

T.C

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE KOMPOZİSYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

E. BEGÜM (AKSAY) SAVÇIN

ANABİLİM DALI : PLASTİK SANATLAR

PROGRAMI : RESİM

TEZ DANIŞMANI : PROF. DR. NURİ TEMİZSOYLU

KOCAELİ, 2005

T.C

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE KOMPOZİSYON

YÜKSEK LİSANS TEZİ

E. BEGÜM (AKSAY) SAVÇIN

ANABİLİM DALI : PLASTİK SANATLAR
PROGRAMI : RESİM

TEZ DANIŞMANI : PROF. DR. NURİ TEMİZSOYLU

KOCAELİ, 2005

SUNUŞ

Resim, iki boyutludur.

Resim, bir dışavurumdur.

Resim, bir yorumlamadır.

Resim, bir yüzeysel düzenlemedir.

Resim, görsel etki yoluyla duygularımızı etkiler.

Resim, kültürel, kişisel, entelektüel yorumlamadır.

Resim, gerçek olan ve duygusal olanın görüntü haline gelmesidir veya bunların tamamıdır.

Resim, bir olay veya bir şeyi anlatıcıdır.

Kompozisyon; “Kompozisyon kelimesi Latince, compositi” si bir araya getirmeden meydana gelmiştir. Bir sanat yapıtında, yapıtı oluşturan öğelerin belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesidir.

Kompozisyon ilkeleri, kavramsal ve görsel öğeler, algılama, algılamada şekil, biçim ve denge, kompozisyon türleri, altın oran, görsel çözümleme ve sanatçı görüşleri, görsel eleman ve prensipler oluşturduğum tezin kapsadığı alanlar içerisinde yer almaktadır.

Tezimin oluşumuna katkı, manevi destek ve yardımlarından dolayı başta danışmanım Prof. Dr. Nuri TEMİZSOYLU olmak üzere, çeviride bana yardımcı olan Cem AKSAY’ a, her zaman yanımda olan ve gönülden sevgilerini, desteklerini hissettiğim Öğr. Gör. Nilgün ÇAĞLAR ve Şenay KARACAN’ a, bana her konuda yardımcı olan Öğr. Gör. Yasemin SARI’ ya, küçük kız kardeşi olarak, fikren ve fiilen yardımlarını esirgemeyen, tezimin bittiğini göremeden vefat eden değerli arkadaşım Yrd. Doç Dr. Osman Sebahi Serdar AYTÖRE başta olmak üzere tüm İç Mimarlık Bölümü Öğretim Elemanlarına en içten teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul/2005

E. Begüm SAVÇIN

SUNUŞ

II

İÇİNDEKİLER

III-IV

ÖZET

V-VI

ABSTRACT

1. GİRİŞ 1

2. GÖRSEL ALGILAMA

2.0. GÜNDÜZ GÖRÜŞÜ

2.1. GECE GÖRÜŞÜ

3. GÖRME

3.0. BİÇİMLERİ GÖRME

3.1. UZAKLIKLARI GÖRME

3.2. RENKLERİ GÖRME

3.3. HAREKETLERİ GÖRME

4. GÖZÜN ALGILAMASI

4.0. RETİNADA GÖRSEL ÇÖZÜMLEME

4.1. ALICI ALANLAR

4.2. RENK ve HAREKETİN KODLANMASI

4.3. BEYİN KABUĞUNDA ÇÖZÜMLEME

4.4. GÖRSEL UYARIDAN SİNİRSEL UYARIYA

5. ZEKA VE ALGI

6. ŞEKİL

6.0. ŞEKİLLERİN ALGILANMASI

7. RESİMDE KOMPOZİSYON

8. GESTALT

9.RESİMDE KOMPOZİSYONUN ZAMAN İÇİNDE ELE ALINIŞLARI

9.1. SINIFLANDIRMA

- 9.1.0 ÇİZGİSELLİKTEN GÖLGESELLİĞE GEÇİŞ
- 9.1.1. DÜZLEMSELLİKTEN DERİNSELLİĞE GEÇİŞ
- 9.1.2. KAPALI ŞEKİLDEN AÇIK ŞEKLE GEÇİŞ
- 9.1.3. ÇOKLUKTAN BİRLİĞE GEÇİŞ
- 9.1.4. NESNELERİN MUTLAK BELLİĞİ VE ORANLI BELLİĞİ

10. RESİMDE KOMPOZİSYONUN DURUMU

- 10.0. ÇERÇEVE VE KADRAJ KULLANMA
- 10..1. AYNA KULLANMA
- 10..2. RASTLANTISAL LEKELER
- 10..3. ALTIN ORAN
- 10..4. GÖZÜ YÖNLENDİRME
- 10.5. ODAK NOKTASI

11. ALANIN DÜZENLENMESİ

- 11.0. GEOMETRİ
- 11.1. ÇİZGİ
- 11.2. GEOMETRİK ALAN
- 11.3. ÇİZGİ BÖLÜNMELEİ VEYA DÜZENLEYİCİ ÇİZGİLER

12. ORAN

13. GEOMETRİK ÖRGÜDE ÇİZGİNİN ROLÜ

13.0. ÇİZGİ PSİKOLOJİSİNİN TEMELLERİ

**14. RESSAMLARIN VE SANAT ELEŞTİRMENLERİNİN,
RESME VE RESİMLERİNE BAKIŞI**

14.0. PAUL KLEE

14.1. JACKSON POLLOCK

14.2. KANDİNSKY

15. SONUÇ

YARARLANILAN KAYNAKLAR

ÖZGEÇMİŞ

ÖZET**RESİMDE KOMPOZİSYON****(Tez Özeti)**

Kompozisyon bir bütünlüğü içerir, bütünlük içerisinde çeşitlilik tek bir kompozisyonu oluşturur (Birden farklı kompozisyon bir araya getirildiğinde dahi tek bir kompozisyonu oluşturur). Bu çeşitlilik kavramsal ve görsel öğelerin bir araya gelmesiyle (Kavramsal öğeler; nokta, çizgi, düzlem, hacim. Görsel öğeler; nokta, çizgi, renk doku, boyut, biçim, yüzey) kompozisyon ilkeleri; zıtlık, görsel ritm, görsel denge, zemin ve şekil, odak noktası) oluşur. Bu nedenle kavramsal ve görsel öğelerin, görsel algılamayla nasıl oluştuğuna dair ilk inceleme görme başlığıyla başlar, dolayısıyla geniş bir verilmiştir.

Doğa sanatçı için iyi bir donedir. Sanatçı bu öğeleri ve ilkeleri kullanarak doğayı betimler, daha sonra hayatının başından itibaren öğrenmiş olduğu (çevremizi algılamaya başladığımız andan itibaren) bilgileri kullanır. Kompozisyonun içeriği, oluşumundan daha önemlidir. İfade etmek, yeniden oluşturmak sanatçı için vazgeçilmezdir. Kompozisyonu ve onu oluşturan ilkeleri, ifadesini güçlendirmek veya vurgulamak istediği noktada yoğunlaştırmasını sağlar.

Sonuç olarak kompozisyon; kurallı ya da kuralsız, sanatçının kendi oluşturduğu akım doğrultusunda kendi kurallarını oluşturmasından meydana gelmektedir.

Oluşturduğum tezin amacı, yukarıda bahsettiğim kompozisyon nedir? Amacı, kompozisyon ilkeleri, kavramsal ve görsel öğeler, algılama, algılamada şekil, biçim ve denge, kompozisyon türleri, altın oran, görsel çözümlene ve sanatçı görüşleri gibi görsel eleman ve prensiplerin bütünüdür.

Bu doğrultuda yukarıda sözü edilen sonucun, günümüzdeki somutsal etkisini inceleyip, resimde kompozisyonun bugüne kadar farklılaşımını karşılaştırmak ve irdelemekdir.

ABSTRACT**COMPOSITION IN PAINTING****(Summary)**

Composition contains integrity ; has variety forms only one composition. (More than one different composition forms only one composition) This variety is constituted of conceptual and visual components getting together. (Conceptual elements are; point, line, plane, volume. Visual Elements; point, line, color tissue, dimension, shape, surface. Composition principals; opposition, visual rhythm, visual equilibrium, basis and figure, focus point). For this reason, investigation starts under headline “sight”; forming with visual perception ; comprehensive place had been given to conceptual and visual elements.

The nature is a good datum for an artist. The artist describes by using this elements and principles, then starts to use the knowledge (from the time we started to perceive our environment) he has got from the beginning of his life. The content of composition is more important than its formation. To Express, reconstitute is renounceless for an artist. The principles form composition and himself, strengthening expression or achieve to intense at the point he wants emphasize.

As a result, composition, with or without conforming a rule, artist’s forming own regulations on the way of his trend.

The aim of my thesis revealed, is a question mentioned above “what is a composition?”. Through to an objective, composition principles, conceptual and visual elements, perceiving, shape in perceiving, figure and equilibrium, sorts of compositions, golden ratio, sight analyzing and artist’s faculty of sight, like total sum of visual parts and principles.

On this direction, discussed conclusion above is an examination to concrete effect present, compare and study the differences of composition on painting until today.



1.GİRİŞ

Resim, iki boyutludur.

Resim, bir dışavurumdur.

Resim, bir yorumlamadır.

Resim, bir yüzeysel düzenlemedir.

Resim, görsel etki yoluyla duygularımızı etkiler.

Resim, kültürel, kişisel, entelektüel yorumlamadır.

Resim, gerçek olan ve duygusal olanın görüntü haline gelmesidir veya bunların tamamıdır.

Resim, bir olay veya bir şeyi anlatıcıdır.

Bunların bir kaçı veya tamamı resmi oluşturan etmenlerdir. Resim, insanoğlunun onu iletişim aracı olarak kullanmasıyla başladı. Daha sonraları dinin etkisiyle okuma yazma bilmeyen insanlara geçmişi unutmamaları ve hikayeleri kalıcı hale getirmek için resmi; araç olarak kullandılar. Hikayelerde vurgulanmak istenen kişi veya kişiler önem sırasına göre derecelendiler. 1. Derecedeki kişi veya kişiler alanın düzenlenmesi sırasında konumları önem kazandı. 2. ve 3. derecedeki kişi veya kişiler, 1. derecedekilere göre konumlandırıldılar. Perspektifin resim sanatında uygulanmaya başlanması, derinlik kavramının önemini artırdı. Kilisenin yaptırımları, alanın, matematiksel düzenleme içerisinde, ihtiyaçtan çok zorunluluk haline gelmesine sebep oldu. Bu çerçevede içerisinde ışığın, perspektifte daha etkili görülmesinde ciddi anlamda etki oluşturulduğunun fark edilmesi, hem biçim hem de tema açısından çift taraflı bir kazanç oldu. Artık zanaatkarlar yerini sanatkarlara bıraktılar. Resim sanatı, sanatçıların kendilerini ifade etme, yorumlama hatta eleştirme yolunda hızla yol aldı. Tabuları yıkmaya, farklı bakış açıları getirmeye, peşinden halkı sürüklemeye başladı. İlginin artması toplumları özgürleşme yolunda cesaretlendirdi. Atölye dışına çıkma, kilisenin etkisinden kurtulma, resim sanatında renklerin özgürleşmesine, doğayı renkli görmeye, ışığın etkisiyle titreşim oluşturduklarını keşfini sağladı. Büyük atılım kısa süre sonra resim sanatında soyut kavramını geliştirecek, geometriden yararlanılacak, rüyalar resmedilecek, hareket, zaman kavramı insanlara sunulacaktır. Biçim önemini yavaş yavaş yitirip yerini içeriğe bırakacaktır. Hatta içeriğin ifadesinde yetersiz kalacaktır. Hazır nesne

kullanımı, teknolojinin ilerlemesiyle video sanatının oluşumu zamanın getirdiği bir gerekliliktir. Sanatçı, vurgulamak, anlatmak ya da yorumlamak istediği şeyin doğrultusunda mutlak bir kurgu oluşturur. Kurgusunda kullandığı araçları bize belirli bir düzen içerisinde sunar. Bu düzeni oluşturan etmenlerin bütünü de kompozisyonu oluşturur.

Bu tezde özet olarak: insanın görme nitelikleri ve bu görme sonucunda oluşan algılama, kompozisyonun tarihçesi incelenirken kuralları, şemaları, resim analizleri ve sanatçı görüşlerine göz atıldı. İnsanın görsel psikolojisini oluşturan kurallar resmin oluşumunda ve izlenmesinde de etkisini göstermektedir. Sanatçının resimde yaptığı bilinçli yada bilinçsiz kurgunun oluşumunda, kompozisyonu kendiliğinden oluşan, vazgeçilemez ilişkiler bütünü haline getirmektedir.

2. GÖRSEL ALGILAMA

Resim sanatı, nitelik bakımından insanda görsel algılama olgusuyla ve onun özellikleri ile ilgili bir sanat dalıdır. Algılamada önce görür, gördüklerimiz gözde bulunan hücreler tarafından beyne aktarılır. Aşağıda görmeye ve görsel algılamanın nasıl olduğu, çevremizi nasıl algıladığımızı, renkleri, hareketleri nasıl gördüğümüzü ve algıladığımızı dair ön bilgiyi resimde kompozisyon konusuna geçmeden önce açıklayacağız. Öncelikle başlığımız görsel algılama;

Işığa duyarlı iki tip görme hücresi vardır. Şekillerden ötürü bunlar; konik ve silindirik (çubukçuk) hücreler olarak adlandırılırlar. Konikler, normal aydınlıkta görmemizi sağlarlar (Mavi)' ye duyarlı tipleri, (Yeşil)' e duyarlı tipleri, (Kırmızı)' ya duyarlı tipleri.

Çubukçuklar, siyah-beyazı karanlıkta görmemizi sağlarlar.

Mavi zor algılanan bir renktir. Işık yansıtmasa göremeyiz (karanlıkta renk algılamaması, ışığın rengi yansıtmasıyla ilgilidir.) Kırmızı zemin, mavi ve yeşili emer, kırmızı yansır.

Işık düz hareket eder. Konik hücreler gözde 7 milyon adet olmak üzere, retina ortasında daha yoğun, kenarlarında daha seyrek yer alır. ½ mm. çapındaki fovea tamamen koniklerden oluşur. Bunlar karakter olarak yüksek çözünürlüğe, düşük duyarlılığa karşılık gelirler. Parlak ışıkta işlev görür, yüksek ayırma ve renk algılama gücüne sahiptirler. Çubukçuk hücreler her gözde 170 milyon adet olmak üzere retina kenarında daha yoğundurlar, fovea' da hiç bulunmazlar. Koniklerden daha çok ışığa duyarlı olmalarına karşın renge duyarlı olmadıklarına inanılmaktadır. Onlar sadece grinin koyu ve açık tonlarını görürler. Çubukçuk hücreler ışığın, konikler için çok yetersiz olduğu zaman görmemizi sağlarlar. Görsel algılamada iki tipte görüşe sahip oluruz. Gündüz görüşü (photopic vision) ve gece görüşü (scotpic vision).

- **2.0. Gündüz Görüşü (Photopic vision)**

Konikler ve çubukçuklar birlikte çalışırlar. Eğer biz okumak gibi ince ayrıntıların önemli olduğu bir iş yapacaksak net olarak görmek istediğimiz objeye

doğrudan bakarız (Merkezi görüş). Bu durumda göz merceği görüntüyü, rengi ve ince ayrıntıları fark edebilen, tamamen ışığa duyarlı, konik hücrelerden oluşan fovea üzerine düşürür. Fakat biz caddeyi kesip geçerken trafiği gözetlemek için çevreyi kolluyorsak, bu durumda net görüntü vermeyen, özellikle harekete karşı duyarlı olan, çubuk şeklindeki hücreleri kullanırız. Bu sayede görüş alanının kenarlarından yaklaşan arabayı fark ederiz. Buna çevre görüşü (peripheral vision) denir.

• 2.1. Gece Görüşü (Scotopic Vision)

Sadece çubukçuklar iş görür. Konikler çalışmazlar. Çünkü ışık yetersizdir. Sonuç olarak gördüğümüz hiçbir şey gerçekte net değildir. Onun yerine objeler netsiz ve ayırt edilemez biçimde görünür. Bu genel netsizlik, görüşün ince ayrıntıları çözümleyemeyen çubuk tipi hücrelere dayanması yüzündendir. Bunun bir sonucu olarak da küçük ve soluk bir objeye doğrudan bakarsak bu obje kaybolur, çünkü fovea üzerine düşer ve fovea çok zayıf ışıkla aydınlanmış cisimlere karşı yeterince duyarlı değildir. Bu, soluk bir yıldızla doğrudan baktığımızda onun neden kaybolduğunu açıklar. Oysa göz ucuyla baktığımızda o yıldız daha kolay fark ederiz. Ama bu gerçekler görme olayını verdiğimiz sürecin sadece birinci aşaması olarak tanımlanabilir. Renkli görme, konik hücrelerle başlar. Renkli görme için; ışığa duyarlı üç ayrı sistemin sadece bir bölümü meydana gelir. Geri kalan bölüm ise, içinde karmaşık sinir devrelerinin bulunduğu, gözü beyne bağlayan sistemdir. Bu üçlü sistemden her birinin sadece bir ana renge (Yeşil, Mavi, Kırmızı gibi) duyarlı olduğu kabul edilmektedir. Renk duyumunun renge duyarlı bu üç sistemin alıcılarının eş zamanlı fakat eşit olmayan bir derecede uyarılması ve toplamsal renk sentezi kanunlarına göre karışması yoluyla oluştuğu kabul edilmektedir. Bu hipotez, gözümüzdeki alıcıları uyaracak, sarı dalga boyu mevcut olmadığı halde gözümüzün nasıl olup da sarı rengi gördüğünü açıklar.*

3. GÖRME

Görme, insanlarda birbirine sıkıca bağlı, ama her biri ayrı olan dört işlev içerir.

* Marmara Üniv. Fotoğraf Ders Notları

- 1) Biçimleri görme
- 2) Uzaklıkları görme
- 3) Renkleri görme
- 4) Hareketleri görme*

3.0. Biçimleri Görme;

Biçimleri görme; tek gözle gerçekleşebilir ve ışık çok az olsa bile görebiliriz (skotopsi). Görme, gözdeki ışığı kırma sisteminin (kornea, göz sıvısı, göz merceği, camsı cisim) retina üzerinde meydana getirdiği ve görülen cisimlerden daha küçük olan gerçek ters görüntünün beyne ulaşip orada çözümlenmesine dayanır. Göz merceği yakındaki cisimler için kırma gücünü artırır (uyum). Görmenin keskinliği, görme sinirlerini oluşturan aksamların sayısı ile sınırlıdır. Bu kesinlikle görme ekseninde (fovea) en yüksek dereceye varır.

3.1.Uzaklıkları Görme

İki gözle olur ve sağ gözle sol gözün aynı anda verdiği birbirinden farklı görüntülerin beyinde birleştirilmesine dayanır.

3.2.Renkleri Görme

Işığın göz içinde çok hafif yayılmasına dayanır. Fovea' da her ışın "nokta"sı birbirine yakın, değişik yapıda dört retina hücresini kaplayan bir leke gibidir. Bu dört alıcı hücre aldıkları ışığın dalga uzunluğuna göre beyne değişik duyumlar gönderir, bu duyumlar beyinde birleştirilerek tek bir duyu haline getirilir. Az ışıpta önce çok uzun dalgalar (kırmızı) alınmaz olur, sonra bütün renkler birbirlerine karışarak gri tonlar oluşturur.

* Büyük Larousse, A-G, syf: 4695

3.3. Hareketleri Görme

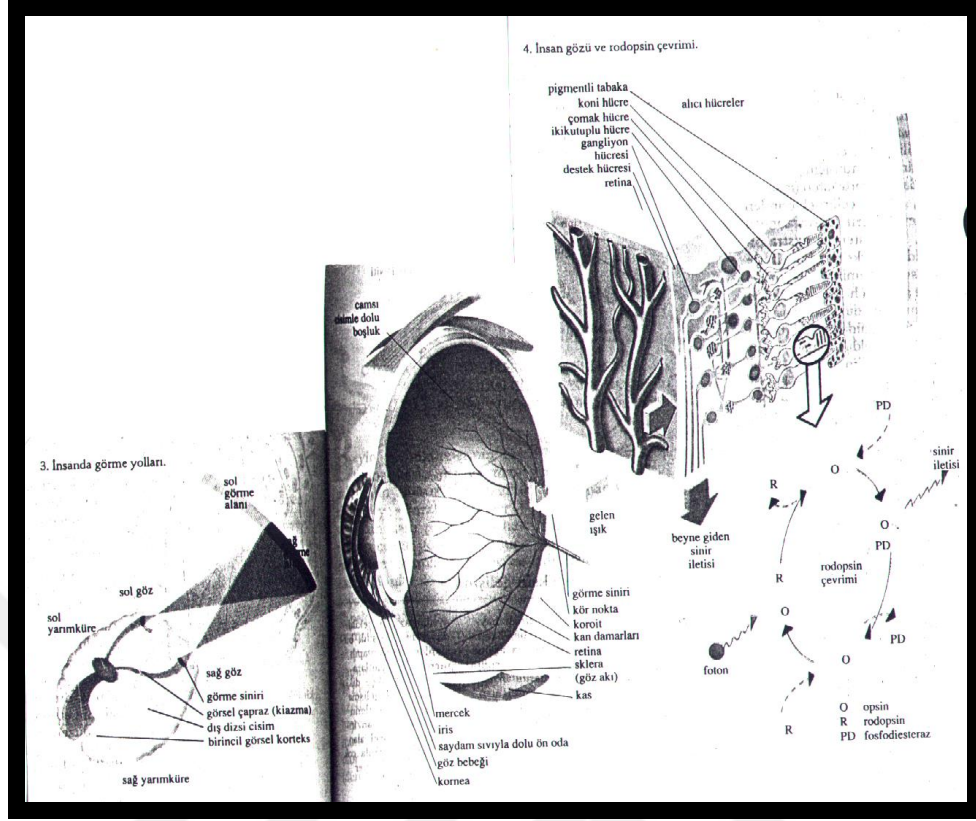
Görüntülerin retina üzerinde kısa bir süre kalmasıyla oluşur. Beyin bir cisimden art arda gelen iki durumu karşılaştırarak aralarındaki farkı ortaya çıkarır. Geniş hareketler için göz yer değiştirir (her iki göz yuvasının görevdeş hareketi) ve bu hareketlerin, hatta baş hareketlerinin yarattığı kas duyularını algılar.*

4. GÖZÜN ALGILAMASI

- Bir cisim gözden ne kadar uzaktaysa (yani cismin göze görüldüğü açı ne kadar küçükse) o cismin görülebilmesi için pırıltısının da o oranda büyük olması gerekir.
- Bir ışık kaynağı ne kadar büyükse ve göze ne kadar yakınsa, gözün kamaşma olasılığı vardır.
- Gözün değişik aydınlık şiddetleri uyumuna adaptasyon denir. Karanlık ve aydınlık adaptasyonu olarak iki çeşittir. Karanlık adaptasyonu oldukça yavaş olur.
- Işık saydam olmayan cisimlerden geçemez bu nedenle saydam olmayan cisimlerden geçemediği zaman o cismin gölgelerini oluşturur.*

* Büyük Larousse, A-G, syf: 4696

* Defot Dokuz Eylül Fotoğraf Topluluğu



Şekil 1

4.0. RETİNADA GÖRSEL ÇÖZÜMLEME

Retina, omurgalılarda gözün arka bölümünü kaplar, sklera ile aralarında yer alan koroit zarının üzerinde bulunur; bu zarda çok sayıda kılcal damar vardır. Retinanın birinci hücre tabakası, siyah bir epitelyum (yüzeyi kaplayan örn; bağırsak epiteli –derideki çok katlı yassı epitel –retina epiteli) meydana getirir. Bunun karşısında retinanın ışığa duyarlı hücreleri bulunur, bu alıcılar iki tiptir. Uzun biçimli çubukçuklar ve daha kısa yapılı konikler. Koniklerin, ancak belli dalga boylarına duyarlı olmasına karşılık çubukçuklar, geniş bir dalga boyu tayfına duyarlıdır ve düşük aydınlanma koşullarında bile görev yapabilir. Bu alıcılar, yatay hücrelerle birbirine bağlıdır. Daha sonra öne doğru geldiğinde, iki nökron tabakası görülür; iki kutuplu hücreler (odaklayıcı hücrelerle birbirine bağlı) ve gangliyon hücreleri. Gangliyon hücrelerinin aksonları, gözden çıkmak ve görme sinirlerini oluşturmak

üzere, kör nokta denen (çünkü alıcılardan yoksundur) bir yere doğru yönelir. Işık ışınları, duyuşal hücrelere erişmeden önce, bu iki nöcron tabakasından geçer.*

4.1. ALICI ALANLAR

Gözün retina tabakasinda var olan 1 milyon gangliyon hücreşine karşılık, yaklaşık yüz milyon kadar alıcı vardır. Aktarma arasındaki bu büyük miktar farkı, görsel bilgilerin belirli noktaya yoğunlaştığının kanıtıdır.

Gangliyon hücrelerinin, algılama alanının çember şeklindeki belirli bir bölgesinde ortaya çıkan uyarılara cevap vermek görevini üstlendiğı anlaşılmıştır.

Gangliyon hücrelerinin, alıcı alanlarının çeşitli bölgeleri arasındaki kontrast farklılıklarına çok duyarlı olduğı anlaşılmıştır; bu durum biçimlerin ayırt edilmesi sürecinin ilk evresini oluşturur.*

4.2. RENK ve HAREKETİN KODLANMASI

4.2.0.Rengin Kodlanması;

Konikler ile gangliyon hücreleri arasındaki iletişim, seçici bağlantılardan itibaren yapılır. Ya kırmızıya, ya yeşile, veya maviye duyarlı üç çeşit konik vardır. Bir gangliyon hücresi, bütün alıcılarca (çubukçuklar ve üç tip konik) uyarılırsa; iletilen işaret yalnız ışıklılığa ilişkin tek bir bilgi içerir. Buna karşılık gangliyon hücresi yalnız bir veya iki tip koniğe bağlıysa, renge ilişkin gerçek bir bilgi iletebilir. Bu hücrelerin bazıları, mesela alıcı olanlarının çevre bölümünde yeşil bir ışık belirdiğinde uyarılır ve merkezde kırmızı bir ışık olursa etkinsizleşir. Bu tip hücreler, en çok rastlanılanlar arasındadır, ama bunların farklı renk bileşimlerine cevap verenleri de vardır.*

* Thema Larousse syf: 2568

* Thema Larousse syf: 2568

* Thema Larousse syf: 2569

4.2.1.Hareketin Kodlanması;

İşlemi daha çok beyin konteksi düzeyinde gerçekleşse de, retinada harekete duyarlı gangliyon hücreleri de vardır. Hücrelerden bazılarının, alıcı alanlarından belirli bir doğrultu ve yönde bir nesne geçtiği zaman, daha yüksek frekanslarda eylem potansiyelleri yayımladıkları son yıllarda anlaşılmıştır. *

4.3.BEYİN KABUĞUNDA ÇÖZÜMLEME

Gangliyon hücrelerinin, görme sinirini oluşturan aksanları, çeşitli merkezi yapılara doğru yayılır. Bunların küçük bir bölümü, hipotalamusun bazı çekirdekleriyle ve özellikle de, sirkadiyen fizyolojik çevrimlerin denetiminde rol oynayan ön optik çekirdekleriyle bağlantı kurar. Bir diğer bölüm, dördüz tümsekçiklerin içine girer ve böylece muhtemelen, görme olayının yönlendirilmesine katkıda bulunur. Ama bu gangliyon aksonlarının en önemli bölümü, korteks'ten önceki tek ara merkez olan, talamusun yanal, dizsi çekirdeklerine ulaşır.

Görsel bilgiler, artkafa lobundaki görsel beyin kabuğuna (K. Brodmann topografyasına göre, olan 17) ulaşır. Görsel çapraz içinde, lifler kısmi bir çaprazlamaya uğradığından, beyin kabuğunun her bir yanı, karşıt görsel alandan gelen bilgileri izler; görme alanının sağ bölümünden gelen görsel bilgiler sol yarımkürede, soldan gelenlerse sağ yarımkürede işlenir. Diğer yandan, bir retinotopi de vardır; görsel alanın komşu iki bölgesi üzerine düşer ve böylece retina görüntüsünün bağdaşıklığı korunmuş olur. Beyin konteksi hücreleri, gangliyon hücreleri veya dizsi çekirdek hücreleri gibi, alıcı bir alana sahiptir; bununla birlikte, içlerinden çoğunda bu alan çembersel değil, dikdörtgen biçimlidir. Retinanın, ışık çubukları biçimindeki uyartısına cevap veren bu hücreler birçok tüptedir. Basit hücreler, uyartının yönelmesine duyarlıdır, karmaşık hücrelerse, hem yönlenmesine, hem yer değiştirme doğrultusuna duyarlıdır. İki gözdeki iki retinanın, görsel alanın aynı bölgesi üzerine getirdiği bilgiler arasındaki farkları algılayan hücreler de vardır; iki gözden gelen bilgilerin böylece işlenmesi, engebeli görünümlerin algılanmasına

* Thema Larousse syf: 2569

ve ayırt edilmesine imkan sağlar. Beyin kabuğunun bütün hücreleri, yaklaşık 1mm kare kesitinde sütunlar halinde düzenlenmiştir; görsel işaretin tüm parametreleri, bu sütunların içinde işlenir.*

4.4.GÖRSEL UYARIDAN SİNİRSEL UYARIYA

Görsel işaretin, tür değişikliğine uğraması, ışık enerjisinin sinir iletisine dönüştüğü bir işlemdir. Fotokimyasal yapıdaki bu işlem, retinanın alıcıları (konikler ve çubukçuklar) içinde oluşur ve alıcı disklerinin zarı içinde yer alan, ışığa duyarlı bir pigmenti saptanmıştır; burada opsin adı verilen bir protein ile bir A1 vitamini türevi olan sis-retinalin birleşmesinden oluşmuş rodopsin adlı bir pigment bulunmaktadır.

5.ZEKA ve ALGI

Biçimler psikolojisine göre, düşünsel yapılar, algılamamızı sağlayan biçimlerin içinde önceden mevcuttur.

Biçim kuramı şu tezi öne sürer; aynı yapılaşma yasaları, akıl yürütmeyi olduğu kadar, algıyı ve devindiriciliği de yönetir. Yani zeka zaten algısal düzenlemenin bir parçasıdır.

Biçim psikolojisinde vurgulanan iki nokta vardır.

- 1) Verilerin yapılaşması, algılayan öznenin davranışlarından bağımsızdır;
- 2) Algı, temel duyuların sonucu değil, kendini hemen benimseten ve kurallara uyan biçimleri de düzenleyendir.

Bu kurallar, Max Wertheimer (1880-1943) tarafından tamamlanmış (eksiksiz) biçim ilkesinde özetlenmiştir; gerçekleşen biçim mümkün olan biçimlerin içinde en iyisidir; başka bir deyişle en sade ve en düzenli olanıdır.

Böylece, daha güçlü düzenlendikleri için ayrıcalıklı olan biçimler uyarınca gerçeği yakalıyoruz. Bu ilkenin formüle edilmesi üst düşünsel edimlere ilişkin bir yorum sağlar. Akıl yürütme, bir “yeniden merkezleşme” ye denk düşer: ünlü

* Thema Larousse syf: 2569

kıyasında Sokrates, sonuca izin veren ölümlüler sınıfında yeni bir merkez edinebilmek için; insanlar sınıfındaki merkezden çıkıyor gibidir. Böylece biçim kuramı zekadan kaynaklanan davranışları, algı üzerine yapılan çalışmalardan hareketle hızlanan kuralların ani ve bütüncül biçimde yeniden yapılanmasıyla açıklar.*

6.Şekil

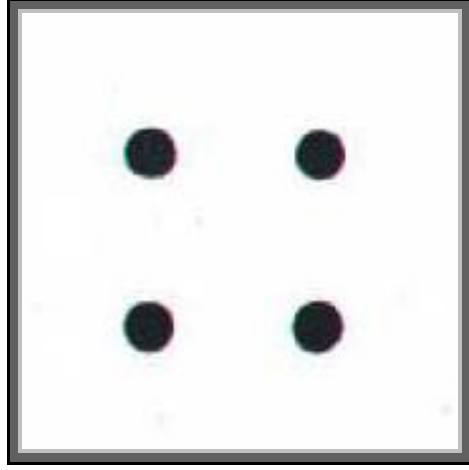
Bir nesnenin fiziksel şekli, onun sınırları tarafından belirlenir. Bir dosya kağıdının dikdörtgen kenarları, bir koni'nin taban ve yan yüzeyi gibi.

Rönesans tarafından yaratılan Batı resminde şekil, tek bakış noktasından görülen şeylerle sınırlıdır. Oysa eski Mısırlılar ya da Amerikan Kızılderilileri bu kurala bağlı kalmazlar. Bir kimseye, döner bir merdivenin neye benzediği* sorulduğunda, eliyle havada spiral çizer. Bunu yapmakla aslında nesnenin dış hatlarını çizmemekte, fakat ona ait bir niteliği, belirtmektedir.

Her görsel deneyim bir zaman ve mekan bağlamı içinde gömülüdür. Nesnelerin görünümü, onların yanında yer alan diğer nesnelerin etkisinde kaldığı gibi zaman içinde, daha önce görülen görünümünün etkisi altında da kalır. Kişinin şimdiki zamanda gördükleri, aslında daha önce gördüklerinin bir sonucudur. Aşağıdaki gördüğümüz şekildeki dört noktayı hemen kare olarak algılamamızın nedeni daha önce gördüğümüz karelerle ilgilidir.*

* Thema Larousse syf: 2569

* Adem Genç, Görme Biçimleri,

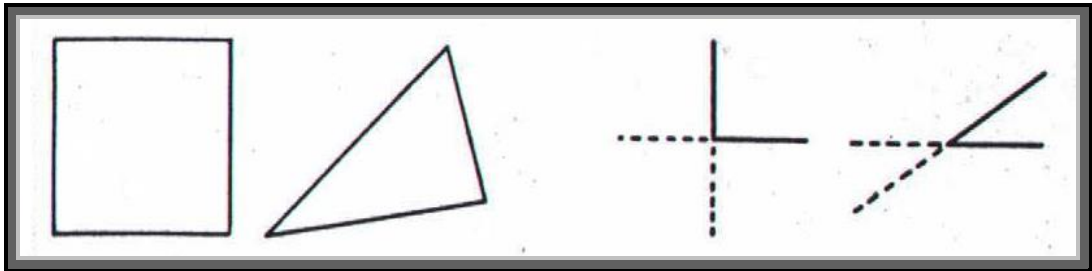


Şekil 2

“Gaetono Kanizsa’ ya göre; Çevremizdeki nesnelere tanıyoruz. Çünkü bu nesnelere algısal güçler tarafından görme alanımıza giriyorlar. Fakat bu deneyimlerimizden kaynaklanan bir algılama değildir, deneyimlerden bağımsız ve öncel olarak meydana gelir ve bu nesnelere deneyimleşmemizi sağlar.”

İki boyutlu çizgisel şekillerden hareket edecek olursak, örneğin bir karenin bir çok kenar üçgenden daha basit (yalın) olduğunu görürüz. Karede kenarlar birbirine eşit olup merkeze aynı uzaklıktadırlar. Karede sadece iki yön, yani dikey ve yatay eksenlerde simetriktir. Üçgenin, elemanları daha azdır, fakat bu elemanlar birbirinden farklıdır. Üçgende simetri yoktur.

Düz çizgi yalındır, çünkü düz çizgide kullanılan yön tektir. Bu yön değişmeyen yöndür. Paralel çizgiler, birbirleriyle birleşen çizgilerden daha yalındır. Birbirlerine bir noktada kavuşan çizgilerin kendi aralarındaki ilişkisi bir değişmeyen uzaklık noktasıyla belirlenmektedir. *



Şekil 3

* Adem Genç, Görme Biçimleri,

Yukarıda bir dik açı ile dar açı gösterilmektedir. Dik açı dar açıdan daha yalın algılanır çünkü dik açı kendisini tekrarlamak suretiyle uzamı alt bölümlere ayırmaktadır.

