizik resimler üretme eğilimi nesnelere dünyasına farklı bir gözle bakan bir anlayış sergilemektedir. Metafizik resimlerde abartılmış bir perspektif tekniğiyle betimlenmiş boş kentsel mekanlar ve bunlar içinde yer alan silüet şeklindeki hareketsiz insanlar ve resmin ortaya koyduğu ön seziler dikkat çeker. Bu sanatçılardan

biri de Giorgio de Chirico'dur. Chirico, resimlerinde sıradan nesnelere ve figürleri kullanarak gelecekle ilgili bir önseziyi ortaya koyar. Resimlerinde açık seçik bir anlatımı tehlikeli gibi görünen boşluklarla birleştiriyor. Bu resimler insan üzerinde huzur kaçıran bir düşünceyi yaratır, tedirgin ederler. Bu etki şiddet olayları veya korkunç varlıklar yardımıyla değil sıradan nesnelere kullanarak yakalar.



Resim 2. 38. Giorgio de Chirico: Filozofun Zaferi, 1914. Tual üzerine yağlı boya. Chicago Sanat Enstitüsü

"Filozofun zaferi" adlı resmini incelediğimizde tablodaki biçimlerin hiçbiri tek tek bakıldığında izleyeni tedirgin etmez. Resimde ön planda görülen natüremort etkisindeki topun namlusu, masa ve enginarlar, net olarak algılanırken geri planda ise dikkat çeken saattir. Saat, ileriye doğru gelen bir etkiyle dikkatimizi çeker ve çalışıyormuş izlenimi verir. Geri planda trenin dumanı dışındaki her şey gizemli bir sessizlik içindedir. Fakat ön olan ve arka plan içindeki boşlukta duvarın arkasından iki insanın çıkacağı izlenimini veren gölge ileyicide gizemin yanı sıra tedirgin bir önseziyi uyarır. Sanatçı izleyiciyi resmi algılayarak yaratıcı bir inceleme doğru harekete geçirecek bu etkiyi yaratmak istemiştir. Algılama resmin sadece kendisiyle değil izleyicinin

de yaşadıklarını resimle bütünleştirmesinde gizlidir. Gerçeküstücülüğün hayal gücüyle ortaya koyduğu imgelerin esin kaynağını bilinçaltını harekete geçiren metafizik resimden aldığını söyleyebiliriz.

Marc Chagall, bu yaratıcı gerçekliğin bir başka türü olan gerçeküstücü bir anlatımla sanatını ifade etmiştir. Chagall betimlenmiş nesnelere duyarlı olmamızı isteyen ve bizi eğretilenme yoluyla etkileyen resimler yapmıştır. "Ben ve Köy" resminde bilinen ölçek ve yerleştirme kuralları yerini bir başka gerçeğe bırakmış gibidir; insanın gözünü ineğin gözüyle birleştiren noktali çizgi, görünmeyeni de görünür çizebileceğimizi bize kanıtlar. Eğretileninin modern resme girişi yalnız onun resimlerinde görülür. Resim hem açık-koyu değerleri hem de renk düzenlenişi bakımından dinamiktir. Kırmızı ve yeşilin karşıt ilişkisi etkin durumdadır. Karşılıklı duran inek ve insan portresi resmin ana öğesi olarak karşımıza çıkar, ve sağ üstteki insan figürleri ve evler perspektif oluşturarak derinlik algısını uyarır. Resmin ortasındaki şeffaf daire merkez olması gerekiyor gibi görünse de at ve insan portresinin birbirine bakışı bizi iki bakış arasındaki doğrultuya odaklar.

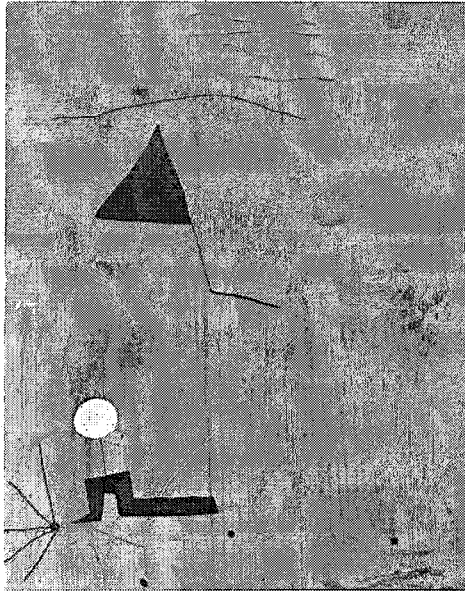
Gerçeküstücü akımın sanatçıları konuyla ve konunun etkisiyle Kübizmin, Fütürizmin, özellikle de Ekspresyonizmin ilgilendiğinden çok daha fazla ilgilenmişlerdir. Düş gücünü serbest bırakmışlar, izleyicide düş gücünü uyarmak amacıyla akıl dışı öğeleri görsel bir dille anlatılmaya çalışmışlardır. Max Ernst, Salvador Dali, Joan Miro ve René Magritte gibi sanatçılar sürrealist resimlerin ustalarıdır. Magritte ve Dali ayrıntılı betimlemenin etki gücünden yararlanmıştır. Sanatçının, algılama ve kavrama gücüyle, bilinen varlık dünyasını akıl dışı öğeleri görsel bir düzenle ifade etmesi onun tüm algısal yaşamının bir sonucudur. Buna görsel bilgilerin etkisiyle zihinsel olanı görselleştirme diyebiliriz.

