

T. C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ (BİZANS SANATI) ANABİLİM DALI

BİZANS RESMİNDE PERSPEKTİF

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Duygu Köse BALKAŞ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Lale DOĞER

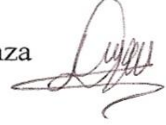
İZMİR- 2011

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum. Bizans Resminde Perspektif adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

İsim-Soyadı

Duygu Köse Balkaş


İmza



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 18/05/2011 tarih ve 16/19 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Sanat Tarihi Bizans Sanatı anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Duygu Köse'nin aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve aday 29/06/2011 günü saat 10:00'da 90 dakika süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.


BAŞKAN
Yrd. Doc. Dr. Lale DÖĞER

Başarılı

Başarısız

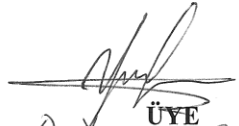
Düzeltilme (Üç ay süreli)


ÜYE
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)


ÜYE
Yrd. Doc. Dr. Yasemin POLAT

Başarılı

Başarısız

Düzeltilme (Üç ay süreli)

Tezin Türkçe Başlığı : Bizans Resim Sanatında Perspektif

Tezin İngilizce Başlığı : Perspective Of Byzantium Paintings

-
- * 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisavarda** doldurulmalıdır.
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin E.Ü.Lisansüstü eğitim öğretim yönetmeliğinin 17(2) maddesi gereğince **anabilim dışından** olması zorunludur.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	5
GİRİŞ	6
I.PERSPEKTİF KAVRAMI	8
I. I. PERSPEKTİF ÇEŞİTLERİ	12
I. I. I. ÇİZGİ PERSPEKTİFİ	13
I. I. II. RENK PERSPEKTİFİ	15
I. I. III. AZALMANIN PERSPEKTİFİ	17
I. II. FİĞÜR EŞYA VE GÖLGE ÇİZİMİNDE PERSPEKTİF	18
I. III. RESİM SANATINDA MODLE ETME	24
I. IV. ALGIDA YANILSAMA VE PERSPEKTİF	26
I.V. PERSPEKTİF KAVRAMININ BİLİMSEL GELİŞİMİ	32
II. BİZANS RESİM SANATINDA PERSPEKTİF	38
II.I. BİZANS RESİM SANATI TARİHİNE BAKIŞ	38
II.II. BİZANS RESMİNDE PERSPEKTİF ÜZERİNE KATALOG	56
DEĞERLENDİRME	87
SONUÇ	93
RESİM LİSTESİ	95
BİBLİOGRAFYA	112
ÖZGEÇMİŞ	119
ÖZET	120
ABSTRACT	121

ÖNSÖZ

Resim sanatına teknik bakış açılarından biri de perspektiftir. Gözün algısı ile yakın ilişkisi olan perspektif adeta bir sihir tekniği, bir illüzyondur. Yıllardır resim yapan bir sanat tarihçisi olarak genelde sanat tarihinde resim ve özelde resim sanatı tarihinde perspektif konusu ilgimi çekti. Araştırdıkça konunun felsefe, fizik, matematik, psikoloji ve teoloji başta olmak üzere pek çok disiplini ilgilendiren özelliklerini keşfettim. Adeta perspektif denizinin içinde bir yolculuk yaptım.

Çalışmamda perspektif kavramını resim sanatındaki teknikleri ile açıkladıktan sonra konuya psikoloji, felsefe, optik gibi farklı bilimsel açılardan bakmaya çalıştım. Bizans resminde perspektif uygulamalara dair belirgin ipuçlarını vererek Bizans resminde perspektif uygulamalarına bir yorum getirmeyi hedefledim.

Bu konuda beni yönlendiren hocalarım Yard. Doç. Dr. Lale Doğer'e ve Prof. Dr. Zeynep Mercangöz'e teşekkürü borç bilirim.

Resim derslerine girerek perspektif konusuna ressam gözüyle bakmama yardımcı olan Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi hocalarına ayrıca teşekkür ederim.

GİRİŞ

Bizans sanat yaratıcılığının en güçlü ifadesi olarak değerlendirilen resim yüzyıllarca iletişimin güçlü araçlarından biri olmuştur. Bazen sadece anlatılmak istenene önem vererek bazen de doğayı taklit etmede son derece ustalaşarak ressamlar izleyici ile iletişim kurmuştur. Doğayı gözün gördüğü gibi verebilmek perspektif uygulamalarını gerektirir. Bu çalışmanın konusu da Bizans resminde perspektif uygulamalarıdır.

Temelde iki bölümden oluşan tez çalışmasının ilk bölümü perspektif kavramının açıklanması üzerinedir. İkinci bölüm ise Bizans resim sanatı tarihinde perspektif konusunu incelemektedir.

Perspektif kavramının açıklandığı ilk bölüm kendi içinde beş başlık altına alınmıştır. Birinci başlıkta resim sanatında perspektif konusuna getirilen sınıflandırmalar şekillerle açıklanmıştır. İnsan figürü, eşya ve gölge için perspektif uygulanması ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Üçüncü başlıkta perspektif konusu ile yakın ilişkisi olan ve çoğu zaman birbirinin içinde sanılan modle etme kavramına değinilmiştir. Sonraki başlıkta resim sanatında perspektifin psikoloji bilimi ile yakın ilişkisinin nedeni olan algıda yanılsama kavramı açıklanmıştır. Bilindiği üzere perspektif, tıpkı illüzyon gibi algı hatalarından yararlanan bir yanılsama tekniğidir. İlk bölümün son başlığı ise perspektif kavramının bilimsel gelişimi üzerinedir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde ilk olarak Bizans resim sanatı tarihine yönelik bir özet sunulmuştur. İkinci olarak da Bizans resim sanatının kronolojik bir düzenleme içerisinde verilen örnekleri perspektif açıdan çözümlenmeye çalışılmıştır. Anıtsal resim örneklerinin çoğunlukta olduğu katalogda bazı minyatürler ve levha resimleri de perspektif açıdan incelenmiştir. Maden, seramik, fildişi gibi malzemeler üzerindeki tasvirler, bu malzemelere uygulanan tekniklerin sağladığı üç boyutlu ortam sebebi ile katalogun dışında tutulmuştur.

Tezin genel değerlendirmesinin bulunduğu kısımda perspektifin tüm teknik özelliklerinin Bizans resminde izlenebilirliği üzerinde tartışılmıştır.

Son bölümde ise yararlanılan ve incelenen tüm kaynaklar ile resimler listelenmiştir.

Bizans resminde perspektif konulu tez çalışmasını hazırlarken karşılaştığım en önemli engel özellikle Bizans resmine yönelik perspektif ile ilgili bir çalışmaya rastlamamış olmamdır. Dolayısı ile gerek uygulama açısından gerekse de içerik açısından örnek alabileceğim bir çalışma söz konusu olmadı. Ayrıca Bizans resim sanatına yönelik çalışmalarım da çoğunlukla ikonografik ya da mimari yaklaşımlar olması, perspektif konusunun başlı başına ele alınmamış oluşu uzman yorumlardan yoksun kalmama sebep oldu. Ancak bu yoksunluk benim bu çalışmaya daha fazla heyecanla yaklaşmamı sağladı.

I. PERSPEKTİF KAVRAMI

Plastik sanatlarda “perspektif” sözcüğü derinlik yanılsamasının herhangi bir grafiksel yöntem ya da boyama tekniği ile elde edilmesini ifade eder. Perspektif yanılsama yani düzlem üzerinde yer alan imgelerin giderek derece derece küçülmesi, renklerin giderek azalması, biçimlere esas olan imgelerin resmin ön düzleminden arka düzlemine doğru gidildikçe belirsizleşmesi, imgeleri ardı ardına sıralama ve tarama gibi çizim ve boyama yöntemleri ile elde edilebilmektedir (AYKUT 1978, 71.).

Heykeltıraşların çalışırken kullanabileceği üç boyut vardır: yükseklik, genişlik ve derinlik. Ressamlar için ise yalnızca yükseklik ve genişlik olmak üzere iki boyut vardır. Üçüncü boyut olan derinliği iki faktörün yardımıyla gösterirler: Hacim ve perspektif. Hacim, ışık ve gölgenin etkilerinden yararlanılarak ortaya çıkarılır. Perspektif ise optik gerçekliğe uygun bazı formların uygulanması yolu ile elde edilir (PARRAMON 1997, 105.).

Yukarıda da belirtildiği üzere resim yapılırken iki uzunluk (yükseklik ve genişlik) taşıyan resim kâğıdı üzerinde aslında üç uzunluğa (yükseklik, genişlik, derinlik) sahip olan nesnelerin biçimi gösterilmek istendiğinde perspektif kurallara başvurulur. Perspektif kuralların amacı; doğanın derinliğinin, büyüklüğünün görünürlüğünü iki boyutlu düz bir yüzeye asıl görünümüne uygun olarak aktarmak ve göstermektir. Çünkü perspektif, iki boyutlu bir yüzeye nesnelerin doğadaki durumlarına benzer bir biçimde tasvir edilmeleri sanatıdır (MATHEW 1991, 1635.).

Herhangi bir cismin göze yaptığı büyüklük etkisi o cisim ile göz arasındaki uzaklığa bağlıdır. Nitekim gerçekte birbirinin tıpatıp eşi olan iki cisimden göze daha yakın olanı daha büyük görünür. Gözden farklı uzaklıktaki iki eş cismin bu farklı görünüşü tek bir cismin göze daha yakın ve uzak noktaları için de söz konusudur. Bu nedenle her cismin gerçek şekil ve büyüklüğünün yanı sıra kişinin bakış yönüne göre ortaya çıkan bir görünümü vardır. Tüm bunlar ışığında herhangi bir cismin belirli

koşullar altında göze görünen şekli ile resimlendirilmesine perspektif adı verilir (ONAT 1975, 7.).

Doğa olduğu gibi kopya edilirse perspektif deformasyon çizgilerde kendini gösterir. Bu nedenle perspektif eşyayı görüldüğü gibi yani perspektif deformasyon ile verebilmektir. Çizgi perspektifi ile ilgili üç temel kural vardır:

- * Bir eşya gözden uzaklaştıkça küçülür ve rengi soluklaşır.
- * Birbirine paralel çizgiler gözden uzaklaştıkça küçülüp daralır ve sonunda bir nokta haline gelirler.
- * Yan yüzeyler ufka doğru daralırlar.

Yolun iki kenarında birbiri ardına sıralanmış çeşitli boydaki telefon direklerine veya selvi ağaçlarına bakılırsa boylarının ileriye doğru gittikçe kısalmakta olduğu görülür (Resim:1).

Geniş bir duvar yüzüne veya sınıftaki bir yazı tahtasının sağ veya sol tarafından bakılırsa bu yüzeylerin ileri doğru daralarak uzandıkları hemen anlaşılır. Dikkat edilirse yazı tahtasının üst kenar çizgisinin yere doğru, alt kenarın da yukarı doğru yükselerek birleşecek bir durum gösterdiği ve yine yazı tahtasının bizden uzak olan dikey kenarının bize yakın bulunan kenarından daha küçük görüldüğü anlaşılır (Resim: 2).

Gezinti sırasında düzenli bir yolun veya bir demir yolunun ortasında durarak ileri doğru bakılırsa bu paralel doğruların ufka doğru daraldıkları ve nihayet de uzaklarda bir noktada birleştikleri görülür (Resim: 3). Yine raylar arasındaki paralel traverslerin de yatay uzunluklarının kısaldığı hem de birbirleri arasındaki aralığın gittikçe daraldığı hissedilir. Bu inceleme ve gözlemlerden anlaşılıyor ki çizgi ve alanlardan meydana gelmiş olan doğadaki bütün nesnelere kafamızda tasarladığımızdan farklı olarak duruş ve bakış durumumuza göre türlü görünümlere bürünürler. Görünürlük bilgisi, nesnelere meydana getiren işte bu çizgi ve alanların değişmesinden ve bu değişikliğin resim kâğıdı üzerinde gerçeğe uygun olarak nasıl çizileceğinden söz açar.

Görünürlük bilgisinde en önemli unsurlardan biri de nesnelere görmemizi sağlayan ışıktır. Nesnelere renk ve biçimleri ile görebilmek için güneş ışığına ihtiyaç duyarız. Güneş tarafından aydınlanan cisimler güneş ışınlarının bir kısmını yutarlar ve

geri kalanını da etraflarına saçarlar. Öyle ki bu ışınlar cisimlerin yapılarını teşkil eden en küçük parçalardan gözümüze kadar direk ulaşırlar. Cisimlerin görünmesine neden olan gözümüze kadar gelen işte bu ışınlardır.

Şayet bu ışınların yönleri çizilecek olursa tepesi gözümüzde ve tabanı nesnenin boyunda olmak üzere bir koni meydana gelir. Resim dilinde bu koniye “görme konisi”, cismin taban ve tepe noktalarından göz noktasına kadar gelen çizgilere “görüş çizgileri” ya da “görüş ışınları”, bu iki çizgi arasındaki açığa “görme açısı”, ressamın cisme baktığı zaman gözünün bulunduğu noktaya “görme noktası” denir (Resim: 4).

Bu anlatıma göre cismin biçimi görme konisini dikey olarak kesen ve resim düzleminin üzerinde beliren hayalidir. Bu cismin resmin gerçeğe uygun olarak çizilebilmesi için uzaklık ve yakınlık görünüşünün kurallarına uyulması gerekir. Böylece perspektif daha bilimsel bir tanım ile görüş çizgileri bir noktada birleşen bir cismin biçimini taşıyan bütün noktaların bir düzleme göre izdüşümlerini arayan bilimdir (ÇAĞLARCA 1973, 15.).

Geometrik açıdan perspektif herhangi bir cismin bir resim düzlemi üzerine düşürülen izdüşümü ise de bu izdüşümde doğrular birbirine paralel değildir. Aksine bu doğrular bir noktada kesişirler. Bu nedenle perspektif izdüşüme merkezi izdüşüm de denir (ONAT 1975, 7.).

Perspektifin daha net anlatılabilmesi için bazı ek bilgilere ihtiyaç vardır. Konunun ayrıntılarına girmeden önce perspektif çizimi için bilinmesi zorunlu olan kavramları ve bu kavramlarla ilgili bilgileri açıklamak yerinde olacaktır.

Bakış Noktası: Bir cismin Perspektifinin çizilebilmesi için her şeyden önce sabit bir yerde durarak o cisme bakmak gerekir. Perspektifi çizilecek olan cisme bakmak amacı ile durulan yere “bakış noktası” (BN) adı verilir. Bu noktanın cisme olan uzaklığına bakış uzaklığı” (BU), yer düzleminden yüksekliğine ise “bakış yüksekliği” (BY) adı verilir.

Resim Düzlemi: Resim düzlemi (RD), üzerinde perspektif izdüşümün elde edileceği düşey bir düzlemdir. Resim düzlemi bakış noktası ile cisim arasında, cismin üzerinde, cismin gerisinde herhangi bir yere yerleştirilebilir.

Ufuk Çizgisi: Perspektifi çizilecek olan cisme bakan kimsenin gerçek bakış noktasından geçen yatay düzeyi ve dolayısı ile bakış yüksekliğini belirlemek amacı ile kullanılan çizgidir. Ufuk çizgisinin yeri ressamın cisme hangi yükseklikten bakmak istediğine bağlıdır. Ufuk çizgisinin altında kalan cisimlerin üstü, üstünde kalan cisimlerin de altı görülür. Tam ufuk çizgisi üzerindeki cisimlerin ise ne altı ne de üstü görülmez (Resim:6).

Esas Nokta: Geometrik olarak perspektifi çizilecek olan cisme bakan kişinin göz düzeyinden yatay bir düzlem geçtiği düşünülmüştür. Bu düzleme ufuk düzlemi adı verilir. Ufuk düzlemi ile resim düzleminin ara kesiti yatay bir doğru olup ufuk çizgisi diye adlandırılır. Bakış noktasından resim düzlemine dik olarak çizilen doğru esas görme ışınıdır. Bu ışının ufuk çizgisini kestiği ve dolayısı ile resim düzlemini deldiği noktaya esas nokta (EN) adı verilir. Ayrıca görme ışının uzunluğu bakış noktasının resim düzlemine olan uzaklığını belirler.

Kaçma Noktası: Üzerine yatay çizgiler çizilmiş bir dikdörtgen panonun önden görünüşü gerçek şekline uygundur (Resim:7). Perspektifte bu panoya açısız bir doğrultudan bakıldığında göze yakın olan düşey kenar daha uzun görünür. Bu nedenle de gerçekte birbirine paralel olan fakat resim düzlemine açısız durumda bulunan yatay kenar ve çizgilerin paralellikleri bozulur. Paralellikleri giderek bozulan çizgiler bir noktada kesişirler. Genellikle birbirine paralel oldukları halde perspektifte paralellikleri bozulan doğruların ortak noktalarına “kaçma noktası” (KN) denir. Kaçma noktası, bir doğrunun sonsuzdaki noktasının perspektifidir aynı zamanda. Nitekim gerçekte birbirine paralel olan doğrular sonsuzda kesişeceğinden perspektiflerinin kesişme noktası da sonsuzdaki ortak noktalarının perspektifidir.

Herhangi bir doğrunun kaçma noktası sonsuzdaki noktayı bakış noktasına birleştiren görme ışının resim düzlemini deldiği noktadır. Bu nedenle resim düzlemine paralel durumdaki doğruların kaçma noktaları yoktur. Resim düzlemine paralel olmayan yatay doğruların kaçma noktaları tam ufuk çizgisi üzerindedir. Resim düzlemine paralel olmayan eğik doğruların kaçma noktaları ise eğim doğrultusuna göre ufuk çizgisinin altında veya yukarısındadır (ONAT 1975, 15.).

I. I. PERSPEKTİF ÇEŞİTLERİ

Resmin iki boyutlu ortamında üçüncü boyut yanılması vermek için kullanılan perspektifin temelinde iki çeşidi vardır: çizgi ve renk perspektifi. (Matew 1991, 1635.) Büyük usta Leonardo da Vinci'ye göre ise üç çeşit perspektif vardır: “Birincisi bizden uzaklaşmaları oranında nesnelerin azaltıcı perspektifi; ikincisi, gözden uzaklaşırken renklerin değişime uğrayış biçimi ve üçüncüsü, nesnelerin daha uzakta oldukları zaman nasıl daha az belirginlikte olmalarına ilişkin olan perspektiftir. Bunların adları şöyledir: Çizgisel perspektif, renk perspektifi, azalmanın perspektifi.” (SÖNMEZ 1992, 23.)

I. I. I. ÇİZGİ PERSPEKTİFİ

Görsel kompozisyonun en temel elemanlarından biri olan çizgi gerçekte doğada olmayan algısal bir olgudur. Etrafını çevreleyen dünyayı soyutlama arayışında olan insan çizgiyi daha en baştan itibaren görsel dilin bir aracı olarak kullanmıştır. İnsanda çizgi algısı yaratan birçok etmen bulunur. Genişliğine oranla uzunluğu çok fazla olan nesnelere nesnelere etrafını çevreleyen konturlar ve hareket eden bir nesnenin güzergâhı gibi. Görsel anlatıma başvuran sanatçılar için ilginç olan doğada olduğunu varsaydığımız çeşitli türdeki çizgilerin gerçek hayattaki anlamlarının ve yarattıkları etkinin sanatsal ürünlerde de aynı karşılığı bulmasıdır.

Çizgileri uzun ya da kısa, sürekli ya da kesik, kalın ya da ince, yatay ya da dikey, çapraz ya da zikzak, dalgalı ya da düz, eğri, yumuşak, keskin oluşlarına göre sınıflandırmak mümkündür. Çizginin nitelikleri olan bu biçimler onun eşyayı algılatışını etkiler. Çünkü çizgi içerdiği anlatım gücüyle resmin önemli özelliklerinden biridir. Çizgiler, yüzeyler yaratıp yüzeyleri birbirinden ayırabilir. Ayrıca perspektif ya da derinlik duygusu oluşturabilirler. Belirli bir sıklıkla tekrar edilirse ton, doku ve motiflere dönüşebilirler (GÜNGÖR 2004, 91- 92.).

Çizgi perspektifinde nesnelere aynı görüş noktasına göre bir yüzey üzerine yansıtılır. Bu yansıtma sonucu nesnelere bakış noktasından uzaklıklarına göre gerçek boyutlarından daha büyük ya da ufak gözükürler. Bu görüşe göre eşyanın yüzey üzerindeki tespiti çizgi perspektifi ile olur. Perspektifi çizilen cisim ile resim düzlemi arasındaki ilişki tamamen cismi yerleştirme şekline bağlıdır. Cismin yerleştirilmesi ise üç farklı kurala göre yapılır. Bunlardan birincisinde cismin bir yüzü resim düzlemine paraleldir. İkincisinde cismin sadece düşey kenarları resim düzlemine paraleldir. Üçüncüsünde ise cismin hiçbir kenarı resim düzlemine paralel değildir. Cisim ile resim düzlemi arasındaki bu üç farklı ilişkiye göre de üç farklı tip perspektif ortaya çıkar, bunlar:

Bir Noktalı (Paralel) Perspektif: Perspektifi çizilecek olan cismin planındaki bir kenar takımı resim düzlemine paralel olacak şekilde yerleştirilirse elde dillecek

perspektife bir noktalı perspektif ya da paralel perspektif adı verilir. Bu tip perspektifte sadece resim düzlemine dik olan kenarlara ait bir kaçma noktası vardır. Ancak bazı özel durumlarda cismin resim düzlemine paralel olmayan kenarları birbirine de paralel değil iseler birden fazla kaçma noktası bulunabilir. Bu tip perspektifte cismin resim düzlemine paralel olan bütün yatay kenarı perspektifte de yatay olarak görülür. Ayrıca cismin bütün düşey kenarları da resim düzlemine paralel olduğundan perspektifte de düşey ve birbirine paralel olarak çizilir (Resim: 8.).

İki Noktalı (Açısal) Perspektif: Perspektifi çizilecek olan cismin düşey kenarları resim düzlemine paralel olarak yerleştirildiği halde plandaki kenarlar ile cisim düzlemi arasında dik olmayan bir açı meydana geliyor ise elde edilecek perspektife iki noktalı perspektif veya açısal perspektif denir. Bu tip perspektifte genellikle birbirine dik olan iki kenar takımına ait iki kaçma noktası vardır. Bu perspektifte cismin sadece düşey kenarları resim düzlemine paralel olduğundan bu kenarlar perspektifte de düşey ve birbirine paralel olarak gösterilir. Resim düzlemine paralel olmayan kenarlar ise ait oldukları noktalarda son bulurlar (Resim: 9.).

Üç Noktalı (Eğik) Perspektif: Resmi çizilecek olan cismin üç kenar takımından hiç biri resim düzlemine paralel değil ise başka bir deyişle cismin bütün kenarları ile resim düzlemi arasında dik olmayan bir açı meydana geliyor ise elde edilecek perspektife üç noktalı veya eğri perspektif denir (Resim: 10.). Bu tip perspektifte resim düzlemine paralel olmayan üç kenar takımına ait üç kaçma noktası vardır. Cismin hiçbir kenarı resim düzlemine paralel olmadığından perspektifte de hiçbir kenar bir ötekine paralel olmaz. Çizimi öteki tiplere oranla daha oyalayıcı olan bu tip perspektifte genellikle çok yüksek yapılara aşağıdan veya yukarıdan bakılmak istendiğinde ve düşey kenarların perspektif etkisinin gösterilmesi halinde uygulanır (ONAT 1975, 17- 18.).

Bu perspektif yöntemde nesnelerin perspektifi en, boy ve derinlik olmak üzere üç yönde de daralır. Bu nedenle üç kaçış noktalı perspektif de denmektedir (REX 1976, 14.).