Bu örnekler bizi aşağı yukarı iyi bir “yalınlık” tanımına götürür.

Amaca ulaşmakta kullanılacak en yalın yapı hangisidir (Persimony / tutumluluk ilkesi)? Bu yapıyı organize etmek için başvurulacak en yalın yol nedir (Düzenlilik / Order liness ilkesi)? Yalın nesnelere, kısıtlı işlevleri doğru dürüst yerine getirmek yoluyla bizi tatmin edebilirler. Fakat gerçek sanat yapıtları, yalın görülseler bile aslında oldukça karmaşıktır.

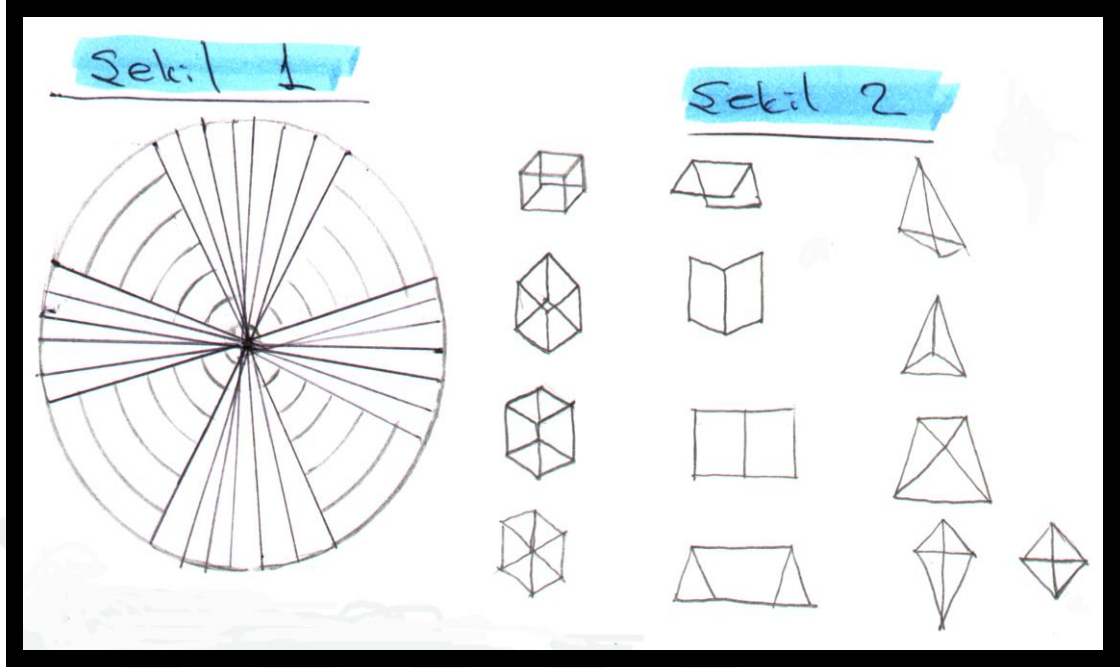
Daha önce de söylediğimiz gibi, göreceli yalınlık, karmaşıklık düzeyi ne olursa olsun “Tutumluluk” ve “Düzenlilik” ilkelerini içerir. “Tutumluluk ilkesi sanatta kullanıldığında, sanatçı yapıtını oluştururken kendi amacı için gerekli olan şeylerin dışına çıkmamalıdır. Sanatta çok şey söylemek az şey söylemek demektir. Bir noktayı çok karmaşık hale getirmek ise o noktayı çok basit bir yaklaşımla ortaya koymak kadar iyi değildir. Büyük sanat yapıtları karmaşıktır, ama bu yapıtlarda her ayrıntının işlevi ve yeri bir yapı ya da tümel bir örüntü tarafından belirlenmiş ve yapıtın zenginliğini de bu tümel yapı oluşturmuştur.

6.0.ŞEKİLLERİN ALGILANMASI

Çift anlamlı biçimler söz konusu olduğunda, algının doğası rahatça anlaşılır. (Şekil 4-A) aynı parça (düz çizgili, dairesel çizgili parçalar) bazen şekil bazen de arka plan olarak görülebilir. Şeklin ters çevrilmesiyle oluşan değişiklik, algının istem dışı biçimde yeniden düzenlenmesinin sonucudur.

Şekil A

Şekil B



Şekil 4

Şekil 4-B'de görülen çizimler, düz veya 3 boyutlu şekiller olarak yorumlanabilir. Algıda hangisinin baskın olduğu, her şeklin gösterdiği iki cismin en basit ve en düzenli alanına bağlıdır. Sol taraftaki çizimler, basit ve düzenli, 3 boyutlu şekiller ile karmaşık ve düzensiz, düz şekilleri göstermektedir. Sağ taraftaki çizimler ise, karmaşık ve düzensiz üç boyutlu şekiller ile basit ve düzenli, düz şekilleri gösterir.*

7. RESİMDE KOMPOZİSYON

Kompozisyon; “Kompozisyon kelimesi Latince, compositi” si bir araya getirmeden meydana gelmiştir. Bir sanat yapıtında, yapıtı oluşturan öğelerin belirli bir düzen içinde bir araya getirilmesidir.

* Thema Larousse syf: 2569

8.GESTALT

Resimde kompozisyon başlığı altında, Gestalt'ın yer alması, görsel psikoloji açısından bazı vazgeçilmez kurallar ortaya koyarak görsel düzenlemenin insanda vazgeçilmez oluşumlara bağlı olduğu görüşünü geliştirmesi ve psikolojinin bu yaklaşımı en çok resmin görsel algılama ve çağımızda irdelenmesine yeni bir yol açmasıdır. Sanat yorumcuları anlatımlarına çoğu kez kanıt olarak Gestalt psikologlarının ortaya koydukları kuralları gösterdiler.

Gestalt sözcüğü, “koymak”, “yerleştirmek”, “düzenlemek”, “görev vermek” anlamına gelen stellen fiilinin edilgen ortaç halidir. “Biçim”, “boy”, “endam”, “hal”, “vaziyet”, “koşullar”, roman ve tiyatrodaki “şahıs”, müzikte “ritm” ve / veya melodik yapı” özel anlamlarına yüklenmiştir. Bu sözcük Fransızca forme, figure, configuration, taille, aspect, nature, vision espace; İngilizce form, figure, shape, pattern, aharacter kelimeleriyle karşılanmaktadır. Gestalt gövdesinden türeyen gestalten fiili de günlük dilde “biçim vermek”, “teşkil etmek” anlamlarına gelmekte, plastik sanatlarda ve bazı teknik dallarında, bir dereceye kadar “tasarlanmak” anlamını da yüklenerek kullanılmaktadır.

Gestalt sözcüğü 1900'lerden başlayarak özel bir anlam kazanmış ve bu bütün plastik sanatlarla, mimarlığı etkilemiştir. İnsan algılarının, maddedeki atomlar gibi, duyum parçacıklarının birikmesi ve birleşmesi sonucunda oluştuğunu kabul eden ve Wilhelm Wund'la (1823-1920) doruğuna ulaşan yapısalcı akıma “Strüktüralizm” karşı bir grubun ortaya koyduğu kavramlar, “Gestalt psikolojisi” adıyla tanınmıştır. Gestalt'ın parçaları, asıl özellikleri az yada çok değişerek, yeni anlamlar kazanmışlardır; anlaşılmalı da bütün parçalara doğru olmalıdır. Bazı durumlarda kullanılan “biçim sözcüğü”, daha derin anlamlı, iç yapı ve başka bazı özellikleri de kapsayan bu kavramı anlatmada yetersizdir.*

Gestalt kuramına göre; hareket algısı için bütün ara durumların görülmesine gerek yoktur, bu nedenle, gerçek hareket olmadan, bazı bileşenlerin etkisiyle “zahiri” (görünen) bir hareket algısı olanaklıdır. Aynı durum, bütün Gestaltlar için de geçerlidir. Adı yeni konmakla birlikte, çok eskiden beri deneysel olarak biliniyor uygulanan bu ilkeler Gestalt kuramını geliştirmesinden çok bilinçli ve sistemli biçimde bir çok sanat dalı ve teknik alanda gittikçe yaygınlaşarak kullanılmıştır.

* Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi syf: 673

Gestalt kuramı, bellek, öğrenme, hatırlama, problem çözme konularında önemli yenilikler getirmiştir. Organize bütünler, birbirleriyle ilgisiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip akılda tutulur.*

9.RESİMDE KOMPOZİSYONUN ZAMAN İÇİNDE ELE ALINIŞLARI

Yunan Uygarlığı'nın özellikle heykelde 5-3. yy.larda doruğuna ulaştırdığı biçim değerleri, soyut ideal ve düzen ilkelerini yansıtan çizgilerin, açılarının, biçimlerin oran ve ilişki ilkelerine dayanıyordu. Altın Oran'ın pekiştirdiği düzen sistemleri "Kanon" denen biçim kurallarında kesinlik kazanıyordu." (KANON: (Yun. "kanon"-Kural, biçim kuralı) Antik sanatta İsa figüründeki proporsiyonların yasallığının idealitesi –basit rakamların orantısı ile ölçülüyordu. Kanon ölçütü olarak genelde figürün bir elemanı (kısmı) ele alınıyordu (burnu, yüzü, elin orta parmağı vs.).

Kanon' un daha geniş anlamı ise güzel sanatlar alanında her türden tam kurallar ve biçim kuralları sistematığıdır. Örnek: Devlet veya kilise tarafından getirilmiş kompozisyon kuralları (istemleri) daha fazla ikonografinin sınırlandırılması anlamına gelir.)

15. yy' da perspektifin sağladığı yeni düzen ilkelerinin yanı sıra, klasik sanatın bu idealist biçim anlayışından yararlanan Rönesans sanatçıları mekansal devimi olan, hareketli ve üç boyutlu gerçek bir dünya betimlerken ideal ölçü ve oran kurallarıyla görüntünün altında tinsel bir bütünlük sezinletmeyi de başarırlar. Rönesans' ta gelişen laik anlayış ve onun özgürlüğü ile çeşitlenen kompozisyon önce portre sanatında yeni bir anlayış ortaya koyar. Bunlarda iç mekan ve dış mekan arasındaki perspektif farklılıkları ya da genç HOLBEIN, GENTILE BELLINI, TIZIANO ve GIORGIONE' nin portrelerinde figürün ışık, biçim, nesne ilişkileri açısından farklı yerleştirilmesi yeni düzen olanakları sağlar. Rönesans'tan başlayarak konu çeşitlemesinde kompozisyon anlayışına yenilikler getirir.

Örn: Manzara'nın başlı başına bir konu olarak işlenmesi 18. yy' a doğru gökyüzü, deniz, tarla gibi alanların daha yalın işlenişini getirerek resim öğelerinin soyut dilini belirginleştirir. Natürmort'larda nesnelerin biçimsel özellikleri klasik

* Çağdaş Sanat ; Sozluk.sourtimes.org

kompozisyon ilkelerinin daha öncelikle üzerine düşüldüğü bir alan yaratır. 17. yy Fransa'sının ileri gelen ressamı POUSSIN'in tarihsel konulu resimlerini yapmadan önce kompozisyonlarını, ufak ahşap mankenleri, bir tiyatro konumu içinde yerleştirerek tasarladığı bilinir.

19. yy' da COURBET'le yoğunlaşan gerçekçi siyasal ilgiler, ayrıntının değiştirilmeden uygulanması ile biçim anlayışındaki soyut niteliklerin bir süre ikinci planda kalmasına neden olur. Fotoğraf makinesinin ressamlarca kullanılmaya başlaması ile 19. yy sonlarında doğal görüntünün resme aktarılması, figürlerin bölündüğü ve konunun çerçeve dışına taşıdığı yeni bir kompozisyon anlayışı türetir. Öncelikle DEGAS ve TOULOUSE-LAUTREC'in kompozisyonlarında dikkati çeken bu yenilik, eski merkezi kompozisyon anlayışına karşı açık bir düzen kavramı getirir. Önceki dönemlerin hiyerarşik kompozisyonlarında bir zaman sürekliliği (bir olayın öncesi ve sonrası) hissedilirken, bu yeni anlayışta yaşanan anın aktarımı söz konusu olur. Bu yeni kompozisyon anlayışı belirli bir devinim ve gerilim içeriyorsa da, eski düzen anlayışındaki neden-sonuç-zaman içinde ilişki gibi kavramlar yok olmaya başlar. Olayların betimlenmesi ile birlikte yorumunu da geliştiren öznel bir yaklaşıma karşılık, anlık ve gerçekçi olduğu kadar nesnel bir yaklaşım geliştirir.

20. yy' da YAPIMCILIK, PÜRİZM, DE STIJL, KÜBİZM, DADACILIK, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK gibi farklı akımların üslupları, içeriksel ve ikonografik ayrımlar kadar farklı kompozisyon anlayışlarından da doğar. 1945'lerde Avrupa'da SERBEST BİÇİMCİ SANAT, Amerika'da SOYUT DIŞAVURUMCULUK adıyla ortaya çıkan soyut yaklaşımlarda, resim yüzeyinde parça-bütün ilişkileri önemini yitirerek açık, yüzeye homojen olarak yayılmış ve hiyerarşik ilişkileri engelleyen yeni bir kompozisyon anlayışı gelişir.

Avant-Garde tavırlar ve Amerika'da 1960'larda resmin tek bir bütün olarak ele alındığı, yanılısama iç ilişkilerin yok edilmeye çalışıldığı MİNİMAL SANAT, Batı resminde geleneksel kompozisyonun egemenliğini zayıflatır.



Gentile Bellini

Resim 1



Giorgione

Resim 2

9.0.SINIFLANDIRMA

Kompozisyonların, yani sanat ürünlerindeki biçim ilişkilerinin genelde insan-çevre ilişkilerindeki temel biçimleri, düşünüyü ya da varlıkla ilgili kavramları dolaylı olarak her zaman yansıttığı, zaman zaman da biçimli olarak yansıtmayı amaçladığı söylenebilir. Batı sanatının kendi biçimsel anlayışından gelişen Arkaik, Klasik, Manierist ve Barok gibi kompozisyona ilişkin üslup değerlendirmeleri, bir yerde 19. yy' dan sonra Batı sanat anlayışının egemenliğinden ötürü bir yerde de Batılı

eleştirmenlerin çözümlemede geliştirdikleri yöntemlerden ötürü Batı dışındaki sanatlara da uygulanır.

Klasik, Barok vb. genellemeler yerine, “düzlemsel yaklaşım”, “derinliksel yaklaşım”, “Kapalı ya da açık düzenli yaklaşım”, “çeşitlilik ya da bütünlük içeren yaklaşım” ve “imge belirginliği içeren görelî belirginliği olan yaklaşım” gibi sınıflandırmaları ortaya koyar. Bu tür sınıflandırmaların yanında ARABESK bitkisel ve kaligrafik düzenler vb. gibi çok çeşitli kompozisyon sınıflandırmaları yapmak da olasıdır. Bu kavramların çoğu, Batı sanat anlayışı çevresinde gelişir.

Belli bir dönemin sanatçılarında, sanatsal biçimlerinde belli bir benzerlik var mıdır? , Ortak eğilimler ve estetik bir amaç içerir mi?

Alman dışavurumcu ressamların resimlerini algılayabilmek için tüm Avrupa resminin tarihini iyi bilmek gerekir. Bununla birlikte o dönemin ressamlarının eserlerini tek başına bağımsız şekilde incelediğimiz zaman; hareket noktasını, ışık ve renkle dokunmuş olağanüstü görünüşleri ile izlenimcilik oluşturur. Yeni izlenimcilik, simgecilik ve “Jugendstil” izlenimciliğin tersine, en sert toplumsal gerçeği göz önünde bulundurur; bu akımlar dışavurumculuğu tamamlamayı denerler ve onu o kadar genel ve o kadar az gerçekleştirilmiş simgeler ve eğretilmelerin arkasına gizlenirler ki, bu yolla şeylerin kaba sabalığını yüce anlamlar taşıyıcı bir hale ile süslemiş olurlar, yaşamı donmuş gibi hareketsiz ve geleneksel biçimlerle dondururlar.

Fransa’ da sanatı bu yoldan kurtaranlar fouvlardır; Bu ressamlar Van Gogh, Cezanne ve Gauguin’ in yaptığı gibi motife dönerler ve onların “hakikat”e olan tutkularını olanaklardan da yararlanarak, renklerin “dinamit”i sayesinde resme yeniden canlılık kazandırır. Nesne, artık renk ve şu renkçi yapının etkisi altına girmiş gibidir, anlatım düzeyinin en üst aşamasına ulaştırılır. Ancak Matisse’ ten söz edilirse; anlatımı dışavurumu sağlayan, çizgilerin tutkulu hareketi değil de onların birleşimidir.

Doğa artık tam olarak bozulur, alt üst edilir ve yeniden oluşturulur ve bu da yalnızca tutkuya bağlı olan bir düzene uyularak gerçekleştirilir. Tablo birliği tümüyle dışavurumcu ögenin gücüne bağımlı kılınır.

Siyasal düzlemde sosyalist işçi hareketi, sanatsal düzlemde toplumsal burjuva edebiyatı ve aynı biçimde yeni-izlenimcilerin burjuva resmi ortaya çıkar. Sanat makinecilik anlayışı ve sanayi üretimi; toplumsal sınıflar (...) ve burjuvaların

hoşnutluğuna karşı tepkileri yansıtmakta çok kısa sürede yetersiz kalan iç karartıcı bir gerçeklikle sınırlanır. Bu başkaldırının ne kuramı vardır ne de gerçek bir amacı. Hiçbir açık fikri yoktur, yalnızca belli belirsiz duygular vardır, bunlar öylesine belirsizdiler ki sonunda hiçbir şeyle noktalanamazlar., ne toplumsal olarak ne de sanatsal olarak.*

Dışavurumculuğun gerçekliği, dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır, insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal öğedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir. Bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez top yekun soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (.....) yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir.*

Daha önce bahsettiğim kompozisyonda sınıflandırmalarda çeşitli kompozisyon yaklaşımlarını ifade etmişim, yaklaşımları beş ayrı başlık altında Wöllflin aşağıdaki gibi toplamıştır.

9.1.Çizgiselden Gölgesele Geçiş;

Gözün bakış yolu ve kılavuzu olan çizginin geliştirilmesi sonrada yavaş yavaş önemini yitirmesi. Genel olarak, şöyle de denilebilir: Bir yanda nesneyi, elle yoklanabilir olma karakterini canlandırabilmek için ve yüzeylere tasvir; öte yandan sadece optik görünüşe dayanan, onun içinde çizgiden vazgeçebilen anlayış. Birinci durumda vurgu, nesnenin sınırları üzerindedir, ikincideyse görüntü sınırsızlaşır. Üç boyutlu ve konturlaşmış olarak görüş, nesnelere birbirinden ayırır, “gölgesel” olarak gören göz içinse nesnelere birbirlerine ulaşır. Birincide amaç daha ziyade, tek tek nesnelere kalımlı, elle tutulur gerçeklikler olarak kavrama, ikincideyse tüm manzarayı, boşlukta yüzen bir görüntü halinde görmedir.

Nesnelere anlamı ve güzelliği önce konturlarda aranmıştır. Konturların çevrelediği iç şekillerinde konturları vardır. Göz de sınırlar boyunca ve kenarları izleyerek görmeye yöneltilir. Kitleyi görüşte ise kitle kenarlardan ayrılır. Kontur

* Resimde Dışavurumculuk, Friedrich Bayl, P Dergisi

* Dışavurumculuk, Herman Bahr, P Dergisi

gözün izlemesi gereken yol olmaktan az ya da çok çıkar ve ilk izlenim, nesnelere lekeler halinde algılanması olur. Bu leke görüntülerinin renk, ya da sadece aydınlık ve karanlık alanlar olması önemsizdir.

Son Akşam Yemeği, Yeni çağ sanatında ilk defa olarak ışık ve gölgenin kompozisyon etkenleri olarak büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur.

Çizgisel olarak kabul edilmek ya da edilmemek için bütün mesele konturlara ne derece yönetici bir önem verilmiş olduğudur. Birinci durumda kontur, gözlemcinin rahat rahat izleyebileceği şeklin çevresini hep biteviye dolanan bir yol demektir, öteki durumdaysa resimde hakim olan ışık ve gölgedir. Resimde sınırlar yok değildir ama bunlar apaçık sınırlar değildir.

Wölfflin çizgisel ve gölgesel üslup başlığı altındaki konturun resim sanatında oluşumunun ne denli önemli olduğunu vurgulamıştır.

Çizginin sınırlayıcı olarak değerden düşmesiyle, gölgesel imkanlar başlar. O zaman resim her köşesi esrarlı bir hareketle canlanmış gibidir. Kuvvetle kendini belirten kontur, görüntüyü tespit eder ve şekli hareketsiz bir hale koyarken, gölgesel tasvirin kendiliğinde, görüntülere yer çekiminden kurtulmuş, uçan bir karakter verme vardır; Şekil kımıldamaya başlar, ışıklar ve gölgeler bağımsız elemanlar olur, yükseklikten yüksekliğe, derinlikten derinliğe birbirini arar ve birbirine bağlanırlar.

Çizgisel üslup üç boyutlu olarak duyulanmış bir belirlilik üslubudur. Vücutların sağlam ve belirli sınırlanışları seyirciye, sanki onları parmaklarıyla yoklayabilecekmiş güvenini verir ve kabartıları sağlayan bütün gölgeler vücudun şekillerine resme o kadar tam bir yolda uyarlar ki, dokunma duyusunu harekete geçirirler. Bu da desende, gölge ve çizginin ışığın etkisiyle, hacimleşmesinin resim sanatında gerçekçi anlatımıyla oluşmuştur. Tasvirle tasvir edilen nesne aynıdır denebilir. Buna karşılık gölgesel üslup nesnenin olduğu gibi tasvirde az ya da çok ayrılmıştır. Onun için artık arası kesilmeyen bir kontur yoktur ve yoklanabilir yüzeyler parçalanmıştır. Birbirine bağlı olmayan bir sürü lekeler yan yana dururlar. Desenler ve modleler artık, üç boyutlu vücut tasarımıyla - geometrik anlamda-birbirine tastamam uymazlar, tersine sadece nesnenin gözün algıladığı görünüşünü verirler.

Çizgisel ve gölgesel üsluplar arasındaki en büyük fark dünyaya karşı farklı bir kökten ve ilgiden meydana gelir. Birinde katı şekil, ötekinde değişen görüntü; birincide kalıcı, ölçülebilir, sınırlı şekil, ikincide hareket, görev içinde şekil, birincide

kendi başına nesne, ikincide ilişkileri içinde nesne. Birincide el, cisimler dünyasını, onun plastik içeriğini yoklayarak kavramaktadır; ikincideyse, artık göz en maddi alemin sonsuz çeşitlilikteki zenginliklerine karşılık duyarlılık kazanmıştır ve eğer burada da optik duyum, dokunma duyusuyla besleniyor gibi görünmekteyse bu bir çelişki değildir; bu yüzeyin çeşidinden kaynaklanır.

9.2. Düzlemsellikten Derinselliğe Geçiş;

Klasik sanat, bir manzaranın kısımlarını arka arkaya sıralanmış paralel düzlemler üzerinde yan yana gösterir. Barok ise gözü derinliğe doğru çeker. Çizgi bir düzleme muhtaçtır, klasik sanatta çizginin gelişmesi düzlemselliği, resmin kısımlarının paralel düzlemler üzerine yerleştirilmesini geliştirmiştir. Böyle aynı düzlem üzerinde olma, bir bakışta görülebilenin en üst derecesini sağlar. Barok'ta konturların değerden düşürülüşü, düzleminde değerden düşmesi sonucunu vermiştir ve göz artık nesnelere; ön plandan arka plana doğru, derinlemesine birbirine ulaşmaya başlamıştır. Burada bir kalite farkı söz konusu değildir: Bu yenilik, derinlik görüşünü daha iyi verebilmek imkanlarının yeni elde edilmiş olduğundan ileri gelmez, daha ziyade, kökten değişik bir sanatın doğmuş olduğunu gösterir. Tıpkı böylece (bizim verdiğimiz anlamda) “düzlemsi” üslup da ilkel bir sanat değildir, çünkü sanatçının kısa görünüşe (rakursi) ve derinlik duygusuna tamamıyla hakim olduğu anda ortaya çıkmıştır.

16. yüzyılda, yani sanatın tamda uzayı tasvir için bütün imkanları elinde bulundurduğu sırada, şekilleri düzlemler üzerinde toplamak ilke olarak kabul edilmişti. Belki de kompozisyon kurgusunda oluşabilecek tasarım kaygısından meydana gelmekteydi. Bu düzlem kompozisyonu ilkesi sonradan, 17. yüzyılda yerini apaçık bir derinlemesine kompozisyona bıraktı. Birincisinde bütün dikkat, sahnenin önüne paralel, birbiri ardına sıralanan düzlemlere çevrilidir; ikincideyse gözü bu arka arkaya düzlemlerden kurtarmaya, onları değerden düşürmeye ve görülmez hale getirmeye çalışmıştır; bunun için resmin ön ve arka kısımları bir bütün halinde birleştirilmiş ve bunun sonucu olarak da seyirci derinliğine bağlılıkları görmeye zorlanmıştır.

Şu söz, biri paradoks gibi görünür, ama bir gerçektir. 16. yüzyıl, 15'inciden daha fazla düzlem kompozisyonuna bağlı idi. İlkelerin henüz gelişmemiş olan tasvir tarzları, düzlemlerin bağından kurtulmaya çabaladığı da görülmektedir.

Sanat rakursi ve sahneyi derinleştirmeye tamamıyla hakim olur olmaz bilerek ve mantıklı olarak, düzlemlere ayıran bir tasvir şeklini benimsedi, bu yolda resimlerde her ne kadar şurada burada düzlemler ilkesi bir yana bırakılmakta ise de bu ilke bütüne, zorunlu ana şekil olarak, daima hakim olagelmıştır.*

9.3. Kapalı Şekilden Açık Şekle geçiş;

Hiç şüphesiz her sanat eseri kapalı bir tüm meydana getirmelidir ve bir eserin sınırlanmamış oluşu daima bir acemilik işaretidir. Ama bu şarta verilen anlam 16. ve 17. yy.' da o kadar başka olmuştur ki klasik sanatın kapalı şekle dayandığını ancak Barok' un çözülmüş, açık şekliyle kıyaslayarak açık bir yolda görebiliriz. Kuralın gevşemesi sert "tektonik" oluş kanununun yumuşaması, ya da ne dersiniz o, sadece eseri seyirciye daha sevimli göstermek için bulunan yeni bir çare değildir, tersine, (bu olaya ne ad verilirse verilsin) bu, bilinçli ve amaçlı yürütülen yeni bir tasvir tarzıdır, onun için de bunu, tasvirin temel kavramları arasına alıyoruz.*

9.4. Çokluktan Birliğe geçiş;

Klasik sanatta, bir eserin her parçası, tüme sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte, daima bir çeşit bağımsızlığa sahiptir. Bu, ilkel sanattaki başıboşluk değildir; tekler tüme tabi olmuştur, ama kendi başına var olmaktan çıkmamıştır. Bu, gözlemciyi ekleye ekleye görmeye, bir parçadan ötekine geçe geçe bakmaya zorlar, bu 17. yy.' ın kullandığı ve istediği, tüm olarak kavrayıştan çok başka bir işlemdir. Her iki üslupta da bu kavramı henüz asıl anlamında almayan (klasik öncesi çağın tersine olarak) birlik vardır, ama birincisinde bağımsız kısımların ahengiyle bu birlik sağlanmış, ötekindeyse kısımların bir motif meydana getirmek üzere toplaşması, ya

* Heinrich Wölflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi

* Heinrich Wölflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi

da geri kalan elemanların zorunlu olarak egemen bir elemana bağlanarak onun güdümüne girmesiyle elde edilmiştir.*

9.5. Nesnelerin Mutlak Belliği ve Oranlı Belliği;

Bu, asıl çizgiselle gölgeselin karşıtlığı da yani nesnelerin nasıllarsa öyle, tek tek ele alınması ve üç boyutlu dokunma duyusuna göre tasviri ile, nesnelerin tüm olarak göründükleri gibi ve daha çok üç boyutlu olmayan niteliklerine göre tasviri arasındaki farkta kendini gösteren bir durumdur. 15. yy' ın şöyle böyle sezebildiği , 17. yy'ın tamamı ile bıraktığı bir mutlak bellilik ülküsünü klasik çağın böyle getirmiş oluşu dikkate değer bir olaydır.

Artık şeklin gözün önüne tam olarak serilmesi zorunlu değildir, esas dayanak noktalarının verilmesi yetmektedir.

Daha önce bahsettiğimiz gibi farklı dönemlerin, ulusların çevreyi algılama biçimleri ve betimleri farklı olur. Mısır sanatçıları çocuksu yöntemleri kullanmışlardır; çünkü Mısır sanatçıları daha iyi yöntemlerden ve imkanlardan haberdar değildiler. Rönesans döneminde sanat öğreticileri sanatsal mükemmelliğin fotoğraf gerçekliğine ulaşması gerektiğini savunuyorlardı. Oysa Mutlu Erbay Empresyonizm'le bu zorunluluk ortadan kalktı demiştir. Yalnız teknikte meydana gelen bu değişiklik, ressamların konu seçme özgürlüğünü de birlikte getirmiştir. Rönesans'ta kalıplaşmış temaların, kilisenin etkisinden kurtulması ile birlikte dışına çıkmıştır. Atölye dışına çıkmış doğadaki ışık gözlenmiş ve renk kullanımı daha canlı bir hale gelmiştir.

Aynı makalede yine Erbay, sanatın imgelerle ilgilendiğini psikolojisi de bu imgelerin algılanışını bulabilmekle beraber betimlemenin sanat değilse de sanat için esrarengiz bir konu olduğunu savunmuştur.

Teknik moderne doğru ilerledikçe ifade gücü anlatıma dönüşmüştür. *

“ Batı sanatında özellikle Rönesans'tan sonra gelişen ve 20. yy.' ın soyut sanat akımlarıyla görsel sanatçıların öncelikle konusu durumuna gelen kompozisyon, bir çok görsel sanat örneğinde; ikonografik kurallara bezeme yöntemlerine ya da işlevsel amaçlara yönelik olarak da kullanılmıştır. 20. yy' da endüstrileşmenin çevre

* Heinrich Wölflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi

* Dr. Mutlu ERBAY, Boğaziçi Üniv. Öğr. Üyesi, Sanat Çevresi syf.34

ya da ticaret alanlarında doğurduğu sonuçlar, özellikle toplu üretim, reklâmcılık ve iletişim tüm üretimde bir tasarım gerekliliği ortaya koymuştur.*

1930’larda Bauhaus’ un geliştirdiği tasarım geleneği, bu gün sanat dışında da yaygın olan bir biçim bilincinde sürmektedir. Bu açıdan 20. yy. kompozisyon anlayışı tüm çevre öğelerini içeren bir geçerlilik kazanmıştır. Batı sanatında kompozisyon 15. yy’ dan bu yana Resim’de, Heykel’de ve Mimarlık’ ta yapı yüzeylerinde ya da çevre tasarımlarında, derinlik, kütle ve hareket algısını ya da yanılısamasını sağlamak üzere çizgi, biçim, renk, ton ilişkilerini kurarak geliştirilmiştir. Bu ilişkiler belirli etmenlere göre biçimlenir.

Kompozisyon, organizasyon öğeleri, kavramsal öğeler, görsel öğeler, (resimde görsel öğeler), görsel tasarım öğeleri ve tasarım ilkelerinin bir araya gelmesi ile meydana gelir, oluşur.*

Organizasyonu oluşturan öğeler;	Kavramsal öğeler;
<ul style="list-style-type: none">• Durum	<ul style="list-style-type: none">• Biçim
<ul style="list-style-type: none">• Yöneliş (konum)	<ul style="list-style-type: none">• Ölçü
<ul style="list-style-type: none">• Alan Kuvvetleri	<ul style="list-style-type: none">• Renk
<ul style="list-style-type: none">• Mekan	<ul style="list-style-type: none">• Doku
Görsel Tasarım öğeleri (Resimde görsel öğeler)	Görsel Tasarım ilkeleri (Kompozisyon ilkeleri)
<ul style="list-style-type: none">• Nokta	<ul style="list-style-type: none">• Zıtlık

* Eczacıbaşı Sanat Ansk. Yem Yayınları syf.1038

* Eczacıbaşı Sanat Ansk. Yem Yayınları syf.1038

• Çizgi	• Egemenlik/Odak noktası
• Renk	• Görsel Denge
• Doku	• Görsel Ritm
• Boyut	• Şekil-Zemin Anlatımları”
• Biçim	
• Yüzey*	

10. RESİMDE KOMPOZİSYON DURUMU

Soyut sanatta bile kompozisyon hayati önem taşıyan bir olgudur. Bunun nedeni resmin etkili ve göze çarpıcı olması isteğidir. Resim her anlamda kişisel bir çıkıştır. Dahı ve kesin kurallar taşımaya da kompozisyon nitelik bakımından kendi gerekliliğini hissettirir. İyi kompozisyon çoğu kez içgüdüsel bir oluşumun sonucudur. Ressam hoşta giden bir şeyi yaratmış olma durumundadır. Geleneksel kompozisyon kurallarının dışına çıkma durumundadır (içgüdüsel olma durumunda). Şurası gerçektir ki kompozisyon konusunda iyi bir sezgi ve göz geliştirmek uzun çalışma ve deneyim ister ve bu konuda kısıtlamaların da olacağını bilincinde olunması gerekmektedir. Sanatçı bu yolla nereden başlayacağını anlayabilir.

Bazı teknik ipuçları ve kompozisyonu sınırlarken gözetilecek yollar olması gerekir. Bunlar aşağıda açıkladığımız, çerçeve ve kadraj kullanma, ayna kullanma, rastlantısal lekeler, altın oran, gözü yönlendirme, odak noktası gibi alt başlıklarla sıralandırılabilir.

* Resimde Kompozisyon, Tülay Çellek, Net Fotoğraf.com

10.0. ÇERÇEVE VE KADRAJ KULLANMA

Bu kompozisyon bulmaya yönelik bir çalışmadır. Kompozisyon oluşturma değildir. Bir tür görüntüye çerçeve çizmektir. Bu çalışmada ressam belli bir alana yönlenirken çevresini çalışma alanının dışında bırakmayı amaçlar.

Örnek: Böylece ressam gereksiz ve dışta kalacak olanları ayırıp çalışma alanına yoğunlaşacaktır. Gerçekçi çalışmada bir pencereden bakış gibi bir kartondan çerçeve yapmak veya iki “L” formu hareket ettirerek içte kalan pencerenin içine aldığı görüntü, bitmiş resmi sanatçıya gösterir hale geldiği zaman kompozisyonu oluşturmuş olur. Eğer çerçeve seçilecekse oranlarının, yapılacak resmin orantısında olmasında yarar vardır (Çerçeveye alınmış olan görüntünün ressamca iyi ve doyurucu olması gerekir (kompozisyon bakımından)).