Miro'nun "Dünyanın Doğuşu" adlı resminde kullanılan biçimsel öğeler diğer ressamalara göre daha azdır ve resim yalın bir anlatıma sahiptir. Resimde canlı hayatın izlerini taşıyan soyut imge şeklinde biçimler dikkatimizi çeker. Resmin sol altındaki siyah biçim yer çekimine uygun bir etkiyle resmin alt bölümünde ağırlık merkezi oluşturur. Uçuşuyor gibi görünen

üçgen ve kırmızı yuvarlak, bir ucuna iliştilmiş görünen çizgilerle resimde yüzen bir etkiye sahiptir. Kırmızı yuvarlak biçim dikkatimizi oldukça uyarır, beyaz balonla ilişkisi diyagonal bir etki yaratır. Ayrıca fondaki yumuşak dokulu etki bu simgesel biçimler için büyümlü bir mekan olarak algılanır. Simgesel nesnelere ve mekan renk parlaklığı açısından zıtlık yaratmaktadır.



Resim 2. 39. Marc Chagall: Ben ve Köy.1911.Tual üzerine yağlı boya, 162x151cm.New York, Modern Sanat Müzesi



Resim 2. 40. Joan Miro: Dünyanın Doğuşu.1925.Tual üzerine yağlı boya, 245x195cm.New York, Modern Sanatlar Müzesi

Pablo Picasso'nun yaptığı resimler şaşırtıcı yönüyle sürrealizmin habercisi gibidirler. Picasso'nun resimlerinde görsel öğelerin ötesinde bazen bir hüznün bazen bir coşku bazen de tepkiler sezilmektedir. Yani biçimin görsel çözümlemesinin yanında ekspresyonist bir tavır da görülür. Ancak bu tavır onun içe dönük açıklamalarını değil, kişisel yaşantısının izlerini taşıyan dışa ait konulara dair tepki ve başkaldırıları ifade eder.



Resim 2. 41. Pablo Picasso: Üç Dansçı. 1925. Tuval üzerine yağlıboya,

215x142 cm.Londra, Tate Galerisi

“Üç Dansçı” resmini incelediğimizde izleyicinin dansın coşkusunu algılamaması imkansızdır. Abartılıp deforme edilerek soyutlanan kadın figürleri sonsuza kadar sürdürecektir gibidir. İki boyutlu bir düzenlemeyle sunulan bu resim bize üç boyutlu dünya hakkında fikir verir. Ortadaki figür resmin merkezini oluşturur ve arkasındaki iki dansçıyla mekanın önünde iki düzlem oluşturarak mekanı algılamamıza yardımcı olur. Ayrıca mavi renkli bölüm mavinin soğuk etkisiyle derinliğe kaçır. Zemindeki turuncu, maviyle zıtlık oluşturarak figürleri öne çıkarır. Resimde koyu-açık, dikey-yatay ve

diyagonal ilişkilerin ritmi ve figürlerin hareketliliğiyle oluşan dinamik bir etki vardır. İzleyiciyi görsel bir hazzın yanı sıra yaşamımıza ait duyguların tekrarına sürükler ve bunu realist olmayan bir biçim diliyle gerçekleştirir.



Resim 2. 42. Max Beckman: Aile Tablosu. 1920. Tual üzerine yağlıboya, 63,5x100 cm. Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, New York