I. I. II. RENK PERSPEKTİFİ

Renk, ışığın dışavurumudur. İlk olarak M.Ö. 13.500'e ait İspanya'daki Altamira Mağarası'nın duvarında bulunan bizon resminde renkle karşılaşırız. Bu resmi yapan önce çizip sonra boyadı mı yoksa tersi mi oldu bilemiyoruz. Yani önce renk mi var oldu yoksa çizgi mi? Ancak yaygın olan görüşe göre resim önce çizildi sonra boyandı.

Yüzey üzerinde somutlaştırma, sınırlamaya gidiş, belirsizlikten belirliliğe geçiş çizgiyle olmuştur. Bu sınırlamanın içine ifade katmak söz konusu olduğunda ise renkle karşılaşırız. Çizgiyle sınırlanan yüzey renkle zenginleşir (KILIÇ 2003, 25.).

Çevremizdeki tüm nesnelere bir renkle ortaya çıkarlar. Nesne ile renkler arasında yapısal bir bağ vardır. Nesnenin rengi görsel algı olarak içinde bulunduğu mekânın ışıklığına göre değişse de nesnenin renginin yapısal özelliği değişmez.

Renk ışığın meydana getirdiği ruhsal ve fiziksel bir olaydır. Karanlıkta en renkli objeler bile siyah görünür. Çünkü renkler karanlıkta varlığını yitirir (KALFAGİL 1998, 27.).

Hava perspektifi adı da verilen renk perspektifinin en yoğun örnekleri Japon resminde kullanılmıştır. Bakış noktasından uzaklaştıkça gözlemci ve nesnelere arasında artan ve ışığın yansımalarını etkileyen atmosfer tabakası yüzünden nesnelere renginin mavileştiği gözlenir. Renk perspektifi renklerin bu özelliğini kullanarak derinlik yarılması sağlar. Daha başka bir tanımla atmosferik perspektif olarak da bilinen bu yöntem resim sanatında ton farklılıklarıyla yaratılan derinlik yarılmasıdır. Uzaktaki nesnelere havanın etkisiyle daha açık tonda algılanması temeli üzerine kurulmuştur. Atmosferdeki nem, toz parçacıkları ve benzeri maddeler ışığın saçılmasına neden olur. Bu saçılmanın derecesi ise ışığın dalga boyuna bağlıdır. Kısa dalga boyuna sahip olan mavi en az saçılımı yarattığından renklerin uzaklaştıkça maviye çaldığı görülür. Uzun dalga boyuna sahip olan kırmızı ise en fazla saçılma olarak tanıdığından yakındaki nesnelere de kırmızıya çalan bir renkte görülür (RONA 1993, 771.).

Büyük usta Leonardo da Vinci renk perspektifini şöyle açıklamıştır:

“Biliyorsun ki tek düze yoğunluk içindeki bir havada dağlar gibi en uzak bulunan şeyler gözün ile onların arasında yer alan çok fazla atmosfer parçası yüzünden mavileşmiş gibi hemen hemen güneşin doğuda olduğu zamanlarda atmosferin büründüğü renkteymiş gibi görünecektir. Şu halde duvarların üstünden görünen yakınındaki yapıya kendi doğal rengini vereceksin ve en uzaktakine de daha az belirgin ve daha mavimsi bir renk vereceksin. İki kat daha uzakta göstermek istediğin bir başkasını ise iki kez daha koyu bir mavi ile yap ve beş kez daha uzakta görünmesini istediğini de beş kez daha mavi. Bu kuraldan çıkan sonuç şudur ki; belirli bir çizginin üzerinden aynı boyutlardaymış gibi görünen yapılar arasında hangilerinin diğerlerinden daha uzakta ve daha büyük olduğu açık seçik fark edilecektir”(SÖNMEZ 1992, 61.).

Hava perspektifi özellikle derinliği çok olan manzara resimlerinde çok etkili bir biçimde verilir. Hava perspektifinde renklerin özellikleri, atmosfer şartları, günün hangi saati olduğu dahi önem taşır. Güneşli aydınlık bir havanın hâkim olduğu manzara resmi yapılırken canlı ve sıcak renkler kullanılır. Ancak bulutlu, sisli bir havanın hakim olduğu bir manzara resmi yapılırken gri tonda soluk renkler tercih edilir. Hava perspektifine göre en yakın nesneden başlayarak önden arkaya doğru doğada peş peşe oluşan görüntü planları üç bölüme indirgenir (Resim: 11). Birinci bölüm olan ilk planda net kısımlar bulunur ve canlı, sıcak renkler kullanılır. İkinci planda daha az net görünen kısımlar söz konusudur. Dolayısıyla soğuk renkler kullanılır. Üçüncü bölümde ise artık gri- mavi tonları hâkimdir (BAYTEKİN-SAY 2003, 38.).

I. I. III. AZALMANIN PERSPEKTİFİ

İndirgeyici perspektif bize nesnenin uzaklığı oranında ufaldığını kanıtlar. “Eğer senden bir ok atımı uzaklıktaki bir adama bakıyorsan bu insanın imgesi oldukça küçük olacaktır. Bu küçük figür üzerinde burnu, ağzı veya bedeninin başka ayrıntıları fark edilemez. Bunları göremediğin için varlıkların görünüşünü farklılaştıran ayrıntıları fark edemezsin. Eğer nesnelere göze uzak görünüyor bu, onların göze olan uzaklıkları ile ilgilidir. Bu durumda büyük bir hava kitlesi göz ve nesnelere arasına girer ve şekillerin netliğini etkiler. Böylece ayrıntıları seçmek ve tanımlamak imkânsızlaşır. O halde ey ressam uzaktaki figürleri tanımlamadan yalnızca taslağını çizmekle yetineceksin. Aksi halde senin yarattığın etki tek efendin olan doğanın kine denk düşmeyecektir” (SÖNMEZ 1992, 89.).

I. II. FIGÜR- EŞYA VE GÖLGE ÇİZİMİNDE PERSPEKTİF

Üç boyutluluğu insan figürü, eşyalar ve gölgeler için ayrıca ele almak yerinde olacaktır:

Doğada canlı ya da cansız her şey bir ölçü ve düzen içinde var olmuştur. İnsan vücudu da incelenirse kollar, bacaklar, baş ve eller arasında değişmez ölçüler olduğu görülür. Vücut oranlarına ait kurallar artistik anatomide “kanon” adını alır. İnsan vücudu hakkında neredeyse formülleşmiş kanonlar vardır (Resim: 12). Bunlar:

1. Bir adamın boyu yanlara uzatılan kolların açıklığına eşittir.
2. Baş uzunluğu insan boyunun $1/8$ 'inde eşittir.
3. İnsan boyunun ortası bacakların kalçada birleştiği noktadadır.
4. Kol uzunluğu üç eşit parçadan meydana gelir: Omuzdan dirseğe, dirsekten bileğe ve bilekten parmak ucuna.
5. Bir elin uzunluğu yüzün uzunluğuna eşittir. Yani bir elin büyüklüğü yüzün yarısını kaplar.
6. Kol sarkıtılırsa parmak uçları diz kapaklarından bir insan başı yukarıda bir yere kadar gider.
7. Bir sandalyede oturmuş bir adamın yüksekliği ayakta duran bir adamın boyunun $6/8$ 'ine eşittir.

Fakat bu oranlar çocuklar için farklıdır. Çünkü çocuk başının büyümesi vücut büyümesine uygun değildir. Örneğin yetişkin bir insanda baş, boyun $1/8$ 'idir. 13 Yaşında bir çocukta baş, boyun $1/7$ 'sidir. 6 yaşında bir çocukta baş, boyun $1/6$ 'sıdır. 15 aylık bir çocukta ise baş, boyun $1/4$ 'üdür.

Vücut için böyle oranlar söz konusu olduğu gibi yüz için de vardır:

1. İnsan yüzünün çeneden saç dibine kadar olan uzunluğu üç eşit parçadır: Çeneden burna kadar olan uzunluk, burundan gözbebeklerine kadar olan uzunluk ve gözbebeklerinden saç diplerine kadar olan uzunluk.

2. Kulak uzunluğu kaşlarla burun arasındaki uzaklıkta yer alır. (Bu oran çocuklar için farklıdır)
3. İki göz arası açıklığı bir göz uzunluğuna eşittir.
4. Göz uzunluğu üç eşit bölüme ayrılır (ÇAĞLARCA 1973, 47- 48.).

İnsan figüründe perspektifin uygulaması önemlidir. Bu konuyu daha iyi anlayabilmek için insan figürünü bir dizi silindirden meydana gelen bir yapıda düşünebiliriz. Dolayısı ile bir silindirin perspektif kurallara göre nasıl ifade edildiğini bilmek gerekir. Silindirin görünümünün alttan ya da üstten bakışa göre değiştiğini anlamak önemlidir (Resim: 13)

İnsan figürü resmedilirken çoğunlukla perspektif hatalar ortaya çıkar. Özellikle kol ve bacaklar için bir silindirde olması gereken perspektif uygulanırsa böyle hataların önüne geçilebilir.

Özellikle oturan bir insan figürüne yukarıdan bakıldığında insan vücudundaki silindirik yapılaşma kolayca izlenebilir. Kaşların, omuzların, meme uçlarının, diz kapaklarının, ayak bileklerinin tümünün perspektifi bakış noktamıza göre değişir (Resim: 14).

Eğer insan figürünü bir dikdörtgen prizma olarak düşünürsek yine bu prizmanın perspektifine uygun bir insan figürü oluşturmamız gerekir (Resim:15- 16). Resim17'e baktığımızda A, B, C, ve diğer bölme doğrularının tıpkı a, b, c, ve diğerleri gibi kaçma noktalarında birleştiğini görürüz (Resim:18). Aynı şekilde insan vücudunu bir prizma içine yerleştirdiğimiz zaman omuzları, meme uçları, dirsekleri, kalçaları özetle baştan ayaklara kadar tüm noktaları perspektif bir doğrultu içinde yer alır. Arıca bu prizmanın bir açısal perspektif örneği olduğunu da belirtmek gerekir.

Bir resimde ressamın ufuk çizgisine göre değişik konumlarda birkaç figür çizmesi gerektiğinde birden fazla figürün perspektife uygun olarak yerleştirilmesi sorunu ortaya çıkar. İçinde birden çok figür olan resimlerde figürlerin boyutlarının birbirine olan ilişkisi daima figürlerinin büyüklüklerinin oranlarına ve perspektif ilişkisine bağlıdır (Resim:18) (PARRAMON 1996, 64- 65.).

Çevremize baktığımızda masa, sandalye, tabure, yatak, halı v.b. olmak üzere pek çok eşya ile karşılaşırız. Aslında eşyalar ve mimari elemanlar kare, dikdörtgen, üçgen, daire ve bunların prizmalarından oluşan şekillerdir. Dolayısıyla eşyaların ve mimari elemanların perspektifini anlamak için geometrik şekillerin perspektifini anlamak yeterlidir. İşte bu geometrik elemanlardan biri olan kare görünürlük kurallarının temelini meydana getirir. Her şeklin hatta dairenin bile biçimi kare yardımıyla çizilir. Bu sebeple karenin perspektifi son derece önemlidir. Karenin değişik biçimlerini görmek için bir yüzey üzerinde yüzü bize paralel olan bir kitabı aynı yüzey üzerinde yavaş yavaş çevirerek bir deney yapmak mümkündür (Resim: 19). Böylece kitabın yüzü ve kenarları arasındaki değişiklikler gözlenir. Kitap çevrildikçe bize paralel olan üst ve alt kenar çizgileri bizden yavaş yavaş derinliğine uzaklaşarak daralır gibi bir biçim alır. Herhangi bir karenin görünüşünü bu tecrübe oldukça önemlidir. Karenin perspektifine dair şu iki gözlem dikkate alınmalıdır.

Masa, dolap, merdiven gibi düz yüzeyleri olan doğadaki bütün paralel çizgi yüzeylerinin çiziminde karenin perspektifi göz önüne alınır.

Kareye bir yükseklik ve derinlik verilirse bir küp oluşur. Küp, bir hacim olduğundan tabanı, yüksekliği, derinliği ve bunların yüzeyleri vardır. Bir küpün görünümü verilirken onun göz seviyesine göre nerede olduğu önemlidir.

• Göz çizgisi yukarıda esas noktanın sağda olduğu durumda küp, resim 20'deki gibi olacaktır (Resim: 20).

• Göz çizgisi yukarıda esas noktanın tam ortada olduğunda küp, resim 21'deki gibi olacaktır (Resim:21).

• Göz çizgisi yukarıda esas noktanın solda olduğu durumda küp, resim 22'aki gibi olacaktır (Resim22).

•Göz çizgisi aşağıda ve esas nokta sağda olduğunda küp, resim 23'deki gibi olacaktır (Resim 23).

Kareden sonra incelenmesi gereken biçimlerden biri de dairedir. Dairenin aslında kare ile yakın bir ilişkisi vardır. Bu nedenle daire daima kare çerçevesi içinde incelenir. Çünkü bir dairenin perspektifte gösterdiği karenin aynı perspektif kuralları

içinde gösterdiği biçim değişikliklerine bağlıdır. Dairenin görünüşü dik ve yatık köşelerin oranlarına tabidir.

Eğer dairenin yüzü görünürlük düzlemine tamamen paralel dikey yüz teşkil ediyorsa çizimi değişiklik göstermez, tam bir daire olarak görünür. Eğer daire yatık veya ufka paralel olursa şeklini değiştirerek değişik basıklıkta ovaler ve yatay çizgiler alır. Dairenin görünüşü yatay ve dikey köşegenlerini birbirine nazaran oranlarının değişimi meydana getirir. Eğer bir dairenin dışına bir kare çizilirse dairenin şeklinin kareye bağlı olduğu dairenin perspektifinin aslında karenin perspektifi olduğu anlaşılır.

Bir dairenin perspektifinden yola çıkarak yuvarlak bir masa, bardak, sürahi, tabak, tekerlek gibi elemanların perspektifi açıklanabilir (ÇAĞLARCA 1973, 111.).

Bir cismin ya da figürün kendisi kadar onun gölgesinin perspektifi de önemlidir.

“Gölge, somut nesnelerin aydınlatılmış yanlarının tersinde yaratılan karanlıktır. Resim dilinde genellikle koyu bir nesnenin gittikçe açılarak kabartma etkisi yaratmak için kullanılması açısından önem taşır. Ancak gölge, yarı gölge ve düşen gölge olmak üzere ikiye ayrılır. Yarı gölge (mezz ombra) aydınlıkla gölge arasında kalan nesnenin yuvarlaklığına göre ışığın azaldığı yarı karanlık bölümdür. Düşen gölge (shattimento) ise çizilen nesnelerin yere yaydığı gölgedir.”

Fillippo Baldinucci'nin *Vocabuloria Toscano dell Arte dell Disegno* (Floransa 1681) adlı eserinden.

Gölge ışıklandırılmış bir alanda ışığın bir kısmının ya da tamamının bir cismin arkasında kalmasından kaynaklanan göreceli karanlık olarak da tanımlanabilir. Gölgeler oluşan görüntüde karşıtlık oluşturacağından cismin algılanmasını da kolaylaştırır. Cisimlerin birbirine göre konumları, büyüklükleri, bakış noktasından ne kadar uzakta oldukları hakkında fikir verirler. Diğer cisimlerin arkasında kalarak görünmeyen bazı cisimlerin varlığını da belirtirler (CROW 1977, 246.).

Bir cismin dış şeklini hacimli olarak gösteren ışığın o cismin üzerinde meydana getirdiği koyuluklara gölge denir. Fakat gölge konusu yalnızca cismin üzerindeki koyuluklar değil aynı zamanda yerde hâsıl olan koyuluklar da göz önüne

alınarak incelenir. Cismin üzerindeki gölgeye “öz gölge”, yerdeki karartıya “düşen gölge” denir.

Öz gölge boşlukta uzayıp gidemeyen ve başka bir cismin üzerine vuramayan gölgedir. Düşen gölge ise o cismin başka bir cisme veya yüzey üzerine düşen gölgesidir. Bir cismin öz gölgesi daima düşen gölgeden daha hafiftir. Bir eşya üzerine düşen ışık kuvvetlendikçe gölgeler daha da koyulaşır.

Bir cisim üzerindeki gölge güneş gibi doğal veya elektrik, mum gibi yapay ışık kaynağı karşısında oluşur. Işık altındaki her cismin ışıklı ve koyu olmak üzere iki tarafı vardır. İster doğal olsun ister yapay olsun ışık düz bir yönde yol alır. Ancak yapay kaynaktan ışık açılar yaparak yayılır. (Resim: 24.) Ay ışığı güneş ışığından daha soluk olduğundan bu ışıktaki manzara da ışık ve gölgeler kuvvetli olmaz. Cisimler yukarıda da belirtildiği gibi doğal ya da doğal olmayan kaynaklardan aydınlanırlar. Ancak diğer cisimlerden gelen yansımalarla da aydınlanırlar. Örneğin güneşli bir duvar önünde bulunan bir cismin ışık almayan yani duvara bakan tarafının da aydınlık olması güneşten duvara çarparak o cisim üzerine aks eden ışık dolayısı ile dir. (ÇAĞLARCA 1973, 89.).

Geceleyin lambalarla aydınlatılmış bir yolda yürürken insan kendi gölgesinin değişimini izleyebilir. Lambanın yanındayken gölgemiz kısadır, uzaklaştıkça uzar. Bir sonraki lambaya yaklaşıncaya kadar yok olur ve arkamızda belirir. Bu değişiklikler iki basit gerçeğe açıklanır. Bedenimiz saydam değildir ve bir kaynaktan gelen ışınlar düz çizgide ilerler. Yol yokuş aşağı ise gölge de uzun, yukarı ise daha kısa olacaktır. Bir duvara yaklaşırsanız gölge yukarı doğru tırmanacak, merdiven başında iseniz kırıla kırıla basamaklardan inecektir. Çünkü gölgenin ışığa göre beliren ve suretini yansıttığı gerçeğe göre değişen bir perspektifi vardır.

Doğanın bazı büyük gözlemcilerinin düşen gölgeler yapmaktan bilerek kaçındıkları görülmektedir. Bu ustaların çoğu uyumlu bir düzenleme içinde gölgelerin tedirgin eden ve dikkati başka yerlere çeken öğeler olduklarını düşünmüşlerdir. Bu görüş İtalya’da Rönesans’ın en önemli dönemlerinde oldukça yaygındır. Oysa Barok dönemde, Caravaggio’nun Emmaus’ta Yemek adlı çalışmasında olduğu gibi işlevi olmayan tek bir gölge bile yoktur. (Resim: 25) 17. yüzyılın birçok sanatçısı

Caravaggio'nun yaklaşımını benimsemiştir. Tenabroso, sadece İtalya'da değil kuzeyde de yayılmış Rembrand'ın sanatında doruğa ulaşmıştır. 18. yüzyılda palettteki renklerin açılması söz konusudur. Ancak gölge kullanımı önemlidir. 19. yüzyıl sonrasında Japon resminin etkisiyle süsleme ön plana çıkmış gölge geride kalmıştır. Kübistler gölgeyi seyircinin kafasını karıştırmak için kullanmış, sürrealistler ise peşine düştükleri gizem havasını arttırmak için gölgelerden yararlanmışlardır (TAMER 2000, 81.).

Gölge perspektifi incelenirken yine geometrik şekillerin perspektifinden yola çıkılır. Bu bağlamda dikey bir değneğin, karenin, küpün ve dairenin gölgesinin perspektifini anlamak gerekir. Gölgeler cismin ışık kaynağına göre yüksekte, alçakta, sağda veya solda olmasına göre değişir (Resim: 26). Bir karenin gölgesini çerçevelemek için ışık kaynağından çıkan ışınların yönlerine göre iki kenarını veya dört köşesinin gölgesini çerçevelemek yeterlidir. Bir küpün yüzü birbiri ile birleşik karelerden oluştuğu için o karelerin gölgesini bulmak küpün gölgesini meydana çıkarmaktır. Kısaca ışığın geliş yönü ve cisim üzerindeki etkisi araştırılarak gölgeleri belirlemek mümkündür (Resim: 27).

I. III. RESİM SANATINDA MODLE ETME

Resim sanatında perspektif teknikleri dışında modle etme yöntemi ile de üç boyutlu görünüm desteklenebilir. Çünkü modle etme cisimlere mekân içinde hacim ve ağırlık verir. Ancak yaygın kanının aksine perspektiften farklı bir uygulamadır.

Resimde plastik (üç boyutlu) bir görünüm elde etmek amacıyla biçimleri modle etmek (mekân içinde kendi hacimleriyle bir yer tutma izlenimini vermek) yoluna başvurulur. Biçimleri modle etmek de resmin başlıca araçlarından biri olan ışık- gölge zıtlıklarından yararlanmak ya da rengi bu amaç uğruna kullanmak demektir. Nesnelere bu yoldan bir biçimsellik ve bize gerçek oldukları izlenimini veren bir nitelik kazanırlar (TANSUĞ 1999, 10.).

Form ve rengi ışıkla gölgenin yarattığı etkiler sayesinde görüp algılarız. İşte bu nedenle sanatçıların çevrelerini algılama şekline hep sadık kaldıkları sanılabilir. Oysa tarihin uzun dönemleri boyunca ressamlar ışığın etkilerini göz ardı etmişlerdir. Resimlerindeki canlıları ve cisimleri rölyefsiz yani kabartısız, hacimsiz, düz bir şekilde göstermişlerdir. Bu teknik yaklaşık 3000 yıl önce Eski Mısır sanatında kullanılmıştır. Bu dönemin resimlerinde hayvan ve bitkiler belirli ölçüde hacim ifade edecek şekilde ele alınmış olsalar da ana figürler hep düz bir yüzey şeklinde boyanmıştır. Yaklaşık 2000 yıl önceki Eski Yunan ve Roma sanatında ise figürler tümüyle gerçeğe yakın olarak canlandırılıyordu. Ortaçağa gelindiğinde tekrar düz ve çok renkli resimlere geri dönüldü. Bunlar son derece dekoratif olmakla birlikte büyük ölçüde hacimsizdiler.

15. yüzyılda bugün Belçika olarak bilinen Flanders'te görkemli bir resim sanatı gelişti. Jan Van Eyck, Rogier van der Weyden ve Hugo van der Goes çalışmalarında genellikle Kuzeyin solgun ışığı ile aydınlanmış, bol kesimli elbiseler ve pelerinler giyen insanlar kullandılar. Her küçük detay, her kıvrım, her cam ve ağaç parçası yüzeyi büyük bir titizlikle işlendi ve derinlik verilerek canlandırıldı. (Resim: 28)

İtalyan Rönesansı'nın üslup, teknik ve konu alanında yaptığı yenilikler yüzlerce kitabı doldurabilir. Ancak ışığın bir tarzla ele alınışı da önemlidir ve Antikçağ'daki sanatçılarınkine çok yakındır. Resimlerinde klasik ölçütlere göre

idealleştirilmiş figürleri matematiksel perspektif kurallarına uygun olarak yerleştirmişlerdir. Ayrıca Leonardo da Vinci gibi dönemin başka sanatçıları da ışın etkilerini araştıran çalışmalar ve deneyler yapmışlardır (PARRAMON 1997,5).

Işığın atmosfer üzerinde yayılırken oluşturduğu açık, orta, koyu ton değerlerine ışık- gölge denir. Işık, objeyi her noktadan aynı şekilde aydınlatamadığı için ışığın geliş yönüne yakın yüzeyler daha aydınlık ve açık renklerde, ışığa uzak ve arkada kalan yüzeyler daha karanlık ve koyu görünürler. Resim dilinde buna açık- koyu denir.

Işık, objenin düz, kıvrımlı, küresel, içbükey ya da başka bir formda olup olmadığını anlamamızı sağlayan en önemli araçtır. Çünkü form ve rengi ışık- gölgenin etkileri sayesinde görüp algılarız.