Çerçeveyle kompozisyon arama yöntemi bir başka türde de şöyle kullanılabilir; Ressam, yapacağı resmin desenini veya eskizini yaptıktan sonra resmiyle orantılı olacak türde karton çerçevesini çalışmasının üzerinde gezdirerek iyi kurgu ve hoş a gider bütünü bulmaya çalışır. Karar verdikten sonra görüntüyü tuvale geçirir.*

10.1. AYNA KULLANMA

Diğer basit yöntem ayna yerleştirip kontrol etmedir. Ayna kompozisyona yardım ettiği kadar görüntüyü kontrol etmeye yarar (ton değerleri ve renksel oluşumda). Bütün yapacağımız şey resme aynada bakıp aynadaki ters görüntüden hataları görebilmektir. Normal halinde göremediğimiz hatalar ve vurguların farkına varmamızı sağlar, iyi bir kompozisyondaki denge ve uyumun görüntü tersine döndüğü zaman da kalıp kalmadığını görürüz. Bu demek değildir ki kompozisyonun ille de simetrik olması gerekir, yani aynadaki görüntünün de gene görsel dengesinin olması gerekir. Aynı şey resmin tersine çevrilmesi (yan çevrilmesi) halinde de görsel dengeli bütünlüğünü koruması gerektiğidir.

Resme tek gözle baktığımız zaman da ayna görüntüsünde olduğu gibi bazı görsel aksaklıkları görme şansımız olabilir. Uzun müddet aynada görüntüye

* Encyclopedia of art, cd

baktığımız zaman aksaklıkları göremez hale gelebiliriz. Teknik, bu açıdan en iyi görüntünün şok olarak etkilemesidir.*

10.2.RASLANTISAL LEKELER

Resimde hiçbir görüntü olmadan bir şey yaratmak ve kompoze etmek zordur. Bu nedenle bazı sanatçılar rastlantısal lekelerden başlangıç olarak yararlanırlar, gökyüzündeki bulutlar gibi karmaşık düzensiz formlardan hareket etmek bizim imgelememizi geliştiren ve bütün kompozisyonu geliştirmeye olanak taşıyan bir oluşum meydana getirebilir. Bu yöntemde rasgele noktalar dökülmüş boyalar başlangıçta yol gösterici olabilir. Bu aynı zamanda bir manzara içindeki parçaların bir araya getirilmesi veya eşyaların konmaya başlanmasıyla da olabilir. Bu konuda soyut görüntülerden başlayarak (lekeler, noktalar vs.) gerçekçi kompozisyonlara varmak. Burada soyut olandan başlayarak gerçek görüntülere varmak özellikle üstün sanatsal sanatçı sezgisine gerek gösterilecektir.

Başarılı kompozisyonlar özellikle resmin altındaki kurgu bakımından orantısal ilişkiler ve geometrik motiflemelere dayanır.

İyi düzenlenmiş bir kompozisyonun gerçekçi görüntüleri altında soyut nitelik taşıyan biçimsel ikinci bir kompozisyon bulunur ve alttaki kompozisyon çoğu doğal görünümü resmin gizlediği bir oluşumdur.*

10.3. ALTIN ORAN

19. yy'da resmin kompozisyon kuralları konurken ele alınan özelliklerden biridir. Başlangıç olarak eski devrelerin filozof ve matematisyenlerinin görüşlerinden (düşüncelerinden) yararlanmışlardır.

Orantı meselesi öncelikle Öklit tarafından irdelenmiştir (ortaya atılmıştır). Ancak Platon tarafından başlandığı söylenmektedir. Nesnel yapının orantıları türünde ele alındığı gibi mekanın bölümlenmesinde de söz konusu edilmiştir. Simetrik olarak

* Encyclopedia of art, cd

* Encyclopedia of art, cd

uygulanması tartışılrsa da eğitilmiş Rönesans ressamlarının yararlandığı bir oluşumdur. Basit bir şekilde çizgisel oluşumda iki parçaya ayırmaya ve aralarında özellikli bir orantının (boyut bakımından) olduğu ilişkiye dayanır. Büyük parçanın küçük parçaya oranının bütüne oranı türünde olur. Çizgi boyutları 5/8 oranını ve bu yaklaşık altın oranı verir. Resimlerde de dikine etkili bir görüntünün yatayı bölmesi halinde görülür. Bu başlangıçta dikkate alınmasa bile kendiliğinden oluştuğu ve ressamların serbest düzenlemelerinde sezgisel olarak bunu buldukları (oluşturdukları) görülür. Bunun nedeni doğada mevcut olması ve sanatçının göreceli olarak aktarıp resimde kullanmasından oluşabilir. Deneyimler göstermiştir ki altın kesim oranının bulunduğu görünüm farklı diğer orantı ilişkilerinde daha hoş gider ve doğal çekiciliğe sahip olduğu görülmüştür (doğal görünüm). Ancak başka matematiksel oluşumlarda resimsel farklılaşımara ve özellikle soyut etkilere yardımcı olabilmektedir.*

10.4. GÖZÜ YÖNLENDİRME

Birçok karmaşık resimde genellikle basit veya sade kurgu vardır ve bunlarda seyircinin bakışını belli alanlara yönlendirir. Örn; Dikdörtgeni ele alırsak köşegenleri ve kenar ortaları hem belli yönler gösterir, hem de kesişmeleriyle odaklar oluştururlar ne zaman bakarsanız kesişme noktalarına gözünüz yönelir. Aynı şey dikdörtgenin başka kesişme noktalarında da oluşabilir. Sistemik bölme çizgileri arttıkça hatta ilişkili eğri çizgiler oluştuğu zaman bile görsel ilgi noktaları oluşabilir. Ta ki çizgisel oluşum gözü yönlendirebilsin, resmin orantısı içinde odak noktası dikkatimizi çektiği zaman diğer bölümler ve yönlendirmeler görünmez veya dikkat çekmez hale gelebilir. Bunu bir ileri götürecek olursak göstermek istediğimiz nesnel görüntüyü odak noktasına yerleştirdiğimiz zaman, odak noktası tamamen nesnel önem alanına dönüşmüş olur ve biz resimde nesneyi görmeye başlarız. Dikkatin toplanacağı noktaya görüşü çekebilmek için bazen bulutların yönlendirmelerinden, nesnel dizilişinden, güçlü fırça darbelerinin yönlendirmesinden yararlanabiliriz. *

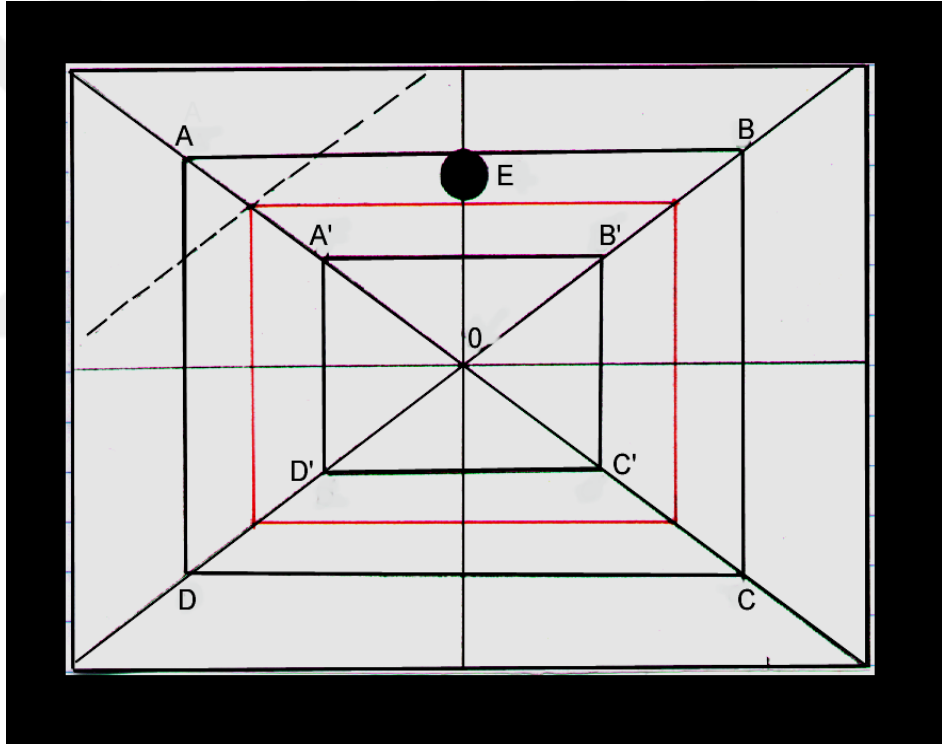
* Encyclopedia of art, cd

* Encyclopedia of art, cd

10.5. ODAK NOKTASI

Bir resimdeki odak noktası izleyicinin gözünün yönleneceği, en güçlü şekilde çizilmiş noktadır. Bu genellikle çalışmanın ana konusudur. Örneğin; bir portredeki yüz, bir köy manzarasındaki kilise kulesi gibi. Bir öğenin diğerinden daha önemli olmadığı, karmaşık görüntülerde sanatçı, düzenlediği değişik unsurlarla izleyicinin gözünün resim üzerinde dolaşmasını sağlamalıdır. Tüm bunlar arasındaki uyum, biçimin içinde kurulan dinamik kompozisyonun kendisini oluşturur.

11. ALANIN DÜZENLENMESİ

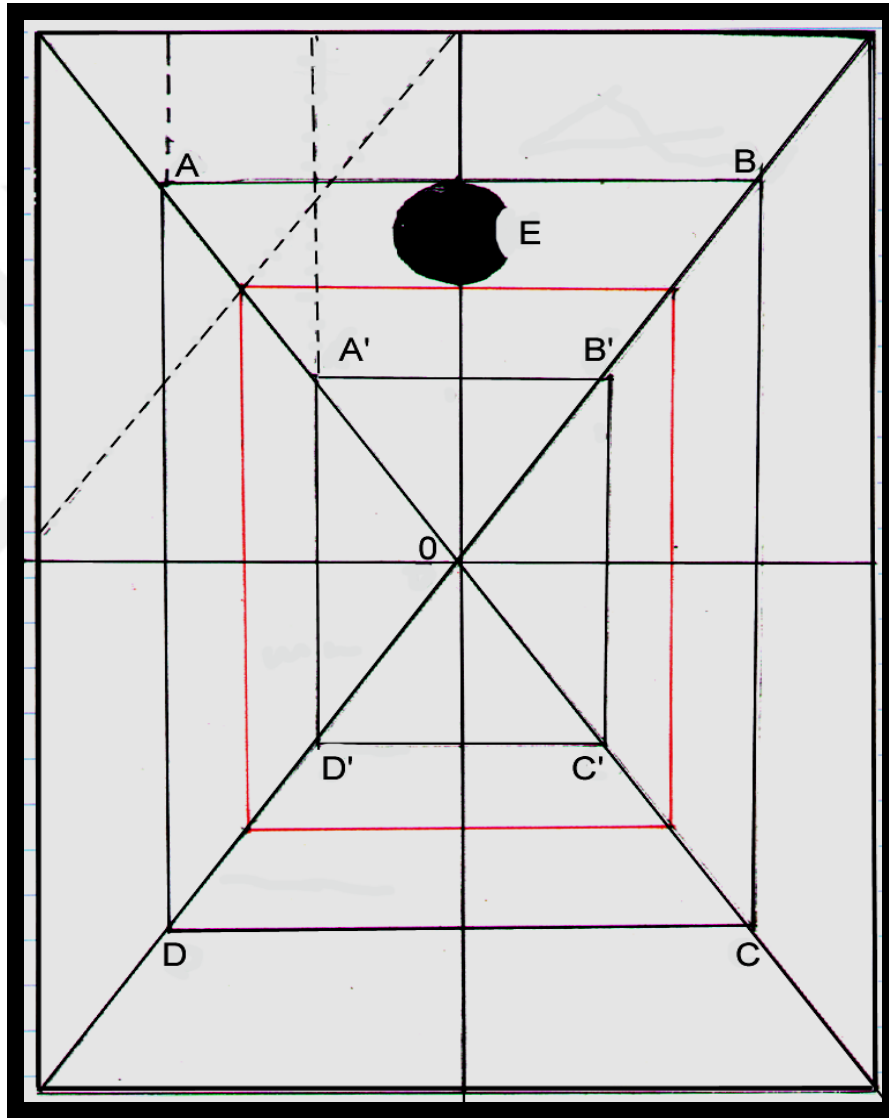


Kompozisyon Şeması I

Şekil 5

- 1) ABCD – Büyük altın kesim alanı. Bu alanda kompozisyonun en önemli, en belirgin figürleri yer alır.
- 2) A'B'C'D – Küçük altın kesim alanı. Bu alanda da kompozisyonun ikinci derecedeki figürleri yer alır.
- 3) (O) noktasına önemli bir figür getirilemez.

4) (E) noktası, (ölü noktadır). Kompozisyonun büyük altın kesim alanı ile küçük altın kesim alanı arasında yukarıda yer almaktadır. Bu noktada (ölü nokta) kompozisyonun önemli belirgin figürleri çizilmemelidir. Eğer bu noktaya güçlü bir figür, renk, valör, çizgi getirildiği takdirde, kompozisyonun bütünlüğünü bozucu ve dikkat dağıtıcı etki yaparak, gözün o noktada sabitleşmesine sebep olur.*



Kompozisyon Şeması II

Şekil 6

* Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası, Şeref Bigalı

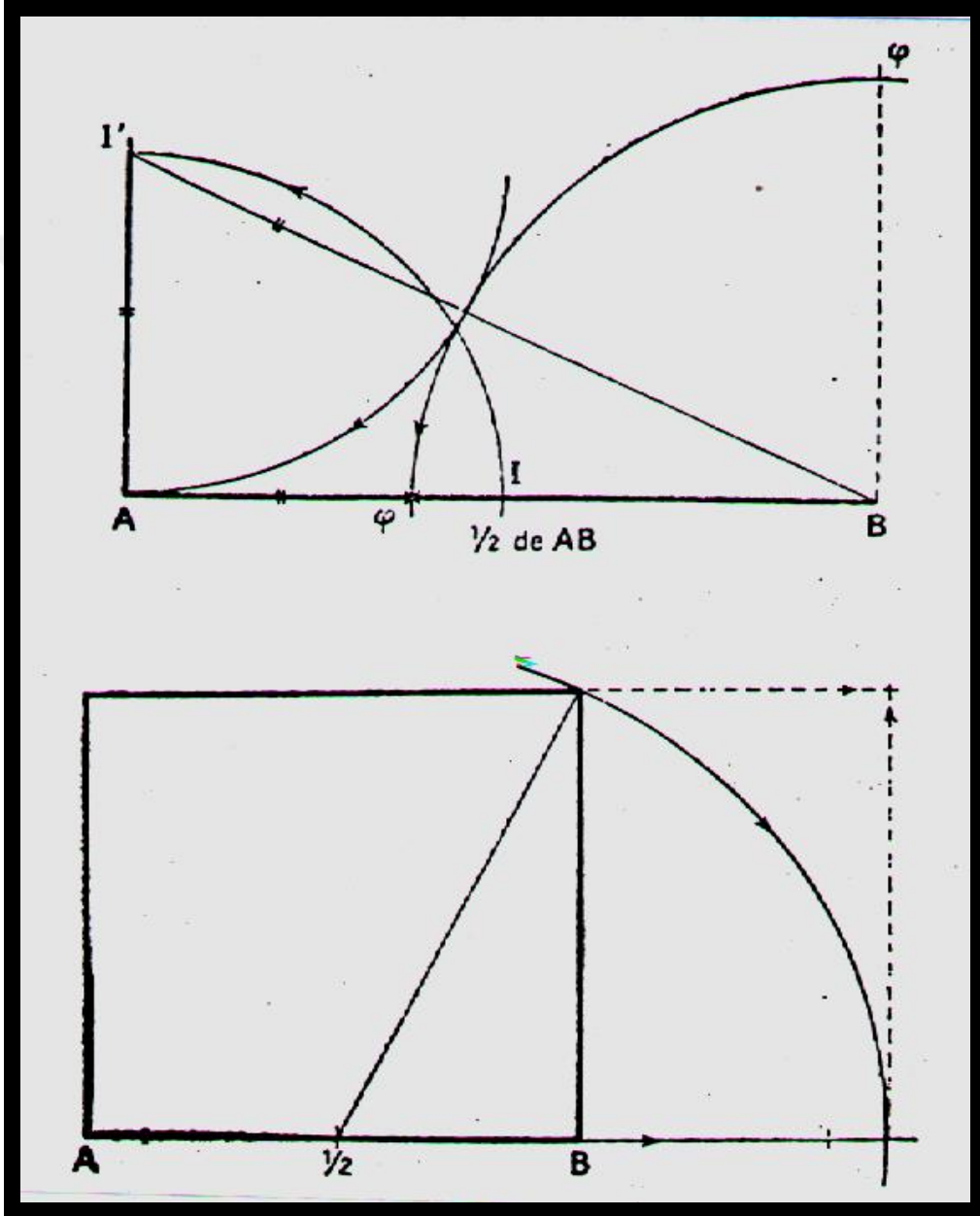


Resim 3

Rönesans ressamaları dikdörtgenin içerisinde yatay, dikey ve köşegen çizgilerle üçgen kompozisyonlar oluşturmak için geometriden yararlanmışlardır. Raphael Sanzio' nun (1483-1520) " Goldfinch Madonna'sı " adlı tablosu bu prensibi belirgin bir şekilde gösteriyor. *

* Art Academy, Boyut Yayın Grubu Sayı:2 syf:45

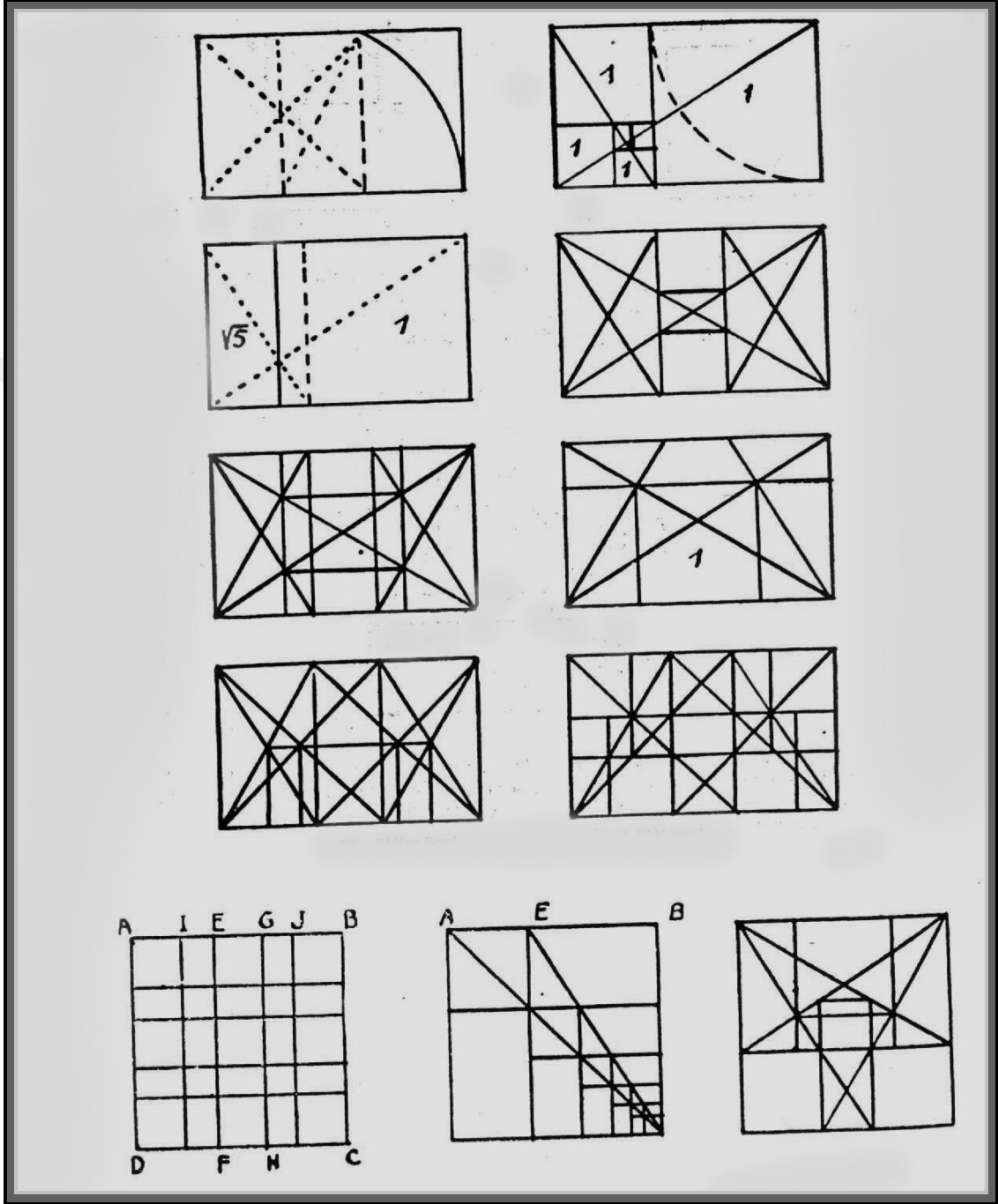
Altın Oran Prensibi: Bir bütünün, iki kısmı arasında, bu iki kısmın en büyüğü ve en küçüğü arasındaki oran, bütün ile en büyük kısım arasındaki orana eşittir.



Şekil 7

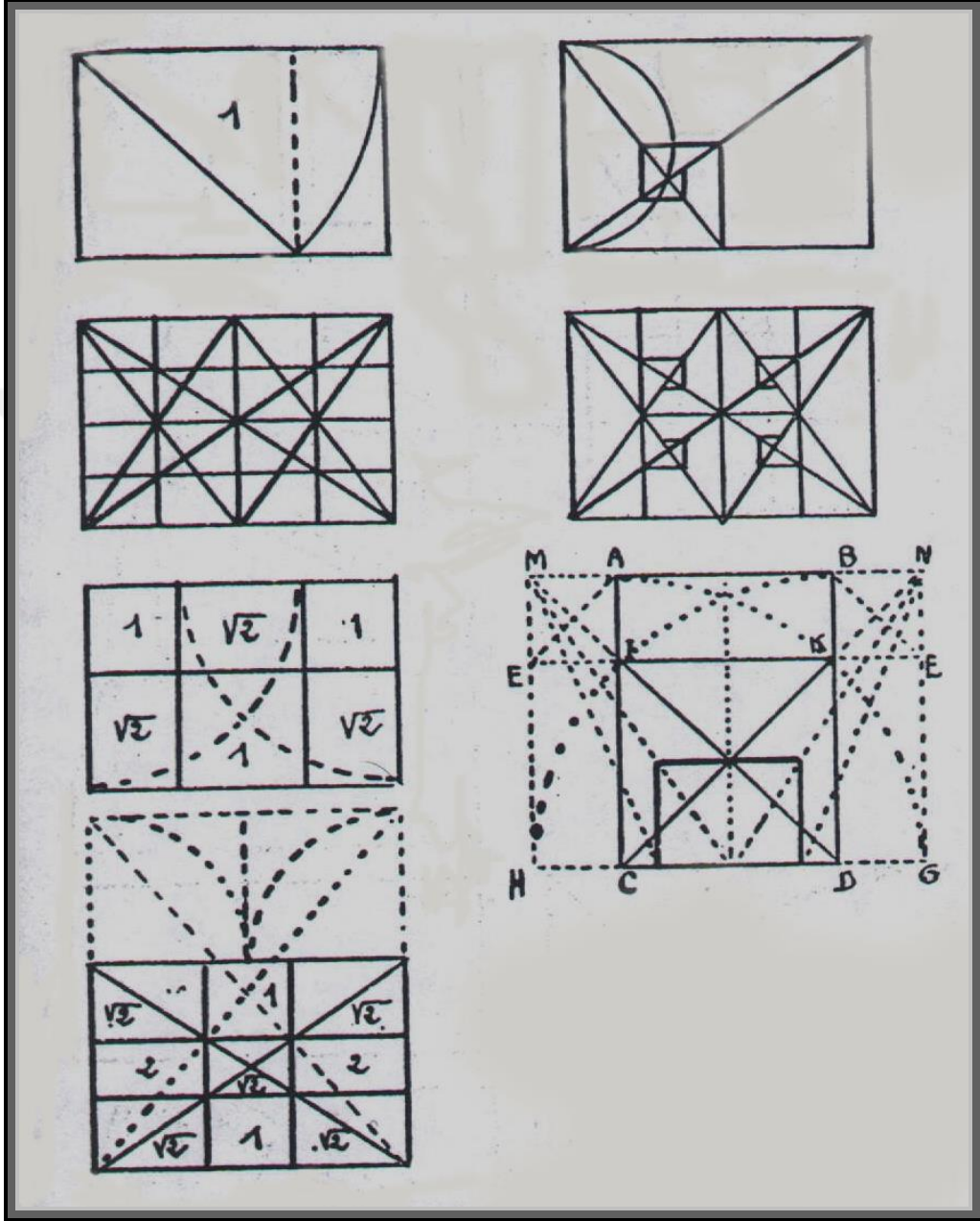
Yukarıda: Bir çizginin uç ve orta durumda bölünmesi;

Aşağıda: Kareden yola çıkarak "Altın" dikdörtgenin yapılması.



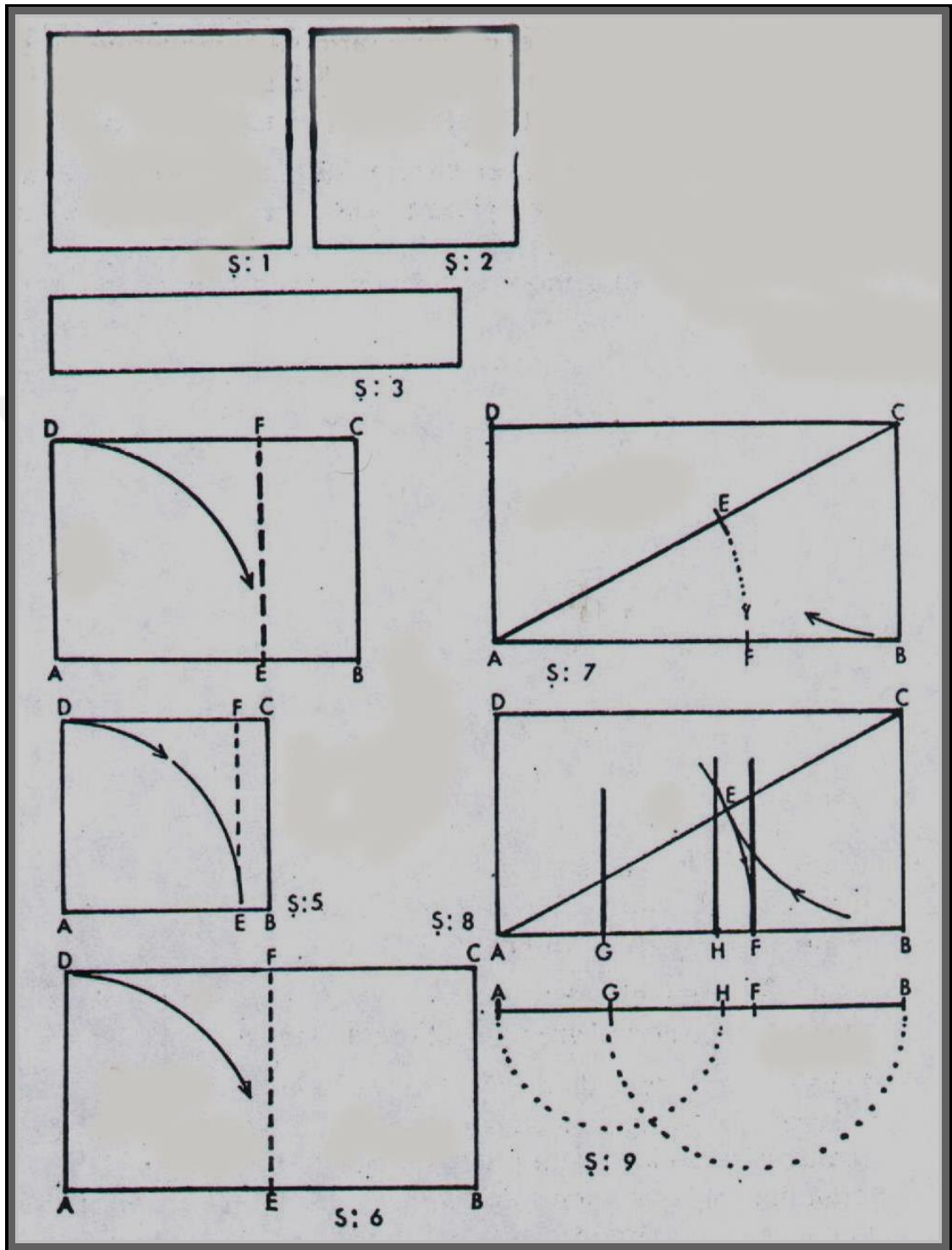
Şekil 7 A

'Altın Bölüm Sayılı Dikdörtgeni ve Armonik Bölünmeler' ve 'Karenin Armonik Bölünmeleri'



Şekil 7 B

Armonik Bölünmeler



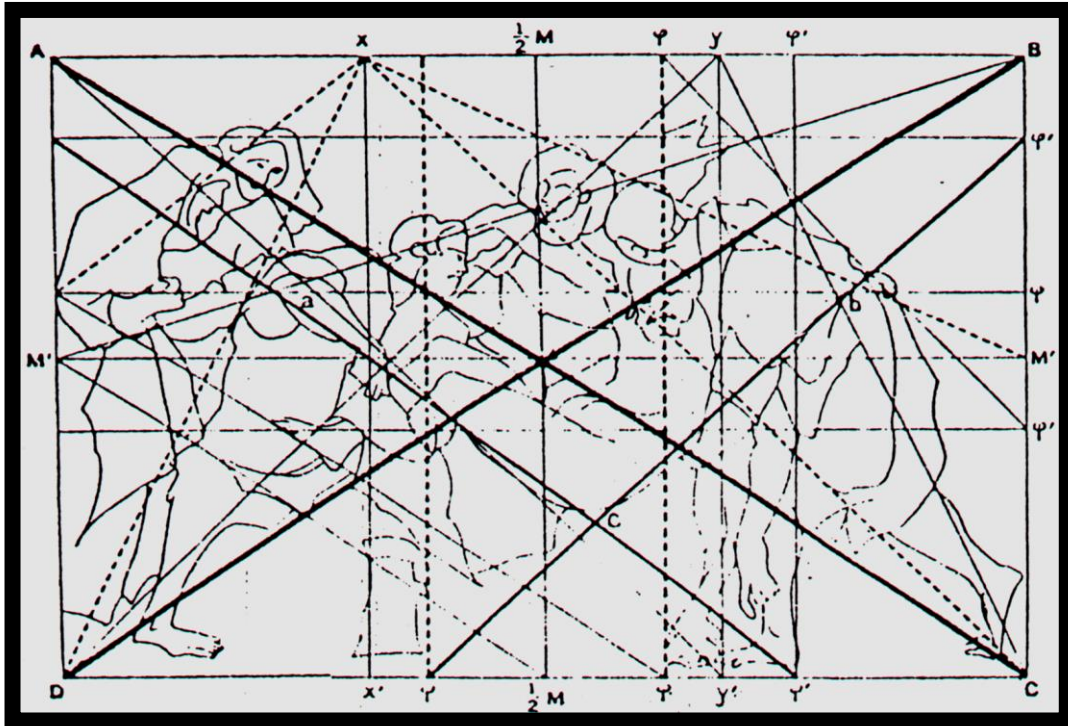
Şekil 7 C

Bir Alanı Uygun Olarak Bölme



Titien-Mezara koyma- (kompozisyon)

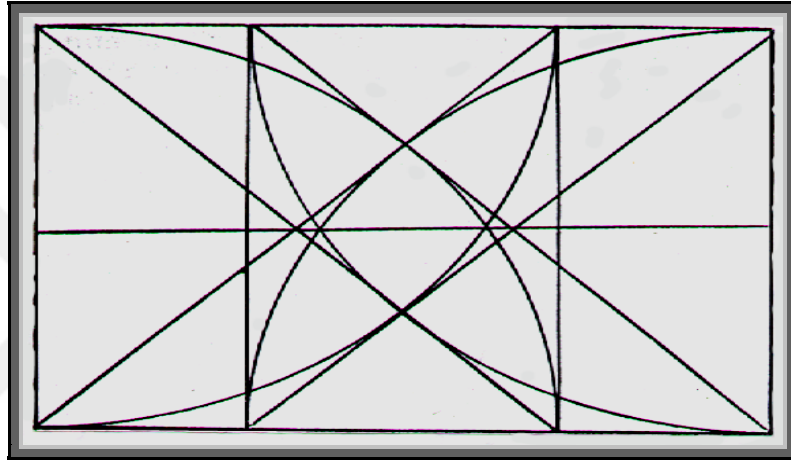
Resim 4



Şekil 8

Altın bölümün kesimleri ve bir dikdörtgenin diyagonallerin üzerine kurulmuş kompozisyon örneği;

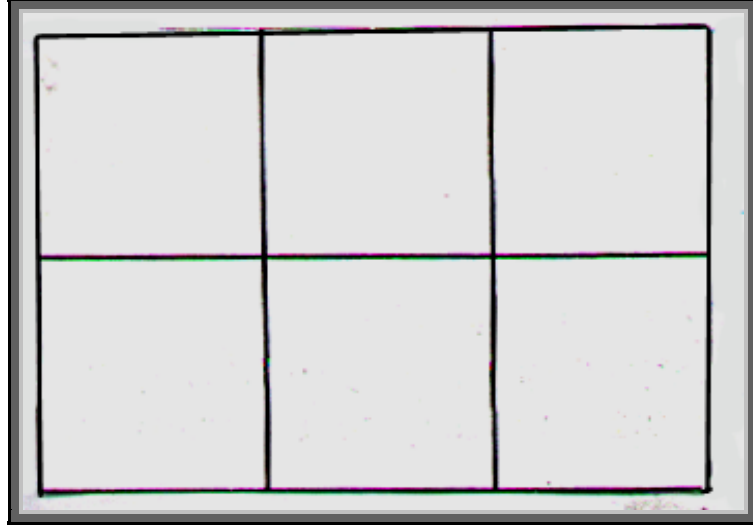
Özel noktalardan çıkan kuvvet çizgilerinden ritmik bir ağ ören, bir bilardo topu gibi diyagonallerin dayanma oyunu dikkati çekiyor.



Şekil 9

Yukarıda görülen karenin bir tarafını uzatmakla diyagonallerle elde edilen otomatik dikdörtgenin, kısa kenarını uzun kenar üzerine sağlı sollu uyguladığımızda, birbirini örten iki kare elde edilir. Eğer, büyük dikdörtgenin, diyagonalleri çizildikten sonra, karelerinde diyagonalleri çizilirse, fileye benzer eğriler grubu oluşur. Bu elde edilen şeklin içinde naturel formlar kendi öz yönlerini terk ederek, istenen biçimi alırlar. O zaman tabloda elde ettiğimiz şekillerin, ortak bir yanı olduğunu hissederiz.

Yukarıda açıklanan Serusier'nin kanunu (resim), karenin bir tarafını uzatmakla oluşturulmuş dikdörtgenin, kısa kenarını, uzun kenarının üstüne taşımaktadır.



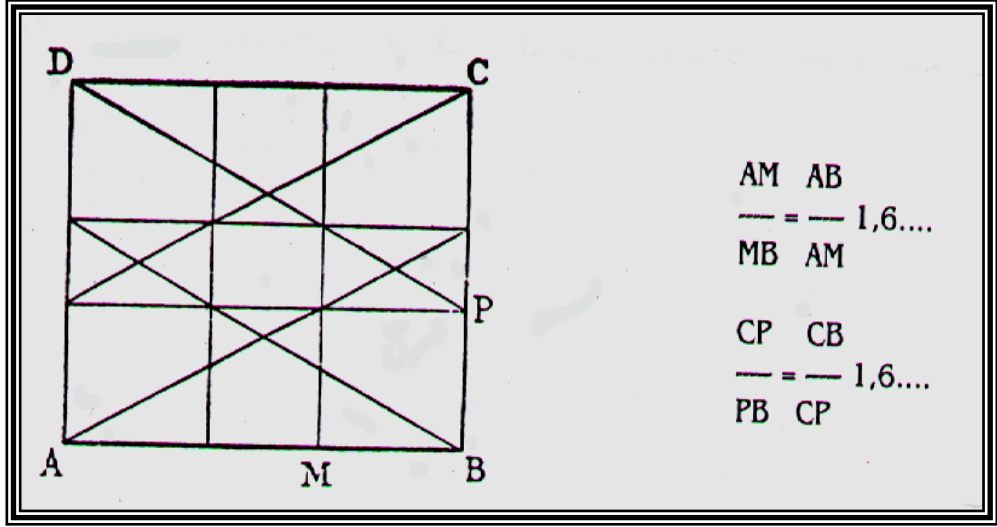
Şekil 10

Dikdörtgenin kısa kenarının ortasından çekilen çizgi ve uzun kenarının 1/3'ünden çekilen iki çizgiyle dikdörtgenin altı eşit parçaya bölünmesi, uyumlu bir bölüm sistemini vermektedir.