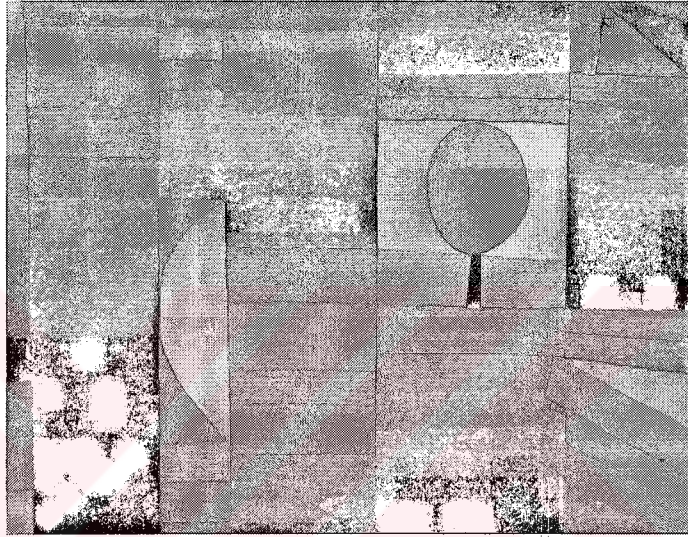
Picasso, Yeni Nesnelcilik akımı temsilcisi kabul edilen Max Beckman'ın resimlerini çok etkili bulur. Picasso'nun ve Beckman'ın yapıtları, dolaylı olarak yığınların çağdaş yaşantısını yansıtır. Beckman, birinci dünya savaşının üzerinde yarattığı etkileri, savaş sonrası yaptığı resimlerde işlemiştir. Ancak daha sonra bu resimlerden günlük yaşantıyı anlatan resimlere geçmiştir. Beckman'ın gerçeklikle ilişkisi Yeni Nesnelcilik içinde yer alan sanatçılardan farklıdır. Sanatçının "Aile Tablosu", ilk bakışta bu tip resimlerin klasik kompozisyonunu sergiliyor gibidir. Ancak resim, çağdaş bir yorumla sunulur ve özel değil sıradan bir aile hayatını anlatır. Resimdeki her öge sıkışık ve rahat olmayan pozisyonda, düzlemler bir yana yatmış gibi gösterilerek bilinçle sıkışık mekan etkisi oluşturulmuştur. Bu kadar sıkışık düzenlemeye rağmen figürler birbirinden kopuktur, sanki herbiri ruhsal çöküntü içindedir. Resimde dinamik görünen tek figür ayaktaki kadındır. Kadın kendinden emin bir şekilde saçını tutar ve aynaya bakar. Ondaki bu canlılığı buluzunun kırmızısı, resimdeki en canlı renk düzlemi olarak destekler. Kadının dinamizmi diğer figürlerle tam bir zıtlık içindedir ve bu ayrıntı

izleyicinin gözünden kaçamayacak kadar belirgindir. Ayrıca resimin yüzey dokusu izleyicide gerginlik oluşturacak kadar hareketlidir, sanatçı, resim yüzeyinde görsel öğeleri insanı rahatlatacak bir bölüm bırakmadan düzenlemiş, gerilim duygusunu vermeyi başarmıştır.

Paul Klee' nin resimlerine baktığımızda figüratif öğelerin görsel öğelerden sonra geldiğini görürüz. Sanatçı resimde renge önem vermiş, bununla da resmin özünün renk olduğunu vurgulamak istemiştir. O sanatında maddelerin fiziksel dünyası ile ruh dünyasının birliğine yakınlık göstermiştir. Onun için, görmek ve sezmek sanatsal formalizm için gerekli bir olgudur . "Sonbahar Elçisi" sanatçının soyut yapıtlarındandır. Resmin büyük bir bölümü gri etkisinde birbirine yakın tonlarda dizilmiş ince ve kalın şeritlerden oluşur. Şeritlerin yön ve biçim değişimi kolayca göze çarpar. Bir gövde üzerine oturtulmuş turuncu renkli yuvarlak, soğuk etkideki diğer bölümle hem biçim olarak hemde rengi dolayısıyla zıtlaşarak algıyı bu bölüme odaklar. Görsel algı konusunda farklılıkları önce algılama eğilimimiz olduğunu yazmıştık. Sanatçı bu resimde farklılığı, dikkat çekmek istediği birimde bilinçle yönlendirmiştir. Ayrıca turuncu biçimin sunuluşu bizi onu bir ağaçmış gibi algılamaya yönlendirir. Ağacın gövdesiyle turuncunun birleştiği yerden geçen yatay bu küçük bölümü olduğundan daha geniş gösterir. Bu bölümle beraber kompozisyonda diyagonal bir yön oluşturan ve üç boyutu taşı anımsatan üçgen parça derinlik algısını uyarmaktadır. Kompozisyondaki hareket başta ağaç, beyaz yarım daire ve üçgen biçim arasındadır. Sanatçı, gerçeklikle, sadece görsel düzenleme yoluyla ilgi kurmuş ve bu yolla evrensel değerleri sanatın konusu yapmıştır.