Işık gölge ara kontrastları ve ara değerleri resimde iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutluluğu(hacimsellik) ve derinliği göstermeye yarar. Bu elemanlardan yararlanılarak yapılan çalışmalarda objenin hacmini, objeler arasındaki uzaklığı ve diğer özellikleri algılarız (TEPECİK 2003, 18).

I. IV. ALGIDA YANILSAMA

Doğayı görüldüğü şekilde iki boyutlu ortama aktarmak algıyı yanıltmak olarak tanımlanabilir. Resmin iki boyutlu ortamında perspektife algımızı yanıltıcı bazı teknikler sayesinde ulaşıyoruz. İşte bu sebeple, perspektif konusu ile ilgili olarak algı temasını aydınlatmak gerekir.

“Görme duyumuz biçimler ve figürler arasındaki ayrımları, bunlar nerede olursa olsun, hiçbir gecikme ya da duraklamaya yer vermeden saptar; bu arada düşünülebilecek en güç hesaplamaları inanılmaz bir beceriyle yapar. Ancak hızlı tempo bunların bilincine varılmasını engeller. Görme duyumuz bir nesneyi kendi doğrultusunda seçemediğinde onu başka ayrımlar aracılığı ile algılar; bu algılama kimi zaman doğru kimi zaman da yanlıştır.”

Ptolemy

Bireyin çevresindeki dünyayı anlama ve öğrenmesini sağlayan aktif zihinsel faaliyetlerindeki gelişime bilişsel gelişim adı verilir. Bebeklikten yetişkinliğe kadar bireyin çevreyi anlama yollarının daha karmaşık hale gelmesi süreci de algı olarak tanımlanabilir (SENEMOĞLU 1998, 39.).

Görsel iletişim algı ile sağlanır. Algı, nesnelere hakkında bireyin duyu organları yoluyla edindiği bilgilerdir. Dış dünya ve kendimize ilişkin bilgiyi duyum ve algı yoluyla elde ederiz. Dünya hakkındaki bilgilerin tümü bize duyularımız yoluyla ulaşır. Bu sebeple algılamanın nasıl gerçekleştiğini anlamamız için duyum mekanizmalarının yapısının nasıl olduğunu bilmemiz gerekir. Bilgi edinme sürecinde etkili olan duyum aslında deneyimle elde edilir. Duyum, bir organizmanın iç ve dış uyarıcılara karşı duyarlılığını gösteren bir terimdir. Buna karşın algı, duyumdan daha ileri bir adımdır ve algısal süreçler duyularımızın bizde oluşturduğu yaşantıların en ufak parçalarının bile anlamlı bir bütün halinde yorumlanmasını içerir. Algılama duyu organlarını uyaran nesnelere niteliklerinin veya olayların farkında olunmasıdır (BAYMUR 1978,41.).

Görsel düşünme ve görsel algı arasında sağlam bir köprü vardır. Bilinç, duyu organları yoluyla edinilen bilgileri ipuçları olarak değerlendirerek bir yorumlama sürecine tabi tutar. Algılara yansıtma bulunur. Algılama sürecinin tamamı bilgi edinme sürecini içerir. Algılama hiçbir zaman anlık değildir. Deneyim ve birikimlerin etki ettiği yorumlama sürecini de içerir. Her algı değişik bilgi birikimi ve yargıların ortasında doğar. Onlara göre biçimlenir (DENEL 1981,3.).

Görsel algıda temel olan görme organıdır. Birinci adım gören gözdür, ikinci adım belli bir noktaya gözün odaklanmasıdır. Üçüncü adım ise ışığa karşı verilen tepkidir. Bu noktada da zekâ devreye girer. Verilerin beyne iletilmesi ile gösterilen tepki önem kazanır. Psikologlara göre algı, insanların duyuumsal uyarıları seçtikleri, örgütledikleri, yorumladıkları, dünyanın anlamlı ve uyumlu görüntüsüne dönüştürdükleri karmaşık bir süreçtir (YÜKSEL 1998- 2002, 178.).

Gören gözün bir noktaya odaklanması ayrıntıların algılanabilmesi için önemlidir. Ayrıntıları algılayabilme duyarlılığına “görsel keskinlik” adı verilir. Görsel keskinlik, gözün nesnelere ağ tabakaya ne denli doğru odaklandığına bağlıdır. Göz, fotoğraf makinesi gibi çalışır. Gözde iki tür alıcı bulunur: Gece görmesi için çubukçular ve gündüz görmesi için koniler. Sadece koniler renk görür ve dalga boyundaki ışınlarla tepki gösterir. Göz buna bağlı olarak iki tamamlayıcı renk çiftine bölünmüş, dört temel renk algılayabilir. Görsel keskinlik ise temelde göz merceğinin odaklanmayı ne denli iyi yaptığına bağlıdır. O halde renkler arasındaki ton farkını görebilmek, ayırt edebilmek ve algılayabilmek için gösterilen kişisel çabanın dışında odaklanmayı sağlayabilen sağlıklı bir çift göz merceğine de sahip olmak gerekmektedir (CLIFFORD 1980,252).

Görsel algı yapısal özelliklerin algılanmasıyla başlar. Karenin kareliği, üçgenin üçgenliği belli tanımlarla ifadesini bulan kavramlardır. Bir çocuğun üçgeni diğer kavramlardan ayırt edebilmesi için üçgenlik kavramına sahip olması gerekir. Yapısal nitelikler bireyin doğru kabul ettiği, ilk yaptığı görsel algı olduğundan, yapısal nitelikler bozukluklar yanlış anlamaya neden olabilecektir. Gören gözün beyne ilettiği duyular bilinç ve bilinçaltında tutulan önceki bilgilerle karşılaştırılır. Görünen nesne ya tanınır ya da o anda tanımlanmış olur. Böylece bilinç duyu verilerini yorumlamaya tabi tutar ve görsel algı sağlanmış olur (GÜRER 1990,58.).

Bireylerde sadece saf duyum ile ilgili deneyimler çok nadirdir. Ne zaman tuhaf bir görüntü duyumsasak, bu görüntü ne kadar alışık olmadığımız bir görüntü olursa olsun onu hemen tanıdık bir görüntü ile bağdaştırırız. Aynı şekilde hiç tanımadığımız, bize tamamen yabancı ve tuhaf bir cisim farkında olmadan daha önce gördüğümüz başka bir benzer biçimle karşılaştırırız. Kant'a göre kişi biçimleri çoğu zaman olduğu gibi görür. Herhangi bir zamanda algıladığımız sadece uyarının yapısına bağlı değil aynı zamanda ortama önceki deneyimlerimize, o andaki duygularımıza, istek ve amaçlarımıza bağlıdır.

Algılama uyarının yapısı, ortam, daha önceki deneyimler, kişisel duygu, amaç ve dürtülerden etkilenir.

Görsel algıların sayılabilmesi için en temel yöntemlerden biri ayırt etmedir. Nesneleri ayırt etmede bize sunulmuş olan görsel bilginin algılanmasında bizim yeteneğimiz önemlidir. Bu konuda ilk sistematik çalışma Gestalist Psikologları tarafından yapılmıştır. Gestalistler 2. Dünya savaşı sırasında Amerika'ya göç eden ve aralarında Koffka, Köhler, Wetheimer gibi isimlerin bulunduğu bir grup Alman psikologdan oluşur (EYSENCK- KEANE 2000- 2001, 26.).

20. yüzyılın başında Almanya'da gelişen bir psikoloji ekolü olan Gestalt psikolojisinin uyarıların organizasyonun algı gerçekleşmesinde önemli rol oynadığını vurgulamışlardır. Gestalt psikologları "Bütün, kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır," ilkesini belirlediler. Gestaltçılar, uyarıcıların nesneye yönelik olarak örgütlenmesi, biçiminde beliren temel eğilimin bireyin duyu organları ve sinir sisteminin doğuştan gelen bir özelliği olduğunu kabul ettiler. Gestalt okulunun öncülerinden biri olan Max Wertheimer, art arda seri bir biçimde gösterilen hareketsiz bir dizi resmin yarattığı hareket etkisinin aslında tek tek ele alındığında hiçbir resimde olmadığına dikkat çekmiştir. Gestalt psikologları bir uyarının parçalarının birinin diğer bir parçayla ilişki içine görüldüğüyle ilgili sonuçlar varmışlardır (ÖZALP 1989, 41.).

Bütünü algılamada bir şekil zemin ilişkisi vardır. Çevremizdeki uyarılardan dikkat ettiğimiz ve gruplandırdığımız uyarıları şekil, bunun dışında kalanları da zemin olarak algılarız. Görsel algıda şekil bize daha yakındır ve bir nesne olduğu izlenimini verir. Zemin ise tanımlanması zor bir madde izlenimini taşır. Şekil ile zeminin birbiri ile

yer değiştirdiği algılamalarımız da vardır. Bir biçimi önce Şekil olarak görürken sonra zemin olarak görebiliriz. Ancak bir biçimi aynı anda hem Şekil hem de biçim olarak göremeyiz. Şekil- zemin algısı doğuştan gelen bir özelliktir (Resim:29).

Birbirine yakın olan uyaranları aynı nesnenin parçalarıymış gibi bir örüntü içinde ve aynı nesnenin parçaları olarak algılarız.

Aynı büyüklük, aynı Şekil ve kalitedeki nesnelere birbirinden farklı olarak değil bir grup olarak gözlenirler.

Bireyler, görsel algıda algıladıkları uyaranlarda var olan boşlukları doldurarak örgütleme ve bu yolla da kopuk parçaları yerine bütün bir nesne algılamaya eğilimlidir.

Algısal alanımızda bulunan ve aynı ölçüde giden birimler birbirleriyle ilişkili görülür. Bu algısal eğilimin adı sürekliliktir.

Tanıdık bir nesneyi ışık koşulları, nesnenin konumu ya da bize uzaklığı ne olursa olsun kalıcı ve değişmez algılarız (Resim: 30). Őekle baktığımızda buradaki açık kapıya çizgi halinde olmasına rağmen tam bir kapı gibi bakarız.

Algı, etkin ve karmaşık bir süreçtir. Algısal süreçler, uyaranların tanınması, örgütlenmesi ve anlam yüklenmesini içerir. Görsel uyaranları yorumlamak nesnenin hangi mekânda ve nerede olduğunun anlaşılması yoluyla gerçekleşir. Algılamada çeşitli çevresel özelliklerden de ipucu olarak yararlanırız. İpuçlarını değerlendirirken bazen tek göz yeterli olabilir. Bazen de iki gözün kullanılması gerekir. Algılama için tek gözün yeterli olduğu ipuçlarına monoküler ipuçları, iki gözün kullanıldığı ipuçlarına da binoküler ipuçları denir. Sanatçılar nesnelere uzaklığını ifade eden çok sayıda monoküler ipucu kullanırlar. Bir fotoğrafa baktığımız zaman aslı kadar olmasa da üç boyutluluk izlenimi ediniriz. Derinlik algısında dört çeşit ipucu görülür. Eğer bir nesne bir başka nesnenin önüne geçerek tamamen görülmesini engelliyorsa genellikle birinci nesneye yakınmış gibi algılarız.

Farklı büyüklükteki aynı nesnelere bir hizada ise küçük olanları daha uzakta gibi algılarız. Farklı büyüklükte serpiştirilmiş daireler farklı uzaklıkta aynı büyüklükte küreler olarak görülür.

Bir diğler ipucu ise görsel algının yüksekliğıdir. Bir düzlem boyunca bakarsak, uzaktaki nesnelerin görüş alanımızın daha yukarısında olduğunu görürüz. Aynı büyüklükteki nesnelere farklı yüksekliğe yerleştirerek bunların birbirinden uzakta olduğu izlenimini yaratabiliriz. Kayalık bir çöl ya da dalgalı bir okyanus yüzeyi gibi düz olmayan yüzeylerde bile uzaklıkla orantılı bir ilişki vardır.

Aralarındaki uzaklık nedeniyle her iki gözün nesneye farklı açılardan bakıyor olmaları derinlik algısı için en önemli ipucudur. Tek gözle gören kişiler çift gözle görenlerin görme deneyimlerinin çoğuna sahiptirler. Ancak iki gözle görenler aynı anda daha fazla şey görürler. Derinlik ve uzaklık hissini iki gözün işbirliği sağlar. Bu durumun en güzel kanıtı belki de stereoskop denilen alettir. Stereoskopik görmede iki göz işbirliği yapar. Böylece daha doğru bir uzaklık ve derinlik duyumu oluşur. İki gözümüzün arasında belirli bir mesafe olduğundan sol göze ulaşan görüntü sağ gözünki ile tıpatıp aynı değildir. Aralarında çok az fark olan bu iki görüntünün tek bir görüntü oluşturacak biçimde bir araya gelmesi stereoskopik etkiyi ortaya çıkarır.

Dış duyumların ortaya çıkardığı hatalarımızın bazıları o kadar sıktır ki bunlara psikolojide algı yanılsaması denir. Algı yanılsamaları algılama duyumlarımızın hata yapmaya açık olduğunu ve algı ürününün mükemmel olmadığını gösterir. Fiziksel gerçek ile psikolojik gerçek arasındaki etkileşimlerin en iyi belirlediği duyumlardan biri de illüzyondur. İllüzyon, algılarımızın fiziksel gerçekten çok farklı ya da geometrik özellikleri ile ilgilidir. Yanılmayı etkileyen fiziki faktörler eşyanın büyüklüğü ile ağırlığı arasındaki ilişkidir (FELDMAN 1996, 81.).

Üçüncü boyutu algılamamız konusu ise algıda yanılsama dâhilindedir. Üç boyutlu yani perspektif algıda gözün fiziksel işlevi çok önemlidir. İki gözümüz olmasaydı cisimleri üç boyutlu algılayamazdık. Çünkü her iki gözün retinasında görüntünün olduğu yerler birbirine simetrik değildir. Ancak iki gözle farklı açılardan bakılarak cisimler üç boyutlu görülebilir. Gözümüze ulaşan görüntülerin çözümlendiği oksipital lobda (arka lob) beyin, üç boyutlu bir dünyanın iki boyutlu izdüşümünü algılar ve yorumlar. Üç boyutu yaratan biraz da gölgeler, perspektif ve insanların nesnelere arasında kurdukları ilişkilerdir. Gözün düşebileceği bu algı hatalarına örnek olarak Escher'in İniş ve Çıkış isimli çalışmasını verebiliriz (Resim: 31). Bu resimde insanlar

ya sürekli iniyor ya da sürekli çıkıyorlar. Peki, sürekli inerek ya da çıkarak aynı yere varılabilir mi? Sanatçının başka bir çalışması olan Sürüngenlerde iki boyutlu kertenkeleler üç boyutlu hale gelerek odanın içine sokuluyorlar. (Resim: 32) (SAYIN 1194, 55.).

Sanatta uzamın betimlenmesi konusunda çok şey yazılmıştır; ama yine de derinlik yanılısamasının oluşmasında izleyicinin rolü tam olarak anlaşılamamıştır. Bununla bağlantılı sorunlar Hogarth'ın perspektife ilişkin bir ders kitabının kapağı için yaptığı esprili bir kazı resimde sergilenir (Resim:33). Resim, çoğu kez çocukların ve acemilerine elinden çıkma çizilmede sık rastlanan yanlışlarla dolup taşmaktadır. Sözde bunların hepsi Hogarth'ın alay etmek istediği bir acemi tarafından yapılmıştır. Resimde uzak bir tepede görünen bir adam ön düzlemde hanın penceresinden sarkan bir kadınla aynı büyüklüktedir.

Üstelik kadının tuttuğu mumdan piposunu yakmaktadır. Aynı tepede bulunan ağaçlar bizden uzaklaştıkça daha büyük gözükmekte üstelik aralarında bazıları hanın tabelasını örtmektedir. Kilisenin hem ön yüzü hem de koro bölümü görülebilmektedir. Köprü ise nehri tam olarak geçmektedir. Balıkçıların olta sicimleri birbiri ile kesişmektedir. Biz resimde doğru perspektife alışkın olduğumuzdan Hogarth'ın gülmece anlatımlı betimlemesini sanatçının istediği yönde algılarız. Ama bu resmin bütünüyle ters bir dünyayı yer çekimin geçerli olmadığı ağaçların sınırsız büyüyebildiği ve insanın kollarının da istediği her yere uzanabildiği bir dünyayı sergileyebileceği aklımıza gelmiyor.

Bir başka örnekte, Escher'in Autremonde adlı çalışmasında ise perspektifin bütün doğruluğuyla uygulandığını görüyoruz (Resim:34). Ancak resme daha dikkatli baktığımızda sanatçının bizi yukarısının ve aşağısının, sağın ve solun söz konusu olmadığı bir dünyaya götürmeye çalıştığını fark ediyoruz. Böylece gözlemde, boyutu algılamada izleyicinin rolünü daha iyi anlıyoruz (GOMBRICH 1992, 237- 238.).

I.V. PERSPEKTİF KAVRAMININ BİLİMSEL GELİŞİMİ

Perspektifin gelişimi, bilim tarihinin görsel kültürdeki sonuçlarına ışık tutması açısından önemlidir. Resim sanatında perspektifin keşfi doğal gerçeğin betimlenmesi açısından son derece önemlidir. Ancak bilimsel olarak perspektif ilk mimarlık alanında gelişim göstermiştir. Çünkü mimari üretim iki gerçeği bir arada içerir. Bunlardan ilki inşa edilen ürünün kendisi, ikincisi ise mimarın tasarısıdır. Tasarımın iki boyutlu düzlem üzerinde temsil edilmesi mimarlık açısından önemlidir (KÖSAL 1994, 19.).

Derinlik yanılması tüm çağların sanatlarından görülen bir olgu değildir. Örneğin resim sanatında oldukça güçlü bir geleneğe sahip olan Antik Mısır'da çizgisel ya da renksel perspektif yöntemlere pek rastlanmamaktadır. Bu resimlerde Grek ve Rönesans sanatlarında görülen dış dünyanın optik belirtilerini göremeyiz. Aynı şekilde, fakat algı yanılması farklılığıyla, çocuk resimlerinde de bu tür gerçekliğe rastlamak pek olası değildir. Antik Mısır, Hitit ve Mezopotamya sanatlarında insan ve hayvan figürleri ile bitki biçimlerinin oldukça hünerle ve incelikli bir biçimde gerçekleştirildikleri dikkat çekmektedir. Bu ürünlerde etüt dilen dış dünya formları genellikle anlatımcı bir yaklaşımla ele alınmış; karakteristik profilleri ile gösterilmişlerdir. Kısa görünüm (rakursi) veya perspektif kompozisyon kaygısı yoktur. Bazı tarih öncesi mağara resimlerinde belirli bir optik takliden belirtilerine oldukça başarılı sayılabilecek düzeyde kısa görünümlere rastlanır. Fakat bunlardan hiç birinde perspektif gelişimin bilimsel dayanaklarını bulamayız (BİGALI 1984, 97.). Henrich Schaefer'e göre yeryüzünde İsa'dan önce 5. yüzyıl Grek sanatı ile şöyle ya da böyle bir biçimde yüz yüze gelmeyen hiçbir toplum ya da uygarlık "perspektif yanılama" tekniğini kullanmamıştır.

Perspektif yanılama Batı sanatında ilk kez Antik Yunan kültürü ile ortaya çıkmış ve Klasik Antikite Optiği ile geometrik bir temele oturtulmuştur. Bu sözcük Latince'de perspektiva'dan gelir. Romalı ünlü filozof Boethius (Ölümü İ.S. 524) Aristo'nun yazılarını çevirirken bu terimi Grekçe "optike" karşılığında kullanmıştır. 15. yüzyılda perspektif, ' saydam bir çerçeveden bakıp tek bir bakış noktasına göre görülen

şeyi resim düzlemine kaydetmek anlamına geliyordu. Latince daha sonra eski “perspektiva naturalis” veya “perspektiva communis” terimiyle karıştırmamak için genellikle “perspektiva artificialis veya “perspectiva pingendi” terimleri kullanılmıştır.

Perspektif kavramının gelişimi optik ve optikle ilgili geometrinin gelişimine dayanır. Optik kavramının gelişimi ile ilgili olarak Yunan dünyasına bakmak gerekir.

Üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu düzlem üzerinde gösterimi belirli bir geometri bilgisini zorunlu kılar. Antik çağlarda bu bilgiye sahip olduğunu Vitruvius’tan öğreniyoruz. Vitruvius, mimarlık üzerine on kitapta yapının plan gösterimi olan ichnographia’dan, cephe görüntüsünün gösterimi olan orthographia’dan ve üç boyutlu bir biçimin düzlem üzerinde gösterimi olarak da scenographia’dan söz eder. Vitruvius’un scenographia tanımı Antik dönemde geometri bilgisinin perspektif çizime olanak verecek düzeyde ileri olduğunu gösteriyor.

M. S. 2. yüzyılda yaşamış olan gökbilimci ve matematikçi Ptolemios’un da optik ve astronomi üzerine çalışmaları mevcuttu. Bu çalışmaların Arapça çevirisinin tekrar Latinceye çevrilmiş bir hali günümüze ulaşmıştır. Ptolemios bu kitapta genel olarak görme, aynalar ve ışığın kırılması konularını ele almıştır.

Yunanlıların felsefi ve bilimsel mirasının büyük bir çoğunluğu Batı’da Roma İmparatorluğu’nun çöküşüyle 12. ve 13. yüzyıldaki dönemde kaybolmuştur. Bundan sonra Yunan felsefesi ve bilimi Arap İslam kültürel çevresinde korunmuştur. Arapların bilimin gelişmesine en önemli katkıları tıp, astronomi ve optik alanındadır. Arap bilim adamları arasında El- Hysem ya da El- Hazen (965- 1039) eşsiz bir yer tutar. Heysem’in optik üzerine çalışmaları son derece önemlidir (SMİTH 1991, 603.). El- Heysem’den etkilenen bir başka matematikçi ise Kamalüddin el Farisi’dir. Farisi; göz ile nesnelere arasında belli bir mesafe olmazsa algı olmaz, nesnelere ışıklı olmadıkça algı oluşmaz, opak nesnelere görülür saydam olan görülmez gibi bazı teoriler ileri sürmüştür. Aynı zamanda doğru bir perspektif için gerekli bilgiler olan bu gözlemler çok ayrıntılı bir biçimde İbnu’l Heysem tarafından da işlenmiştir (GAZİ 1992, 48.).

Optiğin Yunanlılardan beri matematiksel bir bilim olarak değerlendirilmesinden esinlenen Grosseteste, yenilikçi bir yaklaşımla fizik ile

matematik arasında bir bağlantı kurmuş ve sonradan öğrencisi Roger Bacon tarafından da benimsenecek olan bu yaklaşım aracılığıyla fiziksel olguların matematiksel modellerle ifade edilebileceğini göstermiştir. Ona göre ışığın hareketi geometrinin kurallarına uygun bir biçimde gerçekleştiğinden doğadaki diğer bütün hareketlerin de geometrinin kurallarına uygun bir biçimde gerçekleşmesi gerekir. Öyleyse evren matematiksel bir yapıdır ve matematik aracılığı ile tanımlanabilir.

Bacon, ışığın niteliği ve gökkuşağı üzerine incelemeler yaparken Euklides'in Batlamyus'un ve İbn El- Heysem'in gözlemlerine başvurmuştur. Merceklerin yalnız ateş yakmaya değil aynı zamanda büyütme ve görme kusurlarını düzeltmeye yaradığını vurgulamıştır. Yansıma ve kırılmanın ilkelerini keşfetmiş, güneş tutulmasını gözlemleyebilmek için camera obscura kullanmıştır.

Jhon Pechem (1220- 1292) düşünceleri İbn'ül Heysem'e dayanan bir başka bilim adamıdır. Onun *Perspectiva Comminus* adlı eseri aslında İbn'ül Heysem'in *Kitab-el Menazır*'ın uzun ve zor anlaşılır bir kopyasıdır. Kısaca Pechem, eserinde fizikçi sıfatıyla tanımladığı Heysem'den alıntılar yapmıştır.