Şekil 11

St. Andre' Haçına göre bölme; Dikdörtgenin üst köşelerinden büyük kenarlar üzerine, küçük kenarların katlanma noktalarına eğikler çizerek elde edilir.



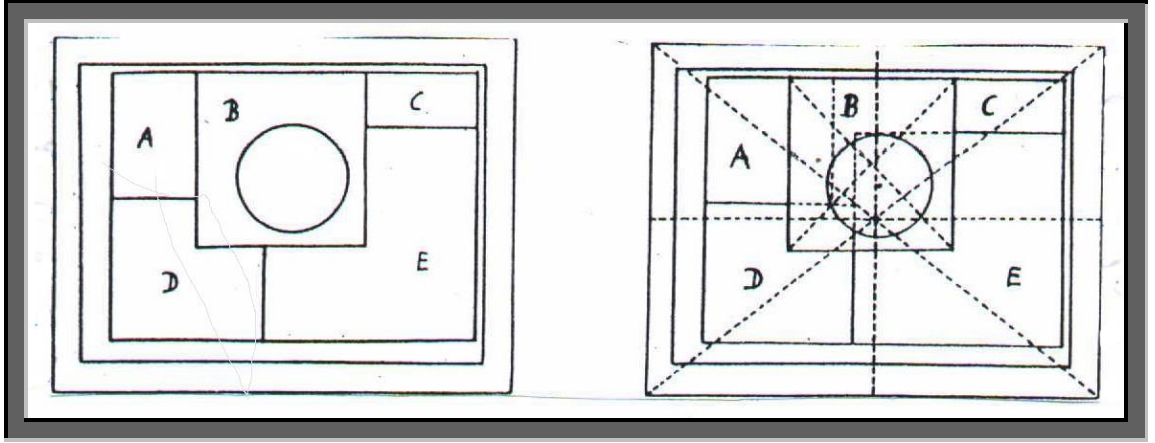
Şekil 12

Altın bölüme göre bölme; Bu bölüm, kenarları oranlı parçalara ayırmaktır. Büyük parçaların, küçük parçalara olan oranı üzerinde durulan kenarların büyük parçalara olan oranına eşittir. Bu mutlak değer olarak 1,618.....'e eşittir. Bölüm noktaları elde edildiği zaman dik ve yatıklar, diyagonaller, daireler veya geometrik eğriler çizilir. Böylece karışık bir geometrik çizgiler ağı meydana gelir.

Resim düzleminde kompozisyonu meydana getiren beş temel disiplin vardır.

- 1) Geometri,
- 2) Sayı,
- 3) Valör,
- 4) Renk,
- 5) Alan,

Sanat yapıtındaki “ince ve ustaca” karmaşıklık, temel geometrik biçimlerin organizasyonu yoluyla elde edilebilir.



Şekil 13

Yukarıda Ben Nicholson' un bir rölyef şeması görülmektedir. Kompozisyon, bir daire ve birkaç dikdörtgenden oluşmaktadır. Dikdörtgenler birbirlerine ve çerçeveye paralellerdir. Hatta derinlikte hiçbir farklılık olmadığı halde bu rölyefteki düzlemler birbirlerine dayanırlar. Buradaki form birimlerinden ya da ünitelerinden birçoğu birbirlerine müdahale etmeyen bağımsız ünitelerdir. Fakat "B" dikdörtgeni "D" ve "E" dikdörtgeninin üzerine taşmaktadır. Kompozisyonu çevreleyen en dıştaki üç dikdörtgen, aşağı yukarı aynı gibi gözükse de, kesinlikle aynı olmayan oranlarda ve onların merkezleri de, oldukça birbirlerine yakın, fakat tam olarak üst üste değildir. Oranların ve merkezlerin bu aşağı yukarı birbirlerine yakınlığı, izleyicileri bu inceliği fark etmeye götürmekte ve bu şekilde kompozisyonun tümünde büyük bir gerilim oluşturmaktadır. Aslında bu durum düzlemlerde de aynıdır; kompozisyonu oluşturan "A" ve "C" düzlemleri dikdörtgen, "D" elemanı kareye yakın bir dikdörtgen, "B" ve "E" elemanları ise "marjinal" birer dikdörtgen niteliğinde olup bunların tümü, kare' ye kur yaparlar. Tüm kompozisyonun merkezi, kompozisyonda yer alan diğer nesnelere hiçbir noktası ile çakışmamaktadır.

Aynı biçimde, kompozisyonun merkezinde yer alan yatay çizgide bu elemanların hiçbir kenarı ile çakışmamaktadır. Tablonun dikey eksenine, kompozisyondaki "B" dikdörtgeninin dikey eksenine oldukça yakındır.

11.0. Geometri

Neolitik çağları yaşamış medeni insan toplulukları, toprağın ölçülmesi, bölünmesi ve bir alanın hudutlaşıp tanınması için, geometriyi buldular. M.S. 1. bin yılın sonlarına doğru, geometri aletlerinden yararlanarak çift boyutlu proto geometrik alanların çizgi özelliklerini buldular. Bu özellikler; önce çizgiyi daha sonra çizgiyle yapılan şekilleri (poligonlar, daireler) ve bu sınırlı alanların çizgi ile bölünmelerini, bunların karakteristik özelliklerini tanıttı.*

11.1. Çizgi

Kuvveti ve zayıfı anlatan eğri ve düz içgüdüsel birbirinin yanına sıralanır. Simetrik veya asimetrik kompozisyonda, zaman içinde tekrarlarla sınırlı alanda zincirleme devam eden ve uygunluk gösteren bir sıralamayla yer alır. Düz çizgiler, bir yönü, dik ve yatay olarak da bir açıyı söylerler. Eğri çizgiler, bir diğer eğri çizgiyi tanıtır. Aynı zamanda eğriler, düz çizgiye oranla daha dinamiktir. Biri diğerine göre zıt yön gösteren iki eğri çizgi, bir (S) harfinin spiral dinamizmini yaşatır.*

11.2. Geometrik Alan

Üç veya daha çok düz veya eğri çizgilerin el ele verip kendi içlerine kapanması, sayısız alanları meydana getirir.

11.3. Çizgi Bölünmeleri veya Düzenleyici Çizgiler

Düzgün geometri içine giren çizgi, düzgün bir poligonun alanını düzgün parçalara böler: Üçgenler (diyagonaller), dikdörtgenler veya kareler ile (orta, çizgi ve dikdörtgenin küçük kenarının büyük kenar üzerine indirilmesiyle elde edilen) sınırlı

* Adanan Turani, Resimde Geometri İşlemleri-Sorunları, İş Bankası Yayınları

* Adanan Turani, Resimde Geometri İşlemleri-Sorunları, İş Bankası Yayınları

orantı kurmaya varır. Varlığın büyük sırrı olan geometri, bir alanın büyük veya küçük alanlara ayrılması, kompozisyonun geometrik düzene sokulmasına yardım eder.

Varlığın kanunları hareket noktamız ve hareketin de kanunlarıdır ve devamlı değişiklik gösterirler.

Plastik ifadesi olan daire yayları, daireler orta çizgiler, diyagonallerin çizimleri kompozisyonun temel ve geometrik yapısına hakim olurlar. En mükemmel hareket Pythagore' un dediği gibi, dairevi biçimdedir. Aynı gerçeği Aristo' da söylemiştir.

Varlık, geometri ve sayı düzeni içindedir. Pythagore, mistik uyumu, tabiatın varyasyonlarında rakamlarla anlamaya çalışmış, her şeyin aslının sayıya dayandığını söylemiştir.

Eflatun, Vitrovue ve birinci Rönesans'ın üstün artistleri ve filozof sanatçıları, mimarları oranı şöyle açıkladılar;

“Oran, bir bütünü, (bir topluluğun) elemanları arasında ve bu elemanların her biriyle bütün arasındaki birlikte ölçümlendirir.”

12. ORAN

Eflatun tarafından ortaya atılan, Pythagore' un anlayışı, matematik bilimine ait değişmez bir sayıdır. Evelide tarafından açıklanan ve oranın bölünmesiyle elde edilen sayı, “birbiriyle alakalı iki büyüklük arasındaki oranın aynı değerde olmasıdır.”

Leonardo da Vinci' nin Altın bölüm, (Sectio Avreo), Pacioli'nin (Divine Proportion) ilahi oran, -Rabbani- olarak nitelendirdikleri bu “farta bütünlük ve birlik” kanunu, çoğalma ve övünme manzarası gösterir. En büyükle en küçük arasında, bütünü ile, en büyük uç arasındadır;

Fotoğrafın, sinemanın icadı, basın, yayınların gelişmesi, haberleşme araçlarının gitgide yayılması genel olarak sanatın ve resmin önemini küçümsemeyecek, fakat başka bir karakter verecekti. Resim “belge” olmaktan kurtulacaktır. Tabiat gösterilerini, olayları, hayatın bin bir sahnesini kesin bir yakınlıkla tespit eden fotoğraf, canlandıran, seslendiren sinema, ressamın

çalışmasına, başka idealler katacağı. Resim gitgide daha kişisel, daha soyut bir kimliğe bürünecekti.

Empresyonizm akımından bu günkü soyut araştırmalara, resim kolektif hayattan yavaş yavaş sıyrılarak tamimiyle “spekülatif” bir kimliğe büründü. Fikir araştırmalarına yeni bir alan açılmıştı. Ressam artık kolektif anlayışa topluma sesleniyordu. Ya da sesleniyorsa bunu, anlaşılması özel bir kültür gerektiren girift, esrarlı bir dille yapıyordu.

Empresyonizm, Kübizm, Fovizm, Abstre soyut – resim akımları gitgide daha erinleşen entelektüel sanat gösterileri oldu. Güneş ışığını süzen, imbikten geçiren Empresyonizm ve maddeleri parçalayan, tanınmazca dağıtan soyut akımlarla, resim sanatı görünen, objektif tabiattan gitgide uzaklaştı. Eskiler, tabiata körü körüne bağlanmamakla beraber, onu yorumluyorlar, tablolarında hiç değilse gerçeği, hatırlatıyorlardı. Çağdaş sanat akımları uzaktan uzağa da olsa bu hatırlatmayı gereksiz buldular, biçim ve renklerin kendi dünyalarınca yaşamaya yeterli oldukları prensibini ileri sürdüler, biçimler, renkler kendi yapılarını güzelliğiyle konuşacaklardı ve dış alemi hatırlatmaları artık sanatta yeni faydalar katmayacaktı.*

Soyut sanat akımları benimsenebilir, ya da sevilmebilirler. Bu akımlar üstüne yargımız ne olursa olsun, soyut sanat şekillerinin çağımız kaygılarına, çalkantısına, huzursuzluğuna, bilimsel araştırmalarına paralel geliştirdiklerini kabul etmemiz gerekir. Zaman ve mekan anlayışlarının kökünden sarsıldığı, uzaklık, süre kavramlarının her yıl biraz daha daraldığı, atomun parçalandığı “madde” nin moleküllerden yapılı hayali bir varlık olduğu anlaşılan çağımız içinde, sanatın da derinden derine onu sarsan çalkantıların olmasını normal bir olay saymak gerektir.

Resim sanatının son otuz yıldır gitgide soyutlaşması ona yeni alanlar sağlamış oldu. Resim gitgide daha kesin olarak tabiattan ayrılmakla benzerlik, benzetme özelliğini kaybetti. Bu kaybediş onu “anlatma, -tasvir, etme-“ canlandırma, bir konuyu ifadelendirme zorundan kurtardı. Bir bakıma da, sinema, fotoğraf, televizyon resmin önceleri yaptığını kat kat daha yakınlıkla yapabiliyordu. Bilimin buluşları

* Sanata Giriş, Selçuk Mülayim, Stad Yayınları

resmi, insanları ve olayları çizgiler, renklerle tarihin sanat arşivine dökme ödevinden kurtarabiliyordu. Resim; salt çizgileri, biçimleri, renkleri, ahenkleriyle yaşayabilecekti. Resim “-çevirici” fonksiyonundan kurtulabiliyordu.

Empresyonizm ve Kübizm ile başlayan bu “başlı başına var olma” yeterliği soyut sanat akımları ile adamakıllı kuvvetlendi. Biçimler ve renkler kendi başlarına kalınca, kendi kıymetlerinin diliyle konuşmaya başlayınca, bu olay iki sonuç doğurdu. Biri resmin süslemeye, bezemeye sapması, öteki de “fonksiyonel” olmaya “yaratıcı” bir kimliğe bürünmesi. Resim bir yandan süsleme sanatlarının bir kolu olacak kadar kimlik değiştirirken, bir yandan da özellikle mimarlığın kıymetli bir yardımcısı oldu.

Düz çizgilere bakan göz hiç kırılmaya, iniş çıkışa, dalgalanmaya takılmadığı için, bir durgunluk, durulma, yerleşme etkisi altında kalır. Bu çizgiler dikey ve yatay olarak doksan derecelik bir açı prensibi üstüne kurulmuş ise; bu yerleşme, bu hareketsizlik, statizm duygusunu büsbütün kuvvetlendirir.



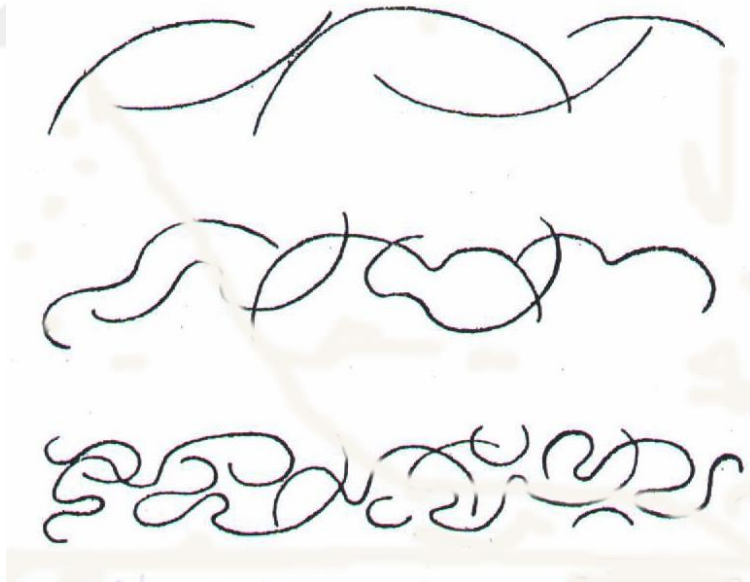
Şekil 14

Düz çizgiler toplumu, doksan derecelik açı prensibinden ayrılır, eğik çizgiler kombinezonları olarak görünürse, statizm duygusu yine kalır, ama tam düzey, tam yatay prensibinden ayrılmış düz çizgiler, sağa, sola yatmakla hareket, kıpırdanma duygusuna yol açmış bulunurlar.



Şekil 15

Düz çizgilerin statik etkisine karşılık, eğri çizgilerin, eğrileri arttıkça, dinamizm, hareket duygusunu uyandırır. Hareket, düzlükten kararlılıktan kurtulup eğriliğe, eğilip bükülmeye, boyuna yer - mekan değiştirmeye yönelmek olduğuna göre, eğri çizgiler de, ne düzende olursa olsun, boyuna kıpırdanma, hareketlenme etkisi uyandırır. Yer çekiminin birer sembolü olarak ele alacağımız yatay ve dikey çizgilere tam karşıt, eğri çizgiler, bu çekimden kurtulup boşluk içinde kıvrınmaları, yaşamaları, herhangi bir alana bakan gözle, yaşamının, kaynaşmanın etkisi altında kalmaktadır.



Şekil 16

Düz çizgilerle olduğu gibi, eğrilerle de hareket, kıpırdanma basamakları kurabiliriz. Örneğin, hafif eğrilerin dinamizm etkisiyle spirallerin, sinüsoit arasındaki fark büyüktür. Bir çizgi ne kadar eğrilip bükülürse -tıpkı deniz dalgaları gibi- o oranda canlılık, kıpırdanma duygusu uyandırır.

Geometrik biçimler genel olarak, ne kadar soyut olsalar da, dış dünya ile bir köprü kurmuş durumdadırlar. Herhangi bir geometrik şekil bize tabiatın bir parçasını hatırlatabilir.*

13. GEOMETRİK ÖRGÜDE ÇİZGİNİN ROLÜ

Ressamların kurdukları geometrik örgülerde rol alan belli başlı elemanlar, yalnızca düz çizgiler, üçgenler, piramitler değildir. Çizgi bölümünde gördüğümüz gibi, eğrilerin, yuvarlakların etki payı pek büyüktür. Durulma etkisini düz çizgiler sağlar. Yuvarlaklar, eğriler de hareketi ve dinamizmi. Bundan ötürü kompozisyonların geometrik örgüsü düzlerle eğrilerin denkli düzeninden doğmalıdır.

Ressam yapmak istediği kompozisyonun elemanlarını tablosu içinde nasıl yerleştirecek, düzenleyecek?

Fantazisine, içgüdüsünün itişine uyarak rasgele mi?

Duygusuna güvenerek bu duygunun esintisine uyarak mı?

Çoğu zaman duygu, içgüdü, fantezi kişiye oyunlar oynar. Bu anın heyecanı kişide; “doğru” düşünüyorum, duyuyorum; duygum bana ihanet etmiyor “kanısını” uyandırır. Ama aradan bir zaman geçince gelip geçici duyguların heyecanı içinde yanlış yollar tutulduğu, sağlam bir iş yapmak için, onu serinkanlılık, hesapla perçinlemek gerektiğini fark eder.

Matematik ölçüler, geometrik düzen, ressama en sağlam dayanaktır. İçgüdü, duygu, oran, orantı ölçülerinin temelinde dayandıkça ölmezliğe kavuşurlar.

Vitruve’ nun prensibine bakacak olursak; “ eşitsiz olarak bölünen bir bütünün güzel görünmesi için küçük parçalarla büyük parçalar arasındaki ilişkinin, büyük parça ile bütün arasındaki ilişkiye eş olması gerekir ” der.

Onu şöyle yorumlayabiliriz;

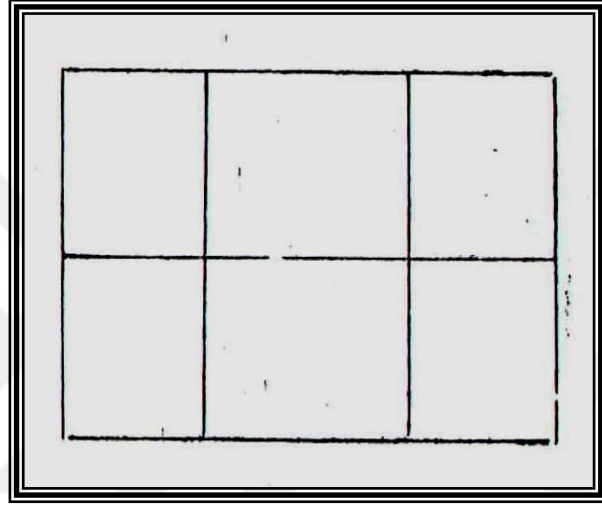
“Bir bütün, daha doğrusu –resim üzerine düşündüğümüze göre bir alan-denkli, ahenkli bir şekilde bölünmek için büyük parçalarla küçük parçaların birbiriyle ilintili olarak ayrılmaları ilintisinin iyi kurulması gerekir.”

* Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk,syf: 59-60

Bir tablo alanını bir takım düz ve eğri çizgilerle bölersek, kişinin bu örgü üzerine kompozisyonu rahatça yerleştirebileceğini görürüz. Bu alan ya bir kare, ya da bir dikdörtgen v.s. olabilir. Sanatçı öncelikle alanı düzenli bir şekilde bölecektir.

Bunun için eni ve boyu arasında herhangi bir matematiksel ilişki bulmak zorundadır. Bunu için en ideal geometrik şekil dikdörtgen olacaktır.*

Enden yan yana iki kare oluşturan üç dikey ile tam ortadan bir yatay alanın daha ayrıntılı bölünmesine sağlam bir temel olacaktır.*

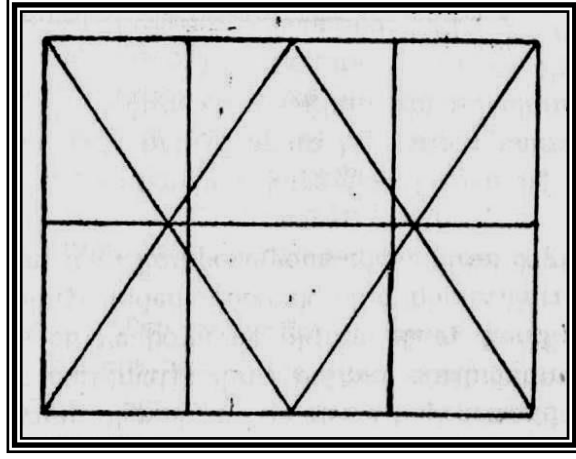


Şekil 17

Bu ilk örgü üstüne gelecek olan karşıt iki piramit, hem üçgenleri hem de gerekli eğrileri sağlar.

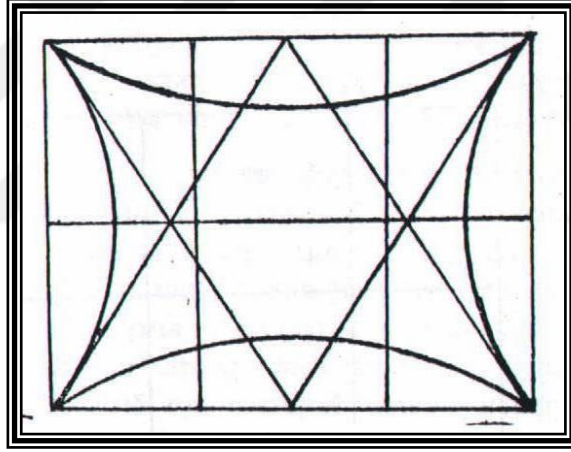
* Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk,syf: 59-60

* Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk,syf: 59-60



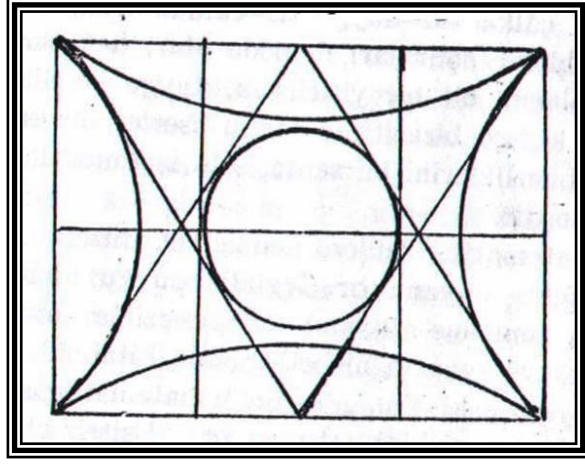
Şekil 18

Yatay ve dikeyler istenildiği kadar çoğaltılabilir.



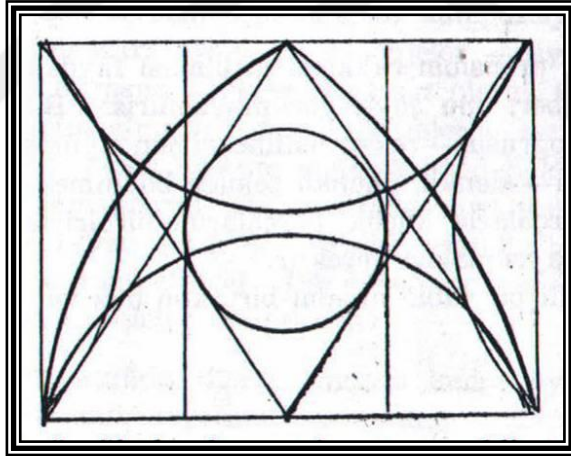
Şekil 19

Hep düz çizgiler üzerine kurulu bu bölümlere yuvarlak ve eğriler katmak gerektiği için; işe alanın ortasını bulan bir tam yuvarlakla başlanabilir.



Şekil 20

Taban ve üst kısımlara pergelle çizilen geniş eğriler, örgünün yuvarlaklar sistemini genişleterek düzlere karşıt elemanlar meydana getirecektir.*



Şekil 21

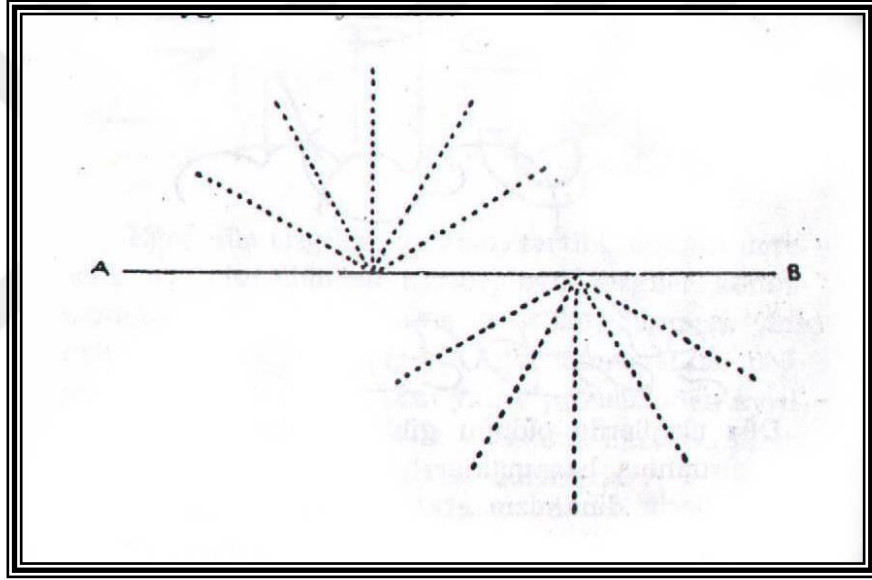
Düz örgülerle kompozisyona gerekli yuvarlaklar, sınırsız çoğaltılabilir.

* Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk, syf: 82-83

13.0 ÇİZGİ PSİKOLOJİSİNİN TEMELLERİ

Durgunluk, hareketsizlik etkisi yatay ve dikeylerin doksan derecelik açılar meydana getirmesine bağlıdır. “Deniz çizgisinin bittiği yer, ufuk çizgisi, yatay çizginin sembolüdür.”

Toprak üstünden yukarıya, göğe doğru yükselen çizgiler, hayat, canlılık varlık duygusunu uyandırır. Aksine, toprak üstünden aşağıya, toprak içlerine doğru düşen çizgiler bitkinlik, cansızlık, ölümlülük duygusunu uyandırır.



Şekil 22

Yukarıdaki krokiyi incelersek, kuramın doğruluğunu çabucak fark ederiz.

Dirilik, canlılık, hayat toprak üstünden yukarıya fıskırır. Filiz toprak üstünden göğe yönelmek ister. Kişi sevincini belirtmek için kollarını havaya kaldırır, bitkinliğini, cansızlığını ifade etmek için de yere, toprağa doğru indirir. Genç ağacın yaprakları yukarıya doğrudur, dökülen, bir mevsim içinde olsa, sonbaharda ölen ağaç yapraklarını toprağa verir. Salkım söğüdün uyandırdığı melankoli duygusu, dallarının aşağıya doğru düşüşündendir.

Yukarıya yönelen çizgilerin canlılık, mutluluk, hayat, aşağıya doğru inenlerin ise; keder ve ikisinin ortası olan yatay çizgilerin durgunluk etkisi uyandırdığı kuramı, Seurat' dan çok önce ondokuzuncu yüzyıl ortalarında, Fransız Hurbert de Superville, çizgilerin morfolojisini kurmuş, üç figürü tertiplemiştir. Charles Blarc, "Çizgi Sanatların Grameri" adlı kitabında (1860), Humbert de Superville' in vardığı sonuçları açıklamıştır. Bunlar, sonraları Georges Seurat ve Kübistler tarafından ele alındı, bu günkü kesin prensipler böylece kurulmuş oldu.*

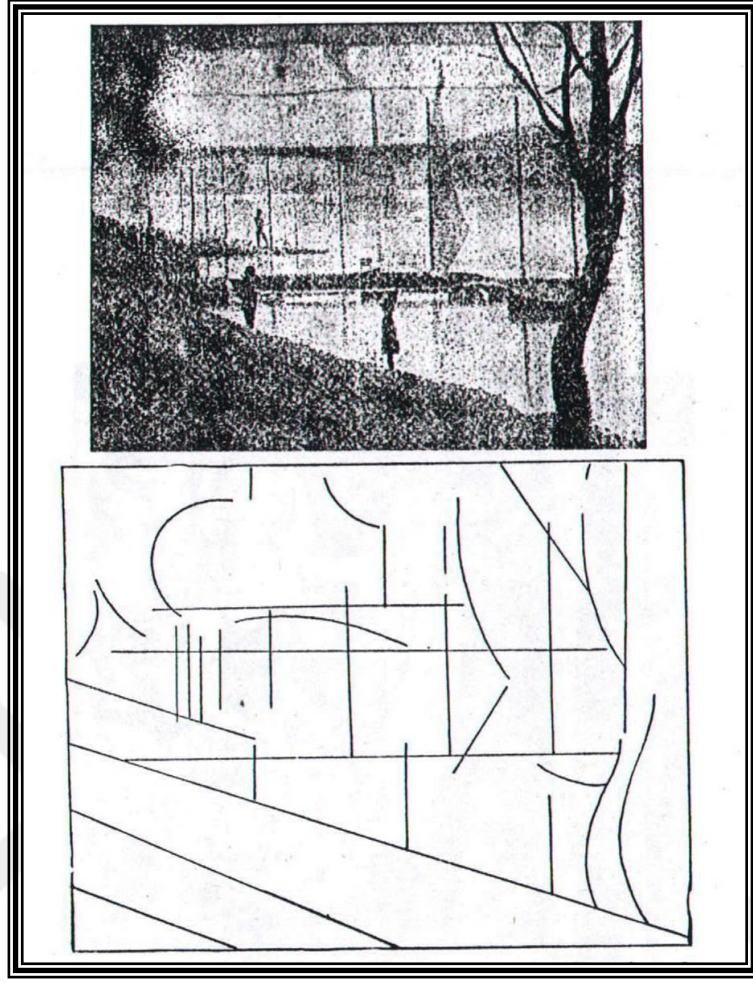
Çizgi örgüsünün tablolarında oynadığı rol ise; doksan derecelik açı sistemi üstüne kurulu yatay – dikey kombinezon ve tertiplerin hareketsizlik, huzur etkisi uyandırdığını gördük. O halde manzara resimlerinde olduğu kadar çok figürlü kompozisyonlarda ressam, konusunu çizgi karakterine göre ayarlayacak ve biçimlerini, Andre Lhote' un değimiyle, kafese sokulan kuşlar gibi bu örgülerin ağına bağlayacaktır.

İlk örnek olarak hareketsizlik, durgunluk duygusunu uyandıran bir tabloyu, Georges Seurat' ın "Ceorbevoie Limanı" adlı eserini inceleyelim.*

* Adnan Turani "Resimde Geometri" İşlemleri-sorunları

İş bankası kültür yayınları: 184 syf:93

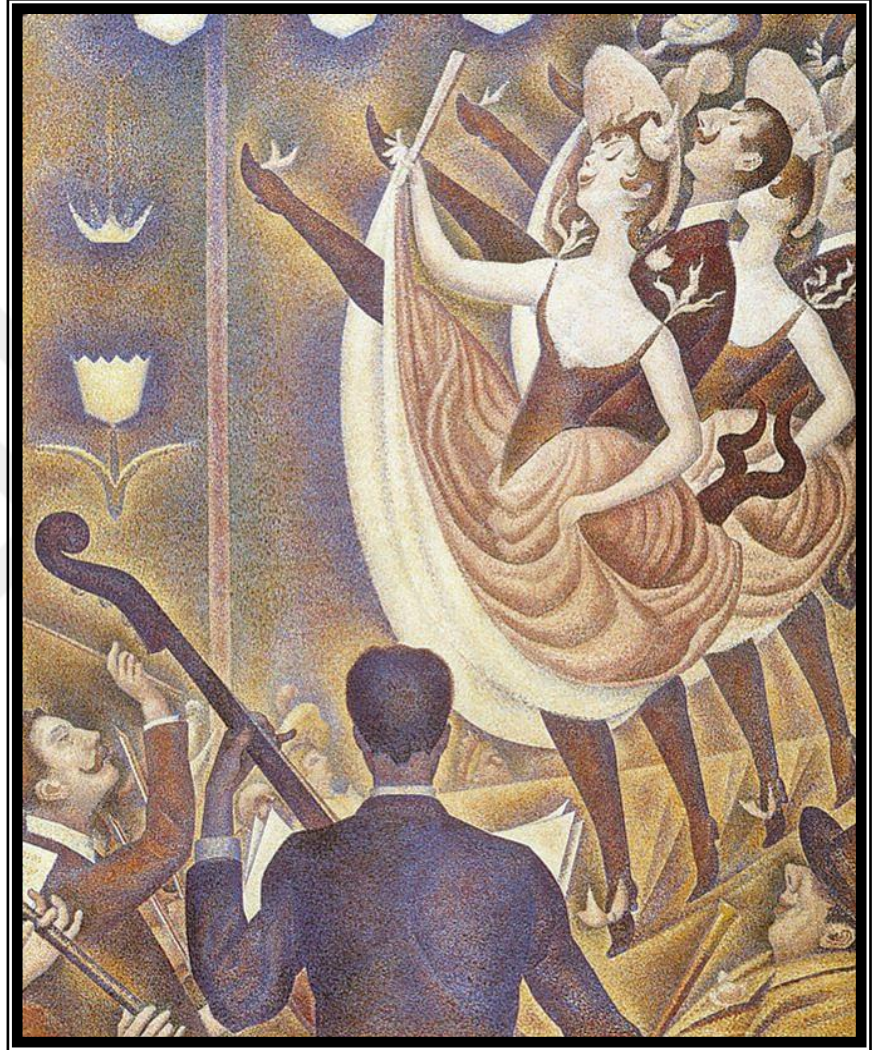
* Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk,syf: 66



Şekil 23

Önce tabloya; sonra bu tablonun çizgi örgüsünü gösteren şemaya bakarsak, şu sonuçlara varırız: Seurat bu eserinde, Seine nehri üstünde bulunan Courbevoie ilçesinde sakin bir yaz sabahını canlandırmak istemiştir. Sabah sislerine bürünmüş bu tatlı durgunluğu, Seine kıyısının bu ılık, rüzgarsız durumunu resimlemek için mimari yapısı statik, sakin bir örgü kurmak gerektiğini düşünmüştür. Tabloyu dokuz dikey, iki yatay ve bir dar açı sistemi üstüne kurmuş. Dikeyler yelkenlilerin, kayıkların dikeyleri, yataylar uzakta beliren köprü ve nehir üstünün bitim çizgisidir. Dar açı, tablonun sol iki kenarında ortasından sağ kenarına inen eğik yer çizgisidir. Durgunluk duygusunu daha da kuvvetlendiren elemanları, dikey durumdaki üç figürde, hafif meyilli ön plandaki ağaçta, uzakta, köprünün arkasında beliren fabrika bacasında buluyoruz.*

* Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk, syf: 66-67



Resim 5



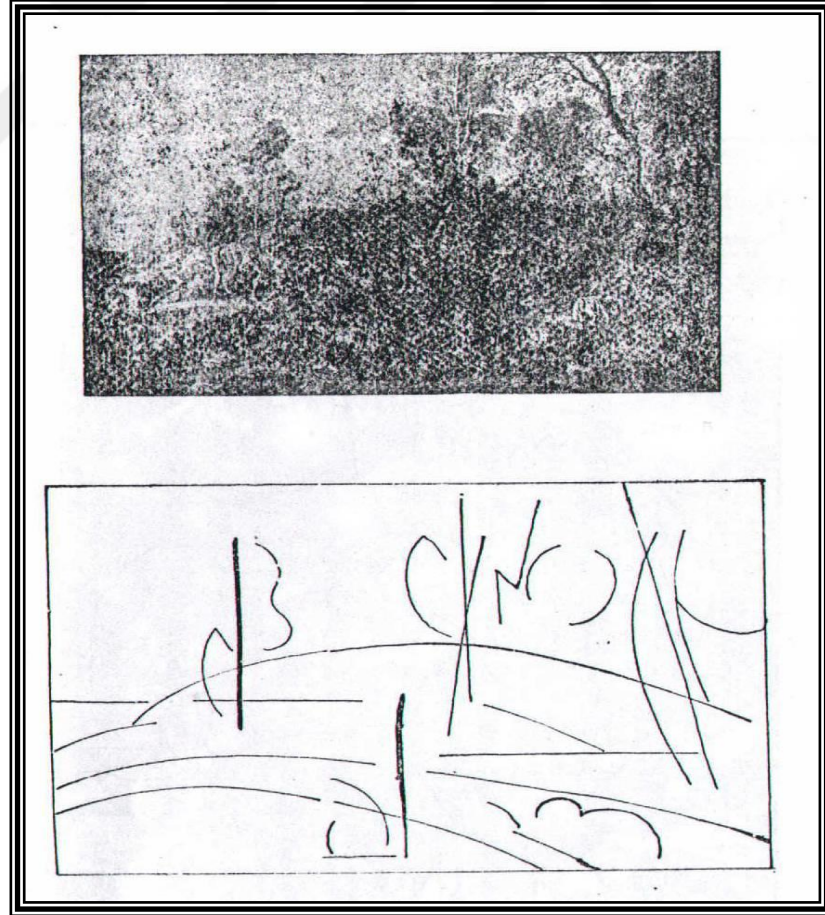
Şekil 24

Tam statik olan bu manzara resmine karşıt, yine Georges Seurat' nın “Kafe Şante” adlı kompozisyonunda tam dinamik özellik görüyoruz. Birinci tablo ne kadar durgunsa, ikinci o kadar hareketli, çalkantılı. Orkestranın çılgınca havasına ayak uyduran kadınlı erkekli bir bale topluluğu Fransızların “cancan” dedikleri dansın dinamiğini çizmektedir.