İkinci Dünya Savaşının etkilerinin izlerini soyut sanatta görüyoruz. Savaş sonrası yapılan resimlerde korku ve kader imgelerine sık sık rastlanılır. İnsanın içinde bulunduğu olumsuz koşulları dile getiren bu resimler taşıdıkları etkileyici enerjileriyle dikkat çeker. Bu resimlerin, yaşadığımız dünyadaki olumsuzlukları anlatmasına rağmen, estetik özellikleriyle bizi kendisine çeken etkisi soyut sanatın üstünlüklerinden sayılır. Francis Bacon'ın "Çömelmis Çıplak Üzerine İnceleme" resmi bu etkiyi çok güçlü bir dinamizmle izleyene algılatır. Bacon, figürü korku veren bir imge olarak

ürküten bir boşlukta resmederek, korku ve dehşet duygusunu harekete geçirmek istemiştir. Figür tıpkı gerçek yaşamda ki korkmuş bir insan gibi büzülmüş, dikdörtgen prizmanın ve yoğun çizgilerin etkisiyle baskı altına alınmıştır. Sarı rengin öne çıkan etkisi gerilimi atırıyor,mavininde etkisiyle bu gerilim figür etrafında dönen dairesel düzlemlerle kaosa sürükleniyor. Bacon bu resimde ekspresyonist bir ifadeyi olağanüstü dinamik bir görsel düzenlemeyle izleyiciye sunmuştur.



Resim 2. 43. Paul Klee: Sonbahar Elçisi: 1922. Suluboya, 26x 32 cm.

New Haven, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi

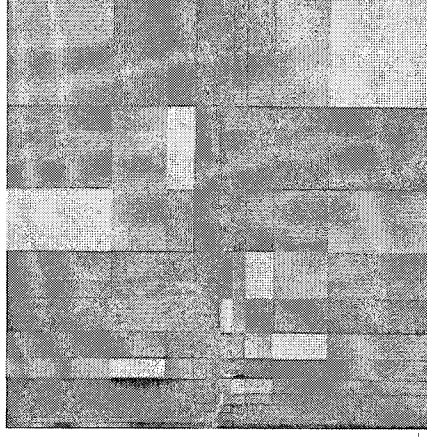
1940'la 1950 arasında Soyut Ekspresyonizm kendini gösterir. Sanatçılar anlık kararlara dayanan spontane düzenlemeler yaparlar. Resmin nereye varacağını önceden bilmeyi reddederler. Yoğun olarak New York'ta kendini gösteren bir eğilimdir. Resim sanatında 1950 ve 1960'lardan sonra soyut imge resmi ortaya çıkar ve daha çok ABD'de kendini gösterir. Geniş, homojen boyanmış ve birbirinden yalıtılmış renk lekeleri oluşturmaya dayanan bir sanatsal dil önerileriyle; yanılısama, ışık-gölge ve devingenlik etkisini yadsıyan bir sanat ortaya koyarlar. Biçimsel soyut sanatta insanı etkileyen çelişkiler vardır oysa soyut sanatta böyle bir çelişki yaşamaya gerek yoktur. Renkler ve tonlar kesin bir yoldan birbirleriyle uyuma sokulabilir. Richard Lohse, "Merkezi Dikey Baskı ve Aşağıya Doğru Yatay Baskı" resmi iki boyutlu renk sorununu irdeler. Sanatçı renkler ve tonları kesin bir dille

matematiksel yolla düzenlememiş izleyiciyi oluşan optik etkilerle uyarmayı amaçlamıştır. Kompozisyon renk alanlarının düzenlenişiyle, dikey olarak iki bölümde algılanır. Soldaki etki soğuk renk yoğunluğuyla daha soğuk, sağdaki etki ise sıcak renk yoğunluğuyla daha sıcaktır. Ayrıca dikey doğrultudaki merkeze doğru renklerdeki daralma dikey bir sıkışıklık, resmin altına doğru olan renklerde ki daralma da yatay baskı oluşturur ve kompozisyon resmin alt bölümüne doğru yığılma eğilimindedir. Üst bölümde kenarlara gidildikçe genişleyen renk alanları ferahlık duygusu yaratarak, baskı ve rahatlık arasında bir gerilim açığa çıkarır. Resim sahip olduğu optik enerjiyi açığa çıkararak izleyiciyi etkiler.



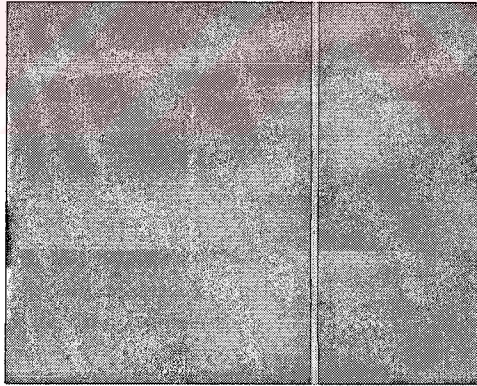
Resim 2. 44. Francis Bacon: Çömelmiş Çıplak Üzerine İnceleme. 1952.

Tual üzerine yağlıboya, 198x197 cm. Detroit Sanat Enstitüsü



Resim 2. 45. Richard Lohse: Merkezi Dikey Baskı ve Aşağı Doğru Yatay Baskı ile Sistemik Onbeş Renk Sonrası. 1943-68. Keten üzerine yağlı boya, 150x150 cm.