13. yüzyılın bir diğer önemli optik araştırmacısı da Witello'dur. Witello, kendisinden önce yaygın bir biçimde kabul gören, görmenin gözden çıkan ışınlar aracılığıyla sağlandığı tezini çürütmüştür.

Euklid'in optik alanındaki çalışmaları Mısır'da Grek ve Arap matematikçileri tarafından geliştirilmişti. 1200'lü yıllarda konu ile ilgili tezlerin bazıları Batı'ya İspanya ve Sicilya'ya ulaştı. Buralarda yapılan Latince çeviriler yoluyla konuya büyük bir ilgi oluşturuldu. 13. yüzyılda Lincoln Piskoposu Robert Grosseteste, İngiliz Fozof Roger Bacon, Canter Burry başpiskoposu Jhon Peckhem bu konuda yeni yeni tezler geliştirdiler. Batıda optik konusundaki bu yeniden canlanma sanatta natüralizmin önem kazanmasına yol açtı. Bu iki kavram henüz doğrudan birbirine bağlı olmakla birlikte doğa bilimlerine karşı ilginin yeniden canlanması ve deneysel bilimlerin önemi konusundaki inancın artması, bilim ve sanatı birleştirmeye çalışan hareketin ivme kazanmasına yol açtı.

Birçok önemli araştırmacı perspektifin Rönesans dönemi icadı olmaktan çok uzak olduğu konusunda hemfikirdir. Örneğin Florenski, perspektifin doğayı taklitten ibaret zayıf bir sanat olduğunu ifade ettiği eserinde eski çağda perspektifin bilindiğini ve daha ziyade tiyatrolar için sahne tasarımında kullanıldığını söyler (FLORESKİ 2007, 53.).

Floransalı mimar Filippo di ser Brunelleschi / Brunellsco (1347- 1446) bilimsel perspektif çizimin bulucusu olarak bilinir. 1420 yılından sonra yaptığı binalarla ilgili çizimlere ait günümüze ulaşan ayrıntılı bilgiler bulunmamakla birlikte Vasari'nin Brunellschi'nin yaşamı hakkında yazdığı yazılardan onun, üstten ve yandan görünüşleri verirken bir binanın perspektif görüntüsünü çizimini ilk kez yapan sanatçı olduğunu anlıyoruz. Brunelleschi, Sant Giovanni Signoria Kilisesi'nde vafiz ayini için ayrılan bölümdeki panoyu perspektif kurallara göre gerçekleştirmiştir. Işık ışınlarının düz çizgilerle hareket ettiği düşüncesine dayalı olan bir sistemde önce plan ve yandan görünüş üzerindeki belli noktaların "c" eksenine dayalı olan bir sistemde önce plan ve yandan görünüş üzerindeki belli noktaların "c" eksenine kesildiği noktalardan dikey ve yatay paraleller çizilmek suretiyle perspektif görünüm elde edilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği üzere Filippo di ser Brunelleschi, merkezi perspektifi keşfeden kişi olarak taçlandırılmıştır. Bu ithaf ilk olarak Perspektif üzerine ilk kitabı 1453'te kaleme alan Leon Battista Alberti'nin metinlerinde ortaya konulmuştur. İtalya'da mimari alanda Rönesans'ın öncüsü olarak kabul edilen Alberti 1404 yılında Genova'da doğmuştur. Sanatçı resmin perspektif ve geometri kurallarına uygun olması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca perspektifin seyirci ve eser arasında önemli bir bağ olduğunu, perspektifle seyircinin yönlendirilebileceğini, matematiğin sanatçının dünyayı kontrol edebilmesi için gerekli olduğunu vurgulamıştır. Alberti gibi Piero Della Francesca da matematik, perspektif ve geometrik kurallar üzerin çalışmıştır (HARTT 1998, 236.).

Brunellschi'nin mekanik ilkeleri Albert Dürer'in ağaç garvürlerine de konu olmuştur. Sanatçının Ut (lute) Resmi Çizen Usta adlı ağaç baskısı aşağı yukarı Brunellschi'nin çizim yönteminin nasıl uygulandığı konusunda bir fikir vermektedir. (Resim:35) Bu resimde sanatçılardan bir tanesi ip gererek resmi yapılan enstürmanın belli bir noktasını gösterirken diğerleri bu ipin resim düzlemini deldiği noktayı

işaretlemekte ve tespit edilen noktaları teker teker resim düzleminin bir kenarındaki menteşeli kapak üzerindeki kâğıda yani gerçek resim düzlemine kaydetmektedir. Eğer modelin üstten ve yandan görünüşleri üst üste yani aynı noktalar aynı düşey doğrultuda olacak bir biçimde resim düzlemine kaydedilirse bu noktaları dikey ve yatay doğrultuda nakletmek perspektif izdüşümleri tespit edilerek istenilen üç boyutlu nesnenin perspektif resmi kolayca çizilebilir (POZZO,1999, 11.). Arıca Albrecht Dürer 1525'te perspektif- izdüşüm veren bir mekanizma yapmıştır.

1600'lerde Jhones Kepler adlı bir bilim adamı stereoskopi'nin tam ve ayrıntılı bir tanımını yapmış, yine aynı dönemde Jacobo Chimanti elle bir Stereoskopi çizimi yapmıştır.

1726'da Kapeller, yüksek noktalardan çizilen perspektif görüntülerden Lucerne Gölü'nün topografik haritasını yapmıştır.

1759'da Henry Lambert serbest perspektif adlı bir kitap yayınlamıştır. 17. yüzyılda Desargues, perspektif tekniklerini matematiksel olarak açıklayan ilk isim olmuştur.

Sanatçılar, yüzyıllarca gölgeleri kullanarak, desenlerle oynayarak göreliliklere görsel ipuçları sağlamak amacıyla perspektifle uğraşmışlardır. Düz bir görüntü üzerinde katı bir maddenin gerçekçi görünümünü elde etmek oldukça zordur. Bu alanda 160 yıl önce Charles Wheatstone stereoskop ile önemli bir girişim yapmıştır. Dürbüne benzer bir şekli olan bu stereoskop, bir cismin birbirinden çok az farklı iki versiyonunu göstermek üzere tasarlanmıştır ve gerçek bir cismin sol ve sağ gözlerle görülen iki görüntüsüne karşılık geliyordu. Beyin, gerçek cisim olduğu gibi, görüntüleri de üç boyutlu görünecek şekilde algılayabiliyordu.

Üçboyutlu imgeleri bu şekilde görüntüleme yöntemi sıkıcı gelebilir. Ancak stereoskop, Victoria döneminde oldukça büyük ses getirmişti. Hatta kraliçe Victoria bile bunu eğlence amaçlı kullanmıştı. O zamandan bu yana başka üç boyutlu görüntüleme donanımları geliştirildi. Bunlardan en bilineni, görüntülerden birini yeşil, diğerlerini kırmızı olarak vermek ve bu resme üç boyutlu gözlük ile bakmak yoluyla sağlanan kırmızı ve yeşil filtre kullanımınıdır. Gözlükte bir yeşil bir de kırmızı filtre vardır. Kırmızı

filtreden bakan göz, resmin kırmızı basılmış kısımlarını görmez ve yeşil kısımları siyah imgeler olarak görür. Aynı şekilde diğer göz resmin kırmızı kısımlarını siyah olarak görür. Beyin iki siyah imgeyi tek renkli üç boyutlu etkisi yaratacak şekilde birleştirir. Bu sistem 1950'lerde House of Wax, Creature From The Black Lagon gibi, bugün klasikleşmiş, bazı üç boyutlu filmlerin yapımında da kullanıldı. 1970'lerde Andy Warhol'un Frankenstein filmiyle birlikte tekrar gündeme geldi. O zamandan beri bazı reklam şirketleri bu yöntemi kampanyalarında ya da dergilerdeki reklamlarında kullanıyorlar (GÖKTEPELİ 1994, 44).

Yakın döneme geldiğimizde, on yıldan fazla bir süredir, üç boyutlu tasarım ve modelleme sayesinde artık algının gizemini çözmek yerine bilgisayar programlarının ara yüzlerini çözmek gerekiyor. Çünkü ne gördüğümüzü yorumlamak dijital aletlerin görevi oldu.

II. BİZANS RESİM SANATINDA PERSPEKTİF

II. I. BİZANS RESİM SANATI TARİHİNE BAKIŞ

Bizans uygarlığı ve bu uygarlığın bir parçası olarak Bizans sanatı tarihçiler tarafından insanlığın başlıca önemli uygarlık dönemlerinden biri olarak görülür. Bizans uygarlığı ve sanatına atfedilen bu önemin nedenleri arasında çeşitli kültürlerin etkilerinin bir potada yoğunlaşması sonucunda ulaştığı özgün niteliği; bin yılı aşkın bir süre varlığını kesintisiz olarak sürdürmüş olması; yayıldığı geniş coğrafi alanı ve imparatorluk sınırlarını gerek coğrafi gerekse tarihsel olarak çok aşan etkilerinin olması sayılır (AKYÜREK 1999, 71).

Büyük bir uygarlığın sanatı olan Bizans sanatı, Hristiyan dininden ve bu dinin tarihsel gelişiminden etkilenmiştir. Çünkü Bizans sanatı büyük ölçüde bir ortaçağ Hristiyan sanatıdır. Hristiyanlık ise yayılmaya başladığı ilk günden itibaren kabul görmemiş, ilk Hristiyanlar büyük eziyetlerle karşılaşmıştı. M.S. 313 yılına kadar Roma'da Hristiyan dinini kabul eden yığınlara hoşgörülü davranılmamış hatta zulüm ve eziyet edilmişti. Oysa Hristiyanlığın benimsenmesinde insanların sahip olduğu derin ve mistik bir iman kaynağı etkili olmuştur. Ayrıca halkın büyük bir çoğunluğu, içinde bulunduğu güç şartlardan ötürü buna ihtiyaç duyuyordu. Hristiyan dininin Roma'da tutunmasında Doğu mistizmine karşı duyulan ilginin ve bu arada Museviliğin de payı oldu. Ancak Hristiyanlık örgütlenen bir dinsel ideoloji olarak hepsine egemen olmuş ve hızla yayılmıştır.

Bizans resmi genel olarak başlıca üç alanda incelenir: Levha resmi, kitap resmi, anıtsal resim. Bunların dışında küçük eserlerde ve dokumalarda da hem figürlü hem de bitkisel – geometrik süslemeler bulunur. Bitkisel ve geometrik süslemeler genellikle dekoratif amaçlı iken dini konulu olanlar dini ve siyasi mesaj kaygısı taşır.

Yunanca resim demek olan ikona sözcüğü sanat tarihinde taşınabilir levha resimleri için kullanılır. Bizans levha resminin kökeninde, çoğu Mısır'ın Faiyum kentinde ele geçmiştir, İ.S. 2- 3. yüzyıla ait, Greko- Romen mezarlardaki ölü portreleri

vardır. Mumlu boylarla ahşap üzerine yapılmış bu resimler bir gün dirileceğine inanılan mumyalanmış cesetlerin yüzlerini kapatmaktaydı ve idealize edilmiş bir gerçeklikle yapılmışlardı (MERCANGÖZ 1999, 4- 5.).

Bizans ahşap ikonalarının en erkeni 5- 6. yüzyıldan öteye gitmez. Böyle erken tarihli ikonalarından biri de Bizans başkenti Konstantinapolis'te yapılmış olup bu gün Sina Dağı'ndaki Azize Katherina adlı Manastır'da bulunmaktadır. Tüm Bizans tarihi boyunca ve hatta sonrasında sayısız ahşap ikona yapılmıştır. Bunun yanında dinsel tasvirler fildişi gibi farklı malzemelere de uygulanmıştır.

Levha resmi dışında Bizans resim sanatı örneklerini görebileceğimiz önemli bir grup da kitap resimleridir. Kitap resmi olarak da adlandırılan minyatürler içeriklerine ve konularına göre gruplandırılabilir. Bazen tam sayfa olarak, bazen metinler arasında bulunabilirler. En erken tarihli Bizans yazmalarından biri 586 yılında, Suriye'nin Zagba kentindeki bir manastırda rahip Rabula tarafından yazılmış olan Rabula İncilidir. Paris Psalteri (9. yüzyıl), Basileus Psalteri (976- 1025), Yeşu Rulosu (10. yüzyıl) diğer önemli örneklerdir.

Anıtsal resim örnekleri teknik açıdan, duvar resmi ve mozaik olmak üzere iki grupta incelenir. Duvar resmi, İngilizce'deki karşılığıyla 'mural' doğrudan bir duvara, tavana veya başka geniş sabit bir yüzeye boya ile uygulanan resim olarak tanımlanmaktadır. Tarihi Güney Fransa'nın Ardeche bölgesindeki Chauvet Mağarasında bulunan ve yaklaşık İ.Ö. 30.000 yıllarına ait olan resimlere kadar uzansa da, Bizans resminde söz konusu olan, İtalyanca taze anlamındaki affresco sözcüğünden gelen fresklerdir (DJURİC 1979, 165.). Her ne kadar pek çok resim örneği yayınlarda fresk ya da fresco şeklinde tanımlanmışsa da günümüzde yaş siva üzerine yapılan uygulamaya fresco, kuru duvar üzerine yapılan boyamaya duvar resmi terminolojisinin kullanılması önerilmektedir.

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde sanat henüz dini bir atmosfere bürünmeden önce Roma dünyasının ürünleri Pompei'de doruğa ulaşmıştır. Bu kentte hemen her evde duvar, sütun ve mimari kısaltım resimleri, çerçeveli resimler dikkati çeker.

Evlerdeki duvar resimleri ve mozaikler estetik kaygılarla değil ama sosyal hayatı yansıttıkları için günlük hayattan alınmış sahneleri tasvir etmeyi severler. Bunlar son derece sade fakat hayat doludur. Meslek etkinlikleri, kırsal hayat gibi konular işlenmiştir.

Pompeili ressamlar ve süslemeciler Helenistik sanatçıların yaratıcılıklarından büyük ölçüde yararlanmışlardır (GÜRLER 1999, 14.). Helenistik tiyatro tasarımlarından alınan görünümle bahçelere, manzaralara ve figürlü sahnelere açılır. Pompei'deki Misterler villasının büyük friz resimleri buna güzel bir örnektir

Roma resim sanatı sanılanın aksine Pompei ve Herculeum resimlerinde sona ermemiştir. Hıristiyan ve pagan olmak üzere ikiye ayrılıp buralarda gelişimini devam ettirmiştir.

Pompeide Yunan ve Roma sanatının estetik olarak doruğa ulaştığı bir dönemde ilk Hristiyanlar Musa dinini kendi dinlerinin bir öncüsü ve habercisi olarak görüyor ve Tevrat'ın putlara karşı açmış olduğu savaşı sürdürmekle kendilerini görevli sayıyorlardı. Bu dönemde ve bundan sonra Yunan felsefesi ve bilimi Hristiyan kültüründe etkili olmuştur. Dinsel felsefe akımının kurucusu Pisagoras, ruh üzerine öğretileriyle Sokrates, tek tanrıcı felsefenin temelini atan Platon, ilk havarileri etkileyen stoacılar bu duruma örnek teşkil ederler. Erken Hristiyan resim sanatında sıkça görülen Orpheus da bu kanıyı destekler.

Hristiyanlığın doğuşundan sonraki ilk yüzyıllarda yeni inancı yansıtan sanat eserleri ile yoğun bir biçimde karşılaşmıyoruz. Yeni din, kapalı bir topluluğun dini olmaktan çıkıp devlet dini olma yolunu tutunca, Hristiyanlar inançlarını açığa vuracak ve yayacak semboller yaratmak zorunda kaldılar. Antik kültürün mirasını taşıyan Roma toprakları üzerinde gelişen Hristiyanlık, Museviliğin aksine suret tasvirçiliğine açık bir dindir. Gerçi Hristiyanların tanrısı da doğüstü bir varlıktı ama Hristiyanlar onun insanlara olan sevgisinden yeryüzüne indiğine, Mesih'in kişiliğinde insan suretine girerek görünmezlikten sıyrıldığına inanıyorlardı. Sonuç olarak bir süre sonra özüyle Hristiyanlığa, dış görünüşüyle Geç- Helenizm'e bağlı bir sanat doğdu. Hristiyanlık etki alanını genişletip çoktanrıçılığa inanları kendisine çektiği zaman inançları yönlendirecek görüntü ve imgelere ihtiyaç duyan okumamış kitlelere uygun bir dünya

yaratmak zorunda kaldı. Böylece görüntü ve imge dinsel dogmaları dile getiren bir araç haline gelir. Buna bağlı olarak sanat da dogmaların gerçekliğini formlar haline getiren bir dil olarak ortaya çıkar (BAZIN 1998, 131.).

Resim, Bizans sanat yaratıcılığının en kuvvetli ifadesi olarak kabul edilir (DELVOYE 1965,303.). Bizans dünyasını bir arada tutan görsel dili yaratmıştır. GörSELLİĞİN bilinç oluşturuucu etkisi yoğun biçimde kullanılmıştır. Bizans resminin toplum katında en önemli işlevi topluluğa bir cemaat iletisi taşımasıdır. Dini ikonografi kişinin kendisini Hristiyan cemaatin üyesi olarak tanımlayabilmesine katkıda bulunan önemli bir araçtır (GÜREL 2000, 25.).

Hristiyanlığın ilk resim örnekleri Roma'da katakomp adı verilen yeraltı mağaralarında Kubikulalar'da meydana getirildi. Bu mağaralara Hristiyan azizlerinin rölikleri (kemikleri) gömülüyor ve duvarları resimlerle süsleniyordu. Mağaraların bazıları da duvarlardaki mezar nişleriyle bir ailenin fertlerine ait bulunuyordu.

Hristiyanlığın sadece katakomp resimlerinden tanıdığımız ilk üç yüzyılı sembolik sanattır. Hristiyanlığın bu ilk dönemlerinde Katakomp adı verilen yer altı koridorlarında saklanmak neredeyse bir zorunluluktur. Hristiyanların ibadetleri bu şekilde 313 yılında Milano fermanına kadar sürdü. İlk Hristiyan resim örnekleri katakomp odacıklarının tavanlarına, duvarlarına ve koridor duvarlarına yapılan resimlerdir. Bu resimler, Tevrat ve İncil'den konular ve mesajlar içermektedir. Ayrıca balık, güvercin, çiçeklerle dolu bahçe, koyunların ortasında iyi çoban tasviri gibi biçimleri kullanarak inançlarını ve duygularını ifade etmişlerdir (LEMERLE 1943, 71.).

Katakomp resimlerinin erken örnekleri M.S. 2. yüzyıl'da yapılmaya başlandı. Bunlar arasında en eski örneğin Roma'da Via Ardetina'da bulunan Domitilla katakompundaki mermer taklidi boyalı çerçevelerle ilk Pompei üslubunu hatırlatan resimler olduğu söylenir (Resim: 36). Yine bilinen en eski katakomp resimlerinden bir bölümü Flavius Hipojesinde (yeraltı mezarında) bulunmuştur. Buralarda özgür bir sanatçı davranışıyla işlenmiş küçük hayvan ve bitki figürleri vardır. Praetatur katakompundaki resimlerde ise Lazarus'un Dirilişi, Kuyu Başında Samirielî Kadınlar gibi İncil sahnelerinin bulunduğu görülür.

Lucina katakompunda balık, ekmek sepeti, şarap gibi sembolik Hristiyan motifleri ile karşılaşılır (Resim: 37). Callixtus katakompunda ise Eski Yunan tiplemesine uygun olarak gösterilen İsa Peygamber'in serüvenleri betimlenmiştir. Gerek bu resimler gerekse de Priscilla Katakompunun Capella Greca adı verilen bölümünde bulunanlar M.S. 3. y.y. başlarına aittirler. Priscilla katakompunun resimleri kırmızı zemin üzerine yerleştirilen figürleri kapsar. Bunlarda yine İncil hikâyeleri gösterilmiştir. Aynı katakompta Susanna'nın Hayatı ile ilgili betimlemeler ise açık sarı zemin üzerindedirler. Meryem'e ait olabilecek en eski resimlerinden biri yine aynı katakomptadır. Bu örnekte figür insancıl bir gerçeklik kavrayışını yansıtır.

M.S. 225- 240 yılları arasında Aurelius Hipojesindeki havari tasvirleriyle yine Priscilla katakompunun başka bir bölümünde bulunan İbrahim'in Kurban Edilişi sahnesi yapılmıştır. Bu resimde teknik küçük ve hızlı fırça vuruşlarıyla yüzlerdeki parlıklar başarıyla ifadelendirilmiştir. Erken Hristiyan resminin izlenebildiği katakomplarda arka planın olmaması anlatılmak istene konunun direk olarak verilmesi oldukça ilginçtir (BOULEAV 1963, 110.).

M.S. 3. y.y.'a ait olan Erken Hristiyan resimlerinin geri kalanı Domus Ecclesia (ev kilise) adı verilen yapıda ve bir de Irak'ta Dura Europos'taki Sinagog'tadır. Domus Ecclesia'da İncil ve Tevrat sahneleri ele alınmıştır. Dura Europos Sinagogu yine Tevrat ve İncil'den birçok sahnesi ile ilgi çeker. Bu yapının bir başka özelliği de duvarları baştanbaşa resimlerle dolu tek sinagog oluşudur. Ayrıca M.S. 256 yılında Dura Europos'un İranlılar tarafından istila ve yağma edilmiş olmasına rağmen bu resimlerin kurtulmuş olması da onların değerini arttırmıştır.

M.S. 4. y.y. 'da Erken Hristiyan resminde gelişmeler olmuştur. Roma'da Via Latina'da bulunan katakomp resimleri açık renkte zemin üzerine çizgici bir üslupla meydana getirilmiş örneklerdir. Bu resimler eski pagan temaların yanı sıra Hristiyan temaları ve günlük hayattan esinlenmiş konuları kapsar. M.S. 4. y.y. resimlerinde M.S. 3. yüzyılda geçerli olan fırça vuruşlarının ifadelendirildiği izlenimci üslupla birlikte sağlam, konstrüktif üslup eğilimleri güçlenmiştir. Bu yüzyıl sonlarında ve M.S. 5. y.y. başlarında da bazilika tipinde kilise yapılarını resimleme ilkeleri doğmaya başlamıştır. Domitilla katakompunun kriptasındaki nişlerden birinin içinde bulunan ve İsa'yı

havarileriyle birlikte betimleyen resim daha sonra yapılan büyük kilise resimleri ile ortaklıklar gösterir. Bu ferskoların genellikle arka plan manzaralarını vermediği, figürlerin mistik soyut mekân içinde yer aldıklarını da görürüz. Bu özellik M.S. 5. y.y.'da Roma'da yaygındır ve artık Bizans etkilerinin kendini gösterdiğini ortaya koyar. En tipik örneklerinden biri Commodilla katakompundaki grup resmindedir. Bu grupta ortada Meryem ve Çocuk İsa İki yanda da Martirler yer alır. Cepheden gösterilen bu figürlerde Bizans üslubu hissedilir.

313 yılında İmparator I. Konstantinos, Hristiyanlığa tapınma özgürlüğü tanıdığına kilise çok büyük bir sorunla karşı karşıya kalmıştır. Bu dönemde yapılacak tapınakların neye göre yapılacağı önemli bir anlaşmazlık yaratmıştır. Antik tapınaklar tanrı heykellerinin bulunduğu bölümler içermesi sebebiyle tercih edilmedi. Bu nedenle bazilikalar örnek alındı. Bu dönemde Hristiyanlar, insan boyutundaki heykellere karşı olsalar da resme genel olarak olumlu yaklaşıyorlardı. Kutsal öykülerin anısının ayakta tutulması için resmi önemli bir araç olarak görüyorlardı. Sanatçılar ilk dönemlerde Roma sanatına özgü anlatım yöntemlerini kullanmayı sürdürdüler ancak yavaş yavaş öz olan üzerinde yoğunlaştılar.