Tabloyu ve geometrik örgüsünü dikkatle inceleyelim: Sol yanda beliren iki dikey çizgi bir yana, kompozisyonda bir tek düz görülmez. Geometrik örgü baştanbaşa aşağıdan yukarı yönelen eğrilerden kuruludur. Müzisyenlerin kolları, balerinlerin kol ve etekleri, saç, şapka, kaş, göz, ağız gibi önemsiz parçalara kadar geometrik sistem eğiklerden, aşağıdan yukarı giden dinamik çizgilerden yapıldır. Tablonun çılgınca hareketini, seyirciye müzik seslerini, bale şamatasını duyurtan cümbüş havasını uyandıran başlıca eleman, geometrik örgünün bu dinamik yapısıdır.

Dikey ve yatay çizgilerin durgunluk, durulma, yerleşme istikrar, eğri, helezonlu çizgilerinde hareket, kıpırdanma etkisi uyandırdığı gerçeğini yalnız çağdaş ressamalarda değil, belkide daha kuvvetle, eski ressamalarda görürüz. Örnek olarak alacağımız Flaman ressamı Rubens' in iki tablosu bu prensibin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

İncelemek istediğimiz Rubens' in ilk tablosu “Çiftlik İşleri” adlı eseridir. Rubens burada, tatlı bir yaz gününde kadınların inek sağma, yemiş, sebze toplama gibi cana yakın, işlerle uğraştıklarını göstermiştir. Tablonun büründüğü tatlı havayı seyircide uyandırmak için ressam, geometrik örgüyü, düzlerin, hafif eğrilerin egemenliğine bağlamıştır. Ağaçlar toprak üstünde dik açı olarak durur. Işıklı, gölgeli planlar halinde kat kat ufka doğru yönelen toprak, tablonun alt kenarına, dar açılar sistemine göre yerleştirilmiştir. Resimde hareket duygusunu uyandıracak eğriler, helezonlar ya da kırık çizgiler yoktur.

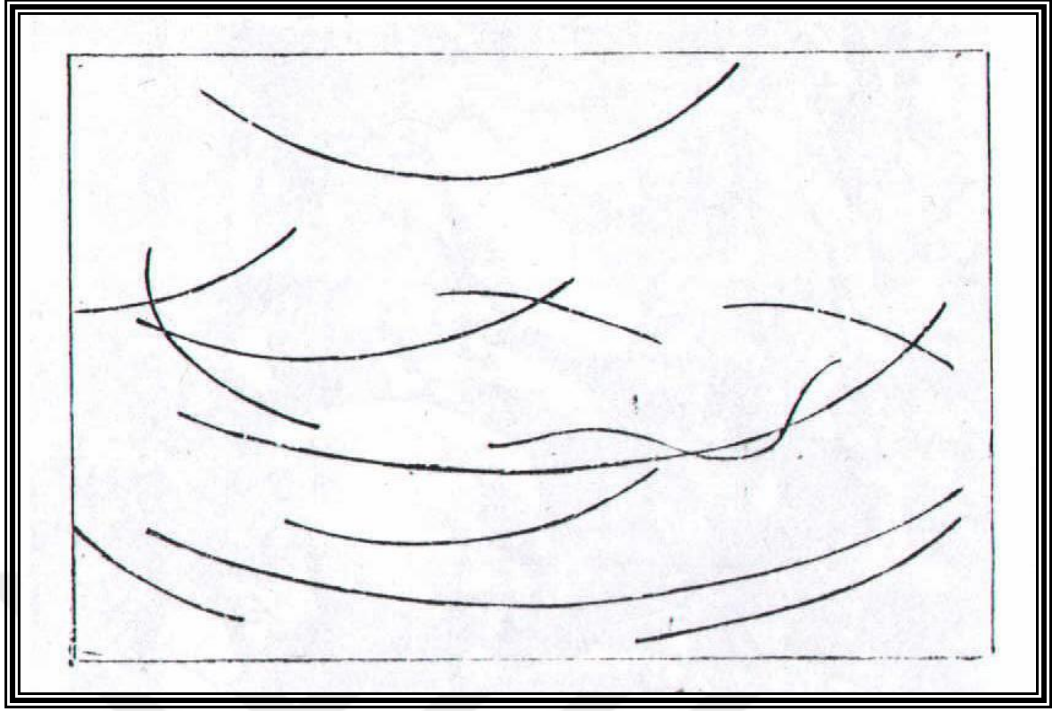


Şekil 24

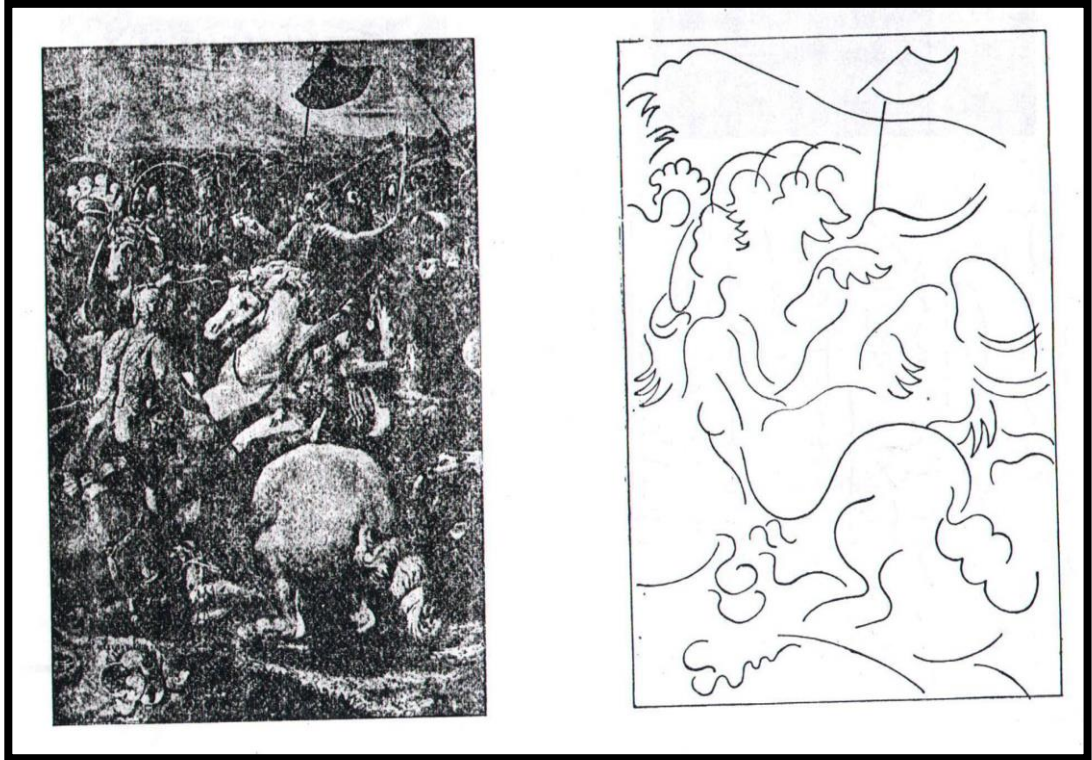
Aynı ressamın “Dans eden köylüler” tablosunun çizgi şemasını çıkarırsak “Çiftlik İşleri” nin her bakımdan karşıtını görürüz. Burada konu 20 kadar köylünün elele vererek çılgın bir sevinç havası içinde olmasıdır. Rubens kompozisyonunu kurarken, düzlerden kaçınmış, dönme, koşarcasına dans etme etkisini vermek için figürleri helezonlu çizgiler üstüne dizmiştir. Dikkat edecek olursak bu dinamik tabloda eğri çizgiler örgüsüne uyarak dönen yalnız figürler değildir. Figürlerin yere vuran gölgeleri, ışık gölge katlarının birbiri üstüne binişi, fondaki ağaç kümeleri bile hep eğik, helezonlu çizgilerin egemenliğine vurulmuştur. Bu tabloya bakan göz hiçbir yerinde durulmuş bir çizgi, hareket etmeyen, oynamayan, kımıldamayan bir biçime rastlamaz. Böylece dans konusu, ona uygun örgüye uymuş olur.



Resim 6



Şekil 25



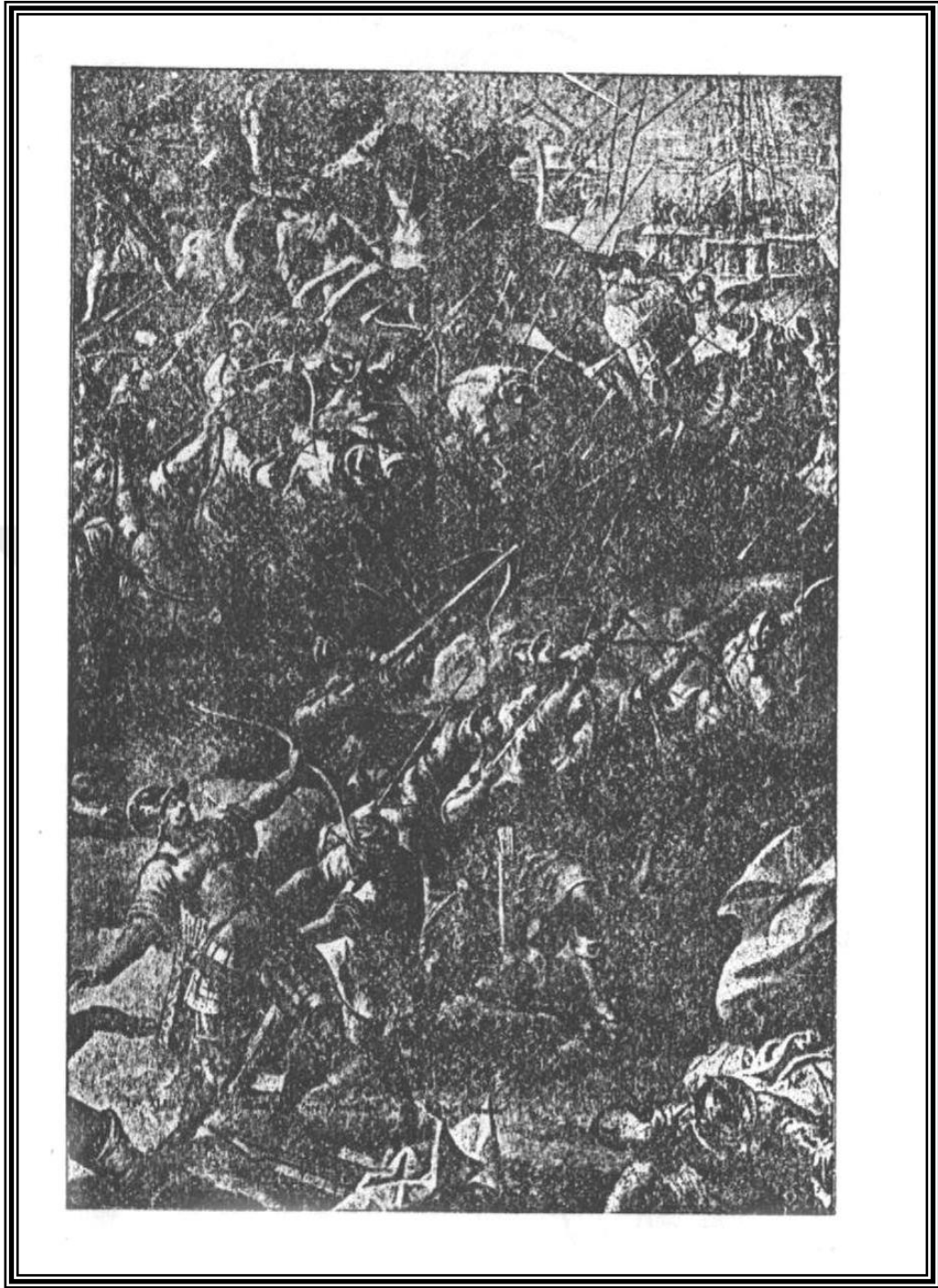
Şekil 26

Raphael'ın bir freskini ele alırsak; Beyaz at ve onu çevreleyen savaşçılar, freskin ortasını, merkezini teşkil eder. Bu bakımdan, Raphael'ın kurduğu çizgi sistemini burada en açık şekilde okuyup incelememiz mümkündür.

At, kendi başına son derece ritmik, ahenkli tertiplenmiş bir eğri çizgiler bütünüdür. Düşmanın mızrak vuruşu ile, yere düşen askerin bacakları, atın sağındaki eğri çizgilerinin devamını sağlar. Bu figürün kalça ve bel kısımları, atın sağındaki eli mızraklı askere bağlanır. Gözümüzü bu figürlerin üstünde gezdirip çizgi sistemini dikkatlice incelersek bağımsız eğrilerin birbiri peşi sıra at yelelerinde, kalkanlarda tekrarlandığını görürüz.

Ressam, konusunun canlılığını belirtmek için, tablonun ilk bakışta önemsiz görünen ayrıntılarını bile eğri çizgilerin etkisi altına almış. Örneğin at kuyrukları (özellikle beyaz atın), bayrak ve flamalar (gök üstünde siyah leke yapan flama), kumaş kıvrımları, semer ve kayışları ön plandaki çimen bile kıvrımlı, hareketlidir.

“Zara Savaşı” Raphael'ın tablosundan daha dağınık, daha parçalı. Burada hem piyadelerin, hem atların, hem de arka planlarda deniz kuvvetlerinin büyük savaşa katıldıklarını görüyoruz (Raphael'ın tablosunda kılıçlarla kalkanlar rol alıyordu).



Resim 7



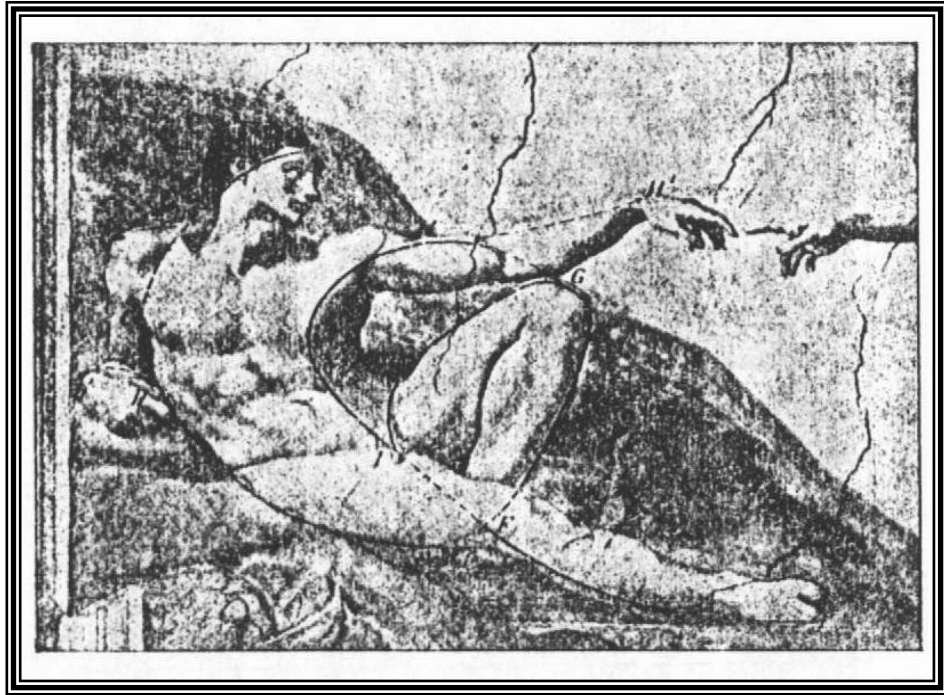
Şekil 27

Tintoretto' da başlıca savaş elemanı: oklarla yaylar. O kadar ki, yaydan fırlayan oklar, tablo içinde düz çizgiler armonisi topluluğu halinde. Kimi ok yukarı fırlıyor, kimi aşağıya iniyor. Savaşçılar, Raphael' in tablosunda görüldüğü gibi birbiri içine girmiş, girift halinde değil de, gruplar, kümeler halinde. İncelediğimiz parçada bu gruplar aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya birbirini kesen yaylar sistemine uygun. Gruplar arasındaki boşluklar, tabloyu baştanbaca kaplayan okları daha iyi belirtmek için ayrılmış.

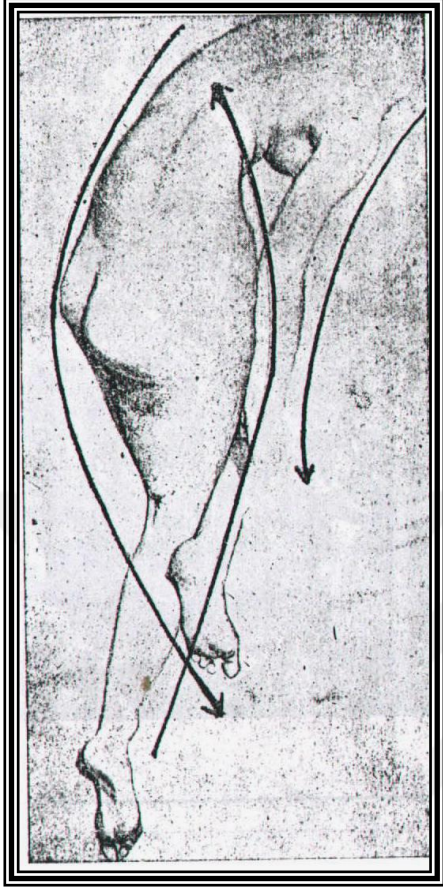
Parçalı, bağlantısız eğrileri burada da görüyoruz. Hareketler grup grup, parça parça olduğu için eğrilerde bağlantısız grup grup, parça parça.

Dört plan üstüne kurulu savaşçılar gruplarını incelersek –şemada gösterildiği gibi- bunların birbirini kovalayan küçük eğriler sistemine uydurulduğunu görürüz. Tabloda oklar dışında tek bir düz çizgiye rahat bir dikeye ya da yataya rastlanmaz. Oklara gelince , düzdürler. Ama onlar da; çoğunlukla çeşitli yönelişleri bakımından tablonun belli başlı dinamizm elemanlarını teşkil ederler.

Çizgi sisteminin tabloda oynadığı rolün önemini incelerken, konuyu sadece kompozisyonlar, çok figürlü ve büyük çapta konular üstünde sınırlandırmak doğru olmaz. Büyük ressamların tek figürlü eserlerinde de, portreler, çıplaklar gibi çizginin başlı başına bir varlık olduğunu görürüz. Bu alanda da ressamların çizgileri, figürlerine vermek istedikleri anlama göre kullandıkları ortadadır. Buna örnek olarak seçeceğimiz üç eser, Michelangelo’ nun “Adem” i ile, Ingres’ in iki çıplağı, çizgi örgüsünün tek figürlerde de egemen olduğunu gösterir.



Resim 8



Resim 9



Resim 10

Burada çizgi tek figürün arabeskini sağlayan elamandır. Vücut duruşları rastgele tertiplenmemiş ve figürler, tek ya da yan yana olsalar da çizgi arabesklerinin boyunduruğuna girmişlerdir.

İlk olarak Ingres' in Louvre Müzesindeki ünlü “Büyük Odalık” tablosunu ele alalım. Bu tabloya, klasik anlamda, “kompozisyon” diyemeyiz. Gerçi her resim kompozisyon, yani çeşitli objelerin, eşyaları yan yana getiren bir “terkip” tir.

Böyle olmakla beraber, klasik anlamdaki kompozisyon, çok figürü belli bir konu etrafında toplayan resimdir.

Bu bakımdan tek figürü canlandıran Ingres'ın ünlü tablosuna “figür” olarak bakmamız daha doğru olur.

Tabloyu incelediğimiz zaman, onun da, önceden incelediğimiz büyük çapta freskler, anıtsal eserler kadar çizgi sistemine sıkıca bağlı olduğunu görürüz.

Ingres, bu çıplağı tuval üzerine yerleştirirken, ilkin onun “müzikal” karakterini düşünmüştür. “Türk Hamamı” tablosunda olduğu gibi, Ingres Doğu konulu eserlerinde böyle tipleri ele almış. İnce belli, geniş kalçalı, uzun, zarif kol ve bacakları, yuvarlak boynu, küçük başıyla kadın güzelliği.

Ressam rahatlığı, gevşeme duygusunu uyandırmak için tablosunun arabeskini, çizgi sistemini ona göre ayarlamıştır. Rahatlık, sükun etkisi hafif eğrilerdedir (bu eğriler ya aşağıdan yukarıya, ya da yukarıdan aşağıya vücudun ana yönelişlerini ayarlıyor). Tablonun sağından inen atlas perdenin büyük kıvrımı kalça üstüne dayanıp uzanan kolun arabeskini tablonun üstüne kadar uzatıyor. Böylece sağ bacağın, ayaktan kalça bitimine kadar geniş bir eğri çizen çizgisi, yine sağ kolun omuzdan perdeye kadar uzanan çizgisine karşıt, iki ritim, iki zıt eğri olarak meydana çıkıyor (resim 9).

Ingres’ in başka desenlerinde de, buna benzer çizgi ritimlerini görüyoruz. Bu ayakta duran kadın çıplağı, boyun, kol, bacak hareketleriyle bir eğri çizgiler topluluğu. Desenin güzelliği bu çizgi ritimlerinin ya eşit, ya da karşıt bütünlüğündendir (resim 10).

Michelangelo’ nun “Adem” ini ele aldığımızda Ingres’ in figüründeki özelliği burada da görüyoruz. Vücut belli çizgi örgüsü altına alınmış, hareketi, kıvraklığı bu örgüye göre ayarlanmıştır. Beden, bacaklar, kollar belli daha önce tasarlanmış bir ritmin arabeskine uymaktadır.

Resim sanatında çizgilerin, dış görünüşler, tepkiler yarattığını, durgunluk, denklik ya da hareket, denksizlik gibi anlamları plastik yoldan nasıl canlandırıldığını ifade ettim. Ayrı çizgilerin geometrik düzenlemeler yoluyla tablonun kuruluşunda –kompozisyonda – ne rol oynadığına gelince:

Geometrik şekiller, tablonun genel kuruluşunu, biçimlerin birbirlerine karşı oranlarının ahenk ve düzenini sağlar.*

* Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk,syf: 77-78

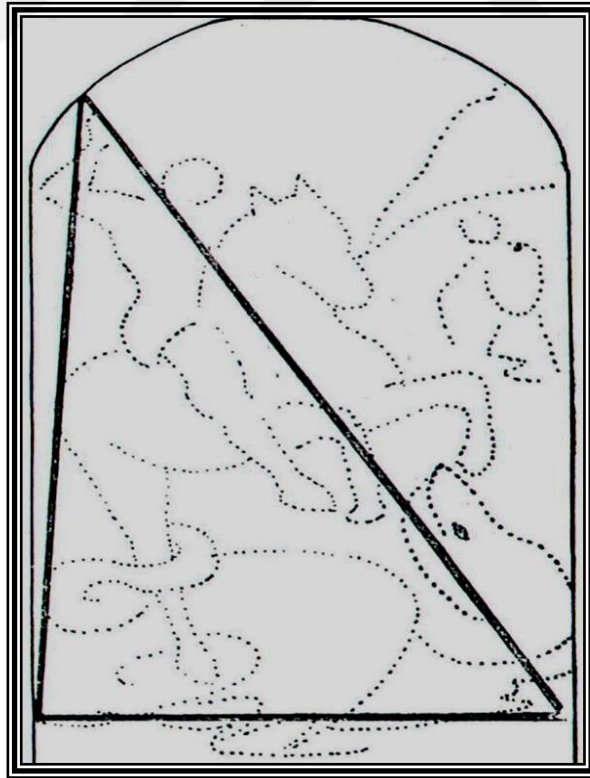
Bizans etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlayan İtalyan ressamaları, çağın geometri ve matematik alanlarındaki araştırmalarına paralel olarak bu bilimleri resim alanına vurmaya ve tablolarını inceden inceye hesaplanmış geometrik örgüler içine almaya başladılar. Böylece tablonun konusu ne olursa olsun, konudan önce ressamı saran kaygı, işleyeceği elemanların geometrik yapısı oldu. Tablo, temelleri, strüktürü, dolu ve boşlukları olan binanın türlü elemanları gibi, eş, karşıt oranlar, büyük, küçük biçimleriyle bir mimarlık yapıtına benzer.

Geometrik örgülü kompozisyonlar, 14. ve 15. yüzyıllarda görülmeye başlar. Hemen hepsi din konuları üstüne işlenmiş olan bu tablolarda “piramidal kompozisyon” denilen özelliğe rastlanır. Piramit yani değişik açılı üçgenler sistemi en çok rastlanılan kompozisyon tarzıdır. Figürler ya tek gruplar, ya da kalabalık kümeler halinde üçgenli örgüler sistemine vurulmuştur. Çoklukla, bu üçgenlerin iki yanında dikeyler, altlarında yataylar, üstlerinde eğriler, yuvarlaklar bulunur.

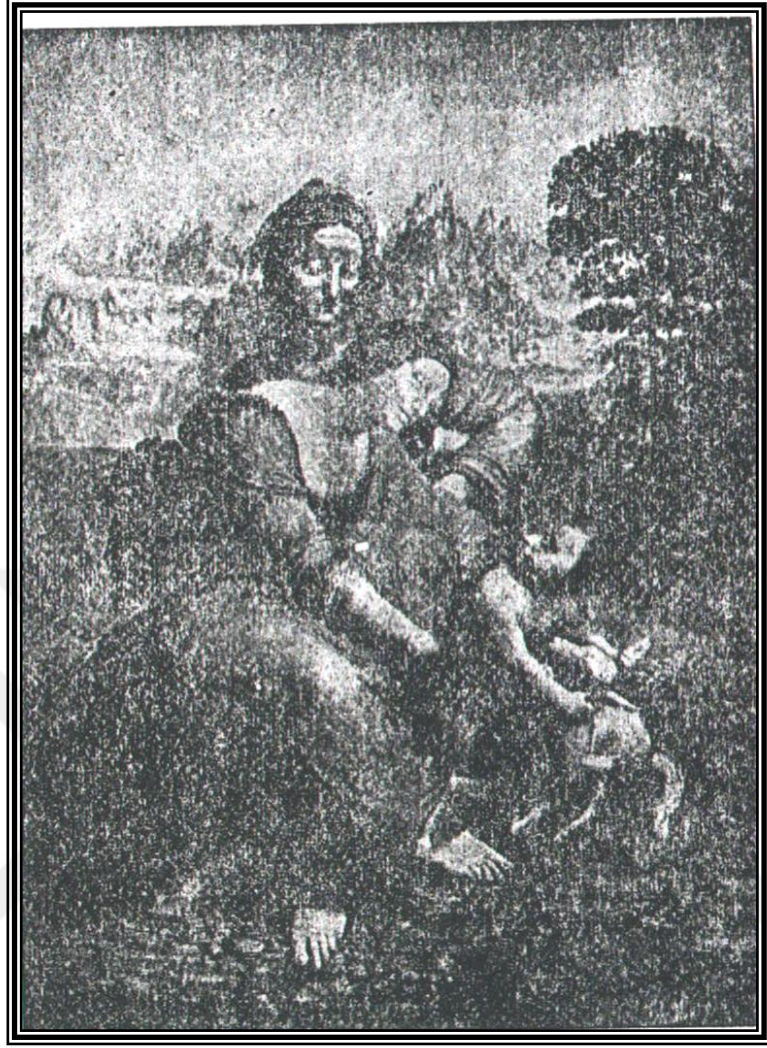
Üçgenli geometrik örgü sisteminin resim sanatında büyük önemi vardır. Üçgen, piramit, bir temel üzerinde kurulmuş olup, gitgide daralan ve sonunda birleşen şekil, sağlamlığın, oturmanın, durulmanın sembolü bilinmiştir. Bu sembol, çok eski çağlardan, Mısırlılardan bize gelmiştir. Sonsuzluğun, ölümsüzlüğün sembolleri olarak bilinen ehramlar, birer piramit, birer üçgendir. Üçgen görünüşün uyandırdığı duygu bakımından, toprağa yatay olarak kök saldıktan sonra göğe doğru yükselip kavuşan kollarıyla, sağlamlık, duruluk etkisinden başka, mistik dinsel bir sembol olarak da görülebilir.



Resim 11

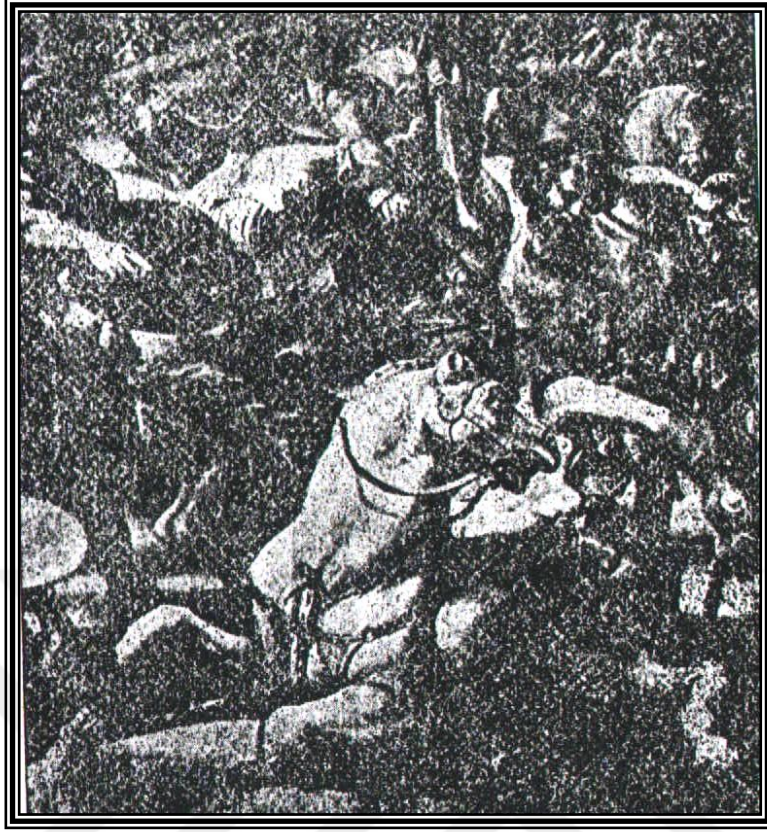


Şekil 28

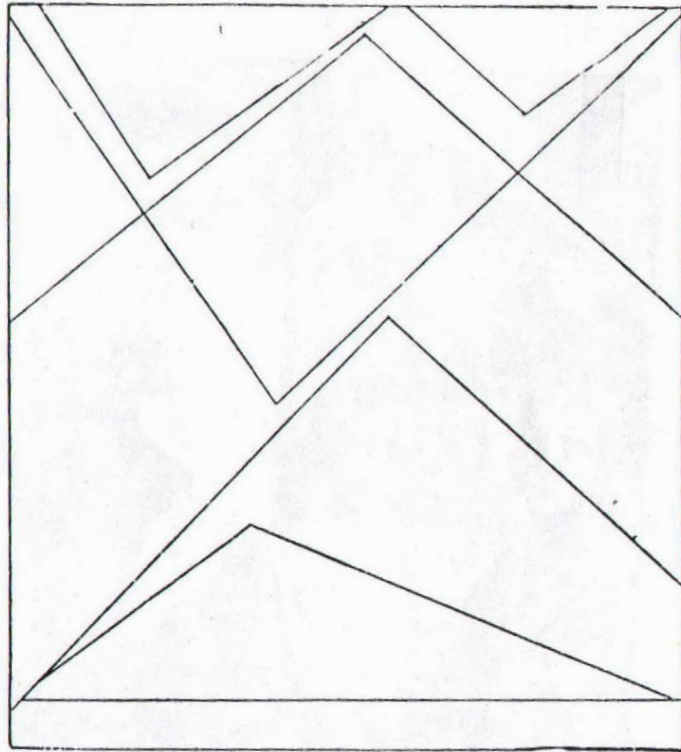


Resim 12

Örneğin sunduğumuz piramidal kompozisyon, tek üçgenlidir. Tablo değişik açılı tek üçgenlerin örgüsüne dayanır. Bir de aynı tabloda birkaç üçgeni bir araya getiren ve bunların üst üste gelmesiyle meydana gelen tertipler vardır. Aynı tabloya çeşitli açılı birkaç üçgeni yan yana, üst üste getirmekle ressam, piramit sistemini genişletmiş olur. Dolayısıyla sağlamlık, duruluk etkisi irili ufaklı üçgenlerin örgüsüne dayanır.



Resim 13



Şekil 29

Üçgenlerin tabanı genel olarak aşağıdadır. Yani, piramidin gidişine uyarak genişten daraya doğru yükselir. Çoğu zaman üçgenler ters konulmuştur. Taban yukarıdadır. Piramidal düzen o zaman aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağıya kurulu bulunur.

Resimlerini düzenlerken sanatçılar; konuları ile ilgilendikleri kadar, resimdeki ilgi odağı denge ve imgeleri oluşturan biçimle de ilgilendiler. Yaptıkları seçim onların duygularını etkilediği kadar, resimlerinin gerçeğini de oluşturdu. Bu oluşumları sanatçının ele alma türü zamanla çok farklılaştı.