Newman'ın resmi Lohse'un resmine göre daha zayıf bir optik etkiye sahiptir. Kompozisyon iki ince şeritle dikey bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler asimetrik düz renk blokları arasında gerilim yaratma uğruna düzenlenmiştir. Resimde algılanan tek hareket dikey doğrultudadır. Soyut dışavurum en minimalist şekliyle karşımıza çıkar.



Resim 2. 46. Barnett Newman: Sözleşme. 1949. Tual üzerine yağlı boya, 122x152 cm. Washington, Hishhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi, Smithsonian Enstitüsü

1960 sonrası resim sanatında görsel öğeler tüketim kültürünü eleştirmek amaçlı kullanılmıştır. Bu sanatçıların eserleri Pop-Art başlığı altında tanımlanmıştır. Resimdeki biçimler, film ve televizyon, konserve yiyecekler, ev gereçleri, iç çamaşırları, çıplak vücutlar vb. gibi nesnelere seçilir. Bu sanatçılar kitle iletişim araçlarından etkilenmişler ve kitle iletişim araçları başka hiçbir akımda görülmemiş bir katılımla Pop-Art hareketinin

gelişmesine destek olmuştur. Sanatçılar eğlendirici yönüyle birlikte tüketim kültürüyle savaşıyor bir etki yaratırlar. Richard Hamilton, bu tepkisini karışık bir üslupla dile getirirken Andy Warhol ve Roy Lichtenstein ise kitle iletişim araçlarındaki imgelerin çekiciliğini en belirgin yoldan yapıtlarında kullanmışlardır. Lichtenstein, resimli dergilerin görsel dilini, konularını ve tekniklerini tercih ederken Warhol ise reklamcılığın ısrarla yinelenen özelliklerini resminin konusu yapmıştır.

Warhol'un "Marilyn" adlı resmi bir reklam fotoğrafından esinlenerek yapmış ve serigrafi yöntemiyle değişik renkteki versiyonlarını basmıştır. Resmin grafiksel bir etkisi vardır. Kullanılan renkler oldukça çarpıcıdır.



Resim 2. 47. Andy Warhol: Marilyn.1967.Kağıt üzerine elek baskı, 91.5x 91.5cm.

New York,Modern Sanat Müzesi

1980'li yıllara gelindiğinde ise soyut sanat birkaç on yıl daha sürdükten sonra figüratif sanata bir dönüş olduğu görülür. Bu dönem öncesi sanatçıların tual dışı etkinliklere yönelmesiyle birlikte resim sanatının eski önemini yitirdiği düşünülürken 80'li yıllarda resimde tekrar plastik özelliklerin öne çıkmasıyla canlanma başlıyor. Bu dönem resimlerinin en belirgin özelliği renk ve biçim olgunluğu, sunuş zenginliği ve bazen de dramatik etki

sağlamak için başvurulan anlatım yalınlığıdır. Bu yapıtların birçoğu büyük ebatlı ve diziler halinde yapılan resimlerdir. Dizi halinde yapıldıklarından dolayı yapılan resimlerin anlaşılması için bir grup resmin incelenmesi gerekir. Dizi halinde resim yapma etkinliği Empresyonizm'e baktığımızda biçimlerin değişen an içindeki görünümelerini anlatan resimleri çağrıştırır. Günümüzde açılan resim sergilerine dikkat edersek retrospektif sergileri hariç izleyiciye belirli bir konsepti olan resimler sunulmaktadır.

Çözümlemelerin sonuna , günümüz ressamlarında biri olduğumu düşünerek kendi resimlerimden örnekler eklemenin yerinde olacağını düşünüyorum. Modern süreçte sanatçının resmi oluşturma serüvenini kendime yakın hissediyorum. Gerçekle bağımı tamamen koparmadan algı dünyanın kazandırdığı zenginlikleri göz önünde bulundurarak resimler yapmaya çalışıyorum. Gerçekle yakın ilgim resmin sadece tasarım aşaması ile sınırlı. Daha sonra kompozisyonu yönlendirme ve renklerin kullanımını görsel bilgiler doğrultusunda gerçekleştiriyorum.