Ortaçağ'da I. Konstantinus 324- 330 yılları arasında başkenti İstanbul Boğazında bir liman kenti olan Bizans 'a taşınmasıyla Bizans İmparatorluğu kuruldu (VIKAN 1998, 11.). Konstantinapolis'in başkent olması ile Bizans tarihinde 730 yılına kadar sürecek olan ve sanat tarihçileri tarafından Erken Bizans dönemi olarak adlandırılan dönem başladı.

Erken Bizans döneminde yapılan mozaik resimler bu dönemin mimari faaliyetleriyle yakın ilişkiler gösterir. Mimarının ayrılmaz bir parçası olarak yerini alır. Bir Bizans kilisesi mozaik ya da fresk olarak yapılmış resimsel bezemenin çok katmanlı programı için bir çerçeve oluşturmaktaydı. Baptisteriumların, bazilikaların ve türbelerin apsislerini kemerlerini kubbelerini süsler.

M.S.4. yüzyılın ilk yarısına ait bazı Roma mozaik resim örnekleri bulunmasına rağmen yüzyılın ikinci yarısında meydana getirilmiş Santa Constanza Mozolesi moloz apsis mozaikleri erken Hristiyan mozaik sanatından etkilenmiş gibidir. Ancak bunun yanı sıra süslemeleri geniş yüzeylere yayılan asma dalları arasında

figürler ve sahneler görülür. Antik sanattan esinlenilmiştir. M.S. 5. yüzyılda çeşitli Hristiyan kilise yapıları arasında Roma'da Santa Pudenziana, Santa Sabina, Santa Maria Maggiore, mozaiklerle süslenmiştir.

Roma'daki Galla Placidia mezar yapısı mozaiklerinde ise Helenistik sanat anlayışının sürdüğü görülür. İsa'yı iyi çoban olarak betimleyen mozaikte doğacı özellik ve pastoral dekorun tazeliği belirgindir. Kuzu figürlerinin düzende simetrik olarak ele alındığı bu mozaik resim mavi bir zemin rengi üzerinde yapılmıştır. Bu da resmin doğacı niteliğine uygun düşmektedir. Galla Placidia mezar yapısı mozaikler arasında yer alan havari portrelerinde de Helenistik sanatın erken Hristiyan dünyasına sızan izleri görülür

Santa Pudenziana'nın apsis mozaiği büyük ün kazanmıştır. Restorasyon geçiren mozaikte havarileri ile çevrelenmiş olan İsa belli bir perspektif derinlik ve mimari dekor içinde betimlenmiştir.

Santa Maria Maggiore'de orta nef ve büyük kemer mozaikleri İsa'nın çocukluk hayatına ait sahneler ile Tevrat Peygamberlerinden bazılarının hayatını konu almıştır. Bu resimlerde figürler muhtemelen Suriye etkileri ile Doğulu bir üslupta ve simetrik gruplar halinde tasvir edilmiştir. Bu özellikler resimlere durgun, sakin ve mistik nitelikler sağlamıştır. Renk konusunda parlak konturlara ve tezat etkilere dikkat edilmiştir.

M.S. 5. yüzyılda İtalya'nın öbür şehirlerinde sözgelisi Milano'da da mozaiklerle süslü bazı yapılara rastlanır.

5.-6. yüzyılda İtalya'nın Ravenna şehrinde de önemli yapı ve mozaik faaliyetleri göze çarpar. Ravenna mozaiklerinde Bizans ve İtalyan etkilerinin bir araya geldiği bir üslup görülür. Ravenna'da mozaiklerle süslenmiş yapılar arasında San Appolinare Nuovo ve San Appolinare in Classe gibi bazilikalarla San Vitale gibi kubbeli merkezi yapılar başta gelir.

Ravenna'daki Ortodokslar Vaftizhanesinin kubbesi 5. yüzyılın ikinci yarısında mozaiklerle süslenmiştir. Kubbenin ortasında bir madalyon içinde ve altın bir zemin üzerinde İsa'nın vaftiz sahnesi yer alır. Bunu kubbenin dilim bölmeleri içinde yer

alan 12 havari figürü kuşatır. Kubbe süslemesini çevreleyen ikinci alt kuşakta ise mimari dekor süsleriyle taht ve sunak motifleri vardır. Bu motifler Hristiyanlığa ait soyut nitelikte sembollerdir.

Kral Teodorik tarafından yaptırılmış olan San Appolinare Nuovo kilisesinde bazilikal yapının orta nefinde sütunlar üzerinde yükselen duvarlarla karşılıklı olarak iki sıra halinde mozaiklerle süsleme görülür. Aziz ve azize tasvirlerini kapsayan figürler üst sırada, pencere aralarındaki boşlukları doldurur ve alt sırada yan yana ince sütun süslemeleri içinde yer alırlar. Alt figür sırasının belli bölümü mimari dekor süslerine ayrılmıştır. Bu mozaiklerde figürlerin cepheden tasvir edilmiş olmaları dikkati çeker.

Ravenna üslubu Bizans niteliklerinin iyice belirmiş olduğu görünüşler ortaya koyar. Hatta San Vitale mozaiklerinden bir kısmının eskizlerinin İstanbul'dan gönderilmiş olduğu bilinmektedir. Ancak Ravenna mozaik üslubunda İtalya'da gelenekleşmiş olan bazı resim kuralları daima geçerli olmuştur. Bunun en belirgin izlerinden biri mozaik küplerinin Ravenna'da fırça vuruşları esprisi ile kullanılması ve hafif meyilli biçime dizilmesidir. Oysa ilerde de göreceğimiz gibi İstanbul Büyük Saray mozaiklerinde küçük küpler yüzeyci bir espri içinde ve daha şemacı bir anlayışla sıralanmıştır.

6. yüzyıla ait olan Ravenna'daki San Vitale kilisesi'nin iki mozaik tablosu da büyük ün kazanmıştır. Bu tabloların birinde İmparator Justinianus öbüründe İmparatoriçe Theodora mahiyeti ile birlikte cepheden resmedilmiştir. Dönemin bazı önemli kişilerinin portrelerini vermesi ile belgesel değer de taşıyan bu tabloların Justinianus grubu altın bir zemin üzerine işlenmiş, Theodora grubunda ise arka planda perdeler, sütunlar gibi süsleyici öğelere yer verilmiştir. Zengin kumaş kıvrımlarının Bizans gösteriş düşkünlüğünü yansıtan mücevher ve süslerin belli bir renk armonisi içinde belirgin olduğu bu resimlerin eskizleri de yine başkentten gönderilmiştir. Bu tabloların yanı sıra San Vitale Kilisesi'nde İncil'den ve Tevrat'tan sahneler de bazı resimlerin konularını teşkil eder.

Doğu Roma İmparatorluğu'nun hızla yayılıp güçlendiği M.S. 6-8. yüzyıl arasında ilk Hristiyan resim faaliyetlerine sahne olan Roma şehri de artık Bizans etkilerinin kendini gösterdiği bir yer haline gelmişti. Bir bölümü Vatikan'da bir bölümü

Santa Maria in Cosmodin ve Santa Maria Antica kiliselerinde bulunan mozaik ve freskler bu etkileri yansıtır. Bu resimler arasında Santa Maria Attica Kilisesinde bulunan bir aziz portresi ikon sanatında çok görülen özellikleri taşır ve bazı üslup özellikleriyle Mısır'daki Kopt sanatına ve İskenderiye üslubuna bağlanır. Bizans sanat çevresinde iki önemli resim okulunun bulunduğu bunlardan birinin Helenistik geleneklere bağlılığı ve biçimsel yöne önem verişiyse İskenderiye Okulu öbürü ise Hristiyanlık özüne bağlılığı ve daha içten ve daha özgür bir resim anlayışını yansıtmasıyla Antakya Okulu adlarını taşıdıkları eklenebilir. Antakya ve İskenderiye okullarından izler taşıyan Hristiyan Kopt resminin özellikleri de Bizans'ın frontal düzenine uygundur.

Justinianus döneminde başkentte meydana getirilen figürlü süslemelerin çoğunluğu günümüze kadar gelmemiştir. Bunun nedeni de M.S. 6-7. yüzyıldaki yoğun resim faaliyetlerinin ürünü olan eserlerin 8. y.y. başlarından itibaren İkonaklast akım sırasında bütünüyle yıpranmış olmasıdır. Bu nedenle Bizans resim sanatının bu birinci büyük dönemi hakkında fikir verecek resim üslubunun örneklerine sahip bulunmuyoruz. Ancak eyaletlerde söz gelişi İtalya'daki Ravenna şehrinde özellikle Selanik Kiliselerinde Makedonya'da Philipopolis yakınındaki Kızıl Kilise'de bulunan resimlerden bu çağ Bizans resminin ana nitelikleri kavranabilmektedir.

Selanik'teki Sant Demetrius Kilisesi'nde bulunan resimler bir bakıma M.S. 6-7. yüzyıl Bizans resim Üslubunu Ravenna'dakilerden daha iyi ortaya koyarlar ve başkent üslubuyla daha özlü ilintileri açıklarlar. St. Demetrius'tan başka Selanik Ayasofyası'nda bulunan bazı mozaik resimlerin de İkonaklast hışmından kurtulmuş olmaları bir şans sayılır. Çünkü İkonaklast akımlar yalnız Anadolu bölgesini kasıp kavurmakla kalmamış Yunanistan ve Makedonya'ya da sıçramıştır.

İkonaklast akımın etkisinin duyulduğu dönemde kiliselerde figürlü süslemelerin yerine motifler ve yalın haç resimleri yapılmıştı. İkonaklast dönem sona erdikten sonra bunların kapladığı büyük yüzeylerin hepsini yeniden suretlerle doldurmak mümkün olamamıştı. Bu nedenle özellikle haçlar oldukları gibi bırakıldı. İstanbul'daki Aya İrini Kilisesi'nin apsis yarım kubbesinde bulunan haç mozaik, ikonaklazma döneminden kalma çok ünlü bir örnektir.

Bizans resim sanatını kendini buluşu ikonaklast dönem sonrasındadır. Bizans uygarlığında manastırların önemli bir güç olduğunu biliyoruz. Manastırların halk üzerinde güçlü bir etkisi vardı. Başlangıçta tamamen mistik ve dünyevi işlerden yalıtılmış bir yaşam süren manastırlar Iustinianus döneminde bu kabuğu kırdılar. Manastır hareketi toplumun tümüne yayılınca antik kültürün etkisi geriledi. Manastırların bu etkinliği özellikle de ikonaklast dönemde büyük bir enerji ile ortaya çıktı. Manastır hareketinin zaferi Bizans resim sanatını da şekillendirdi. Litürjideki değişiklikler mimariyi de etkiledi. Bizans manastırları daha başlangıçtan itibaren gerek yaptıkları ikonalarla gerekse de minyatürlerle resim sanatı açısından önemli üretim merkezleri oldular.

Bizans dünyasını sarsan ikonaklazma krizi M.S. 842/43 yıllarında sona erdi ve sonuç ikon taraftarlarının lehine oldu. Kilise'nin ideolojisi ile doğrudan bir ilişki içinde bulunması nedeni ile Ortodoks dünyasının en önemli sanat türü resimdir ve keskin teolojik tartışmaları, hatta ciddi hizipleşmeleri konu alması hiç de az rastlanan bir durum değildir. Bizans resmi bu çatışmadan galip çıkarken Ortodoksluğun simgesi haline geldi. Orta Bizans çağı resim sanatı bundan sonra başladı. Resim ya eski gelenekleri sürdürdü ya da değişikliğe uğradı. Artık kilisenin sıkı düzeni mimaride olduğu gibi resimde de kendini gösterdi.

Orta Bizans döneminde en çok uygulanan mimari plan şeması kapalı Yunan haçıdır. Bu planda ortada yükseltilmiş bir kubbe bulunur, kemerlerle meydana gelen haç planı dörtgene tamamlayıp, köşelerde ise küçük tonoz ya da kubbeler kullanılıyordu.

Bu tip bir kilisenin resimleme sistemi gelişi güzel eğildi. Resimler her mimari bölümün sembolik anlamı doğrultusunda yapılıyordu. Örneğin kubbe gökyüzünü temsil ediyordu. Bu kısım fanilere ait değildi.

Orta Bizans resim sanatında iki üslup dikkati çeker. Bu üsluplarda Antik çağdan beri devam eden resim gelenekleri ve yerli Kilislerin etkisi ile meydana gelen değişimler söz konusudur.

Bizans'ta Komnenoslar sülalesinin hüküm sürdüğü Orta Bizans dönemi resim sanatının önemli örnekleri ön planda başkent İstanbul olmak üzere

İmparatorluğun çeşitli eyaletlerinde ve özellikle Orta Anadolu'daki Kapadokya kaya kiliselerinde bulunur. İstanbul'da bu dönemde resimlenmiş olduğu bilinen Pantokrator Kilisesi'nin mozaik resimleri günümüze kadar gelememiş bunlar hakkında ancak bazı eski metinlerden bilgi edinilmiştir. 1922'de yıkılmış olan İznik Koimesis Kilisesi resimleri hakkında ise ancak fotoğraflara bakılarak bilgi, edinilebilir.

İstanbul'daki Ayasofya Kilisesi'nin mozaik resimleri Orta Bizans dönemine aittir. Horologion kapısı adı verilen ve güney batıda bulunan bugünkü giriş yerinin iç nartekse açılan kapısı üzerindeki mozaik panoda temsili olarak İmparator Büyük Konstantinos ile Justinianus 'un Meryem'e şehrin ve kilisenin birer modelini sunuşları tasvir edilmiştir. İç narteksten ana nartekse açılan büyük imparator kapısı üzerindeki kemer tablası içinde taht üzerinde oturan dünyanın hâkimi İsa ve önünde de secde eder durumda bir imparator görülmektedir. Kesinliği bilinmemekle birlikte bu imparatorun VI. Leon olduğu sanılır. Panonun üst iki yanında birer madalyon içinde melek ve Meryem tasviri bulunur (11. yüzyıl)

Ayasofya Kilisesi'nin kuzey iç duvarının üst kısmında bir sıra kilise babasının tasviri yer almıştır. Bunlar arasında Papaz Ignatius, Papaz Ioannes Krysosthomos, Bizans dünyasında önemli rol oynamış kişilerdir. Kilisenin üst galerisinin güney bölümünde üç mozaik pano vardır. Bunlardan biri İmparatoriçe Zoe ile kocası İmparator Konstantin Monomakhos'u tasvir eder. İkisinin ortasında gösterilen İsa'ya kiliseyle ilgili bağışlarını sunmaktadırlar. Bu resmin ilginç yanı İmparator Konstantin Monomakhos'un yüzünün yerinde daha önce başka bir yüzün bulunması ve imparatoriçe Zoe yeniden evlenirken eski yüzün kazınıp yerine yenisinin yapılmış olmasıdır. Bu panonun yakınında bulunan bir başkası ortada Meryem olmak üzere iki yanda İmparator II. Ioannes Komnenos ve karısı Eiene'nin tasvir edildiği mozaik panodur. Bu pano ayrıca dar bir duvar girintisi üzerinde tasvir dilen oğulları Aleksius'u zayıf hastamsı yüzü ile tamamlanır.

Galerinin bu bölümünde bulunan üçüncü mozaik pano, Bizans resim sanatının baş eseri olarak gösterilen Deisis düzenidir. Güçlü ifadelerin ve uyumlu bir renk anlayışının egemen olduğu resim düzeninde ortada İsa solda Meryem ve sağda

Vaftizci Yahya yer alır. Bu pano diğerlerine göre daha geç bir çağa muhtemelen 12. yüzyıl sonlarına aittir.

Galerilerin kuzey kesiminde yüksekçe bir yerde İmparator Aleksandros'un tasviri bulunur. Elinde İmparatorluk işaretlerini tutmakta olan figür, ihtişamlı bir elbise içinde gösterilmiştir.

Ayasofya'da dikkati çeken bir başka mozaik, apsis yarım küresi içinde yer alan Meryem tasviridir. Çocuk İsa ile birlikte Teotokos olarak tasvir edilmiştir. Apsis yarım küresinin iki yan duvarına kanatlı büyük melekler resmedilmiştir. Bunlardan ancak biri günümüze kadar gelmiştir. O da oldukça yıpranmıştır. Kubbenin büyük pandantiflerinde ise biri mozaik üçü fresko tekniğinde olmak üzere dört kerubim tasvir edilmiştir. 1847 yılındaki onarımda örtülmüş olan yüzleri uzun süre kapalı kalmış olmuşa da henüz açılmıştır.

Orta Bizans çağının Yunanistan kesimindeki en önemli resimleri, Daphni Manastır kilisesinde, Hosios Lukas manastır kilisesi ile Sakız Adası'ndaki Nea Moni kilisesindedir.

Koimesis'e adanmış olan Daphni Kilisesinin kubbesinde sert ve haşın görünüşüyle ün kazanmış olan İsa tasviri görülür. Tromplarda vaftiz, Genesis (İsa'nın doğumu), Koimesis, Anastasis (diriliş) sahneleri yer alır. Vaftiz sahnesindeki İsa anatomik açıdan oldukça sağlam bir figürdür. Burada belirtmek gerekir ki Bizans dünyasında tasvir sahneleri Avrupa'daki gibi abartılmamış, peygamberi onun uhrevi direncini belirler biçimde ele almış ve bütün dramı ince bir kan sızıntısına indirgeyerek soyutlamıştır.

1000 yıllarında yapılmış olan Hosios Lukas manastır kilisesi orta Bizans resim programlarına sıkı sıkıya bağlıdır.

Sakız Adası'ndaki Nea Moni kilisesi (11. yüzyıl), ikonografik resim programına bağlı mozaik pano düzenlerini yanı sıra renk kullanımında seyrek rastlanır renkçi özellikler gösterir. Nea Moni resimleri de Antik resim geleneğini yansıtan Daphni resimlerinden ayrılır. Bunlarda şematik bir anlayış hissedilir.

Orta Bizans döneminde Rusya'da Kiev'de Sofiski Sobor Kilisesi'nin resimleri İstanbul'dan çağırılan ustalara yaptırılmıştır. Bu ustalar mozaik malzemesini de birlikte getirmişler, ama bu malzeme yapının bütün iç yüzeylerini mozaikle kaplamaya yetmemiştir. Bu yüzden kubbe pandantif ve büyük kemer dışında kalan bölümler fresklerle bezelidir.

Önemli bir duvar resmi, faaliyetine ev sahipliği yapan Eski Yugoslavya'da Komnenoslar Sülalesi zamanına ait olan eserler Ohri'deki Ayasofya ve Nerezi kiliselerindedir. Bu kilise resimlerinde perspektif kaygıların neredeyse hiç olmadığı söylenebilir. Örneğin apside Aziz Basileus'u tasvir eden resimde bir ekmek somunu, elbiselerin çizgileri gibi dikey duruş dikkati çeker.

Orta Bizans çağında İtalya'da Venedik şehrindeki resim faaliyeti San Marko kilisesi ile bazilika tipindeki Torçello kilisesinde izlenir. Torcello Kilisesi'nin apsidinde bulunan altın üzerindeki ince uzun Meryem figürü (Teotokos) boşlukta yüzer gibi duruşuyla çok ünlü bir resimdir. Zemin boşluğunun böyle mistik bir anlam kazanışı kuşkusuz daha çok Bizans'a özgü bir olgudur.

Açık haçvari plan şemasıyla seyrek ve özgün bir mimari yapı olan San Marco Kilisesi 12. y.y.'a aittir. Yapının narteks mozaikleri M.S. 6. yüzyıla ait ve Cotton Genesis'i türünden Yunanca bir yazmanın resimlerine göre yapılmıştır. Bu yöntem yalnız Venedik resminde değil antik kaynaklara ve anılara yönelen Bizans ve Sırp çevrelerinde de kullanılıyordu. Sanatçılar bu yoldan şematizmi bırakarak organik doğayı yeniden resme sokmak yoluna itilmişlerdi. San Marco narteks mozaikleri eski Yunan manzara resmini diriltiyor ve geç Antikitenin pek çok motifi, bu eserlere yerel bir tat getiriliyordu. Sözcüleri deve figürleri ve bitki motifleri bunlar arasındadır.

San Marco Kilise'sinin beş büyük kubbesinde Pantokrator İsa, İsa'nın Göğe Çıkışı ve Pentokost sahneleri ile Ioannes İncili'nden sahneler tasvir edilmiştir. Bu sistem İkonografik süsleme programına uygun düşmez. Pentokost sahnesinde yer alan havari figürleri Bizans üslubundan çok farklı olan katı ve geometrik bir şema anlayışını ortaya koyarlar.

Anadolu'daki Bizans resim sanatı ile ilgili ilk çalışma Rahip G. 'de Jerphanion tarafından 1925-42'de yapılmıştır. Bu çalışma 9- 10. yüzyıl Kapadokya'daki duvar resimleri ile ilgilidir. M. Restle ise daha geç örnekleri 1967'de yayınladığı üç ciltlik monografide vermiştir. Bu çalışmalara karşın Türkiye genelinde duvar resimleriyle ilgili kapsamlı bir çalışma günümüze kadar yapılmamıştır. Ancak 1966'lardan itibaren tanıtılan eserler ve konservasyon çalışmaları Anadolu'daki Hristiyan sanatının olağanüstü zenginliğini sergilemektedir.

Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle birlikte bölgede nüfus yoğunluğundaki değişim politik ve sosyal belirsizlikler 12- 13. yüzyıl sanat dinamiklerini etkilemiştir. Ancak günümüze ulaşan örnekler (Göreme Eushathios Kilisesi- 1148- 49, Gülşehir Karşı Kilise- 1212, Şahinefendi Kırkmartirler Kilisesi 1216- 17, Tatların II Kilisesi - 1215, Savusa Kilisesi- 1222-54, Mavrucan Stratelates 1256-57, Ortaköy Georgios Kilisesi 1293, Belisırma Kırkdamaltı Kilisesi- 1283-95) nüfus değişimine rağmen Hristiyanların mevcut durumlarını koruduğunu ve sanat etkinliklerine devam ettiğini gösterir (ÖTÜKEN- BULGURLU-YANDIM-PEKER 2007, 33.).

Orta Bizans çağının çok önemli resim örneklerinden bir grup da Kapadokya'dır. Kapadokya kaya resimlerinin çoğu 9–13. yüzyıla tarihlenir. Bu kiliseler birkaç mimari şemaya göre oyulmuş ve ışık sorunu giriş bölümünden çözümlenmiştir. Bu yüzden resimler duvarların alt kısımlarına yapılmış, üst bölümlerle, kubbe ve tonozların boş bırakılması yoluna gidilmiştir. Işık kiliselerin içine bazen doğrudan dışarıdan değil, narteks bölümünden süzülme suretiyle dolaylı olarak girmektedir.

Çarıklı, Elmalı, Karanlık kiliseler yoğun bir ikonografik programa sahiptirler. Bunlarda çeşitli ayrıntılarla Hristiyanlığın ana temaları tekrarlanmıştır. Renk anlayışı bakımından bu kiliselerin resimleri arasında farklılıklar görülür. Örneğin Karanlık Kilise'de koyu, Çarıklı'da ise açık hafif bir renk zevki egemendir. Ama ilkel ve çarpıcı bir renk anlayışına en çok yaklaşan resimler Elmalı Kilise'dedir.

Kılıçlar Vadisi'nde 10. yüzyılın sonlarına ait kiliseler yer alır. Göreme dolaylarında bulunan Saklı Kilise'nin resimleri biraz farklıdır ve başkent üslubuyla daha bağlantılı görünür.