Resim 14

Bu erken 13. yy bir Gotik resmidir. Duccio'nun izleyicileri tarafından yapılmıştır.

Madonna ve çocuğun melekler tarafından kutsanması resmidir. Kompozisyon çok simetrik yapıdadır. Rönesans öncesi dini resimlerin tipik bir örneğidir. Meryem ve İsa'nın tarafında eşit sayıda melek vardır. Hemen hemen aynadaki görüntü kadar

aynıdırlar. Başları merkeze dönüktür. Kompozisyon bizde ilahi olanın bir merkezi olduğu ve onu taşıdığını anlatır, bu gotik resmin bize verdiği mesajdır.

Geç Rönesans devresinde sanatçılar figürleri piramit biçiminde bir araya getirdiler. Üçgen yüzeysel olurken, piramit yüzeyden bize doğru gelen bir açı oluşturdu.*



Resim 15

* Encyclopedia of art, cd

Raphael'in; St. George ve canavar resminde piramidal bir biçim oluşturmuştur. St. George'un başı tepede ve piramidin üst noktasını oluştururken, piramidin sol çizgisi atın başı ve ayağından, canavarın baş ve boynundan oluşmakta, St. George'un mızrağı da aynı zamanda piramidin kenarını oluşturabilmektedir. Canavarın vücudu da piramidin tabanını tayin etmektedir. Piramidin sağ tarafı atın arka ayağından St. George'un başına ulaşan çizgiden meydana gelmektedir. Mızrak, kılıç ve canavarın vücudundan oluşan küçük bir piramit daha görürüz. Bu devrede Madonna ve çocuğunun, St. John, St. Joseph, resimlerinin çoğunda da piramit düzenini görmekteyiz.*

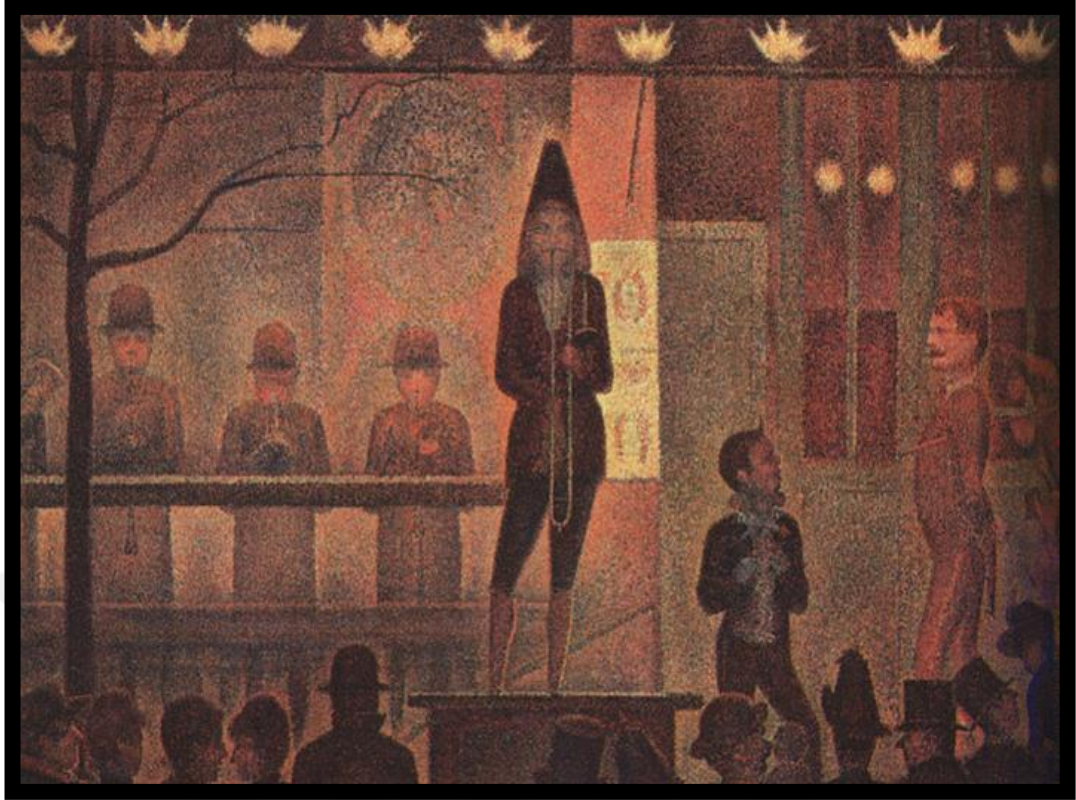
Seurat ile modern klasik estetiğin akılca, yönü açıklanır. Seurat, "Sanat armonidir" diyordu. Zıtlıkları açıklayan seurat ton için açık ve koyu değerler; alan için, çizgi, çizgi içinde, dik açının zıtlığın kendisi olduğunu söyleyerek, "Sanatta, her şey, renge kadar istenmiş olmalıdır." Diyor.

"Seurat' ın "LaParade" adlı sistematik eseri bu güne göre bir sonudur. Seurat, adı geçen eserinde, formel ve düzenleyici çizgilerin, sadece formları değil, renk ve valör tonlarının şiddet ve dağılımlarının, iyi bölünmüş alanın göze ait tesirlerini de ortaya koymuştur. Ayrıca düzenleyici çizgiler, figüratif çalışmalarda sübjektif tesirleri kolaylaştırıcı geçici tembih edici olmalarıyla da açık bir öneme haizdirler."*

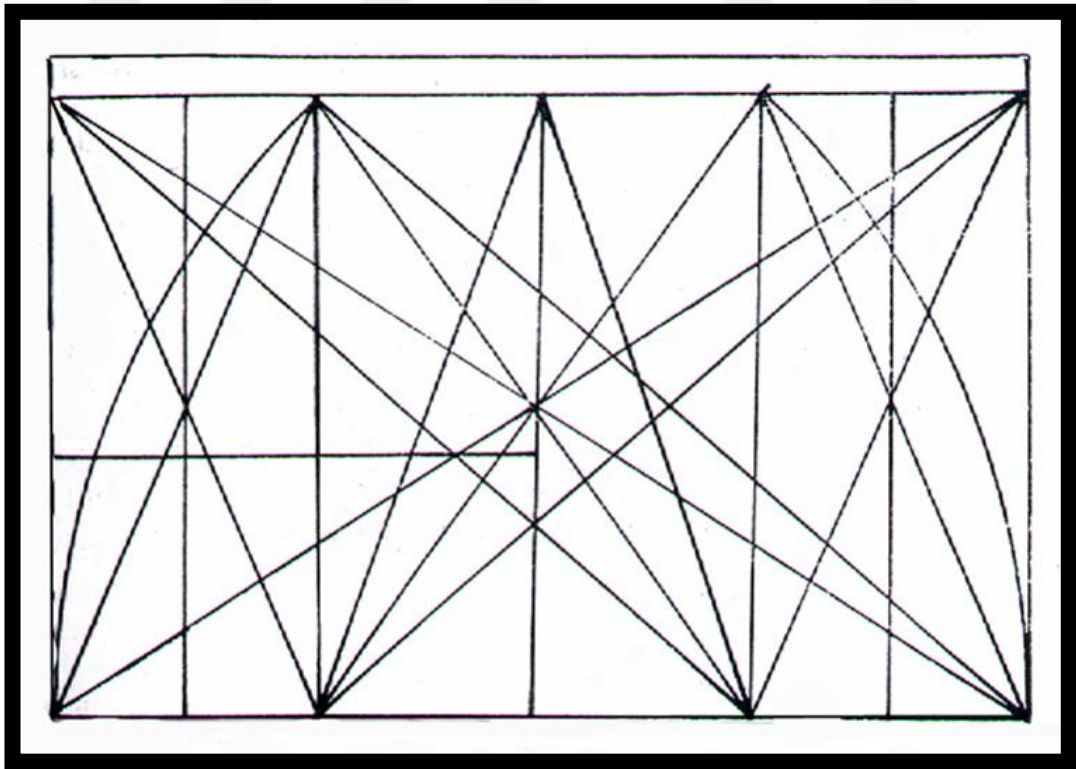
"Neo Empresyonizm" akımının kurucusu Georges Seurat, çizgi metafiziğinin karakteristiklerini göz önünde bulundururken, daha da ileri giderek; bu gün klasikleşmiş bir takım prensiplerin temelini atmıştır. Seurat' a göre çizgiler, yalnız "hareket – hareketsizlik" statik – dinamik etkiler uyandırmakla kalmaz; Belli tertipleri içinde çizgi kombinezonlarının doğrudan doğruya iç dünyalarına sevinç, acı, keder, canlılık ya da ölümlük-ölgünlük gibi duygularımıza seslendiği olur.

* Encyclopedia of art, cd

* Resim Sanatı, İş Bankası, Şeref Bigalı



Resim 16



Şekil 30



Resim 17

Madonna, boydan hemen hemen resmin tamamını kapsar türdedir. 5 kişi sol tarafında köşede, mekanın görüldüğü sağ tarafında da uzakta küçük bir figür

görülmekte, bu figür tahminen bir din adamıdır. Kompozisyon Rönesans'ın armoni kurallarını kullanmakta, özellikle figürlerdeki boyut bozulması uyumun yok olmasına neden olmakta, özellikle madonna'nın ve çocuğun bacakları tuhaf bir şekilde uzatılmış, bu tür bir oluşum Rönesans sanatçıların hiç istemediği bir düzen göstermektedir. Madonna'nın boyun ve parmaklarının çok uzun oluşu doğal insan görünülerinden farklılaştırmakta bunun nedeni belki de ilahi oluşumların doğal insan ölçülerinden farklı olması gereğini vurgulamak içindi. *

Belki de maniyeristler görüntü ile seyircinin beklentisi arasında gerginliği amaçlamaktaydılar.

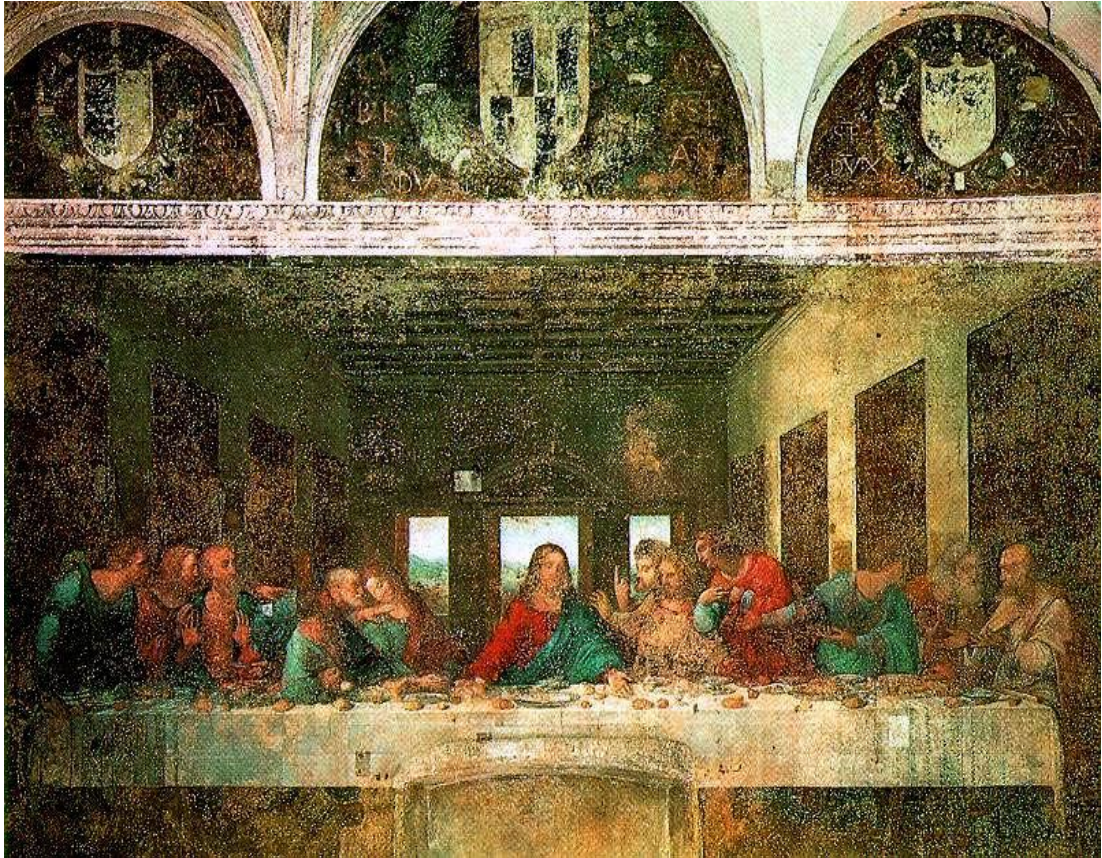


Resim 18

* Encyclopedia of art, cd

David' in "Horasların Yemini" resmi üç horas kardeşin düşmanlarla savaşmak için yemin sahnesi; arkada 3 kız kardeş, trajik olarak kız kardeşlerden biri düşmanla nişanlı . Kim kazanırsa o kaybedecek. 1700' lerin ikinci yarısında sanatçılar Yunan ve Roma sanatının etkisi altına girdiler. Bir türlü Neoklasik resim düzeni Rönesans resmine benzer türde gelişmeye başladı. Figürler paralel şekilde yer aldılar, resim düzlemine dik bir şekilde resimde 3 paralel düzlem görülmekte ve yer alan kişiler, piramitler oluşturmakta ve tavırlarıyla gruplar halinde birbirleriyle ilişki kurmaktadırlar.*

Resimdeki kompozisyonun ne kadar dengeli oluşturulduğunu görebiliyoruz. Bu denge mekanı oluşturan kemerlerde de kendisi göstermekte, insanlar kemerlerin önünde 3 grup halinde yer almaktadır.



Resim 19

* Encyclopedia of art, cd

Rönesans gotikten sonra başladı ve geride kalan klasik sanattan etkilendi. Uyum denge ve doğanın gerçekçi izlenimine dayalı çalıştılar. Bu resimde Leonardo Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" Rönesans resminde de dengenin sevildiği görülmektedir. Figürler yere paralel türde yerleştirilmişler ve merkezdeki figürün etrafında yer almışlardır. Mekan perspektifinin tüm kaçış çizgileri "İsa" da birleşmektedir. Resim açıkça görülen bir merkez ve kesin bir dengeye sahiptir. İsa merkezde başından kollarına giden bir üçgen oluşturmaktadır. Her iki tarafında 3'er kişilik gruplardan oluşan 6'şar kişi bulunmaktadır. Bu figürlerin tavırları da bizi merkeze doğru yönlendirmektedir.*



Resim 20

Burada Rönesans kurallarını yıkan bir diğer resim daha görüyoruz. Rönesans resimlerinde figürler resmin alt kenarına paralel olarak dizilmekteydi. Maniyeristler

* Encyclopedia of art, cd

de olduğu gibi güçlü diyagonaller yoktu. Bu resmi (Tintoretto' nun "Son Akşam Yemeği" yüzyıl kadar önceki Leonardo' nun "Son Akşam Yemeği" ile karşılaştırdığımız zaman simetri ve uyum artık resimdeki kompozisyonun temel amaçları olmaktan çıkmıştı. Burada masa ve figürler kesin bir şekilde eğimli olarak resim planına yerleştirilmişlerdir.

İsa' nın gene dikkat çekici figür olmasına karşılık büyüklük bakımından diğerlerinden daha fazla olmadığını ancak gene de onun ana figür olduğunu büyüklüğünden değil başını çevreleyen ışıktan anlıyoruz. Leonardo'nun resminden farklılaşan bir diğer özellikte budur.*



Resim 21

* Encyclopedia of art, cd

Rönesans resimleri her ne kadar statik ise; Barok resimleri de bir o kadar dinamik ve tiyatraldı. Bir çok diyagonaller ve eğriler kullanarak mekanı derinliğe yönlendirmişlerdir. Bu resimde bir çok hareket görülmekte, Velazquez' in "İplik Eğici"nin hareketinden gözümüz resmin çeşitli yönlerine doğru yönlendirilir. Bu sırada resmin derinliğine doğrudan baktığımızı hissederiz. Farklı uzaklıklardaki figürlerde, bakışları derinliğe doğru çeken özelliklerdir.



Resim 22

Alışılmadık bir görüntü olarak kesilmiş (parçası alınmış sahne görüntüsü halinde). Degas' ın müzisyenler ve opera sahnesi resminde biz yalnız müzisyenlerin bir kısmını görüyoruz. Orkestranın şefi hiç görülmemekte. Genellikle resimlerde bulunan dikkatin yöneldiği odak noktası resimde üst taraflara çekilmekte, dansçıların baş ve ayakları kesilmiş görülmekte, bir tür büyük bir spontanelik duygusu oluşmakta. Müzisyenler resimlerinin yapıldığından habersiz görülmekteler, hatta bir tanesinin sırtı bize dönük durmakta, bir diğeri dansçılara bakarken diğerleri görülmeyen şefe bakmaktalar. Bir an için sahnenin tamamını düşünecek olursak: Degas bu sahneden belli bir alanı fotoğraf çekerek kadrajlanmış gibi görülmekte.*

14. RESSAMLARIN VE SANAT ELEŞTİRMENLERİNİN RESME, RESİMLERİNE BAKIŞI

“Biçim her varlık için bir lütuftur; çünkü, özü itibarı ile tam ve kusursuz olmaya muhtaç olmanın arzuladığı mükemmeliyeti temsil etmektedir.”

Ulrich Elgelbrecht*

“Resimle ilgili üç şey vardır. İlki sureti olduğu şeyin, hiçbir eksiği bulunmayacak şekilde, bütünlüğe sahip olmalıdır. İkincisi, temsil ettiği şeyin özüne yabancı olan hiçbir şey içermemelidir. Ve nihayet sadece etkisi değil, biçimsel ifadesi olmalıdır onun.”

Meister Eckhart*

Gelecek (ve tüm ötekiler gibi gelip gidecek) sanatın ilkesi şu olacak: Doğayı yaklaşık olarak taklit etmek; ama özellikle, doğanın yaratma biçimini taklit etmek. (Paris 5 Ekim 1894)*

* Encyclopedia of art, cd

* Sanat dünyamız say.67, yıl 98, sayfa 51 Biçim ve Oluş Mehmet Ergüven

* Sanat dünyamız say 67, yıl 98 Biçim ve Oluş

- Her sanat eserinin altında yatan bir amacı vardır, bu onu yaratanın amacı vermek istediği etkilendikleri ve geleceğe aktarılmak üzere verdiği mesajdır. Bu görünenin altındaki gerçektir. Bu bakış açısından artık eserin değeri malzemesinde işleniş tarzında değil toplumun ve bireyin etkilerindedir.*

- Sanat ürünü ya da eseri ortaya çıkmadan önce düşüncedir. Bu düşünce zaman içinde gelişir ve esere çıkar. Bu özelliği ile sanat insanların en üst düzeyde kendilerini gerçekleştirme ve doyum noktasıdır.*

- Resim yapmak fiziki bir olaydır. Yani resim yapan bir kişi, el, göz ve beyin koordinasyonunun uyumlu olarak yerine getirmek zorundadır. Önce, bakmasını öğrenecek, sonra görecek, beyinde bunları geçmiş deneyimlerine ve öncelik sırasına göre işleyecek ve sık olarak eliyle bunları kağıt ya da her ne ise yüzeye aktaracaktır.*

“- Resim yapmak ruhsal bir fenomendir. Bir sanat eserine saygı duymak ve yapılanı takdir etmek ve sevgiye yaklaşmak anlamaya çalışmak resmin ruhuna inmektir. Resmetmek içsel aleme yolculuk etmek gibidir. Mutluluklarımız, korkularımız, öfkelerimiz, özlemlerimiz, saplantılarımız bizi bilmeden etkileyen olumlu ve olumsuz güçlerimiz ortaya çıkar... Bizi rahatlatır... Duygularımızı kendi istediğimiz anlamda da bazen bizi rahatsız eden, sorgulayan tinsel düşüncelerimiz resim aracılığı ile gün yüzüne çıkar ve görünür hale gelir.”*

* “Agust Strindberg Sanat Dünyamız “Sanatsal Üretimde Rastlantı” syf. 103”

* Varlık Bilim ve Sanat ilişkisi syf. 34-35 Doç Dr. Mutlu ERBAY, Türkiye’de Sanat Dergisi No:2001/02 sayı: 48 Mart-Nisan

* Varlık Bilim ve Sanat ilişkisi syf. 34-35 Doç Dr. Mutlu ERBAY, Türkiye’de Sanat Dergisi No:2001/02 sayı: 48 Mart-Nisan

* Varlık Bilim ve Sanat ilişkisi syf. 34-35 Doç Dr. Mutlu ERBAY, Türkiye’de Sanat Dergisi No:2001/02 sayı: 48 Mart-Nisan

* Varlık Bilim ve Sanat ilişkisi syf. 34-35 Doç Dr. Mutlu ERBAY, Türkiye’de Sanat Dergisi No:2001/02 sayı: 48 Mart-Nisan

“İMGE; Bir duyuma yol açmış olan nesne ortada bulunmadığı halde, bu nesnenin bilinçle yeniden ortaya çıkan duyumu görüntüsü .

Kant’a göre: Kural olarak bir sanatçı, yaşamın somut görünüşleri içinde kendi aradığı ölçüde, tipikliği, güzelliği, büyüklüğü ya da hiçliği komikliği bulmaz. Onun için kendisine gerekli gördüğü imgeyi, yaşamın çeşitli görüşleri içinden bulup çıkardığı tikel öğelerden “inşa etmek” zorundadır. Raphael; ideal güzelliği saptamaya çalıştığında Madonna’ları “Portrelere” olarak değil “ bilimsel” imgesel olarak görmek zorunda kalmıştı. Madonna tipi olabilecek ideal güzellikte bir kadına yaşamında hemen hemen hiç rastlamadığını kendisine söylemiştir.*

“- Ressamın görme biçimi, bez ya da kağıt üzerine yaptığı imlerle yeniden canlandırmaktadır. Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız, ya da değerlendirilişimiz aynı zamanda görme biçimine bağlıdır.”*

“- Oluşumuna göre dış dünyadan, öznenin tinsel evrende bir form olarak başlayan imge,artık görünenin ötesinde, tinsel devininin tutku ve arzularının imlerine dönüşür, görsellik beden kazanarak simgeleşir. Bu yüzden simgenin arkasında imi, sonrada ime biçim ve içerik kazandıran tin’i buluruz.” *

“Bir diğer sanatçı Braque ise,” “Heyecanları yöneten kuralı severim”

“- Bilgi hiçbir şeydir, içgüdü her şeydir.”

Nolde

* Türkiye’de Sanat Dergisi sayı:48 Mart- Nisan 2001 No: 2001/ 02, Resim’de İmgesel Örgü, Hasan Kıran syf:56-61

* Türkiye’de Sanat Dergisi sayı:48 Mart- Nisan 2001 No: 2001/ 02, Resim’de İmgesel Örgü, Hasan Kıran syf:56-61

* Türkiye’de Sanat Dergisi sayı:48 Mart- Nisan 2001 No: 2001/ 02, Resim’de İmgesel Örgü, Hasan Kıran syf:56-61

“- Kendimle ilgili olarak, bir programımın olmadığını ama yalnızca gördüğümü ve hissettiğimi anlatılmaz bir “kavrama “ ve ona en uygun anlatımı bulma isteğimin olduğunu biliyorum. Şeylere düşünce ya da söz aralığıyla değil de ancak sanat yorumuyla yaklaşabileceğimi biliyorum.”

Schmidt – Rottluf

“- Deneyimime, yaşantıma, gözlerimi kapayarak görebildiğim tek bir biçim sunan hayal gücü kesinlikle bilinçdışı bir güçtür. Ben ileri derecede esriklık anlarımda bilincine varmadan resim yaptım ve bu durumdan çıktığım sırada, çevremi saran şeylerden son derece şaşkınlık duymuştum.”

Kirchner

14.0. Paul KLEE

Modern sanat üzerine; aynı zamanda müzisyen de olan İsviçreli sanatçı bilinç altında gerçekleşen yaratıcı sürecin öğelerin ışık tutmak, bilinçli olarak yarattığı biçimsel öğelerin içerik üzerindeki etkisini hafifletmek ve bu etkiye yeni bir açıdan yaklaşmaktır.

Uzayda üç boyutlu görüntülerin kavramsal olarak ifade edilebilmesi, sözel dünyanın niteliğinin yetersizliği sanatçı için, böyle bir anlatım ortamıyla aynı anda çok sayıda boyuta sahip bir görüntüyü, birleşen parçaları açısından ifade edebilme olanağından tüm sanatçıların yoksulluğudur. Her şeye rağmen, olan bu tüm güçlüklerle karşı, bileşen parçalara bütün ayrıntılarıyla değinmek zorunluluğudur. Sanatçıya göre; sözel dünyanın anlatıma karşın resim boyutlarına bakıldığı zaman öncelikle çizgi, ton değeri ve renk gibi çok az sınırlı, biçimsel etmenler vardır. En sınırlı etmen çizgi özellikleri ise; uzunluk (uzun ya da kısa), açılar (dar ya da geniş), yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğudur. Bunların tamamı ölçüme bağlı nicelikler ifadesidir.

Renk nitelik, ağırlık, ölçüm

Ton değeri ağırlık (derecesi ve sınırları bakımından aynı zamanda ölçüm.)

Çizgi ölçümdür.

Bu üç nicelik her biri kendi karakterlerine göre, iç içe geçmiş üç bölme içerir. En geniş bölme üç, ortadaki iki, en son bölme bir nicelik içerir.

Bu üç niceliğin karışımının göstergesidir resim. Oldukları gibi kullanımları bile birbirinden farklı binlerce kombinasyon üretimi gerçekleştirir.

Yapıttaki belirsizlik ise içsel bir gerekliliktir. Dolayısıyla Paul KLEE' ye göre; sanat, artık görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar. Bu görünür kılınacak şey “gördüğümüz, duygularımızla algıladığımız şey değil, onların anlamıdır.”

Biçimin seçilen öğeleriyle karşılıklı ilişkilerin biçimi yeni bir “ben” ifadesi, görünen dünya duyuşsal olarak kavranan değildir. Ona göre bu dünya başka türlü görünüyor ve bu dünya başka türlü görünecektir. Bu da yeni bir idolün oluşumu yani ifadenin gerçekleşmesidir.

Soyut sanatın oluşması ve anlaşılabilmesi için öncelikle görünebilir ve algılanabilir objeler değil, düşünsel objelerin yansımaları ve kavranabilmesi gerekliliğidir. Ancak bunun gerçekleşmesi görünebilir objelerin yok edilmesi gerçeğidir.

Görme sanatı artık soyut sanatla birlikte düşünme sanatına dönüşür.

Paul KLEE' nin biçimsel kaygıların ve düşünsel yansımaların yanı sıra, aldığı müzik eğitiminin etkisi ile ritim ve polifonisini (çok seslilik) resme aksettirmektedir. Figür yazısı isimli resmine baktığımız zaman müzikteki nota yazımından etkilendiği açıkça görülmektedir. Dolayısıyla soyut olanı içsel dünyada biçimlendirip perspektif kaygısı gütmeyen iki boyutlu, bazen üç boyutlunun iki boyutlu yanılısına ile göstergesidir. *

* Paul Klee, Modern Sanat Üzerine, Alttıkkırkbeş Yayınları

14.1. JACKSON POLLOCK

“Benim resimlerim şövaleden çıkmıyor. Resim yapmadan önce tuvali nadiren gererim. Gerilmemiş tuvali duvara veya yere çivilemeyi tercih ederim. Sert yüzeyin direncine ihtiyacım vardır. Yerde daha rahat ederim. Kendimi daha yakın, daha bir resmin parçası hissederim, zira bu şekilde resmin etrafında yürüyebiliyor, dört köşeden çalışabiliyor ve gerçek anlamda resmin içinde olabiliyorum. Bu Batı’daki Kızılderili kum ressamlarının metodunun bir benzeri”.

Ressamların şövale, palet, fırça gibi alışılmış aletlerinden uzaklaşıyorum. Daha çok değnek, mala ve sıvı boya veya kum, kırık cam ve diğer yabancı maddelerden oluşan koyu boyayı tercih ediyorum.

Resmimin içinde olduğumda, ne yaptığının farkında olmam. Ancak bir alışma devresinden sonra ne yaptığımı görürüm. Değişiklik yapma, görüntüyü bozma vs. gibi kaygılarım yok, zira resmin kendi yaşantısı vardır. Ben onu yaşatmaya çalışırım, sadece resimle bağlantım koptuğunda sonuç felaket olur. Diğer yandan ise tam bir uyum, kolay bir alış veriş vardır ve resim güzel olur.

Jackson Pollock’un 1947 yılında resmiyle ilgili yaptığı bir açıklama; 1951 yılında ise şunları söylemiştir; “Çizimlerden veya renkli eskizlerden çalışmam. Benim resmim dolaysızdır. Resim metodu bir ihtiyaçtan çıkan doğal gelişimdir. Duygularımı çizmektense ifade etmek isterim. Teknik sadece ifadeye ulaşmanın bir yoludur. Resim yaparken ne yaptığıma dair bir fikrim vardır. Boyanın akışını kontrol edebilirim: Bir kaza olmaz, bir başlangıç ve sonun olmadığı gibi.” *

Jackson Pollock, William Right’ la yaptığı bir söyleşide;

W.R: Sizin resim yapma metotlarınız üzerine çok tartışma yapıldı ve çok fikir yürütüldü. Bu konuda bize söylemek istediğiniz bir şey var mı?

* Sanat Dünyamız sayı:67, yıl: 1998, syf: 68-69 “İç Açıklama” Jackson Pollock

J.P: “Bence yeni ihtiyaçlar yeni teknikler gerektiriyor ve modern sanatçılar kendilerini ifade etmek için yeni yollar ve araçlar buldular. Bana öyle geliyor ki modern ressam bu çağı; uçağı, atom bombasını, radyoyu, Rönesans veya başka geçmiş bir kültürün eski biçimleri ile ifade edemez. Her çağ kendi tekniğini bulur.

W.R: Sanatçının bilinçaltından resim yaptığı ve tuvalinde resme bakan kişinin bilinçaltı haline gelmesi gerektiğini söylemek doğru olur mu?

J.P: Bilinçaltı modern sanatın çok önemli bir parçasıdır ve bence bilinçaltı dürtüler resme bakarken çok önemliler.

W.R: Birçok insanın önemli olduğunu düşündüğü metot konusuna dönelim. Resim yapma metodunuzun nasıl geliştiğini ve niçin bu metodu kullandığınızı bize anlatır mısınız?

J.P: Bana kalırsa metot ihtiyaçtan gelen doğal bir gelişme; ve modern ressam da ihtiyaçtan çevresindeki dünyayı ifade edecek yeni yollar buldu. Ben alışılmış tekniklerden farklı yollar kullanıyorum, ve bu şu anda biraz garip görünüyor ama ben çok farklı bir şey görmüyorum. Yerde resim yapıyorum ama bu olağan dışı bir şey değil. Doğulular da bunu yaptılar.

W.R: “Boyayı nasıl tuvalin üstüne koyuyorsunuz, anladığım kadarı ile fırça veya benzeri bir şey kullanmıyorsunuz?”

J.P: Benim kullandığım boyanın çoğu sıvı, akan bir çeşit boya. Kullandığım fırçalar ise fırça yerine sopa gibi kullanılıyor. Fırça tuvalin yüzeyine değmiyor, hemen üstünde duruyor.

W.R: Bize bir tuvalde fırça yerine sıvı boya ile bir sopa kullanmanın avantajını açıklayabilir misiniz?

J.P: Daha özgür olmamı ve tuvalin üstünde daha rahat hareket etmemi sağlıyor.

W.R: Ama kontrol etmesi fırçadan daha zor değil mi? Yani fazla boya gelmesi veya sıçratma olasılığı yok mu? Fırça kullanarak boyayı tam istediğiniz yere koyarsınız ve tam olarak neye benzeyeceğini bilirsiniz.

J.P: Hayır. Ben öyle düşünmüyorum. Bence –az deneyimle – boyanın akışını büyük ölçüde kontrol etmek mümkün. Ve kaza, kazayı kullanmıyorum çünkü kazanın varlığını kabul etmiyorum.

W.R: Başlamadan önce tuvalinizde nasıl bir görüntü olacağına kafanızda karar vermiyorsunuz.

J.P: Hayır. Tam olarak değil, çünkü görüyorsunuz, henüz yaratılmadı. Bu yeni bir şey – objeleri koyup doğrudan onlarla çalıştığınız bir natürmorttan oldukça farklı. Ama ne yaptığım ne de sonucun ne olacağı ile ilgili genel bir fikrim var.

W.R: Bu bütün hazırlık skeçlerinden vazgeçmek demek.

J.P: Evet. Ben resim yapmaya çizmeye yaklaşıldığı gibi yaklaşıyorum; doğrudan. Çizimlerle çalışmıyorum. Çizimler ve skeçler yapıp sonra onları boyayıp resme dönüştürmüyorum. Bence bugün resim ne kadar ve doğrudan ise o kadar direk ifade olanakları taşıyor. *

14.2. KANDİNSKY

“- Ruhü yansıtan sonsuz özgürlüktür.”

Kandinsky*

Başlangıç düzlemi (çizimsel) biçimi karedir. Her biçimsel B:D iki yatay ve iki dikey çizgiden oluşmuş olduğuna göre dört kenara sahiptir. Bu dört kenardan her biri sıcak ve soğuk durağanlığın sınırlarını aşarak kendi seslencesini üretir.

* Sanat Dünyamız Sayı:67 Yıl: 98 Syf: 75-76-77-78

* Dışavurumculuk, Herman Bahl, P Dergisi

Kandinsky' ye göre; B:D (Başlangıç Düzlemi) canlı bir varlık gibi görülmektedir. Her sanatçı B.D' nin nefes alışını duyabilmekte ona kötü davranmaksızın farkındadır. Sorumluluğunun bilincinde olan kişi ise; bu varlığında sorumluluğunu üstlenmektedir. Sanatçı çevresi ile varolur, bilgi depolar, duygularını ve düşüncelerini eseri ile ifade eder.Sonuç olarak döllediği düzlem canlı ilkel bir organizmayken, tam tersi olarak yine canlı ama ilkel olmayan ve daha üstün bir organizmanın tüm özelliklerini taşıyan yeni bir organizma haline dönüşüyor. Sanat, insan duyguları ve ruh durumları ile ilgili psikolojik bir kavramdır.***Bu yaklaşım içinde Kandinsky;

“Yukarı” daima büyük ve esneklik düşüncesi, bir hafiflik yükselme ve en sonunda bir özgürlük hissi uyandırıyor. Birbiriyle görünür biçimde ilişkide olan bu özelliklerden her bir kendiliğinden özel bir yankı üretiyor.

“Esneklik” yoğunluğu yadsıyor. Dağınık küçük öğeler, B.D' nin üst sınırına yaklaştıkça daha çok serpiştirilmiş görünüyor.

“Hafiflik” onların içsel özelliklerini daha da artırıyor dağınık küçük öğeler birbirinden daha fazla uzaklaşmakla kalmıyor, kendi ağırlıklarını ve “taşıma” yetilerini de kaybediyor. Daha ağır olan her şekil B.D' nin üst bölgesinde ağırlık kazanıyor. Ağırlığın seslencesi belirginleşiyor.

“Özgürlük” daha rahat bir “hareket” izlenimi uyandırıyor ve gerilme daha kolayca gelişebiliyor. “Yükselme” ya da “düşme” şiddeti artırıyor. Baskı en aza indirgeniyor.