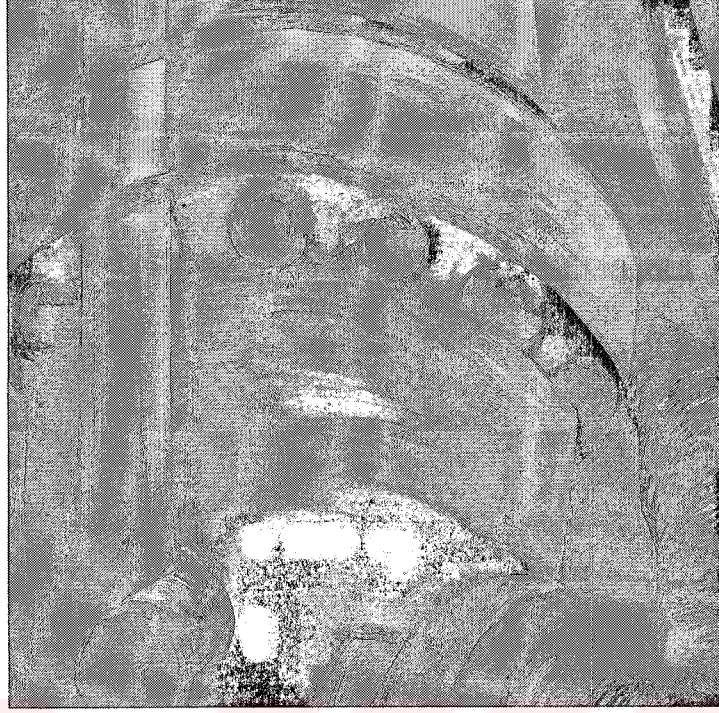
Resimlerimde her zaman açık kompozisyonu tercih ederim, çünkü açık kompozisyon kapalı kompozisyona göre göre daha dinamik bir etkiyle, izleyici tualin dışına doğru yönlendiriliyor. Ayrıca natürmort konusuna klasik natürmort anlayışından farklı bir yaklaşım getirdiğimi düşünüyorum. Natürmort unsurlarının çok yakınında olmayı da geçerek, nesnenin içine giriyor ve diamik bulduğum alanları ele alıyorum. Nesnenin içine girmek kompozisyonu etkili hale getiriyor ve nesne kendine ait anlamdan, çok daha fazlasını ifade ediyor. Biçimin gerçeğinden yola çıkarak biçimi ve biçim rengini deforme ediyorum. Renk deformasyonu biçime plastik bir anlam katıyor. Fırça darbeleri resim yüzeyinde kendini, biçimi destekleyerek gösteriyor, renk lekeleri biçim etrafındaki espası doldurarak mekan önerisi yaratıyor. Koyu-açık etkisi güçlü olan resimler mekan etkisini öne çıkarıyor. Resimlerimde rahatlatıcı etki yerine dinamik etkiyi öne çıkaracak unsurlar kullanmaya gayret gösteriyorum. Ayrıca modern resmin özelliği olan dizi resimlerdeki konu birliğini resimlerimde uyguluyorum.



Resim 2.48. Sabiha Bayındır: İsimsiz. 2004. Tual üzerine yağlı boya, 70x70cm



Resim 2.49. Sabiha Bayındır: Açık Natürmort. 2003. Tual üzerine yağlıboya, 50x50cm.



Resim 2.50. Sabiha Bayındır: Açık Natürmort 2. 2004. Tual üzerine yağlıboya.
50x50



Resim 2.51. Sabiha Bayındır: Derinlik. 2005. Tual üzerine yağlıboya.



Resim 2.52. Sabiha Bayındır: Açık Natürmort 3. 2005. Tual üzerine yağlı boya.
60x80cm.



Resim 2.53. Sabiha Bayındır: Açık Natürmort 4. 2005. Tual üzerine yağlı boya, 70x90
cm.



Resim 2.54. Sabiha Bayındır: Egon'la Buluşma, 2005. Tual üzerine yağlıboya,
100x100 cm.

SONUÇ

Sanatçıların, sanat eğilimlerinin özellikleri doğrultusunda biçim dili ortaya çıkarmalarının altında yatan sebepler vardır. Bunlar sanatçının kişisel yaşantıları, bilgi ve deneyimleri, sanatsal evrenin geçmiş deneyimlerini özümseyişi ve içinde yaşadığı çevrenin ve olayların etkileridir.

Sanat başlangıçta halk yığınlarının ortaklaşa geliştirdiği, ilk yüzyıllarda folklor biçiminde görülen bir olgudur. Tarihsel gelişim süreci içinde bir arada ya da ayrı ayrı yerlerde yaşayan toplumlar, kendi yaşam ve düşünce biçimlerine göre bir sanat ortaya çıkarırlar. Sanat içinde bulunulan ortam koşullarına göre toplumun dinsel, kültürel, ekonomik ve politik yaşamsal yönlerini ortaya koyar. Uluslar arasındaki karşılıklı ilişkiler zamanla sanatın özyapısında değişimlere zemin hazırlar. Yaşam karakterlerinin değişime uğraması ile birlikte insanı ve toplumu etkileyen bu etkenler sanatı da etkileyerek, sanatın da değişimine sebep olur. Bu süreç, sanatın tarihsel gelişim süreci içerisinde kendiliğinden ortaya çıkan bir olgudur.