Hagia Stephanos ve Hagia Basileos kiliselerinde İkonaklast dönem süslemeleri dikkati çeker. Figürlerin yerini büyük haç biçimleri, arabeskler ve geometrik süslemeler almıştır. Göreme’de çok ilginç bir süsleme üslubuna sahip olan ve içinde yer alan motiflere sembolik anlamlar yüklenen kilise Santa Barbara’dır.

Bu bölgede Ihlara Vadisi’ndeki Eğritaş, Ağaçalı ve Yılanlı kiliselerdeki süsleme programı oldukça ilginçtir. Bunların metin kaynakları Apokriflerdir. Resimlerdeki bazı ayrıntılar ve yabancı öğeler belki de bu bölgede Hristiyanlığı değişik biçimde yorumlayan bir mezhep grubunun işidir.

12. yüzyıl Bizans tarihinde ayrıcalıklı bir öneme sahipti. Anadolu’da Selçuklularla birlikte bir değişim yaşıyordu. Malazgirt sonrası Anadolu ve Bizans yeni bir devire giriyordu. Bizans İmparatorluğu kurulalı 800 yıl olmuş ve Bizans kültürü artık iyiden iyiye oturmuşken İmparatorluktaki bir takım sanat ve fikir akımları da yerlerini bulmuş, kendi dilinin, dininin, tarihinin, düşüncesinin ve coğrafyasının özelliklerini benimsemişti.

11- 12. yüzyıl resim sanatında özellikle münzevi yaşamı ifade etmek ve derin bir ruhanilik kazandırmak için figürler ince ve uzun tasvir edilmişlerdir (Weitzman 1983, 224.).Bu dönemde figürler ince, uzun parmaklıdır ve koyu renk konturlarla belirlenmiştir. Yüzeysel ellere sahiptirler. Hareketler ellerdeki kalıplaşmış jest ve yüzlerdeki mimiklerle sağlanır. Bu dönemin en belirgin özelliği yoğun çizgisel kıvrımlardır. Figürlere boyut kazandıran bu kıvrımlar figürün hareketini ve vücudun fiziksel özelliklerini yansıtır. Bazı örneklerde ise vücut kıyafetin altında kaybolmuştur (MOURİKİ 1080, 89). Bacaklar gövdeden uzun resmedilmiştir.

12. yüzyılda Kıbrıs, dönemin Konstantinapolis resim atölyelerindekiyle aynı seviyedeydi. Konstantinapolis’te yaratılmış 12. yüzyıl başına ait- Saint Jean Khrysostome’dakilere benzeyen ve odalar Camii’nde bulunan fresk parçaları hariç- hiçbir şeyin korunamadığı göz önüne alındığında duvar resminde görülen özsel değişikliklerin en özgünlerine dair bize tanıklık sağlayacak olanlar, Kıbrıs’taki bu üç kilisedir: Jean Khrysostome, Bakire Bhorbotissa ve Tricomo köy kilisesi.

Son dönemde Bulgaristan'daki Boyana Kilisesi de çok önemli bir yapıdır. Bu yapının resimleri 1259 yılına tarihlenir. Kilisenin kurucusu Kaloyanis ve karısı Desislava'nın portreleri de tasvirler arasında yer almıştır. Bunların yanında Bulgar Çarı Konstantin Asev ve karısı Bizanslı prenses İrene'nin portreleri de kiliseyi süslemiştir.

Bulgaristan'daki Boyana Kilisesi'nden başka İnova'daki Kırk Martirler Kilisesi'nde (13. yüzyıl) Bizans ikonografisiyle birlikte yerli temalar da göze çarpar.

Bizans'ta görülmeyen ama Balkanlar'da pek sevilen bir konu olan resimli takvimler de ilk defa bu kilise de karşımıza çıkar.

Trepezica Kilisesi'nde rastlanan resimler arasında ince uzun ölçüleriyle asker azizlerin tasvirleri ilgi çekicidir. Bu aziz tiplerinin gerçeğe uyan donatımları ve yüzleri ile yerli tiplerden seçilmiş oldukları söylenebilir.

Bizans resim sanatı içinde bir başka örnek de Trabzon'daki Ayasofya Kilisesi'nin freskleridir. Taşra sanatının dinamik sertliği ve kaba canlılığını yansıtan Trabzon Ayasofya' s resimleri yerel tiplerden seçilmiş figürleri ile 13. yüzyıl Anadolu sanatının ilginç bir yanı daha ortaya koyar.

11. yüzyıldan 13. yüzyıl sonuna kadar olan dönemden bize kalan duvar resimleri, sadece İmparatorluk başkentinin değil tüm Ortodoks bölgelerin önemini kavrayabilmemiz için büyük olanak sağlar. Çünkü büyük tarihsel gelişmeler tam da bu dönemde gerçekleşmiştir. Bu durum Bizans resminin karmaşık organizmasının özelliklerini fark etmemizi sağlar. Başka bir deyişle bu resmin doğasındaki birtakım özsel nitelikleri keşfetmemize olanak tanır.

Bizans dünyasının en son dönemlerini kapsayan Paleologoslar hanedanı zamanında resim sanatı değişik özellikler ortaya koymuş ve dönem Paleologoslar Rönesans'ı olarak adlandırılmıştır.

Bizans'ta yepyeni bir resim üslubunu doğmasındaki çeşitli nedenlerin başında kilisenin ikonografik programlarından kurtulmuş olunması gelir. Öbür nedenler, Latin istilalarının sanatçılar üzerinde bıraktığı etkiler ile ilgilidir.

En ilginç örneklerini İstanbul'daki Kariye Camii'nde gördüğümüz Paleologoslar dönemi resim sanatı, Orta Bizans resminin genel havasından ayrılmıştır.

Kariye resim üslubu Avusturyalı sanat tarihçisi Otto Demus tarafından tanıtılmıştır (DEMUS, 107.). Demus, sanatçının anormali normale, bozulmuşu düzgüne, karmaşığı uyuma yeğlemesi gibi sanatın kabul görmüş yasaları olmadığını belirtmektedir. Kompozisyonlarda başka durumlarda birbirinden ayrı olan öğeler süsleme amacıyla kaynaştırılmış ve düzensiz mekânlara uyumlu hale getirilmiştir. Mimari arka planlar adeta sahne düzeni gibidir. Figürler eğilip bükülmüş duruşlarla verilmiştir. Artık resim kilise mekânına eskisi gibi uymuyor, kendi mekân özelliklerine sahip çıkmaya başlıyor. Kariye resimlerinde mekân ve figürlerin yerleştirilmesindeki bağlantılar seyircinin sahneler arasında bir birliktelik kurmasına yöneliktir.

Bu dönemin sanatçısı mekân anlayışı geliştirmek amacıyla resimde arka planı dikkatle kullanmış antik manzara ve mimari öğeleri aynı amacın hizmetin sokmuştur. Böylece resim mekân derinliği içinde bir plastik değer kazanmıştır.

Son Bizans devrinin İstanbul'daki öbür önemli eseri de Fethiye Camii (Pammakaristos Kilisesi), Vefa Kilise Camisi, Sultanahmet'teki Aya Öfemia Martirionu, Edirnekapı'daki Odalar Camisi, Heybeli Ada'daki Panagia Kilisesi gibi yapılarıdır.

Fethiye Camii mozaikleri 14. yüzyıl başına aittir.

Son yıllarda Anadolu'da yapılan pek çok kazıda yeni resim örnekleri keşfedilmiştir. Ancak bilgi verecek ölçüde korunmuş ve yayınlanmış örnek mevcut değildir.

Tüm bu anlatılanlar ışığında Bizans sanatının genelde Hristiyan içerikli bir öze dayandığı görülmektedir. Ancak zaman zaman özellikle din dışı eşyaların dışındaki objelerde Hristiyanlık öncesi pagan öykülerin varlığı görülebilir. Din dışı konuların görüldüğü başka bir tasvir alanı da sivil yapılardaki yer mozaikleridir. Antakya yakınlarındaki Dapne, Antioche'deki örnekler ve İstanbul'daki Büyük Saray mozaikleri bilinen örneklerdir. Ayrıca kiliseye ait olmayan günlük eşyalar da din dışı figür ve mozaiklerle bezeniyordu (MERCANGÖZ 1999, 10.).

Bizans resim sanatı tarihine perspektif açıdan bakıldığında bu konuyu başlı başına ele alan bir yayına rastlamak mümkün değildir. Çalışmaların çoğu ikonografik

incelemelerdir. Bu incelemelerde de perspektif konusuna yer verilmişse de yüzeysel yorumlardan öteye giden örnek yok gibidir. Katalogumuzda kronolojik bir sıra izlenerek anıtsal resim, kitap resmi ve ikonalar üzerindeki tasvirler perspektif açıdan yorum getirilmeye çalışılmıştır.

II.II. BİZANS RESMİNDE PERSPEKTİF ÜZERİNE KATALOG



Katalog no: 01 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 01

ADI: Üç Yahudi Rahip

TEKNIĞİ: Fresk

YERİ: Dura Europos Palmyre Gods Tapınağı- Suriye

TARİHİ: 2. yüzyıl

Bir rahip ve yardımcıları tapınak benzeri bir mimari önünde resmedilmişlerdir. Tapınağın zemini aynı zamanda resmin zeminini oluşturur. Erken tarihli bu freskte arka plandaki sütunlar tarafından taşınan oyuntulu giriş, bu girişin tavan ve eşik görünümleri üçüncü boyut etkisini başarıyla vermektedir. Ayrıca detaylara bakıldığında ise sütunların sol yan yüzlerinin daha koyu verildiği bu şekilde de (modle etme) derinlik etkisinin arttırıldığı fark edilir.



Katalog no: 02 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 02

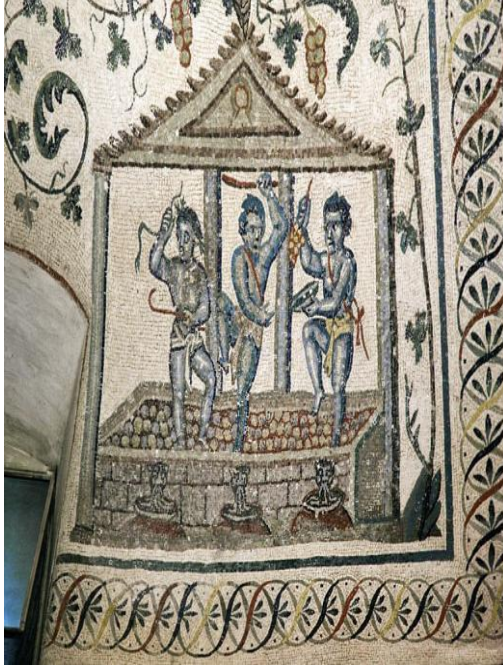
ADI: Musa'nın Kayadan Su Fışkırtması

TEKNİĞİ: Fresk

YERİ: Dura Europos'ta bir havra

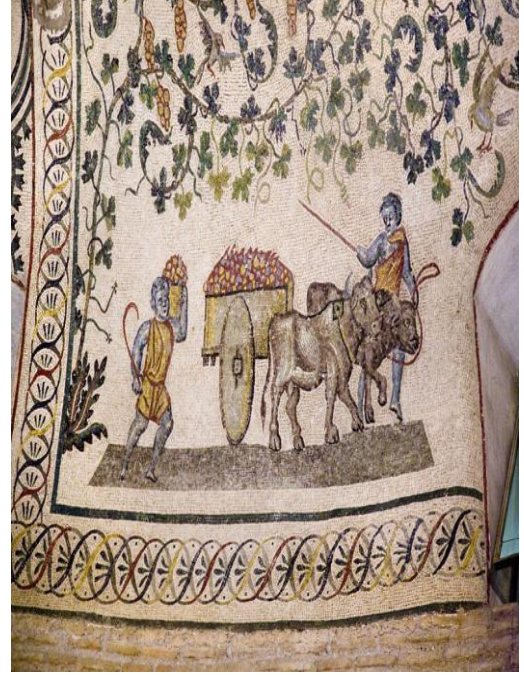
TARİHİ: 245- 256

Musa'nın kayadan su çıkartarak kabilesine bu kutsal suyu göndermesi konu alınmıştır. Bu salt bir öykünün resimlenmesi değil aynı zamanda Museviliğe yönelik bir sembolik açıklamadır. Ön düzlemde Musa ayakta resmedilmiştir. Arkasında yedi kollu şamdan ve içinde kutsal sandığın saklandığı kutsal çadır vardır. Resmin iki yanına yayılmış altışardan on iki kabile kapalı bir mekân içinde ayakta duran insanlarla tasvir edilmiştir. Çadırlar belirgin bir biçimde bir perspektif yaklaşımla resmedilmiştir. Çadırların birbiri ardında kalacak şekilde ve belli bir açı ile üst üste verilmesi bu perspektif çabının belirtisidir. Özellikle çadırların üst kısımlarının düz olarak değil de kaydırılmalı resim edilmiş olması önemlidir. Ancak çadırların boyutunun geriye doğru büyümesi bir ters perspektif uygulamasın olarak karşımıza çıkar.



Katalog no: 03-a (www.wikipedia.com)

Katalog no:03-b (www.wikipedia.com)



Katalog No: 03/ a- 03/b

ADI: Bağ Bozumu

TEKNIğİ: Mozaik

YERİ: Santa Konstanza Katakombu

TARİHİ: 4. yüzyıl

En eski mozaik örneklerinden biridir. Mozağin genelinde pagan etkisi hâkimdir. Asma dalları ile kaplı zemine sahip tasvirlerde bağ bozumu konusu işlenmiştir. Resim 3/a'da Üzümlerin ezildiği büyük üçgen alınlıklı bir havuz tasviri görölmektedir. Bu mekânın havuz bölümünün geometrisi ve açısı ile onu çevreleyen sütunların taşıdığı üst örtünün geometrisi uyuşmamaktadır. Resim 3/ b 'de ise iki öküz tarafından çekilen bir kağnı ile üzümlerin taşınması anlatılmıştır. Bu mozaikte öküzlerin birinin ileride diğerinin arkada verilmesi ile bir açısal perspektif elde edilmiştir.



Katalog No: 04 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 04

ADI: Lazarus' un Dirilişi

TEKNİĞİ: Fresk

YERİ: Via Latina Katakombu, Roma

TARİHİ: 4. yüzyıl ortası

İsa önderliğinde Lazarus'u diriltmeye giden kalabalık resmin sol düzlemine yerleştirilmiştir. Bu kalabalık içinde İsa'nın nispeten iri ve ayrıntılı resmedilmiş olduğu dikkati çeker. Arkasındaki kalabalığın ise Bizans resim sanatında çokça örneği bulunan kontur çizgileri kullanılarak üst üste bindirme yöntemi ile değil de giderek soluklaşan ve detayları azalan bir perspektif ile resmedilmiş olmaları da ayrıca önemlidir. Burada son derece natüralist bir anlayışla azalmanın perspektifi uygulanmıştır.



Katalog No: 05 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 05

ADI: Samson'un Filistinlileri Katli

TEKNİĞİ: Fresk

YERİ: Via Latina Katakombu, Roma

TARİHİ: 4. yüzyıl ortası

Tasvirin merkezinde sağ eliyle eşek çenesini sol eliyle giysisini tutan Samson bulunmaktadır. Samson' un bir tarafında Filistinlilerden oluşan bir kalabalık diğer tarafında ise bir mimari bulunmaktadır. Resmin bir yanında kalabalık ve hareketli, bir sahne resimlenmişken diğer yanında yalın ve dingin bir mimari dikkati çeker. Mimari yapının giriş cephesi izleyiciye paralel bir dikdörtgen prizmadır. Çizgi perspektifine göre paralel olan cephenin gerisinde kalan cephe geriye doğru daralmalıdır. Anca burada kaçış noktasına göre bir daralma olmadığı için aynı anda iki cephe de resim düzlemine paralel olarak yerleştirilmiştir.



Katalog No: 06 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 06

ADI: İsa ve Samiryeli Kadın

TEKNIĞİ: Fresk

YERİ: Via Latina Katakombu, Roma

TARİHİ: 4. yüzyıl

İsa'nın kuyu başındaki bir kadından su istemesi anlatılmaktadır. Kadının Samiryeli olması ve kendisinden Yahudiyeli birinin su istemesi karşısında şaşırması öykünün temasını oluşturur. Ön düzlemde bir kuyu ve onun iki yanında da İsa ve Samiryeli kadın yer alır. Daha arkaya yerleştirilen bitkilerle hem doğal bir görünüm sağlanmaya çalışılmış hem de bir derinlik duygusu yaratılmıştır. İsa ve kadın figürü oldukça çizgisel bir üslupta verilmiştir. Resmin merkezindeki yuvarlak hatlı kuyunun ise ağız kısmının ince bir oval şekil olarak verilmesi bir kısaltım tekniğine işaret eder.



Katalog No: 07 (www. Travellers.com)

Katalog No: 07

ADI: İbrahim, Üç Melek ve İshak'ın Kurban Edilişi

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: Ravenna San. Vitale Kilisesi

TARİHİ: 4. yüzyıl

Mozaikte İbrahim'in Konukseverliği ve İshak'ın Kurban Edilişi birlikte verilmiştir. Bölümler arasında mekân ayrımı yoktur. Değişik konular aynı mekân kurgusunda soldan sağa doğru düzenlenmiştir. Orta düzlemdeki bir meşe ağacı zamanı ve mekânı ikiye bölmek için kullanılmıştır. Mozaik perspektif açısından bakıldığında merkezdeki meleklerin bulunduğu masanın geriye doğru genişleyen biçimi ile bir ters perspektif örneği olduğu fark edilir. Ayrıca İshak'ın kurban edildiği sunakta da ters perspektif uygulanmıştır. Sunak geriye doğru hem genişlemekte hem de kalınlaşmaktadır.



Katalog No: 08 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 08

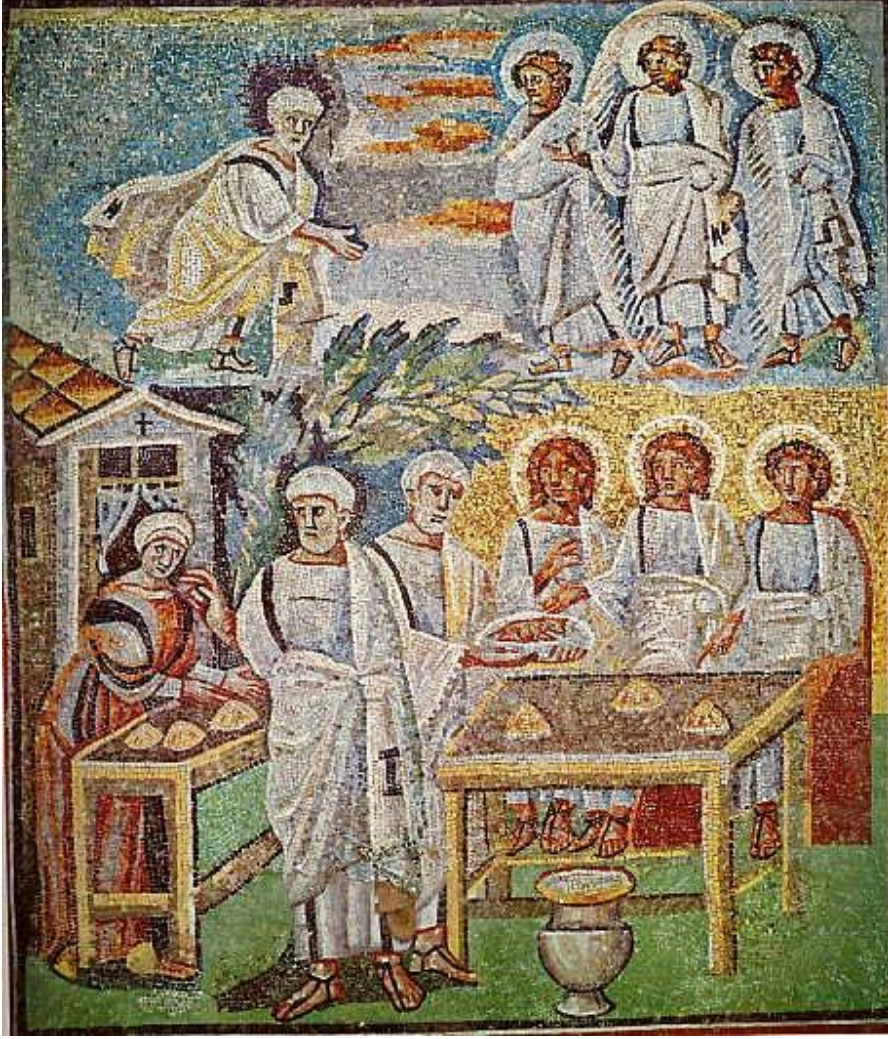
ADI: Yeşu'nun Askerlerinin Zafer Alayı

TEKNIĞİ: Mozaik

YERİ Santa Maria Maggiore, Roma

TARİHİ: 432- 440

Resmin merkezinde bulunan mimari ile askerlerin boyutları arasındaki gerçek üstü ilişki hemen dikkati çeker. Mimari birimin geriye doğru genişlemesi bir ters perspektif örneği sunar. Buna karşın askerlerin kalkanlarının dairesel hatlarının optik kurallarına uygun olarak daraldığı fark edilir.



Katalog No: 09 (www. Travellers.com)

Katalog No: 09

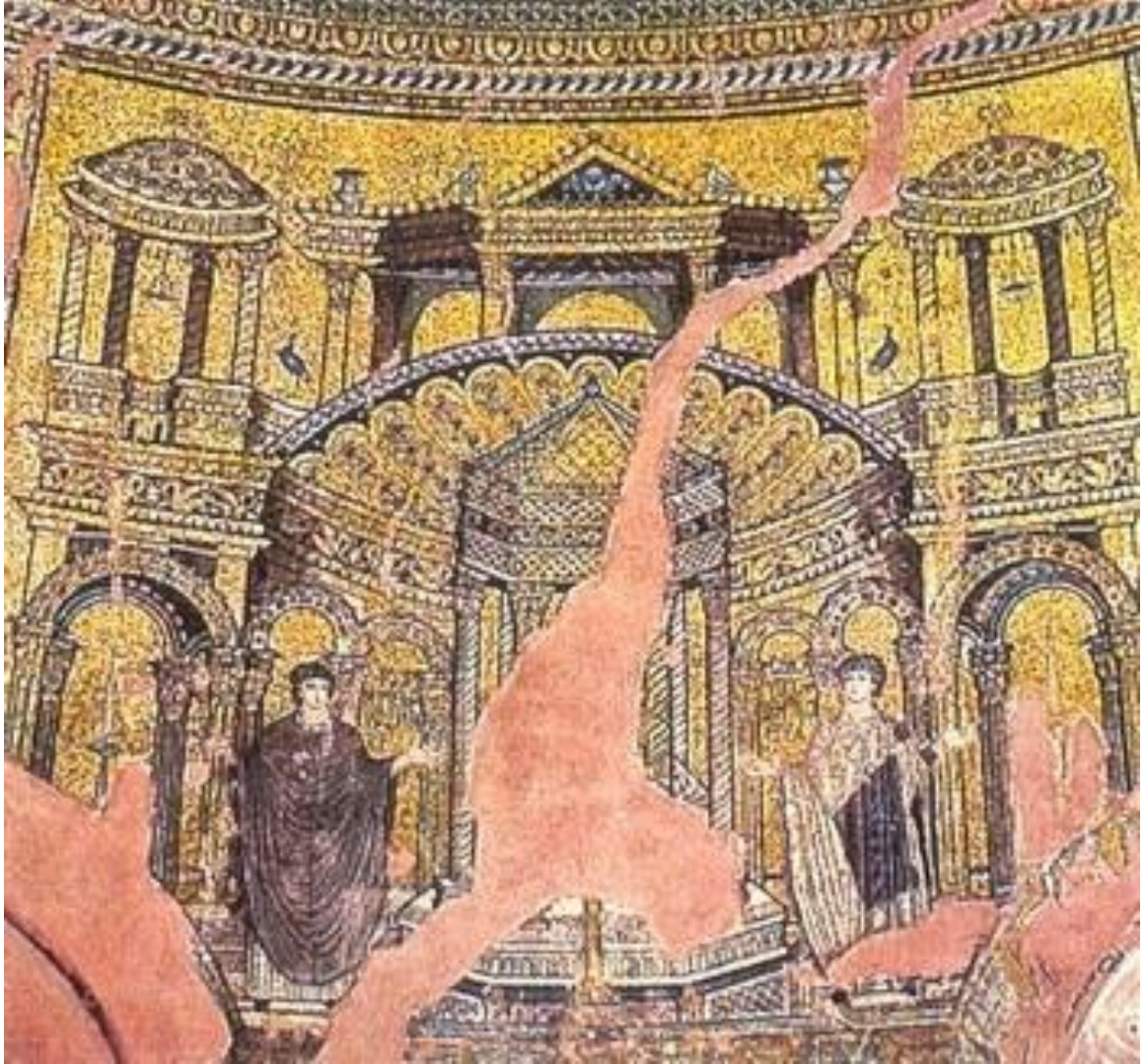
ADI: İbrahim'in Melekleri Selamlaması- İbrahim'in Melekleri Evinde Ağrlaması

TEKNİĞİ: Mozaik

YER: Santa Maria Maggiore, Roma

TARİHİ: 432- 440

Resmin arka düzleminde İbrahim'in melekleri selamlaması ön düzleminde ise İsa ile konuşması ve melekleri ağırlaması verilmiştir. Sağ ön düzlemde meleklerin önündeki masanın ters perspektif anlayışına göre resmedildiği görülür. Bir dikdörtgen prizma olan masa geriye doğru genişlemektedir. Böylece bir ters perspektif örneği sunmaktadır.