“Aşağı” tersine işliyor; yoğunluk, yerçekimi, baskı B.D' nin alt sınırlarına yaklaştıkça atmosfer yoğunlaşıyor, dağınık küçük öğeler birbirlerine daha fazla yapışıyor.*

Bunun sonucunda daha büyük ve daha ağır şekillere kolayca destek oluyor. Bu şekiller ağırlıklarını yitiriyor ve yerçekimi ivmesinin şiddeti azalıyor. “Yükselme

* Sanat Dünyamız, Yaz: 2000, sayı:76 syf: 139 Vasili Kandinsky “Başlangıç Düzlemi”

güçleşiyor şekiller şiddetle birbirinden ayrılıyormuş gibi görünüyor ve bu sürtünmelerin gıcirtısının duyulduğu kanısı uyanıyor. Yukarıya doğru yumuşak “düşüş”. “Hareketin” özgürlüğü gittikçe daha fazla engelleniyor. Zorlanma en yüksek seviyesine ulaşıyor.

Kandinsky, alt ve üst çizgilerin (yatay) bu özelliklerin ona göre, “dramatiğe” ulaşmak amacıyla “-ağır şekilleri aşağıda- ve -hafif şekilleri yukarıya yoğunlaştırarak-“ daha da belirginleştiriyor.

Gerilmelerin doğrultusunu tamamlama amacıyla, görelî bir denklik geliştirmiştir. Bu denklikte içsel ağırlığın (gerilmenin) ölçümü yapılmaktadır.

I. Durum- Dramatizasyon	
Yukarıda	B.D' nin 2 Şekillerin ağırlığı 2/4
	4:8
Aşağıda	B.D' nin 4 Şekillerin ağırlığı 4/8
	4

Şekil 31

II. Durum- Denkleştirme	
Yukarıda	B.D' nin 2 Şekillerin ağırlığı 4/6
	6:6
Aşağıda	B.D' nin 4 Şekillerin ağırlığı 2/6

Şekil 32

“B.D Hangi kenarı sağ, hangi kenarı sol olarak kabul edilmelidir?”
Kandinsky’ nin sorduğu bu soru üzerine cevabı ise;

“-B.D’ nin sağ kenarı sonuç olarak bizim sol tarafımızın karşısına gelmeli ve tam tersi tıpkı diğer tüm varlıklar içinde aynısının geçerli olduğu gibi.”

Kandinsky’ e göre; durum eğer böyle olsaydı tüm insani özellikleri B.D’ nin iki kenarının tanımlanmasında hiçbir güçlük çekilmezdi. Ona göre pek çok insanın sağ tarafının sola oranla daha fazla geliştiğini ve bu nedenle daha özgür olduğunu ve sol tarafın buna karşın daha engelli ve özgürlüğünün az olduğunu söylemektedir.

B.D’ nin kenarları için bu durumun tam tersinin geçerli olduğunu, B.D’ nin sol kenarının daha büyük bir yumuşaklık, hafiflik, özgürleşme ve sonunda da özgürlük hissi uyandırdığı, burada “yukarı” özgü nitelikleri bulması, “Yukarı’nın” yumuşaklığının solunkinden daha yüksek bir derecede bulunduğu tartışma kabul etmez.

Solda daha belirgin ve bununla birlikte “aşağıdakinden” oldukça farklı bir yoğunluk buluyoruz. “Sol” un, “hafif”liği, “yukarı”nın kinden daha az ama bunun yanında ağırlığı da aşağıminkinden düşük.

Derecelerin solun içinde de değişim göstererek orta kısımlardan yukarıya doğru artarken seslencenin de aşağı doğru azaldığının bilinmesi çok önemli: “sol” taraf şöyle ya da böyle “yukarının” ve “aşağının” etkisinde kalıyor bu durum “sol” ve “yukarı” arasında ve “sol” ve “aşağı” arasında biçimlenen açılar için ayrıcalıklı bir anlatıma sahip.

B.D’ nin “sol”u ile “yukarı”sı arasındaki içsel yakınlığa benzer şekilde, “sağ” da “aşağının” bir uzantısıdır. Bu uzantıda aynı zayıflamaya maruz kalmaktadır. Yoğunluk yerçekimi ve güçlük azalırken “sol”daki direnç daha büyük, daha yoğun ve daha etkili bir dirençle karşılaşılıyor.

Ama bu direnç tıpkı yukarıdaki gibi bölünmüş, orta kısımdan itibaren aşağıya doğru artıyor ve yukarıya doğru kuvvet kaybediyor. Sağ üst ve sağ alt açı üzerinde, “solda” gözlemlediğimiz etkinin aynısını saptıyoruz.

“Sol” yönündeki doğrultu -çıkma-, uzağa yönelmiş bir harekettir. Alışageldiği çevreden ayrılan, böylece kendisi için ağır bir yük olan ve durağan bir ortam içinde hareketlerini engelleyen baskılardan kurtulan insan, sonunda gittikçe

daha rahat yaşamak için bu doğrultuya yöneliyor. “Maceraya” atılıyor. Bu nedenle gerilmeleri sola eğilim gösteren şekiller “maceracı” bir özellik taşıyor ve bu şekillerin “hareketi” şiddet ve hızlilik kazanıyor.

“Sağ” yönündeki doğrultu - dönmek -, eve yönelik bir harekettir. Bu hareket, içinde bir tür yoğunluk barındırır ve amacı dinlencedir. Hareket, sağa yaklaştıkça yavaşlar ve güçsüzleşir, bu nedenle sağa eğilim gösteren şekillerin gerilemeleri durgunlaşır ve hareket yetenekleri gittikçe daha fazla kısıtlanır. “yukarı” ve “aşağı” için “yazınsal” denklikler bulmak gerekirse hemen Gök ve Yer çağrışımları gelir akla.

Başlangıç Düzlemi dört sınırı aşağıdaki gibi açıklanabilir;

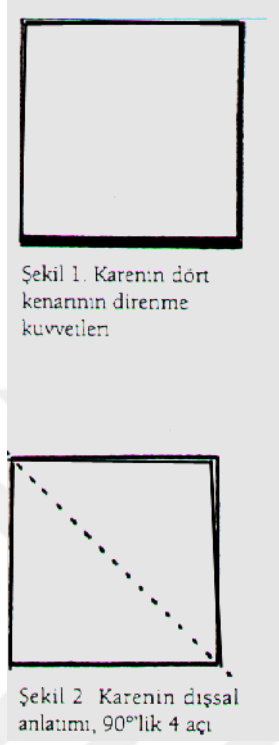
Sınırlar	Yazınsal İfadesi	Gerileme
1- Yukarı	Gök	Yönünde
2- Sol	Uzak	Yönünde
3- Sağ	Ev	Yönünde
4- Aşağı	Yer	Yönünde

Yinede bu bağıntıları harfi harfine kabul etmek gerektiği düşünülmemeli ve özellikle bir kompozisyon anlayışı tamamlayabileceklerine inanmamalıdır.

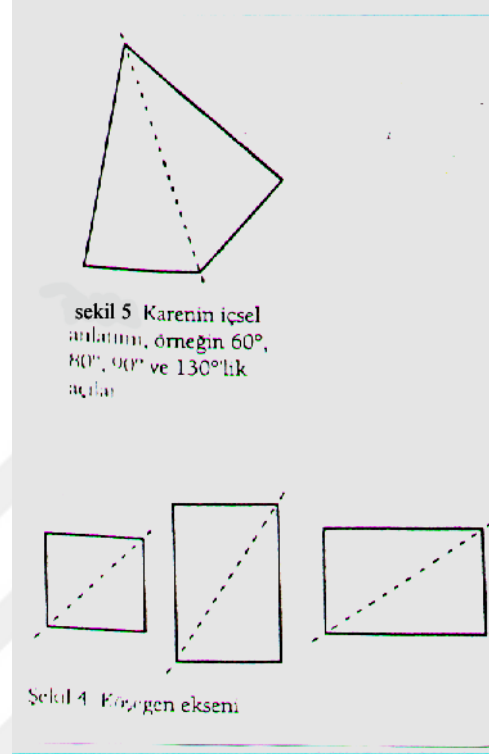
İnsanın karşısındaki uzam kavramı ve insanı çevreleyen uzam kavramı -içsel yakınlıklarına rağmen kimi farklılıklar gösterse de-, düzlemin bu organik niteliklerinin, uzama yayıldığını söylemeden geçmeyelim.

Ne olursa olsun B.D’ nin dört kenarından herhangi birine yaklaştığımızda, B.D.’ nin varlığını çevresinden kesin bir biçimde yalıtın kimi direnme kuvvetleri hissediyoruz. Bu nedenle sınırlara yaklaşan bir şekil, önce bir etki altında kalıyor; bu etki, kompozisyon için belirleyici bir önem taşır.

Sınırların denenme kuvvetleri, sadece şiddetlerinin derecesi ile farklılaşıyor; bunu şu şekilde gösterebiliriz.



Şekil 33



Şekil 34

Kusursuz “durağanlık” ancak yalıtılmış bir noktaya ait olabilir. Yalıtılmış yatay ya da dikey çizgiler, renkli bir durağanlığa sahiptir; çünkü sıcaklık ve soğukluk, renkleri anımsatır. Bu nedenle kareyi renksiz bir biçim olarak kabul edemeyiz. (Ayrıca karenin kırmızı rengiyle arasındaki yakınlık apaçık ortada değil mi? : Kare-kırmızı.)

Düzlem biçimleri arasında, renksiz durağanlığa en çok yaklaşımı dairedir. Çünkü iki eşit ve sabit kuvvetin etkisiyle oluşur, açının şiddetini barındırmaz. Bu nedenle dairenin ortasındaki nokta, yalıtılmamış noktanın sahip olabileceği en kusursuz durağanlıktır.

B.D’ nin “yıkımı” , ancak çeşitli öğelerin içsel özellikleri ile bağlantılı olarak açıkça ifade edilebilir. Birbirine bir yaklaşım bir uzaklaşım öğeler, B.D’ yi ileriye (izleyici tarafına) doğru ve geriye (izleyiciden uzağa) doğru, tıpkı bir akordeon gibi genişletir. Bu kuvvette, özellikle renk öğeleri sahiptir.

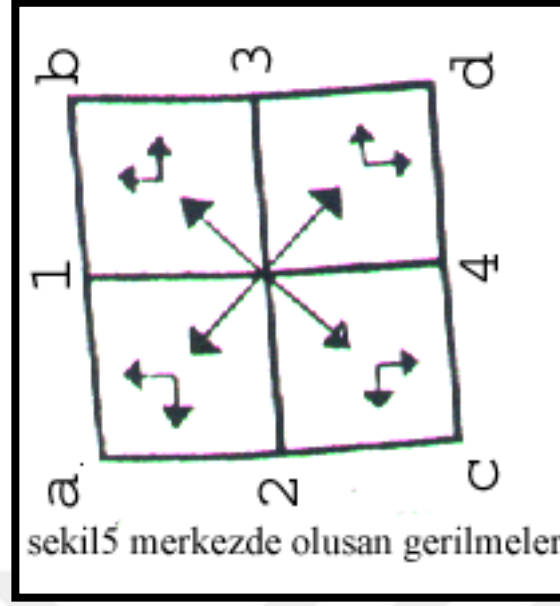
Eğer kare bir B.D. den sonra, başka dikdörtgen biçimli düzlemlere geçildiğinde bu açının derecesi artar yada azalır. Köşegen yatay ya da dikey eksenlerden birine doğru eğilir. Demek ki köşegeni, gerilmelerin bir belirtisi olarak kabul edebiliriz. (Şekil 29 B)

Dikine yada enine boyut olarak adlandırılan ve figüratif resimde içsel gerilmeden bütünüyle bağımsız kalarak sadece natüralist bir anlam taşıyan B.D. lerin oluşumu bu şekilde gerçekleşir. Akademilerde daha o zaman bile enine boyut, manzara boyutu olarak kabul ediliyordu. Paris'te bu ifadeler geçerliydi ve muhtemelen buradan Almanya'ya taşındı.

Gerilmenin belirteci olan köşegenin doğrultusunda oluşacak, yatay yada dikey eksen yönündeki en küçük sapma, hiç şüphe yok ki kompozisyon için özellikle soyut sanatta belirleyici olacaktır. Birbirinden ayrı şekillerin gerilmeleri, B.D. üzerinde her defasında farklı bir doğrultu seçer ve bunun sonucu olarak farklı bir renklenmeye ulaşır. Ama bununla birlikte grup halinde bulunan şekillerde ya yukarıya doğru sıkışır yada uzunlamasına gerilir. Bu nedenle, iyi kurulmuş düzen, boyutun kötü seçilmesi sonucunda itici bir düzensizliğe dönüşebilir.

“Düzenlemeyi” elbetteki tüm öğelerin kesin olarak ölçülmüş doğrultulara yerleştiği, salt matematiğe dayalı “uyumlu bir yapı” olarak kabul etmiyoruz. Fakat karşıtlığın yasalarına bağlı bir yapı olarak görüyoruz. Örneğin yukarı doğru yönelen öğeler enine bir boyut içinde “dramatize” edilmiştir, çünkü bir baskı ortamına yerleşmişlerdir. Bu bir kompozisyon çalışması için belirleyici olabilir.

İki köşegen kesişim noktası B.D.nin merkezini tanımlıyor. Bu merkezden geçen iki çizgi -yatay ve dikey-, B.D.yi her biri kendi özel niteliğine sahip dört temel parçaya bölüyor. Parçaların uçları, bu “tarafsız” noktada birbirine temas ediyor ve gerilmeler bu noktadan köşegen doğrultusunda ilerliyor.



Şekil 35

1,2,3,4 sayıları, sınırların direnme kuvvetlerini belirtiyor.

a,b,c,d, dört temel parçayı belirtiyor.

Bu seçimlerden şu sonuçlar çıkıyor.

a parçası – 1 ve 2 doğrultusunda gerilme = en esnek birleşim

d parçası – 3 ve 4 doğrultusunda gerilme = en kuvvetli direnç

Böylece a ve d parçaları maksimum karşıtlık gösteriyor.

b parçası – 1 ve 3 doğrultusunda gerilme = yukarıya doğru zayıflayan direnç

c parçası – 2 ve 4 doğrultusunda gerilme = aşağıya doğru zayıflayan direnç

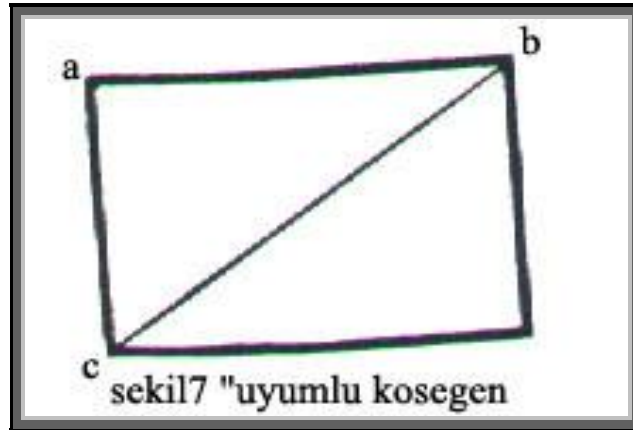
Böylece b ve c parçaları zayıflamış karşıtlık gösteriyor ve yakınlıkları kolayca ayırt ediliyor.

Ağırlıklar, düzlemin sınırlarının direnme kuvvetleriyle birlikte.

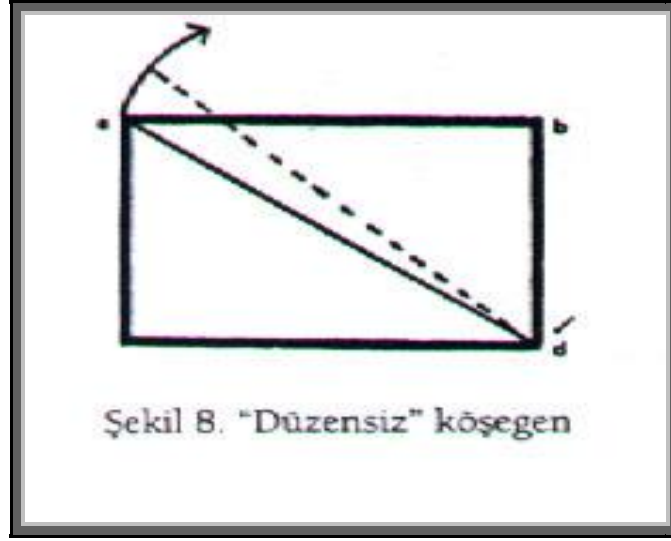


Şekil 36

Bu iki etkinin karşı karşıya gelmesi belirleyicidir ve şu sorunun cevabını içerir. bc ve ad köşegenlerinden hangisini “uyumlu” hangisini “düzensiz” olarak nitelendirmeliyiz?



Şekil 37



Şekil 38

abd üçgeni, altındaki üçgenin üstüne, abd'nin kendi altındaki üçgene uygulandığı kuvvetten çok daha küçük bir ağırlıkla etki ediyor. Bu basınç özellikle, a noktasından yukarı doğru iterek merkezden uzaklaşıyormuş gibi görünen d noktasında etkilidir. d a gerilmesi, durağan c d gerilmesine kıyasla daha karmaşık görünüyor. Köşegen eksenine bir de yukarı doğru sapma ekleniyor. İki köşegeni farklı bir biçimde de belirtebiliriz.

cd – lirik gerilme

da – dramatik gerilme

Bu ifadeleri elbetteki içeriğe yönelik belirtiler olarak algılamak gerekiyor. Onlar dışarının içeriye doğru kurduğu köprülerdir.

Çizgiden düzleme geçiş özelliği taşıyan basit bir sivri şekil, kendisinde çizgiye ve düzleme ait özellikleri toplayarak, “en nesnel” B.D. üzerinde belirtilmiş çeşitli doğrultular üzerine yerleştiriliyor. Birbirine karşıt iki görüntü grubu ortaya çıkıyor.

Birinci grup (1) en ileri karşıtlığın örneğidir, çünkü soldaki şekil en düşük dirence, sağdaki şekilse en kuvvetli dirence yöneliyor.

İkinci grup (2) ılımlı bir çatışmanın örneğidir, çünkü iki şekilde zayıf dirençlere doğru ilerliyor ve gerilmeleri çok az farklılık gösteriyor.

Her iki durumda da şekiller B.D.ye koşut konumlanmıştır; B.D.nin iç gerilmesini değil dış sınırlarını aldığımız için bu, dışta koşut bir çizgidir.

B.D.nin içsel gerilmesiyle oluşan bu görüntü karşıt iki görüntünün meydana gelmesini sağlar.

Yukarıda: Soldaki şekil en esnek açıya doğru ilerliyorken, sağdaki şekil en sert açıya doğru ilerliyor, böylece en ileri karşıtlığı temsil ediyorlar.

Aşağıda: Aşağıdaki iki şeklin sadece ılımlı bir karşıtlık sergilemesinin nedeni çok açık.



Şekil 39

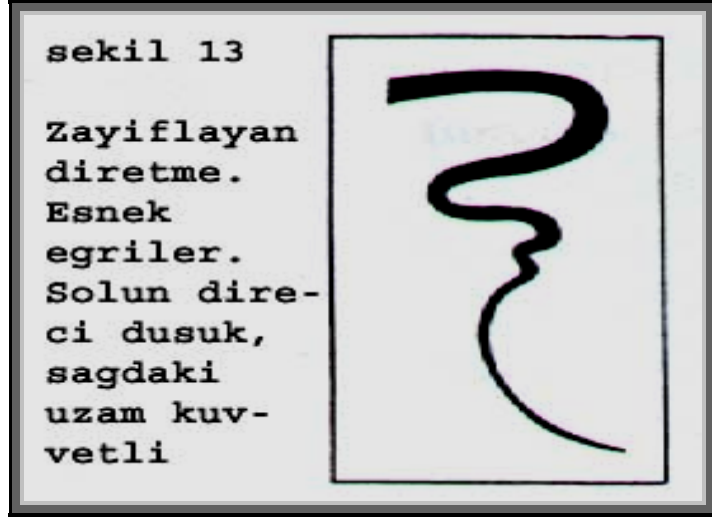


Şekil 40

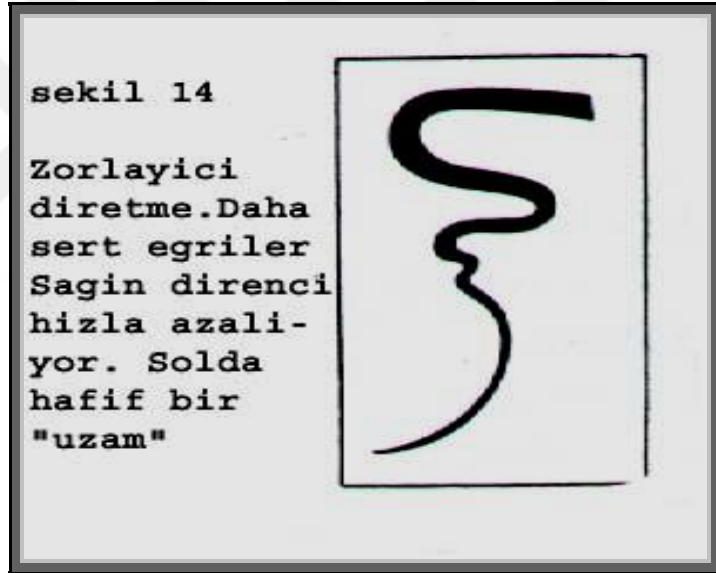
Bu dört grup, hem açık hem de yeterince gizlenmiş kompozisyon yapıları için sekiz farklı olanak sunuyor; diğer temel biçim doğrultularının, merkez kalarak yada farklı yönlerden merkezden uzaklaşarak üstüne eklenebileceği tabanlar oluşturuyor. Elbetteki bu ilk taban da merkezden uzaklaşabilir ve merkezden bütünüyle sakınılabılır; yapı olanaklarının sayısı sınırsızdır. Dönemin ortamı, halkın özelliği ve son olarak sanatçının –önce bahsedilenden farklı olmayan- kişiliği, kompozisyona dayalı “akımların” en önemli seslencesini tanımlar.

Bir kenara doğru iki, diğer kenara doğru üç dalgalanmadan oluşan özgür bir eğri çizgi, güçlenen üst ucu nedeniyle direten bir “yüze” sahip ve aşağıya doğru zayıflayan bir dalgalanmayla son buluyor. Bu çizgi, aşağıdan yukarı doğru kendi üzerinde toplanıyor, “direnmenin” en yüksek noktasına kadar ilerleyen dalgalanmasıyla ifadesi çoğalıyor.

Peki bu diretme, önce sola ve daha sonra sağa yönelirse ne değişir? (Şekil 34 -35)



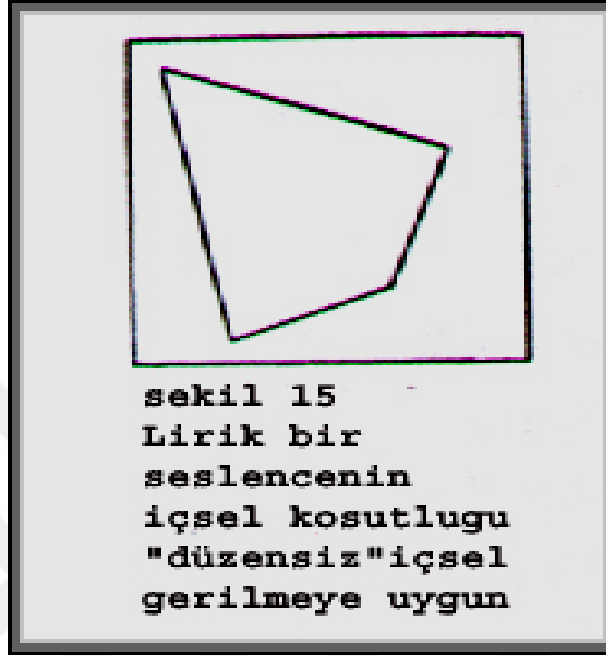
Şekil 41



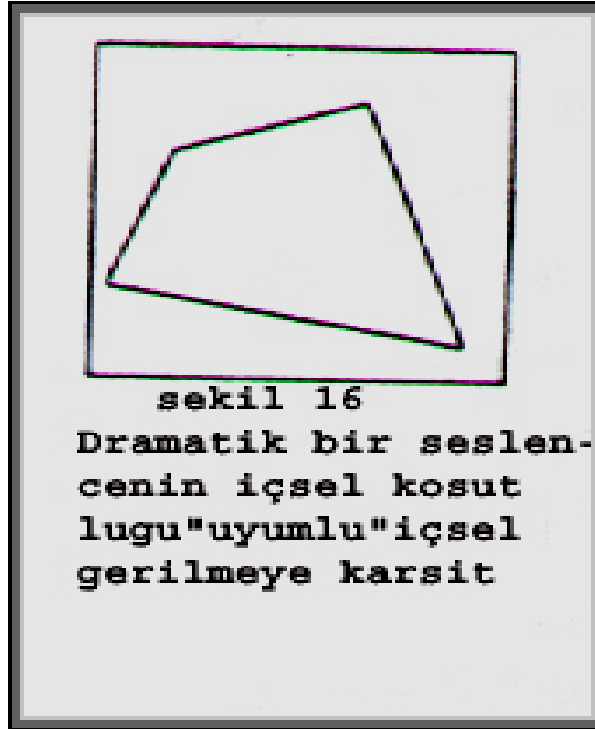
Şekil 42

“Yukarı” ve “aşağı”nın etkilerini karşılaştırmak isteyen okur, bu görüntüleri kendisi tersine çevirebilir. Çizginin “içeriği” o derece farklılaşacaktır ki çizgi artık tanınmaz bir hal alacaktır. Bu durumda direnme bütünüyle kayboluyor ve yerini zahmetli bir gerilmeye bırakıyor. Yoğunluk kayboluyor ve her şey bir gebelik döneminde gibi görünüyor. Çizgi sola döndüğünde gebelik daha da belirginleşiyor, sağa döndürüldüğündeyse çaba vurgulanıyor.

Şimdi bu incelemenin sınırını aşıyoruz. ve B.D. nin üzerine bir çizgi değil bir düzlem yerleştiriyoruz; bu düzlem, karenin içsel gerilmesinin betimlenmesinden başka bir şey değildir.



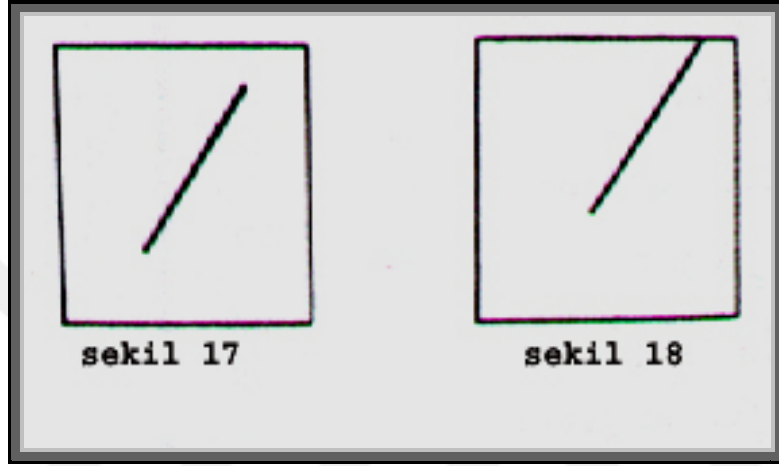
Şekil 43



Şekil 44

B.D. üzerinde, alışıldığı gibi biçim değiştiren kare.

Şekille; B.D.nin sınırları arasındaki bağlantılardan, biçimle sınır arasındaki mesafe çok önemli bir role sahip. Basit bir doğru çizgi B.D üzerine, uzunluğu değiştirilmeden iki farklı biçimde yerleştirilebilir. (Şekil 40 A ve 40 B)

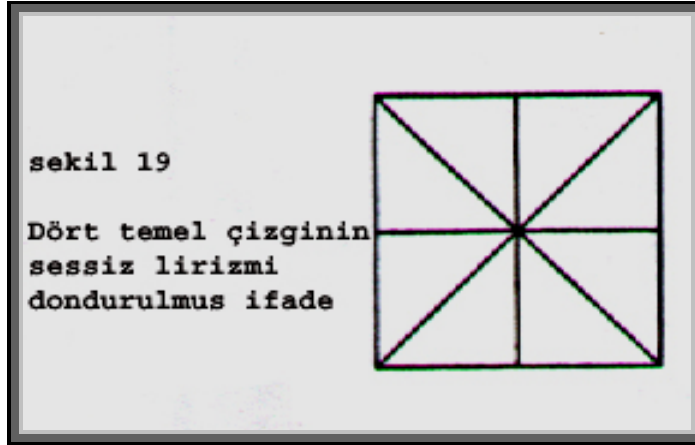


Şekil 45

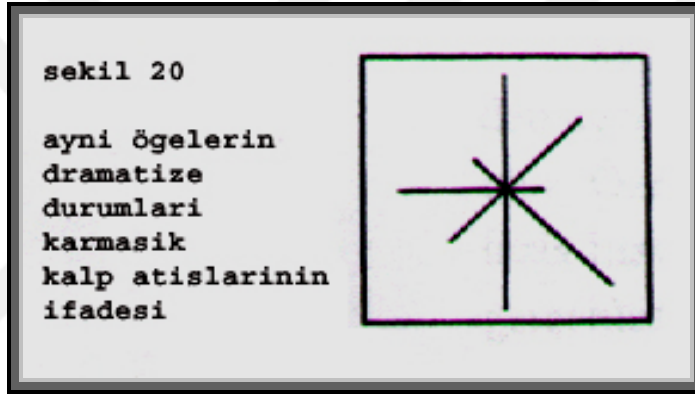
Birinci durumda çizgi özgürce yerleştirilmiş. Sınırlarına göre konumu, ona sağ üste doğru artan bir gerilme veriyor, buda alt ucun gerilmesini azaltıyor.

İkinci durumda çizgi üst sınıra temas ediyor ve bu nedenle yukarı yönündeki tüm gerilmesini yitiriyor, buna karşın aşağı yönündeki gerilmesi artıyor ve marazi bir umutsuzluğu dile getiriyor. (Şekil 40 B)

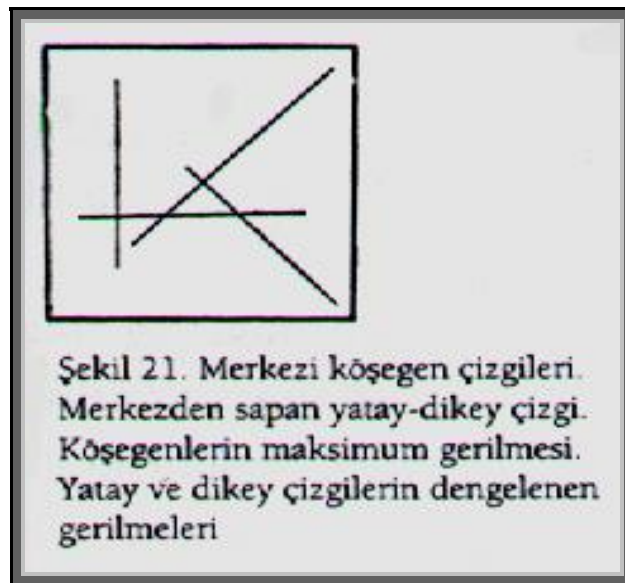
Başka bir deyişle, bir şekil B.D.nin sınırlarına yaklaştıkça gerilmesi artıyor., bu artış şeklin yöneldiği sınıra temas etmesiyle birlikte ansızın son buluyor. Ve bu biçim, B.D.nin sınırlarından ne kadar uzaklaşırsa biçimle sınırlar arasındaki gerilme de aynı oranda azalıyor. Ya da B.D.nin sınırlarına yakın bulunan şekiller, yapının “dramatik” seslencesini artırırken sınırlardan uzak bulunan ve merkezde toplanan şekiller, yapıya “lirik” bir seslenme katıyor. Bunlar sadece çizimsel kurallar. Bu seslenceleri gerek değerlendiren gerek zar ve zor farkına varılan bir tınıya indiren farklı olanaklardan bahsedebiliriz. Ama bu seslenceler her zaman az yada çok etkili olacaktır, bu da bizim kuralımızın doğruluğunu gösterir.



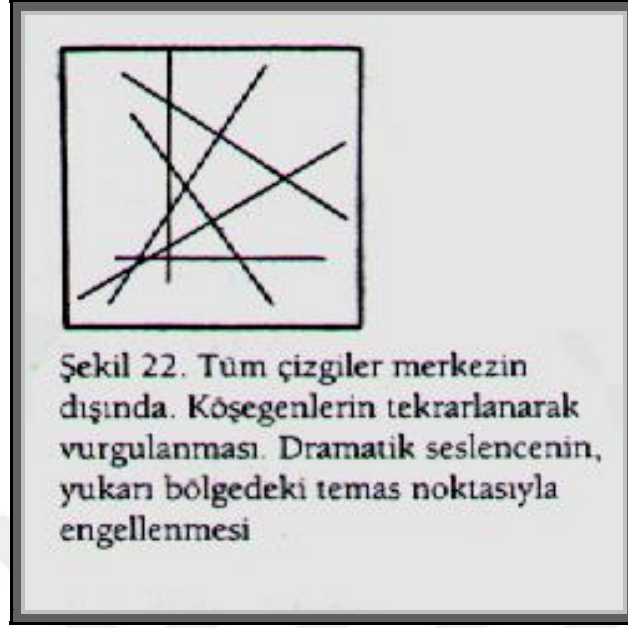
Şekil 46



Şekil 47



Şekil 48



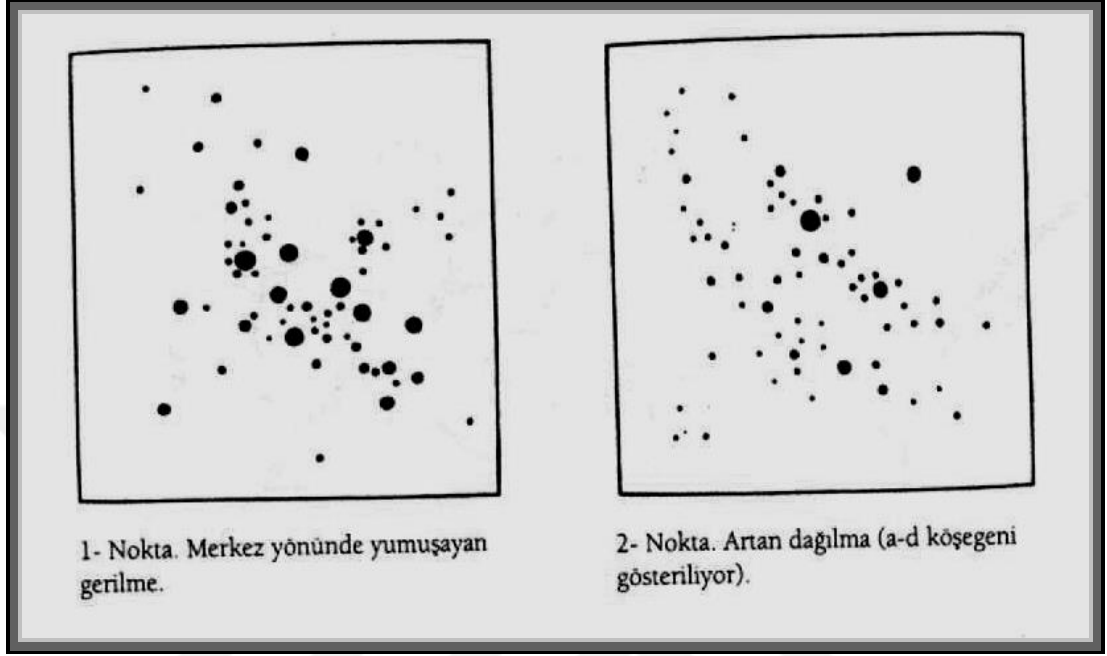
Şekil 49

Bu kuralların genel durumlarını şöyle açıklayabiliriz.