Günümüz resim sanatında resmin öngördüğü görsel dinamizmi anlayabilmek için, resim sanatının geçirmiş olduğu evreler içerisinde görsel elemanların hangi dinamik etkileri anlatmak için kullanıldıklarına bakmak gerekir.

Şüphesiz her dönemin kendini ifade eden bir görsel dili vardır. Resimde görsel dinamizmden söz edebilmek için sanatçının, görsel algıları vasıtasıyla görsel bilgi ve deneyimlerini, resim yüzeyini oluşturan görsel öğelerin organizasyonunu bu öğelerin yeteneklerini bilinçle yönlendirmesiyle mümkündür. Ortaya çıkan yapıdaki dinamizmin izleyici tarafından algılanması görsel öğelerin bu yolla düzenlenmesiyle sağlanır. Aynı zamanda izleyicinin görsel bilgi ve deneyimleri de algılama düzeyini etkiler. Basit bir görüşe sahip bir sanatçıdan görsel açıdan etkin bir eser beklenemeyeceği gibi basit görüşe sahip bir izleyiciden sunulan tasarımı anlaması ve çözümlemesi beklenemez. Tıpkı sanatçı gibi izleyicinin de belli bir düzeyde görsel bilgiye sahip olması gerekir.

Ancak sanatçı, resim sanatının tarihi incelendiğinde görülmektedir ki; onun görsel dünyayı ve etrafında olup biten şeyleri algılayışı içinde bulunduğu çevre ve olaylar, inançları, baskı unsurları, savaşlar, bilimsel ve teknolojik gelişmeler den etkilenir. Biz bu etkilerin izlerini sanat yapıtlarında görürüz. Bu etkilenme sanatçıların biçim dilini oluşturan görsel öğelerin tasarımını ayrıca yönlendirir.

Sanat her dönemde görme işidir, fakat bakmak açıkça görmek değildir. Görmek, algılama ve kavrama işidir. Psikolojik yönüyle de kişiye özgü özellikler gösterir. Resim sanatı tarihinde modern sanat anlayışına gelinceye kadar hakim olan naturalist anlayış duyuların fark edilmesiyle hızla sanatçıların algısal yaşantılarında değişim ve gelişmelere sebep olmuş sanatçı yaşadığı dünya karşısında bireysel bir tavır takınmıştır. Sanatsal formalizm önüne geçilemeyen bir hızla gelişim göstermiştir. Artık görsel öğelerin özellikleri, algısal yaşamın etkileriyle tasarımda yerini alıyor ve bu öğelerin algılanış özellikleri resmi anlamlandırabiliyor. Resimden estetik haz alınması için ille de biçimin realist görünüşüne bağlı kalmak gerekmediğini öğreniyoruz.

Empresyonizmin biçim dili ,nesnelere ait anlık duyuların ifadesini, Ekspresyonizmin biçim dili, insanı ve yaşanan olaylara ait dışavurumları ifade eder. Ekspresyonizmin biçim ve renk deformasyonlarının algı dünyalarındaki etkileri sanatçıların nesnelere görme biçimlerini etkilemiştir. Bütünlüğü analiz eden araştırmalar soyut biçim algısına zemin hazırlamıştır. Ayrıca teknolojik gelişmeler dolayısıyla hayatımıza giren hız kavramı sanatçıları bu alana yöneltmiş, hız kavramını ve makineyi yücelten bu resimler soyutlaşmaya doğru giden biçim diliyle yapılmıştır. Bazı sanatçılar ise görsel tasarımlarında biçimle olan hesaplaşmayı ve düşüncelerini dışavurmayı bırakarak soyut algılarını dile getiren düzenlemeler yaptılar. Işığın, rengin, çizginin ve düzlemlerin ilişkilerinden doğan optik etkileri kullanarak soyut resimler ürettiler. Yüzeyde oluşan etki görsel öğelerin algılanışlarını yansıtır. Bu yansımayı elde etmek görsel öğelerin etkin kullanımıyla mümkündür.

Resim yüzeyindeki optik kuvvetler, izleyiciye ait görsel algıları destekleyen özelliğiyle dinamizm etkisinin algılanmasına neden olur. Bunlar; ileleyen, gerileyen, genişleyen, büzülen, yukarı, aşağı, sağa, sola hareket eden değişimlerdir. Bu ilişkileri kullanarak resim yüzeyinde düzenli değişimler veya görsel deneylerin daha karmaşık konfigürasyonlarını elde ederiz. Biz resim yüzeyindeki dinamik oluşmaları çözümlerken, yüzeyde gördüğümüz görsel ilişkilere ait bilgilerden yola çıkarak çözümlene yapabiliriz.