Katalog No: 10 (www. Travellers.com)

Katalog No: 10

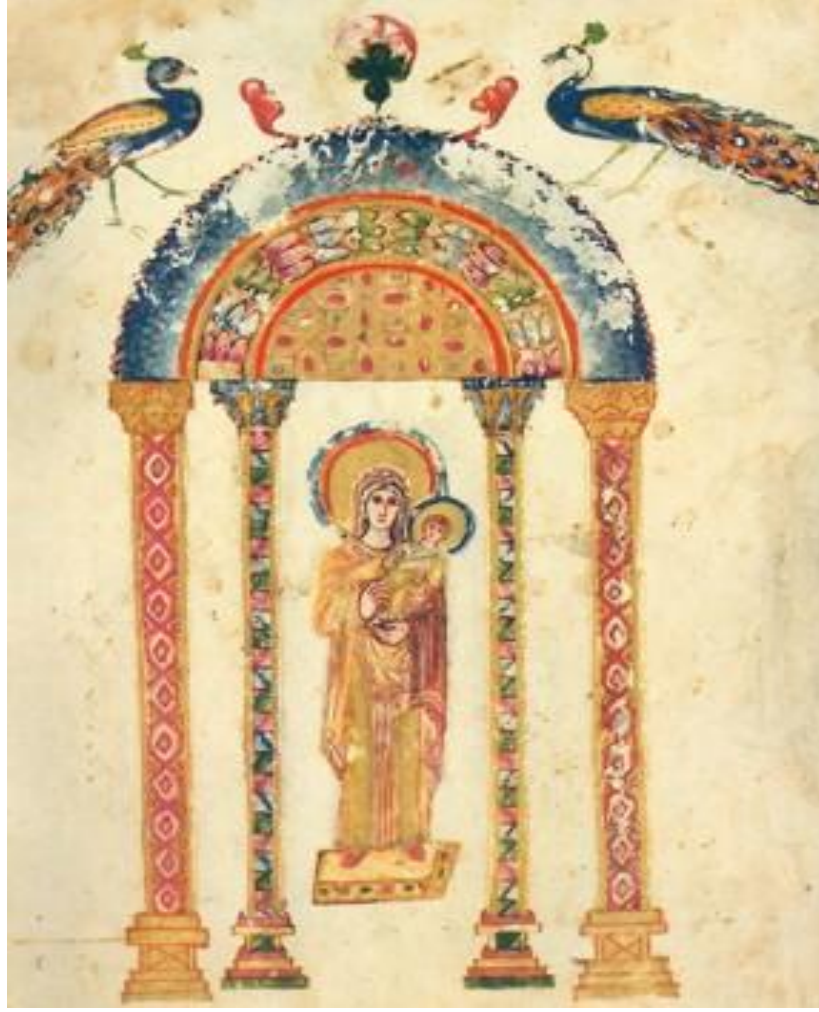
ADI: Mimari Yapı ve Martirler

TEKNIĞİ: Mozaik

YERİ: Sant. Georges Kilisesi, Selanik

TARİHİ: 5. yüzyıl

Mimari yapı görünümü son derece ayrıntılı verilmiştir. Yapı çift katlı ve üçgen alınlıklı resimlendiğinden bir Roma yapısı olduğu düşünülebilir. Ortada büyük bir ihtimalle İsa'nın oturduğu üstü kapalı bir taht vardır ve iki yanında ayakta duran orans pozisyonundaki rahipler resmin dışına doğru bakmaktadır. Ortada tavus kuşu kuyruğu süslemeli bir nişle derinlik yaratılmıştır. Yapının süslemeleri çok detaylı verilmiştir. Göz yanılsaması tekniğiyle birbirinden dış çizgilerle ayrılan değişik öğelerin üst üste bindirilerek birinin önde diğerinin arkada gösterilmesi söz konusudur.



Katalog No: 11 (www. Travellers.com)

Katalog No: 11

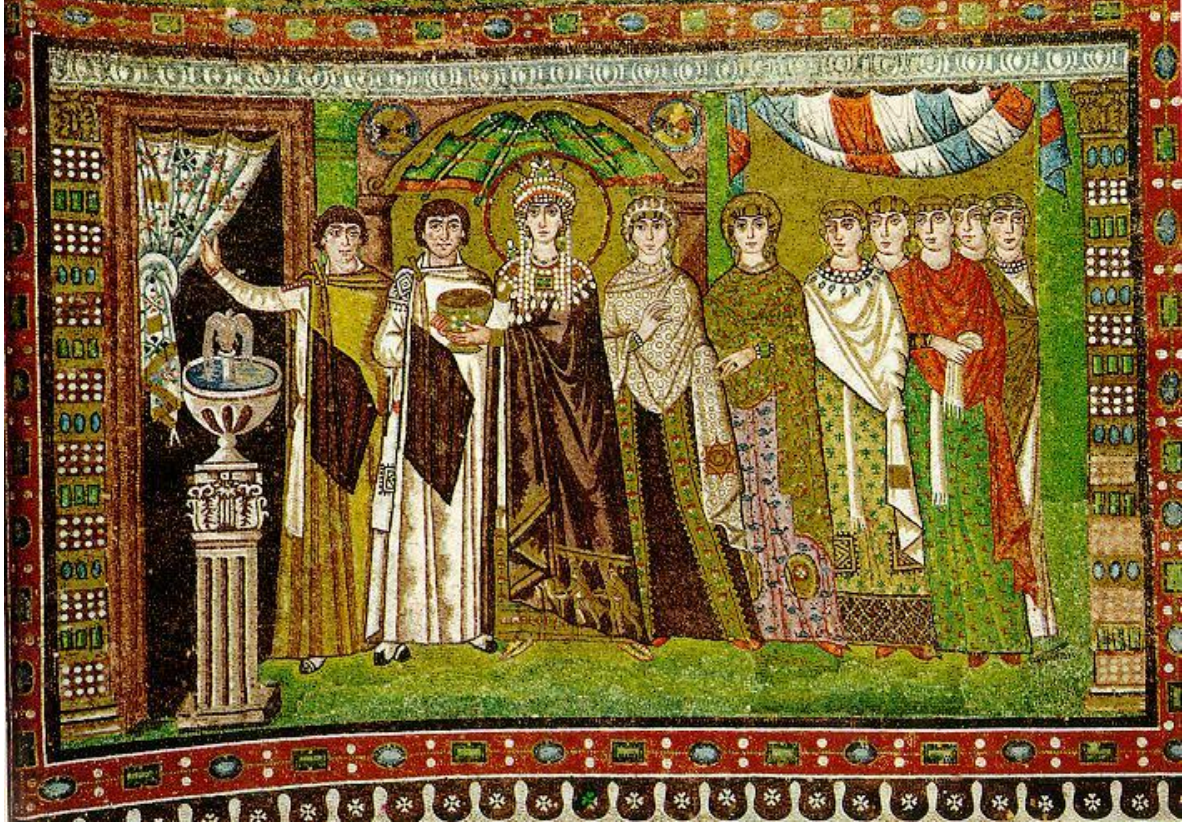
ADI: Meryem ve Çocuk İsa

TEKNİĞİ: Minayür

YERİ: Medicea Laurenziana Biblioteca- Rabula İncili, Floransa

TARİHİ: 586

Meryem ayakta ve orans pozisyonundadır ve kucağında İsa ile betimlenmiştir. Meryem'in ayakları altındaki seki optik kurallarına aykırı olan ters perspektif yöntemi ile çizilmiştir. Bir dikdörtgen prizma olan bu seki kaçma noktasına göre daralmamış tam tersine genişlemiştir. Ancak Meryem ve çocuk İsa figürlerinin içinde buldukları kemerli mimari birimde öndeki sütunlara oranla arkadakiler daha ince ve içte verilmiştir. Böylece bir uzaklık duygusu yaratılmıştır.



Katalog No: 12 (www. Travellers.com)

Katalog No: 12

ADI: İmparatoriçe Theodora ve Erkanı

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: Ravenna San. Vitale

TARİHİ: 547

Justinianus'un yönetimdeki Bizans İmparatorluğunda İmparatoriçe Theodora'nın yönettiği saray erkanı tasvir edilmiştir. Kapalı bir mekân tasarımı içinde Theodora'nın başında halesiyle tek başına saray iktidarını temsil ettiği görülmektedir. Hale ve elinde tuttuğu kutsal kâse onun da kutsal dünyanın bir parçası olduğunu, başında taşıdığı taç ve giysiler ise dünyevi iktidarın ortağı olduğunun göstergeleridir. Resimde katı bir simetri olmamasına rağmen sol ön düzleme yerleştirilmiş bir havuz ile bir ölçüde denge kurulmaya çalışılmıştır. Figürler tek bir zemin çizgisi üzerinde toplanmış Theodora daha büyük resmedilerek öne çıkarılmıştır. Fıskiyeli havuzun kaidesinin ters perspektif özelliği gösterdiği anlaşılmaktadır.



Katalog No: 13 (www. Travellers.com)

Katalog No: 13

ADI: İskenderiye Tasviri

TEKNIĞİ: Mozaik

YERİ: St. Giovanni Batista, Gerassa

TARİHİ: 531

Birkaç mimari yapının iç içe sokularak resimlenmesiyle bir kent tasviri verilmeye çalışılmıştır. Resmin merkezinde diğer yapılardan büyük kubbesi ile ayrılan bir kilise yer alır. Solda da başka bir kilise dikkati çeker. Ön düzlemde iç içe girmiş çizgilerle yapılmış evler ve kilise, ikinci düzlemde şehri çevrelediği düşünülen surlar ve ağaçlar yer alır. Evlerin çatılarında bir perspektif uygulaması dikkati çeker. Çünkü belli bir görüş açısına göre verilmişlerdir. Figür kullanılmayan bu mozaikte binaları betimleyen çizgiler koyu renkte verilmiştir. Mozağin genelinde derinlik anlayışı vardır. Bu derinlik hissini surların kavisli verilmiş olması destekler.



Katalog No: 14 (www. Travellers.com)

Katalog No: 14

ADI: Tahtta İsa

TEKNİĞİ: Fresk

YERİ: Ravenna Santa Pundenziana Kilisesi

TARİHİ: 4- 5. yüzyıl

İsa sağında ve solundaki havarileriyle ve iki alegorik kadınla göklere doğru uzanmış Tanrı krallığının tahtında oturmaktadır. İsa güçlü bir figür olarak verilmiş onun iki yanındaki aziz Petrus ve Paulos dingin bir biçimde tasvir dilmışlerdir. İki yandaki kadın figürleri Yahudi ve putperest ibadet mekânlarını sembolize etmektedir. Resimde üçlü bir mekân tasarımı vardır. En önde İsa'nın havarilerin ve tahtın yer aldığı ve mimari unsurlarla arka fonun sınırlarının çizildiği bir mekân tasarımı bulunur. Bu mekân aynı zamanda ikinci mekânın zemin çizgisini oluşturmaktadır. İkinci mekân binalarla ve tapınaklarla bir şehir tasviri oluşturmaktadır. Bunun da üzerinde İncil yazıcılarının sembolleri ile yer aldığı bir görsel mekân vardır. Resimde her unsurun simetrik bir biçimde yerleştirildiği gözlenir. İsa'nın ve havarilerin arkasında duran mimari yapı içe doğru daralır ve sonunda bitişerek hem bir perspektif hem de derinlik duygusu vermektedir. Mimari yapılardan oluşan alan ve tüm ayrıntılar seyircinin bakış noktasına göre geriye doğru daralmaktadır. Yine üst düzlemdeki yapılar ve bunların çatıları görüş açımıza göre yukarı doğru küçülmektedir. İsa'nın üzerinde durduğu yuvarlak kürsünün daireselliği de son derece başarılı bir biçimde verilmiştir.

Kalabalığın arkasındaki mimari unsuru taşıyan taşıyıcıların detaylarına bakıldığında ise (özellikle bize göre İsa'nın sol yanındaki) gözden uzaklaşma ölçüsünde daraltma çabasının deformasyona yol açacak biçimde abartıldığı fark edilir.



Katalog No: 15 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 15

ADI: Aziz Portresi

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: S. Appolinare Nuovo

TARİHİ: 6. yüzyıl

Cepheden tasvir edilmiş figürün elindeki kutsal kitaba baktığımızda ters perspektifin net bir örneğini görürüz. Kitabın gözümüzden uzaklaştıkça abartılı bir biçimde genişlediği fark edilir. Oysa çizgi perspektifine göre nesnelere gözden uzaklaştıkça kaçma noktalarına doğru küçülürler. Burada kaçma noktası adeta izleyicinin gözüne yöneltilmiştir.



Katalog No: 16 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 16

ADI: İsa iyi Çoban

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: S. Appolinare Nuovo

TARİHİ: 6. yüzyıl

Son derece simetrik olan bu kompozisyonda kuzuları incelediğimizde Bizans resminde çokça uygulanmış olan bir perspektif yöntemi ile karşılaşırız. Birbirinden dış çizgilerle ayrılan öğeler üst üste bindirilerek biri önde diğeri arkada gösterilmiştir. Ancak iki yanda da kuzuların sadece öndekine ait olan ayaklarının görünür olması önemli bir detaydır. Ressam geri plandaki diğeri iki kuzunun ayaklarını göstermemiştir.



Katalog No: 17 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 17

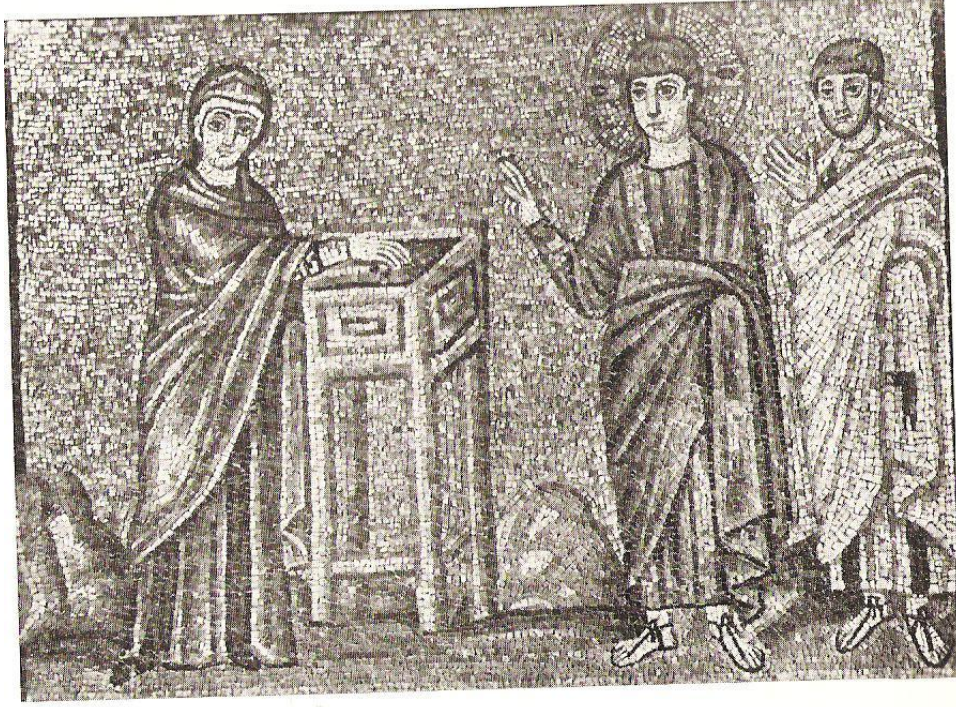
ADI: Kuzular detay

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: S. Appolinare in Classe

TARİHİ: 6. yüzyıl

Oldukça natüralist bir biçimde verilmiş olan bu pastoral tasvirde kuzuların birinin önde diğerinin arkada verilmesi bir perspektif yaratma çabasına işaret eder. Burada bir önceki örnekten farklı olarak kuzular belli bir açı ile yerleştirilmiş, üst üste bindirme tekniği uygulanmamıştır.



Katalog No: 18 (Evans and Wixom, 1997, 114)

Katalog No: 18

ADI: Zekât Veren Kadın

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: S. Appolinare Nouvo

TARİHİ: 6. yüzyıl

Belirgin bir simetri anlayışına göre şekillendirilmiş olan kompozisyonda zekât veren kadının önündeki sehpanın detaylarına bakıldığında geriye doğru genişleyen bir ters perspektif uygulaması ile karşılaşırız.



171. VATICAN. Cod. Palat. gr. 431: The Gibeonites before Joshua

Katalog No: 19 (Weitzmann 1970, 111)

Katalog No: 19

ADI: Yeşu'nun Gibon Şehrinin İki Elçisini Kabul Etmesi

TEKNİĞİ: Rulo

YERİ Yeşu Rulosu, Vatikan Kütüphanesi

TARİHİ: 7- 10. yüzyıl

Nispeten geç tarihli olan bu kitap resminde Yeşu'nun ayakları altındaki sekilerde ters perspektif uygulaması dikkati çeker. Sekiler geriye doğru hem genişlemekte hem de kalınlaşmaktadır. Elçiler ise birbiri üzerine bindirme tekniği ile verilmiştir.



Katalog No: 20 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 20

ADI: İsa İmgesinin Silinmesi

TEKNİĞİ: Parşömen üzerine tempera

YERİ: Khudov Mezmurlar Kitabı'nda yer alır

TARİHİ: 9. yüzyıl

Bizans İmparatorluğu 700'lü yıllarda ikonaklast hareketlerle yüz yüze gelmiştir. Tapınma süreci içinde imgelerin yer alması ve giderek imgelere tapınılması büyük tartışmalara yol açtı. İmgeler aracılığıyla kurulan soyut mekânların parçalanması dünyevi iktidarın bir güç göstergesi ve stratejisi olarak ortaya çıktı. Resimde imparatorun görevlendirdiği bir kişi elinde bir fırça ile İsa'nın imgesinin yer aldığı ikonu silmektedir. Yanında duran bir kişi de onu izler. Ortada bir kâse yer alır. Her şey zamanın ve mekânın boşluğu içinde durmaktadır. Ancak ortaya çıkan güç resmi silen adamın temsil ettiği dünyevi iktidardır.

Bu tasvirde özellikle sirke dolu kâsenin ağız formuna baktığımızda oval bir biçimde verildiğini görürüz. Bu şekilde yani dairesel formu ovalleştirerek kısaltım uygulanmıştır.



Katalog No: 21 (Evans- Wixom, 1997, 47)

Katalog No: 21

ADI: Kainatın Hâkimi İsa

YERİ: Theodosiamus Kodeksi

TARİHİ: 975- 1000

Kâinatın hâkimi İsa tasvir edilmiştir. Arka fon tamamen altın varaktır. İsa ayakta durur vaziyette ve sol elinde kutsal kitabı tutar. Burada kitabın verilişine baktığımızda erken dönemlerden beri gördüğümüz ters perspektif uygulaması ile tekrara karşılarız.



Katalog No: 22 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 22

ADI: Harp Çalan Davut

TEKNİĞİ: Minyatür

YERİ: Paris Psalteri

TARİHİ: 9- 10. yüzyıl

Makedonya Rönesans'ı dönemine ait olan bu resim dönem özelliği olarak Antik etkiler taşır. Giysiler ve figürler Antik dönem etkilidir. Doğa natüralist bir anlayışla verilmiştir. Hayvanların çokluğu Davut'un Orpheus' a benzetilmesinden ileri gelir. Davut o kadar güzel harp çalar ki hayvanlar ve sembollerle ifade edilmiş doğa hayranlıkla onu dinler. Davut'un çaldığı melodi güzel bir kadın olarak yanında betimlenmiştir. Din dışı olan konu Antik döneme gönderme yapar.

Resmin ön düzleminde bir dere, hayvanlar ve Beytullahim sembolü bir figür yer alır. Merkezdeki Davut ve melodi ön düzlemdeki dağı sembolize eden figürden daha geride oldukları halde daha büyük resim edilmişlerdir. Geride yer alan bitkisel unsurlar resme bir derinlik katar. Resmin genelinde kademelendirme ile derinlik yaratma çabası ön plandadır. Öndeki derenin verilmiş nedeni derinlik etkisini güçlendirmektir. Aynı şekilde Davut ve kayalıklar arasında verilmiş hayvanlar da derinlik hissi yaratmaktadır. Böylece resimde derinlikli bir mekân oluşturma çabası sezilir. Ancak tüm bu mekânsal derinlik anlayışının içinde Davut'un elindeki harp kutusunun giderek genişleyen ters perspektif veren şeması dikkat çeker.



Katalog No: 23 (www.tureb.gov.tr)

Katalog No: 23

ADI: I. Konstantinus ve Justinianus Şehrin ve Kilisenin Minyatürünü İsa ve Meryem'e Sunuyor

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: Ayasofya Kilisesi, İstanbul

TARİHİ: 986- 994

Kucağında bebek İsa ile oturan Meryem'e İmparator Konstantinos tarafından şehrin maketi, Justinianus tarafından Ayasofya'nın maketi sunulmaktadır. Bu yüzey resmi simetrisi ile dikkat çeker. Burada Meryem'in oturduğu taht az da olsa bir derinlik duygusu yaratır. Meryem'in ayaklarını bastığı sekide ters perspektif uygulanmıştır. Bu dikdörtgen prizma gözden uzaklaştığı ölçüde, kaçış noktası yönünde daralmamış aksine genişlemiş ve kalınlaşmıştır.



Katalog No: 24 (www.tureb.gov.tr.)

Katalog No: 24

ADI: Zoe Mozayığı

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: Ayasofya Kilisesi, İstanbul

TARİHİ: 11. yüzyıl

Konstantin Monomakhos ve Zoe'nin ortasındaki İsa daha büyük resmedilerek vurgulanmıştır. İsa'nın elindeki kitap ters perspektif yöntemi ile verilmiştir. Arka kapak ön kapağa göre oldukça büyüktür.



Katalog No: 25 (www.tureb.gov.tr.)