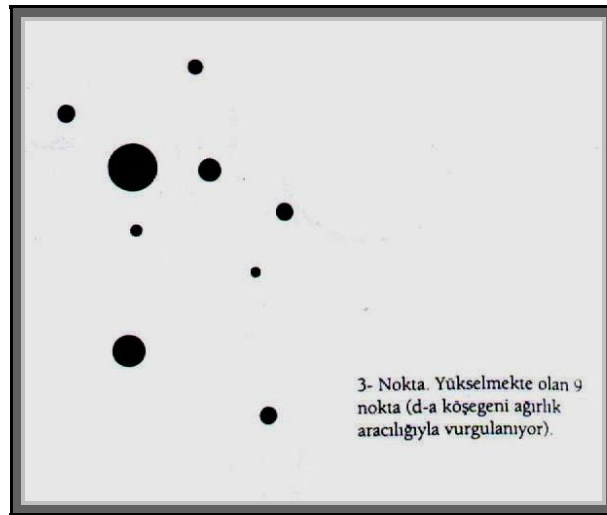
Merkez dışı uygulama:

Merkez dışı yapı: burada, dramatik tınıyı yerleştirme eğilimine olanak sağladı. Eğer bu örnekteki düz çizgileri, basit eğri çizgilerle değiştirirsek seslencelerin toplamı, üç katına çıkar- her basit eğri, kendi içinde iki gerilme barındırır ve, çizgiyi ele alan bölümde söylediğimiz gibi, bunların sonucunda üçüncü bir gerilme oluşur. Eğer bunun devamında basit eğri çizgileri dalgalı çizgilerle değiştirirsek her kıvrım, kendine ait üç gerilme barındıran birer basit eğri çizgiyi temsil eder ve sonuçta gerilmelerin toplamı daha da artmış olur. Her kıvrımın B.D. nin sınırlarıyla arasındaki ilişki, gerilmelerle az ya da çok güçlü seslencelerin toplamını karmaşıklatacaktır.

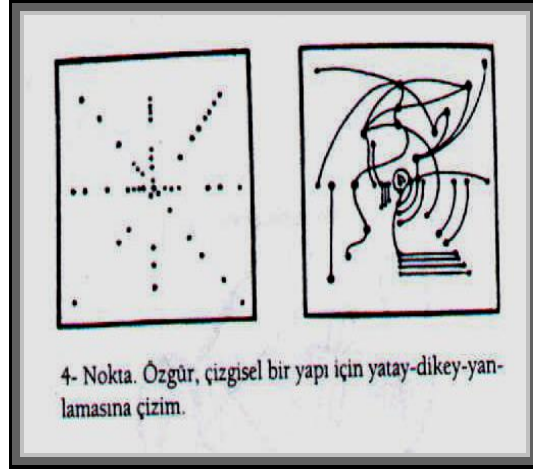
Buraya kadar sadece kare biçimindeki B.D. den söz ettik. Diğer dört köşeli şekiller, yatay ya da dikey sınırların üstünlük kazanması sonucunda oluşur. Birinci durumda soğuk durağanlık baskın çıkacaktır, ikinci durumdaysa sıcak durağanlık; bu durum elbetteki B.D.nin temel seslencesini daha başlangıçta tamamlamış olacaktır. Yukarı yönündeki ve enine gerilmeler, birbirini karşıttır. Karenin nesneliliği, yerini B.D.nin bütününe özne bir gerilmeye bırakarak kaybolacaktır; B.D.nin üzerindeki bütün öğeler bundan - az yada çok belirgin bir biçimde - etkilenecektir.



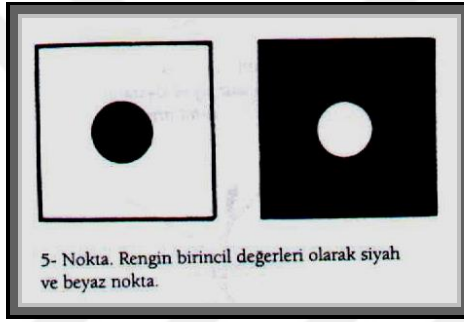
Şekil 50



Şekil 51



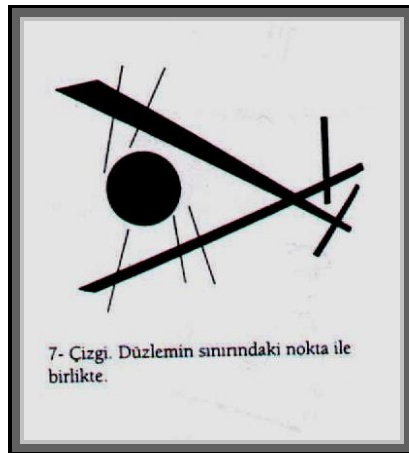
Şekil 52



Şekil 53



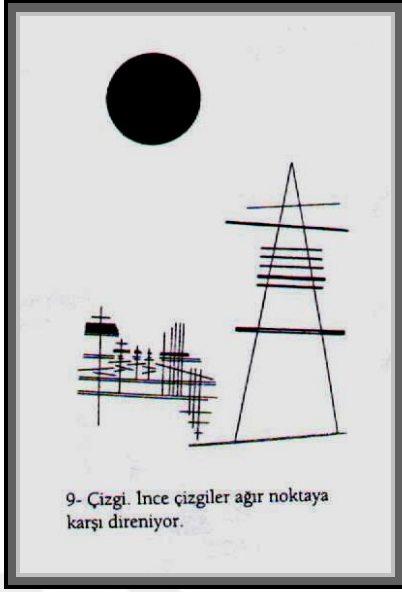
Şekil 54



Şekil 55



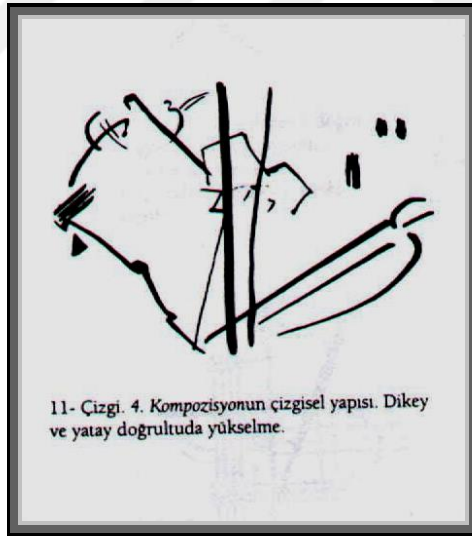
Şekil 56



Şekil 57



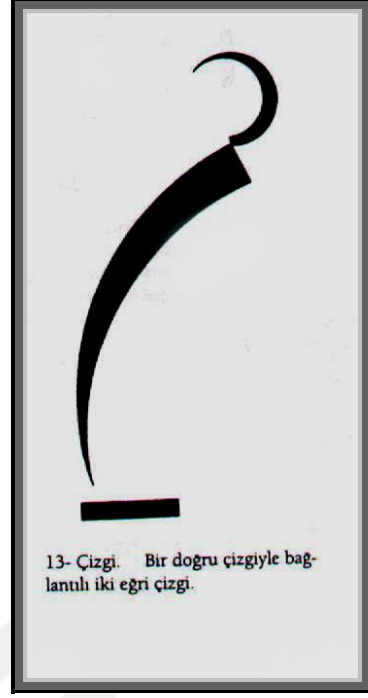
Şekil 58



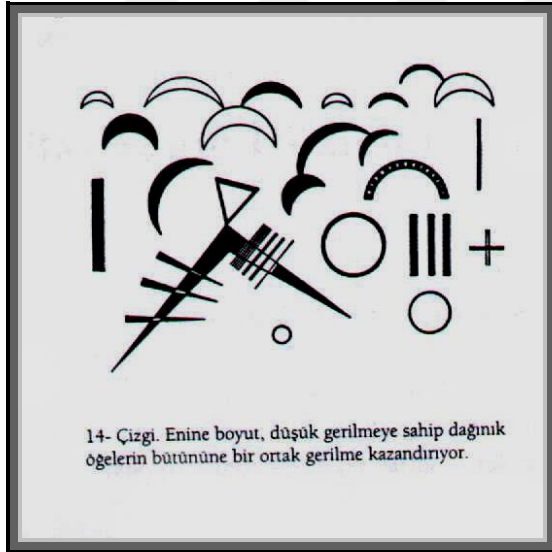
Şekil 59



Şekil 60



Şekil 61



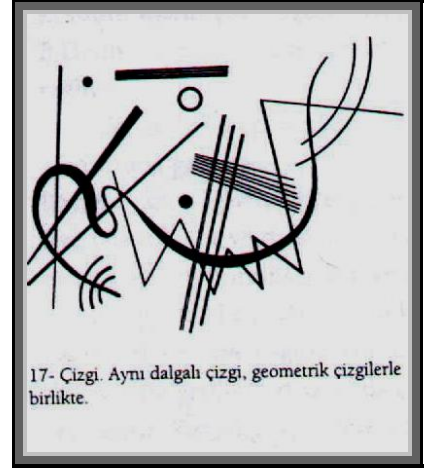
Şekil 62



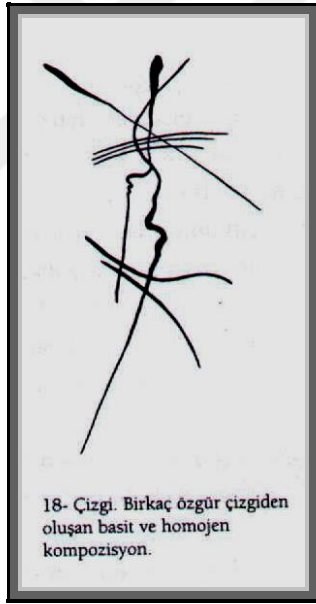
Şekil 63



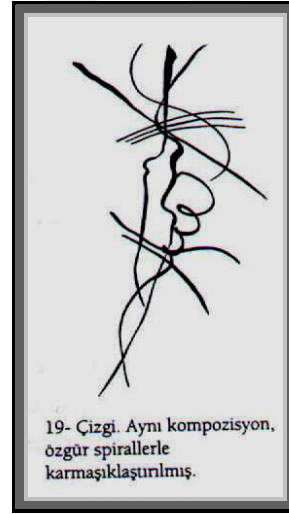
Şekil 64



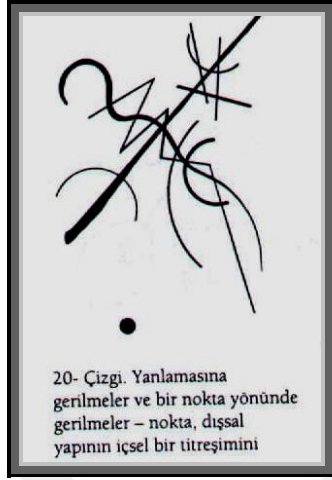
Şekil 65



Şekil 66

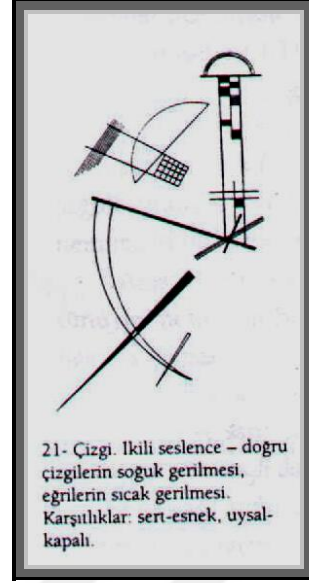


Şekil 67



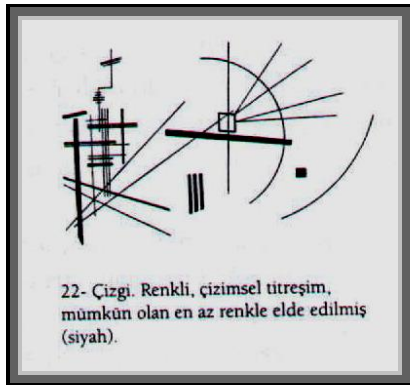
20- Çizgi. Yanlamasına gerilmeler ve bir nokta yönünde gerilmeler – nokta, dışsal yapının içsel bir titreşimini

Şekil 68



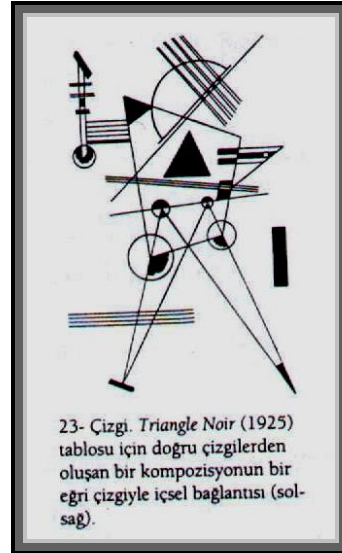
21- Çizgi. İkili sesence – doğru çizgilerin soğuk gerilmesi, eğrilerin sıcak gerilmesi. Karşıtlıklar: sert-esnek, uysal-kapalı.

Şekil 69



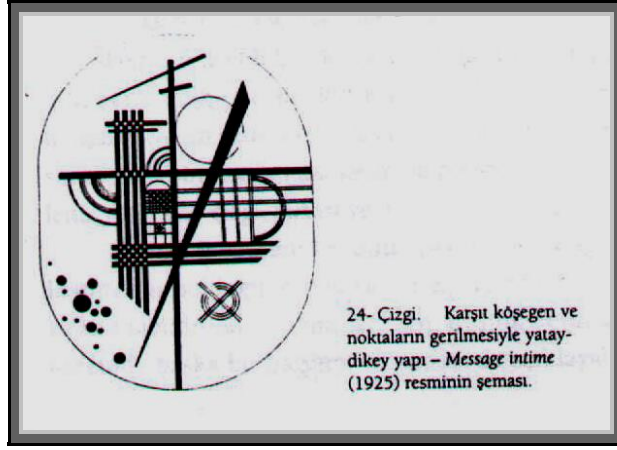
22- Çizgi. Renkli, çizimsel titreşim, mümkün olan en az renkle elde edilmiş (siyah).

Şekil 70

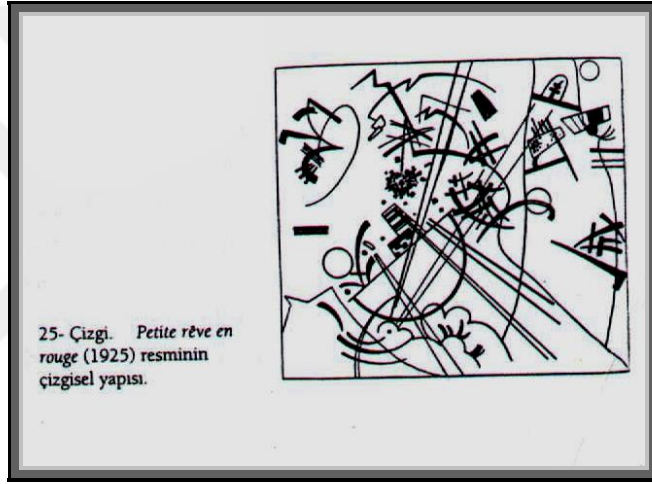


23- Çizgi. Triangle Noir (1925) tablosu için doğru çizgilerden oluşan bir kompozisyonun bir eğri çizgiyle içsel bağlantısı (sol-sağ).

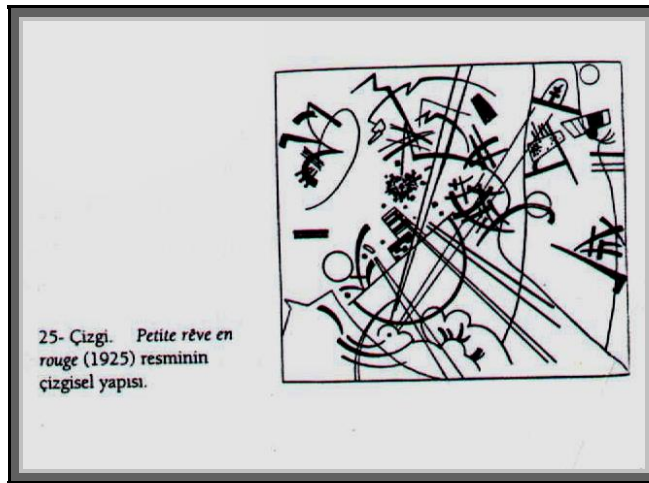
Şekil 71



Şekil 72



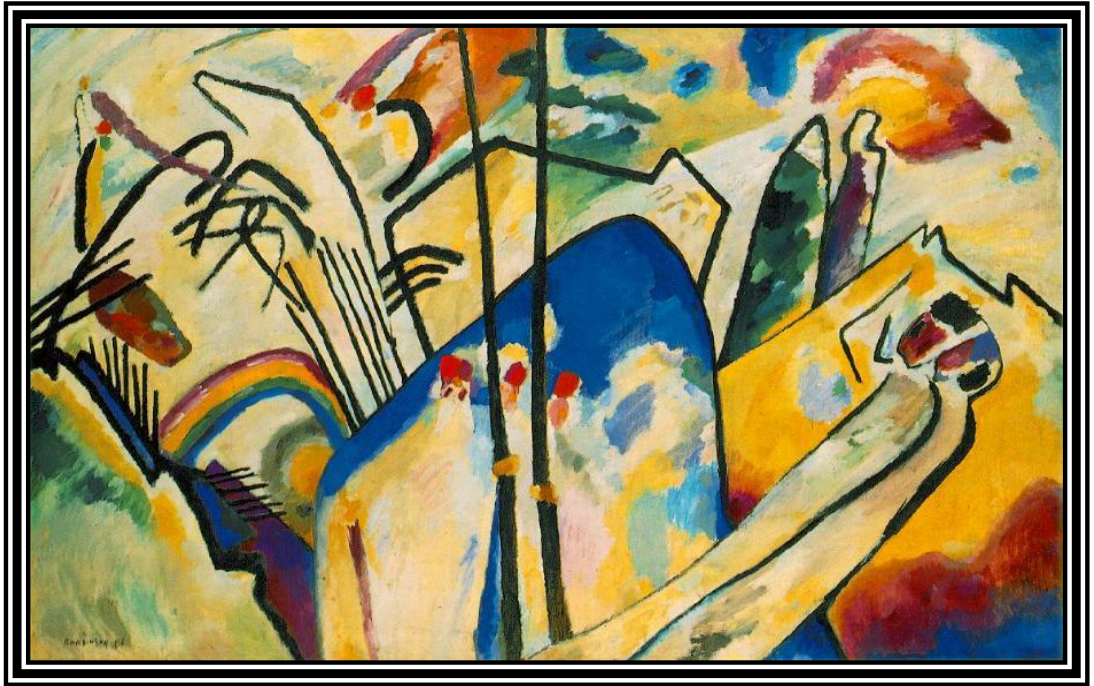
Şekil 73



Şekil 74

Kandisky çalışmalarını Rusya ve Almanya'nın farklı yerlerinde, değişik malzemeler ve bilinenin dışında farklı niteliklerde resimler yapmıştır. Bunlardan soyut türde olanları genellikle büyük boyutlarda ve toplam kompozisyon adı altında 10 adet farklı tarihlerde yapılmış resimlerdir. Bunlardan üçü ikinci dünya savaşında yok olmuştur. İlk resimlerinde figürler sembolik olarak çeşitli türde yer alıp kompozisyonu yönlendirici nitelikler taşırlar. Kompozisyondaki yönlendirmeler keskin çizgilerle sağlanıp genellikle diklerin eğri-yatay çizgilerle kesişmesi türünde kendini gösterir. Başlangıçtaki resimler duygusal etkileri renk ve biçimlerin küçük, hareketlenmesi ve yönlennmeleriyle oluşturur. İlk resimlerinde renkli elbiseler giymiş, elinde kılıç olan sakallı kazak figürlerini kısmen kompozisyona yardımcı türde soyutlanmış olarak kullanmıştır.

Bu görüntülerde doğal oluşumlardan yaralanmış olmasına rağmen, kozmik denebilecek görüntüler sağlamaya çalışmıştır. Her ne kadar figürler görülmüş olsa da görülenin aynen betimlenmesi değil seyirciye entelektüel seviyede bir sembolik niteliğin oluşması davetini yapar.*



Kandinsky kompozisyon IV

Resim 23

* Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of Modern Art



Kandinsky kompozisyon V

Resim 24

Kandinsky 1911'de yaptığı 5. kompozisyon resmi çok daha soyut nitelikteydi. Konu olarak ölümün canlanması teması bir tür ikonografik anlamda girişimi zor bir türde ele almıştır. Aynı devrelerde yaptığı betimleyici çalışmalar yanında bu çalışma: motiflerin soyutlanmış biçimlere indirgenmesiyle kavramsal anlamda zor anlaşılmalıdır. Çok çeşitli açılardan meleklerin üflediği trompetler resimde yönlendirici olmakta kalın bir çizgide üst taraftaki şehir görüntüsünü resmin diğer kısımlarından ayırmaktadır. Resmin alt tarafında ince boyayla oluşturulan sahnede perspektif yanılması olmasa da bizde sahnede sonsuzluk duygusunu uyandıran ışıklılık kendini göstermektedir. Bir tür boşluk içinde seyirci ölümün yükseldiğini hissetmektedir.*

* Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of Modern Art



Kandinsky kompozisyon VI

Resim 25

6. kompozisyonu büyük bir resim olarak seyircide form ve renklerin dalgalar halinde kenara çarpma hissini oluşturur. Resimde üç merkez olup, seyircinin birinden diğerine geçerek pembe ve beyazlardan meydana gelmiş oluşumları izlemesini sağlar. Merkez formların yönlendirmesiyle göz orta merkeze kayar, burada siyahla kaplanmış, çevrelenmiş mavi form patlayan bir dalga etkisini gösterir. Bu çalışmada betimleyici oluşum soyutlamanın en uç haline kadar gitmiştir.*

* Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of Modern Art

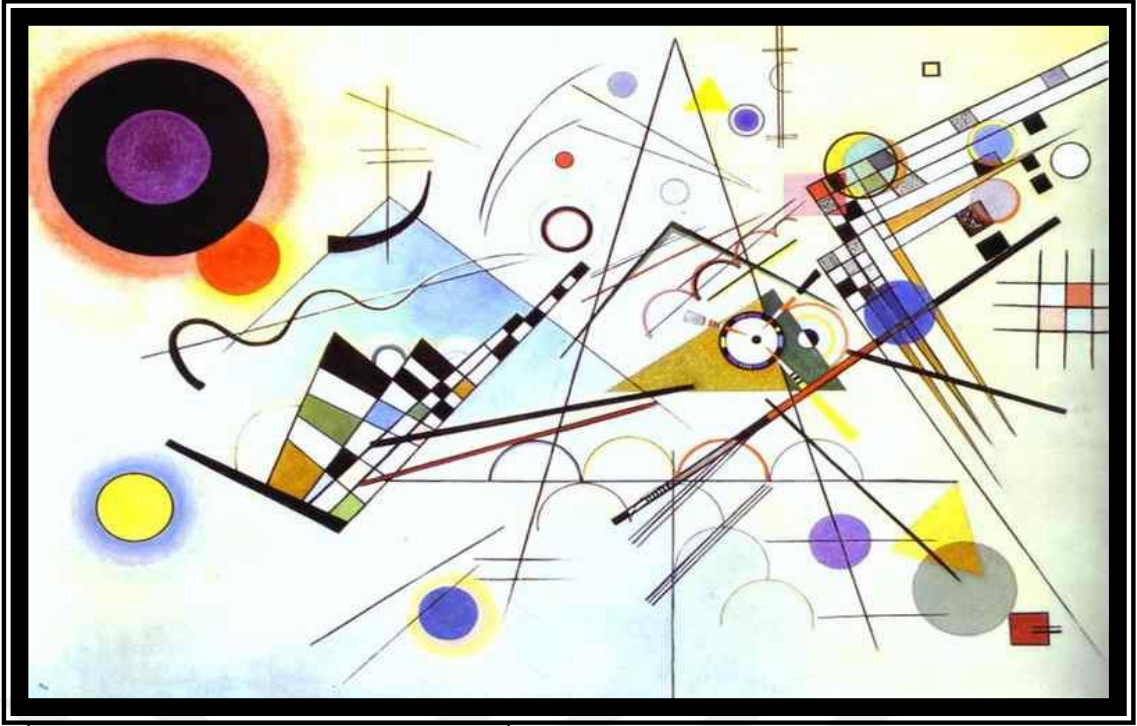


Kandinsky kompozisyon VII

Resim 26

7. kompozisyon Kandinsky'nin savaş öncesi sanatsal yaratısı'nın örneğidir. Bu eserin oluşmasında otuz hazırlık çizimi, suluboya ve yağlıboya çalışması vardır. En yaratıcı kompozisyonu bu türde oluşturmuştur. Son çalışmayı (yağlıboya) dört günden az bir zamanda tamamlamış, bütün ön çalışmalarında resmin merkez motifi (dik açılar içinde oval form) resimde karar verici olmaktadır. Oval resimdeki bütün; canlılık içinde hemen hemen bir göz etkisi yapmaktadır. 7. kompozisyon resimler içinde betimleyici türün son türünü oluşturur. Genellikle sanat eleştirmenleri Kandinsky'nin çalışmalarını en az soyut olan parçaların bir araya getirildiği ve temel olarak yeniden canlanma (dirilme), sevgi bahçesi gibi dört ayrı konuyu operatik bir türde canlandıran saf resimsel çalışması olarak tanımlarlar.*

* Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of Modern Art



Kandinsky 'Kompozisyon VIII 1923'

Resim 27

8. kompozisyonda, 7. kompozisyondakinin bir anlamda mitolojik, çarpıcı etkilerinden farklı olarak duygusallık değil ritmik / geometrik bir kurgu oluşturur. Aradaki on yıllık müddette Kandinsky de süprematizm ve konstrüktivizm etkileri görülür. Almanya da Bauhaus eğitimciliğinin öncesindeki Rusya devresinde başlar. Kandinsky renkten; biçimin kompozisyonda hâkim olma özelliğine kayar. Biçimlerde zıtlık işin dinamik dengesini oluşturur. Yukarı soldaki büyük daire bir tür çizgilerle resmin sağ tarafına bağlanır. Değişik renkleri formların içinde kullanarak onların geometrisini enerjik hale getirmiştir. Mavi boşluk içinde sarı daire, sarı boşluk içinde mavi daire gibi.

Sağ tarafta mavi ve pembe renkli parçalar bu renklerle birlikte çalışmaktadır. Kurgu düz yüzeyde geometrik bir çalışma olarak görülmekte, tamamen belirsiz bir mekânın parçaları olarak yer almaktadır. Fonda aynı zamanda kompozisyonun dizimini artırıcı rol oynamakta, fon renkleri kompozisyonda derinliği oluşturan aşağıda açık mavi, yukarıda da açık sarı, ortada da beyaz görünür, biçimler derinlikte ileri ve geri giderek dinamik bir görsel itme-çekme etkisini yaparlar. *

* Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of Modern Art



Kandinsky 'Kompozisyon IX 1936

Resim 28

Kandinsky'nin kompozisyon adını verdiği bir çalışmayı tamamlaması gene bir on yıl sonra olmuştur. IX. Kompozisyon Kandinsky'nin sürrealist imgeleri kullandığı bir çalışmadır. Her ne kadar kendisi çalışmasındaki sürrealist etkiyi reddetse de resmindeki biomorfik biçimler açık şekilde; Özellikle Miro'nun resim dilinde kullandığı biçimleri çağrıştırmaktadır. IX. Kompozisyon için yaptığı bir tek ön çalışmadan sonra X. Kompozisyonda hiçbir ön çalışma yapmamıştır. Nina Kandinskeye göre gelişim bu evresinde resmi görsel olarak tamamen aklında oluşturup tuvale geçirmişti. IX. Kompozisyon bekli de, serinin en az etkili olanıydı. Geniş diagonal renkler fonda yer alarak biomorfik ve geometrik biçimlerin bu fonun önünde yüzer görünümde olmalarını sağlar. Biçimlerin yumuşaklığı ve düşsel kalite, resmin karakterini verir. Eski güçlü duygusal etkiler yapan kompozisyonlarına oranla bu resim daha cansız ve dekoratif görünümündedir.*

* Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of Modern Art



Kandinsky 'Kompozisyon X 1939'

Resim 29

1944' te ölümünden 5 yıl önce serinin son çalışmasını tamamladı. X. Kompozisyonun göze batan özelliği çarpıcı siyah fonu olmasıydı. Renkler ve biçimlerin siyah fonun üzerinde keskin görünümü vardı. Renkli biçimlerin parlaklığı yaklaşık 10 yıl sonra Matisse'nin kesme yapıştırımlarında gördüğümüz yalın çarpıcılığdır. Hareket kesin olarak merkez akstan yukarı ve dışa, kitap biçimlerine doğrudur. Hareket balonların sınırsız mekan içinde yükselmesi hissini verir. Kitap biçimleri, kahverengi balon biçimleri dış dünyanın gizemli duygusunu uyandırır. Kandinsky her zaman siyah renge karşı nefretini vurgulamıştır. Ancak, enteresan olan bu resimde sanatsal temel vurguyu oluştururken karar verici renk siyahtır. *

* Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of Modern Art

SONUÇ

Bu tezde, resimde kompozisyonun nasıl oluştuğu ve sanatçının bu oluşumu neye göre gerçekleştirdiği ve ayrıca dönemlere göre farklı kompozisyon anlayışlarının nasıl farklılaştığı yer aldı. Bu sıralamada, doğrudan ilişkili görülmesinde, kompozisyonu oluşturan kavramsal ve görsel öğelerin, görsel algılamayla ilgisi olması nedeniyle tezde, görme ve algılamaya geniş bir yer verildi. Kompozisyonun ne olduğu sorusuna, Gestalt Psikolojisi, resimde kompozisyonun zaman içinde ele alınışı, resimde kompozisyonun durumu, alanın düzenlenmesi, oran, geometrik örgüde çizginin rolü, ressamın ve sanat eleştirmenlerinin kompozisyonla ilgili görüşlerini incelemede bulmağa çalıştık. Zaman içerisinde, sanatçıların resim sanatına bakış açılarının, kompozisyon oluşumunu ne şekilde etkilediği, resmin tarihsel süreci incelendiğinde az çok görülmektedir.

Resmin varoluşuna kadar geçirdiği evreler, onun kendine özgü bir yaşam türüdür. Resmin içeriğine göre oluşumunda geçirdiği yaşamı sırasında ortaya çıkan niteliği, sanatçının karakterine, entelektüel yapısına, yorumlamasına, görsel fizyolojik etkilere ve resmin nesnel oluşumuna (malzemesine) bağlı olarak biçimlenir ve kendine özgü kompozisyonu oluşturur. Sanat öznel bir dışavurum olduğu için, sanatçının yaratısında belli bir sistemden hareket etmesi beklenemez. Sanat eleştirmenlerinin resmin kompozisyonunu incelemeleri -doğal olarak-, ressamın işini takdim etmesinden sonra gerçekleşir. Bu görüşler ve genel sanat felsefesi açısından bakacak olursak, zaman içerisinde teknolojinin de gelişmesi ve yaşamın insan üstündeki etkilerine tepki olarak sanatı, sanatçı, düşüncelerinin aracı olarak kullanmayı öğrenmiştir. Kompozisyon da bu ifadeyi güçlendirmede bir gereklilikten çok ihtiyaç olmaktadır.

Bir sanat işine baktığımızda, bazen eserin kurgusunu kavramakta zorlanırız. Bu, onda kompozisyon adını verdiğimiz bir düzeneğin var olmadığını göstermez. Sanatçı, çoğu kez doğadan ve kendi dışavurumundan yararlanarak, duygu ve düşüncelerini sentezleyip, yeni bir anlatım biçimini bir çerçeve (kadro) içerisinde düzenlenmiş (kompoze edilmiş) olarak sunar.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Marmara Ünv. Fotoğraf Ders Notları
Büyük Larousse, A-G, syf: 4695
Defot Dokuz Eylül Fotoğraf Topluluğu
Thema Larousse
Adem Genç, Görme Biçimleri,
Çağdaş Sanat ; Sozluk.sourtimes.org
Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi syf: 673
Resimde Dışavurumculuk, Friedrich Bayl, P Dergisi
Dışavurumculuk, Herman Bahr, P Dergisi
Heinrich Wöllflin, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi
Dr. Mutlu ERBAY, Boğaziçi Ünv. Öğr. Üyesi, Sanat Çevresi syf.34
Resimde Kompozisyon, Tülay Çellek, Net Fotoğraf.com
Resim Sanatı, Türkiye İş Bankası, Şeref Bigalı
Adanan Turani, Resimde Geometri İşlemleri-Sorunları, İş Bankası Yayınları
Sanata Giriş, Selçuk Mülayim, Stad Yayınları
Resim Sanatını Estetiği, Nurullah Berk,syf: 59-60
Encyclopedia of art, cd
Art Academy, Boyut Yayın Grubu Sayı:2 syf:45
Sanat dünyamız say.67, yıl 98, sayfa 51 Biçim ve Oluş Mehmet Ergüven
Agust Strindberg Sanat Dünyamız “Sanatsal Üretimde Rastlantı” syf. 103”
Varlık Bilim ve Sanat ilişkisi syf. 34-35 Doç Dr. Mutlu ERBAY, Türkiye’de Sanat
Dergisi No:2001/ 02 sayı: 48 Mart-Nisan
Türkiye’de Sanat Dergisi sayı:48 Mart- Nisan 2001 No: 2001/ 02, Resim’de İmgesel
Örgü, Hasan Kıran syf:56-61
Paul Klee, Modern Sanat Üzerine, Altıkırkbeş Yayınları
Sanat Dünyamız sayı:67, yıl: 1998, syf: 68-69 “İç Açıklama” Jackson Pollock
Sanat Dünyamız, Yaz: 2000, sayı:76 syf: 139 Vasili Kandinsky “Başlangıç
Düzlemi”
Kandinsky: Compositions by Magdalena Dabrowski, Published by the Museum of
Modern Art

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında İstanbul'da doğdu.

1990 yılında İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümüne girdi.

1995 yılında mezun oldu.

1995 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalına girdi.

1998 yılında Cortoon isimi çizgi film şirketinde, 'Efe' çizgi filminde, renklendirme yaptı.

2000 yılında İpek Ahmet Merey yarışma sergisine katıldı.

2000 yılında Türk Kalp Vakfı yarışma sergisine katıldı.

2000 yılında mezun oldu.

2000 yılında Şile Bezi Festivalinde 1 nolu atölye karma resim sergisine katıldı.

2000 yılında Şile Bezi Festivalinde mendirek resimleme çalışmasına katıldı.

2000 yılında Şile Bezi Festivalinde muhtarlık binası resimleme çalışmasına katıldı.

2000 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalında Araştırma Görevlisi oldu.

2001 yılında Seminer Günlerinde Resim ve Müzik İlişkisi üzerine seminer verdi.

2001 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisine katıldı (KOÜ Merkez kampus).

2001 yılında Emar Sanat Galerisi karma sergiye katıldı (Maçka, İstanbul).

2001 yılında 1 No'lu Atölye Mezunları ve Öğretim Üyeleri Sergisine katıldı (Bursa).

2002 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisine katıldı (Büyük Şehir Belediyesi, Kocaeli).

2002 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisine katıldı (Kocaeli Sanayi Odası).

2002 yılında Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Programında Yüksek Lisansa başladı.

2003 yılında Kocaeli Güzel Sanatlar Lisesinde ' Türkiye'de Sanat Sorunu' seminare katıldı.

2003 yılında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yüksek Lisans Öğrencileri Özgün Baskı Sergisine katıldı (Büyük Şehir Belediyesi, Kocaeli).

2003 yılında Yalova Borusan Karma Sergiye katıldı.

2004 yılında Yönelme Yönergesi çerçevesinde resim uygulama çalışmasına katıldı (Gebze Mustafa Üstündağ İ.Ö.O)

2005 yılında Tophane-i Amire Binası Öğretim Elemanları Sergisine katıldı.

Halen K.O.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalında görevini sürdürmektedir.