Algı yaşantımızdaki değişiklikler resim sanatının geçmişinde olduğu gibi gelecekte de sanatı etkilemeye devam edecek ve bu etkiler biçim dilinde ifadesini bulacaktır. Ancak sanatçının görsel bilinçle yapıtlar üretmesi ve görsel dilini oluşturma çabası öncelikle görsel bilgilere sahip olmasıyla mümkündür. Aynı çaba sanat eserini algılayıp ondan haz almayı bekleyen izleyici için de gereklidir. Bu yüzden görsel alandaki ilişkiler daima dikkatle incelenmelidir. Sanat eserinin dinamik özelliğe sahip olması, görsel ilişkilerin yönlendirilmesiyle mümkündür. Fakat sanat eserindeki dinamizmi algılamak ve çözümlenmek bilgi gerektiren bir iştir. Burada sanat eğitiminin önemi açığa çıkmaktadır. Kişi içinde yaşadığı dünyadaki görsel ilişkilerin etkilerini öğrenebilmesi için eğitilmelidir. Sanat eğitimi kurumları görsel bilince ulaşma yollarını öğrencilere aktarmalı ve görsel algılama eğitimini sanat eğitiminde birinci derecede önemli görerek vermelidir. Ayrıca izleyici konumundaki insanların daha ilköğrenimden itibaren yaşadığı dünyayı nasıl algıladığı hakkındaki bilgilere ulaşması sağlanmalıdır. Aksi takdirde görsel bilgi düzeyi düşük olan kişi realist beğeni düzeyinden öteye gidemeyecek, resmi analiz etme kriterleri bu düzeyde sınırlı kalacaktır.

ÖZGEÇMİŞ

- 1971 Zonguldak ili, Çaycuma İlçesinde doğdu.
- 1992 Yılında Trakya Üniversitesi Edirne Meslek Yüksek Okulu Serigrafi Bölümünden mezun oldu.
- 1992-1994 Şişecam Holding'e bağlı Trakya Otocam Fabrikasında Serigraf olarak çalıştı.
- 2001 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde lisans eğitimini tamamladı.
- 2001-2002 Bir orta öğrenim kurumunda RESİM-İŞ öğretmenliği yaptı.
- 2005 Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü Resim Ana Sanat Dalında yüksek lisans eğitimini tamamladı.

Katıldığı Sergiler

- 1999 Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Galerisi Karma Sergisi, İzmit
- 2000 İzmit Kültür Merkezi Karma Röprodüksiyon Sergisi, İzmit
- 2000 İzmit Fuar Sanat Galerisi Karma Sergi, İzmit
- 2001 Hereke, Güzel Sanatlar Fakültesi Karma Sergi, İzmit
- 2003 İzmit Sabancı Kültür Merkezi Karma Gravergisi , İzmit
- 2003 Yalova Belediyesi Karma Resim Sergisi , Yalova
- 2004 Safranbolu Uluslar arası Altın Safran Belgesel Film Festivali Resim Sergisi , Karabük

KAYNAKÇA

1. (Di Vesta, F.J. (1987) "**The Cognitive Movement and Education**", Historical Foundations of Educational Psychology, Edited by. J.A Glover and R.R. Ronning. New York, Plenum Press.)
2. Ayla Ersoy, **Sanat Kavramlarına Giriş**, 2.b., İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1995.
3. Devabil Kara, "**Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı ve Yaratma**", (Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993.)
4. Ernst h. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, çev. Bedrettin Cömert, İstanbul.
5. Gibson, James J: **The perception of the visual world**, Originally published in 1950 by Houghton Mifflin Company, Boston.
6. Hatice Nevin Güven, "**Resimde Görsel Algılama**", (Basılmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.)
7. İnci San, **Sanat Eğitimi Kurumları**, 1.b., Ankara: Tan Yayınları, 1983.
8. İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim** 4.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992,
9. Johnson, N.F (1969) "**Chucking: Associates Versus Cooling**", Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior.
10. Joseph-Emile Muller, **Modern Sanat**, çev. Mehmet Toprak, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.
11. Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, 3.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
12. Makbule Sümer, "**Aşamalı İki Boyutlu ve Üç Boyutlu Kişisel Yapıtın Görsel Tasarım Analizi**", (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996.)
13. Maurice Sérullaz ve diğerleri, **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, çev. Devrim Erbil, 3. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
14. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.
15. Paul Klee, **Das bildnerische Denken**, Basel-Stuttgart, 1956.
16. Robert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, çev. Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Sadi Öziş, 2. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.
17. Roger Graudy, **Picasso-Saint-John Perse-Kofka**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınevi, 1991.
18. Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
19. Storr Anthong, **Yaratma Dürtüsü**, Yayınevi Yayıncılık, Çev: İpek Babacan, 1. Basım, İstanbul, 1992.
20. [http:// www.gulizarçuhaci.com/Composition](http://www.gulizarçuhaci.com/Composition)
21. [http:// www.sanalmuze.com.tr/Resim](http://www.sanalmuze.com.tr/Resim)
22. [http:// www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org)