Katalog No: 25

ADI: İsa'nın Doğumu

TEKNİĞİ: Fresk

YERİ: Karanlık Kilise, Göreme

TARİHİ: 11. yüzyıl

Resmin merkezinde kutsal ışık huzmesi altında yemlikte İsa, yemliğin gerisinde öküz ve eşek verilmiştir. Meryem İsa'nın solunda ve eliyle onun kafasına dokunur pozisyonda görülür. Geri palda ise melekler ve çobanlar yer alır. Önde düşünceli Yusuf ve banyo sahnesi verilmiştir. Banyo sahnesi ön planda olmasına karşın buradaki figürler onların çok gerisinde olan Meryem ve bebek İsa figüründen daha küçük verilmiştir. Adeta kompozisyonun genelinde bir ters perspektif uygulanmıştır. Banyo sahnesinde İsa'nın içinde bulunduğu küvetin ağız kısmında hiçbir kısaltım uygulanmamış daireselliği olduğu gibi verilmiştir. Oysa optik kurallarına göre tepeden bakıyor isek ancak bu kadar dairesel algılarız. Bu durumda da kovanın kaidesini göremeyiz. Bu tasvirde ise kaideyi yandan yüksekliği ile algılayıp aynı anda ağız kısmını da tüm

daireselliği

ile

algılamaktay



Katalog No: 26 (www.tureb.gov.tr.)

Katalog No: 26

ADI: Nikiphoros'un Duası

TEKNIĞİ: Fresk

YERİ: Karanlık Kilise, Göreme

TARİHİ: 11. yüzyıl

Dizlerinin üzerinde oturmuş insan figürünün bacakları perspektif açıdan incelemeye değerdir. Bacaklardan öndeki arkadakine göre oldukça küçüktür. Ressam bu şekilde arkadaki bacağı görünür kılmak istemiş ya da ters perspektif uygulamıştır.



Katalog No: 27 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 27

ADI: Melekler

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: Nea Moni Kilisesi, Khios

TARİHİ: 11. yüzyıl

Arka arkaya verilmiş bu iki melek figüründe sadece konturlarla üst üste bindirme tekniği uygulanmamıştır. Melekler belli bir açı ile verilerek perspektif yaratılmıştır. Arkadaki meleğin özellikle kanatlara bakıldığında öndekinden daha büyük resmedildiği fark edilir. Bu şekilde yine ters perspektifin başka bir uygulaması göze çarpar.



Katalog No: 28 (www.wikipedia.co)

Katalog No: 28

ADI: İsa'nın Banyosu

TEKNİĞİ: Fresk

YERİ: Spogani Manastırı, Eski Yugoslavya

TARİHİ: 12.yüzyıl başı

Banyo sahnesinin merkezinde bulunan yüksek kaideli küvetin ağız kısmının oval verilışı kısaltma tekniğinin uygulandığını gösterir. Böylece çizgisel perspektif uygulanarak derinlik hissi yaratılmıştır. Ancak hemen soldaki ebenin oturduğu taburenin geriye doğru genişleyen ve kalınlaşan biçimi ters perspektifi uygulamasına işaret eder.



Katalog No: 29 (www. Wikipedia.com)

Katalog No: 29

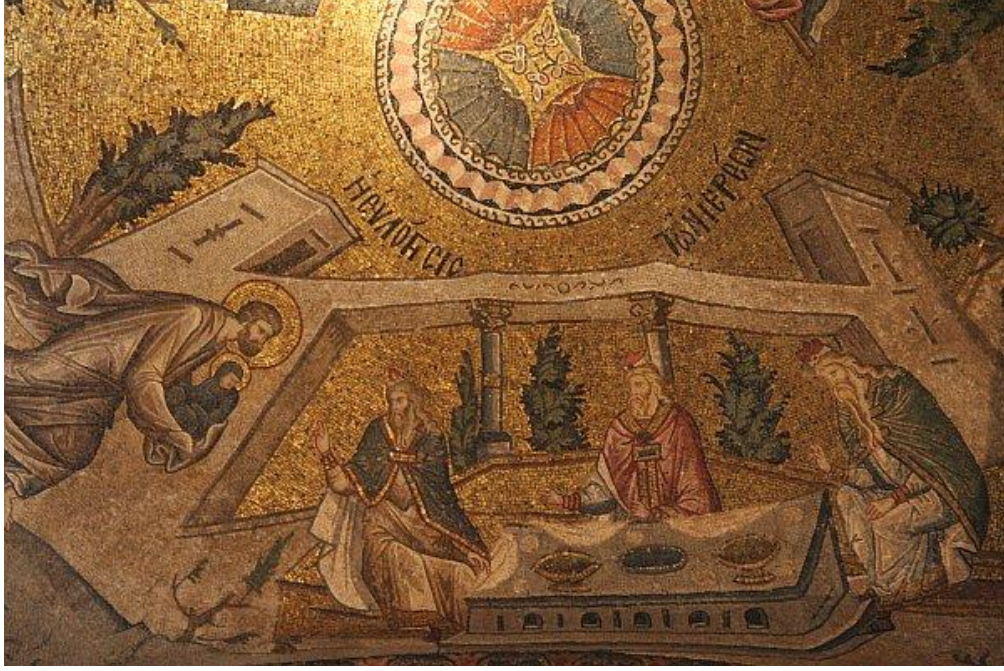
ADI: Kana Mucizesi

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: Kariye Camii, İstanbul

TARİHİ: 13. yüzyıl

Sahnede işçiler büyük bir testi su ile doldurmaktadırlar. Meryem, Petrus ve İsa'ya ev sahibi biraz önce gerçekleşen mucizeden habersiz olarak su bardağını uzatırken tasvir edilmiştir. Sahnenin arkasındaki mimari kompozisyonun geneline bir derinlik katmaktadır. Mimarın detaylarına baktığımızda burada yukarı doğru daralan yapısı ile üç kaçış noktalı perspektif uygulaması verildiği görülür. Mimari hem gözden uzaklaştığı ölçüde yukarı doğru daralmış hem de geriye doğru daralmıştır. Şarapla dolu küplerin ise aralarındaki mesafe algılanacak biçimde yerleştirilmiş olmaları, en öndekinin daha büyük görünmesi uzaklık hissini sağlamaya yönelik perspektif uygulamalarıdır.



Katalog No: 30(www.wikipedia.com)

Katalog No: 30

ADI: Meryem'in Tapınağa Sunuluşu

TEKNİĞİ: Mozaik

YERİ: İstanbul, Kariye Camii, İstanbul

TARİHİ: 13. yüzyıl

Simetriye önem verilmiş olan bu tasvirde adeta sahne dekoru gibi kullanılmış olan mimari ayrıntılar bakış açısına göre derinlik kazanmıştır. Göz hizamıza göre mimarinin alt detaylarını algımlarken üst satırları görememekteyiz. Ancak ön düzleme geldiğimizde ortadaki masanın ters perspektif yöntemi ile geriye doğru yükseltilip genişletildiğini ve deforme edildiğini görürüz.



Katalog No: 31 (www.wikipedia.com)

Katalog No: 31

ADI: İsa'nın Doğumu

TEKNIĞİ: Fresk

YERİ: Peribleptos Kilisesi, Mistra

TARİHİ: 14. yüzyıl

Resmin merkezinde Meryem uzanmış pozisyonda sola dönük olarak verilmiştir. Yanında ise yemlikte İsa ve onu ısıtan eşek ve öküz görülür. Burada yemliğin verilisinde ters perspektif dikkati çeker. Bir dikdörtgen prizma olan yemlik geriye doğru genişler biçimde verilmiş ve böylece biçiminde de bir deformasyon oluşmuştur.

DEĞERLENDİRME

Gombrich'in esin dolu yapıtı Sanat ve Yanılsama'da yaratmanın yanılsamadan önce geldiği söylenir. Bu eser aynı zamanda Batı sanatında yanılsamanın ideal natüralizme ulaşma yolunda eşi bulunmaz bir göz boyama tekniği olduğundan söz eder. Bu yanılsama çeşitli araçlarla sağlanmaktaydı. Bunların en önde geleni de perspektifti. (PANOFSKY 1991, s.258)

Perspektif olmaksızın iki boyutlu bir düzlem üzerinde üç boyutluluk izlenimi vermek olanaksızdır. Öyle ki, geç Gotik dönemde başlayıp erken Rönesan'ta Uccello, Mantegna, Piero Della Francesca, Alberti yoluyla yaşama geçirilen çizgi perspektifi bile yetersiz kalmış, gerçek bir natüralizm için Leonardo'nun üzerinde çok durduğu hava perspektifi kullanılmıştır. (TÜKEL 1997, s. 118)

Feodal Ortaçağ'da ise, insanın yaşamı her alanda hiyerarşiktir. Bu bağlamda Ortaçağdaki sanat anlayışı da kaçınılmaz bir biçimde hiyerarşiktir. Perspektif ve ona bağlı kısaltılmış görünüm, oylum, gölge-ışık neredeyse yok sayılmış anlatılmak istenen hiyerarşik bir mantıkla biçimlendirilmiştir. Krallar prenslerden, prensler kendilerine bağlı beylerden ve beyler de sıradan insanlardan daha önemliydi. Öyleyse bir resim düzlemi üzerindeki boyutları da bu önem sırasını izlemeliydi. Aynı şey kutsal kişilerin betimlemeleri için de geçerliydi. Bu tür bir anlayış içinde perspektif, rakursi gibi iki boyutlu bir düzlem üzerinde yanılsama yaratacak natüralist görüntü yaratabilen araçlara yer yoktu. İşte bu sebeple ayakları yere basmayan, havada asıllı gibi duran figürler usta ile izleyici arasındaki yalın bir anlaşmaya dayanıyordu. O halde yapıtları eserleri yorumlarken bu düzenin işleyişini göz önünde bulundurmak gerekir.

Natüralist yapıt, önümüze dış dünya ile birebir ilişkisi olan bir dünya koymaktadır, çünkü bütün öğeleri yanılsatıcı araçların yardımı ile dış dünyadaki gibidir. Demek ki okunması için özel bir sözlüğe gerek yoktur. (TÜKEL 1997, s.119) Oysa Bizans resminde bu durumun tam tersi söz konusudur. Resim dış dünyaya öykünmez, onun yerine kendi dünyasını kurar.

Bizans dünyası, Yunan düşüncesinden stoa felsefesi çerçevesinde ortaya konan doğal hukuk anlayışını ve Roma dünyasından kozmopolis düşüncesini almış, bunları Hıristiyanlık inancı ile birleştirmiş böylelikle yeni bir düzenin temellerini atmıştır.(GÜREL 2001, s. 115.) Yunan ve Roma sanat dünyasındaki klasik estetiğe karşı Hıristiyanlığın kendi ideallerini ifade edebileceği yeni bir estetiği araştırması doğaldır. Bizans sadece dış dünyaya öykünen klasik estetiğe karşı çok daha öze dönük bir anlayışa sahiptir.

Bizans resim sanatının estetik ağırlık merkezi doğrudan izleyicidir. Özellikle de dinsel sanat izleyiciyi etkilemeye, yönlendirmeye ve doğrudan kutsal olan ile karşı karşıya getirmeye yöneliktir. Bu anlamda da yapısal olarak işlevseldir. İzleyici ile kurulan diyalogun aracıdır. Bizans kiliselerinde yaratılan mistik atmosfer daha baştan içeri gireni etkiler ve tapınma ritüeli için hazırlar.

Bizans kültürünün yüzü Antik kültürün tersine bu dünyaya dönük değildir. Çoğunlukla zaman, mekân ve gerçeklikten soyutlanmıştır. Zaman sonsuzdur, mekân sınırsızdır ve gerçeklik ise doğanın sınırlarını aşmıştır (AKYÜREK 1999, 38.). Bizans resim sanatı klasik sanatı özümsemiş ve onu üç boyutlu uzamdan uzaklaştırıp zamanı, mekânı aşan bir biçimde dönüştürülmüştür. Bizans resim sanatına yönelik değerlendirmelerde onun bu karakteri göz önüne alınmalıdır.

Bizans resim sanatında iki boyutlu düzlemde üçüncü boyut etkisi verme yöntemlerinden pek çoğu gözlemlenebilmektedir. Bunlardan en yaygını ve fazla bilineni ‘ters T’ perspektifidir. Bu uygulamanın öyle çok örneği mevcuttur ki adeta Bizans resim sanatının karakterini oluşturan unsurlardan biri gibi görülmektedir. Kataloğumuzda ‘ters T’ perspektifi uygulamalarına işaret eden örneklere yer verilmiştir (bk. katalog no: 02, 07, 09,15, 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 33, 31).

‘Ters T’ perspektifi uygulamasının en net gözlemlenebildiği örnekler, sehpa, seki, masa gibi geometrik şekli kare ya da dikdörtgen olan eşyalardır. Bu perspektif uygulamasının nedeni üzerine düşünüldüğünde ise Bizans kültürünün ve felsefesinin sanata yansması olan Bizans’a özgü bir algılayış ile karşılaşırız. Çünkü ressam kendi bakış açısını sahnenin önüne değil arkasına çekmiştir. İşte bu sebeple nesne bakış noktasından geri doğru gidildikçe küçülür. Ancak izleyicinin bakış noktasına göre değil,

ressamın bakış noktasına göre. Kısaca izleyici ile ressam aynı bakış noktasından bakmaz.

Bizans resim sanatında yaygın kullanılan bir yanılsama tekniği de birbirinden konturlarla ayrılan öğelerin üst üste bindirilerek birinin önde diğerinin arkada gösterilmesidir (katalog no:16- 28).

Diğeri kadar yaygın olmamakla birlikte kullanılan başka bir yöntem de önden kısaltmadır. Bazı figürlerin belirli konumlardaki duruşlarını vermek için bu yöntemin kullanıldığı görülür. Özellikle kubbelerde yer alan figürlerin alt kısımları ve ayakları daha çok önden kısaltma yoluyla biçimlendirilir (DEMUS 1943, 33). Bu durumun başka bir uygulaması da şu şekilde açıklanabilir. Eğer yapılarda duvarlar eşit yükseklikte hatlar tarafından bölünselerdi en üsttekiler alttakilerden daha dar, küçülür gibi görünmeliydi. Ancak onlar seyirciye eşit boylarda görünürler. Gerçekte ise farklı boylardadırlar. Yine alttan kısaltma da önemli bir unsurdur. Özellikle Orta Bizans dönemine ait mozaik figürler uzatılmış ve zayıflatılmış olarak tasvir edilmişlerdir. Aslında bu figürlerin orantıları seyircinin görüş açısıyla uyumludur. Aşağıdan bakıldığında normal boyutlarda gözükürler. Böylece figürler aşağıdan bakılmaya yönelik olur. Bu uygulama Ayasofya'daki kemer cephesindeki melek figürlerinde açıkça fark edilir. Bu iki melek figürü yandan bakıldığında oldukça bozuktur. Ancak aşağıdan ve çapraz olarak izlendiklerinde oldukça normal görünürler. Bizans resminde kısaltım tekniğinin objeler üzerindeki uygulamalarını gözlemlemek de mümkündür (Katalog no: 06- 20).

Bizans resminde azalmanın perspektifine dair kendine özgü özellikler gösteren tespitler yapmak da mümkündür. Sözelimi geriye doğru giderken belirsizleşmesini beklediğimiz ayrıntılar aynı titizlikle betimlenmiş olduğu örneklerin sayısı oldukça fazladır.

Ayrıca kalabalık sahnelerde izleyiciye yakın olan figürlerin daha büyük, uzak olanların ise daha küçük gösterilmesi gerekirken bunun tam tersi ile karşılaşabileceğimiz resimler mevcuttur. Böyle bir uygulamanın nedenini resimdeki hiyerarşi ile açıklamak mümkündür. Arkadaki figürün daha küçük çizilmesi gerekirken bu yaklaşım yerine hiyerarşik bir yaklaşım tercih edilmiştir. Önde ya da arkada

olmasına bakılmaksızın en önemli figür en büyük verilmiştir. Kısaca; varlıklar onların gerçek boyutlarının hiyerarşik düzenine göre değil ilahi dünyanın hiyerarşik düzenine göre resimlenmiştir (Katalog no: 12). Ancak bazı örneklerde bu durum farklılık göstermektedir (Katalog no: 04).

Manzara resminde ise dağlar kum yığını halinde, yapılar minicik resmedilir. Kompozisyondaki birçok unsur somut gerçeklikteki büyüklükleri içinde değil bunu yapan sanatçının düşüncesine göre belirlenir. Mimari yapılar betimlenirken yaygın olarak bunların sanki öne bakan duvarları yıkılmış ya da bir kesit alınmış gibi gösterilir (Resim: 41). Katalog no: 10, 13, 14, 19, 29, 30 mimari detaylarda perspektif uygulamasına örnek teşkil eder. Bunlarda yer yer mimarinin derinlik vermek için kullanıldığı görülür

Roma ve Helenistik dönem resimlerine baktığımızda hava perspektifi olarak adlandırılan tekniği görebiliriz. Bu teknikte nesne seyirciden uzaklaştıkça araya mavileşen bir renk girer. Bizans resminde 10. yüzyıla ait olan Paris Psalteri'nde bu uygulama görülebilir.

Katalog no: 12 ise adeta Bizans resim sanatında perspektif uygulamasına dair yapılabilecek yorumların özeti gibidir. Resimde Meryem'in ayakları altındaki seki ters perspektif örneği verir ve bu haliyle optik kurallarına aykırıdır. Ancak Meryem'in içinde bulunduğu sütunlu birimin ön sütunlarına nazaran arka sütunlarının ince ve küçük olması optik kurallarına uygun bir gösterimdir. Ressam böyle bir ifade ile adeta çizgi perspektifi uygulamasının bilgisine sahip olduğunu ancak bir sebeple, bilerek optik kuralları hiçe sayan bir deformasyon yarattığını söylemektedir.

Anıtsal resim, levha resmi ve kitap resmi örneklerinden oluşan katalogumuzda perspektif tekniklerinin uygulanmasına dair detayları içeren örnekler bulunmaktadır. Bu örnekler Bizans resminde perspektif uygulamasına ilişkin bir genel izlenim oluştursa da net bir reçete ya da formül vermemektedir. Çünkü Bizans resim sanatı mekânı tasarlarırken ve figürlerini bu mekâna yerleştirirken perspektifin natüralist etkisini engelleyerek kutsallık ve ihtişamı öne çıkarır.

Resmin izleyicisi içinde bulunduğu görkemli mekânın bir parçası olan bozulmamış imgeyi izlerken onunla birlikte kutsallık seviyesine yükseldiğini, bulunduğu yerden yukarıya taşındığını hisseder. Bu amacı gerçekleştirmek üzere kolayca sınıflandırılmayan bir perspektif ilmi gerçekleştirmiştir. Bu ilimin asla Batı resim sanatında olduğu gibi sistematik bir bilim haline gelmediği anlaşılmaktadır. Belli kuralları olmayan saf bir sanatsal ilke olarak kalmıştır. Asla katı bir süreklilik göstermemiştir (DEMUS 1943, 33.).

SONUÇ

Perspektif iki boyutlu resim düzlemi üzerinde üçüncü boyut yansımalarını verme tekniğidir. Geometri, optik bilgisi ve doğa gözlemi gerektiren bir illüzyondur. İnsanların resim yapmaya başladıkları en erken tarihlerden itibaren üçüncü boyut yansımalarının verilmeye çalışıldığını görüyoruz. Bilimsel gelişmelerin sanata yansımaları olarak ise perspektif Rönesans döneminde deneysel bir araştırma halini almıştır.

Perspektif doğayı olduğu gibi verme çabasıdır. Ancak bu teknik kendi içinde çelişkiler taşır. Örneğin Florensky bu tekniği birey merkezli ve renksiz bir sanat yaratmakla suçlar. Bu dünyevileşen sanat ile Bizans sanatının arasındaki en önemli fark birey merkezilikte yatar. Başarılı bir perspektif uygulanmış bir resimde bireyin gözünden bakan fazlasıyla gerçekçi bir anlayış vardır. Çünkü böyle bir sanat anlayışı imgelerini tek bir seyircinin göreceği biçimde dizmiştir. Bu seyirci Tanrı'nın tersine bir anda sadece bir tek yerde bulunabilir. Böylece izleyici kendini dünyanın merkezinde hisseder (BERGER 1995, 16). Bizans resminde durum böyle değildir. Çünkü Bizans resminde görülen spiritüel yaklaşım önemli bir mesaj taşır. Yani sanatçının estetik tercihi mesaj taşıyıcı ve ikonografik bir eser yaratmaktır (MAGUIRE 1993, 75.).

Söz konusu tez çalışması da Bizans'ın kendine özgü sanat anlayışını, resim sanatının teknik öğelerinden biri olan perspektif açıdan değerlendirmeye yöneliktir. Bu sebeple, Bizans resim sanatında görülen perspektif uygulamaları için, dönemsel, teknik, konu ve yöresel olarak bir sınıflandırma yapıp yapılamayacağı üzerinde durulmuştur. Resim örneklerinin en erken dönemlerden itibaren Bizans son yıllarına kadar perspektif özelliklerinin değişim gösterip göstermediği, konuların dini ya da din dışı olmalarının üç boyutluluk uygulamasını etkileyip etkilemediği, uygulanan tekniklerin (mozaik ya da fresk) perspektif illüzyona bir etkisinin olup olmadığı veya Bizans'ın geniş etki alanı içerisinde yöresel farklılıkların resim sanatındaki üç boyutluluk etkisini vermede etkin

olup olmadığı sorularının cevapları üzerinde düşünülmüştür. Bir diğer yandan Bizans resim sanatı örneklerinde üçboyutlu görünümü verme yöntemlerinden hangilerinin uygulanmış olduğu gözlemlenmeye çalışılmıştır.

Katalogda 31 adet resim bulunmaktadır. Bizans resim sanatının farklı dönemlerinden seçilmiş bu resim örnekleri belirgin bir perspektif uygulamasına işaret etmeleri sebebi ile kullanılmıştır. Bizans resim sanatına ait bilinen eserlerin önemli bir kısmı gözden geçirilmiş ve bunların içinden perspektif uygulamalarına dair yorum getirilebilecek örnekler üzerinde durulmuştur. Salt bu örneklerle dayanarak net bir sonuca varmak bilimsel olmayacağı gibi Bizans resminin kendi karakteri net bir sınıflandırmaya izin vermeyecek kadar serbest olduğu ortaya çıkmıştır. Dolayısı ile Bizans resim sanatına perspektif tekniklerinin uygulanışı açısından bakıldığında dönemsel, yöresel ya da konu bazında kategorizasyonun mümkün olmadığı ve perspektif açıdan formüle edilmesinin güç olduğu anlaşılmıştır. Yine de bu tez çalışmasında şimdiye dek çeşitli yayınlarda vurgulanan biricik özellik olarak açıklanan ‘ters T’ perspektifi dışında derinlik vermek için kullanılan farklı detayların da olduğu fark edilmiştir. Pek çok yayında salt perspektif uygulaması gibi görünen ve gerçekten Bizans resim sanatında sıkça örneği bulunan ‘ters T’ perspektifi dışında, renk perspektifi, azalmanın perspektifi gibi uygulamalar da fark edilmektedir.

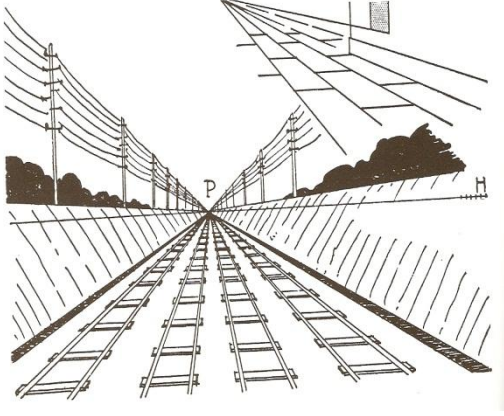
Bizans resmine dair formüle edilmiş bir yaklaşım söz konusu olamamaktadır. Bizans resminin erken dönemlerinden itibaren ulaşmak istediği hedef aşkınlıktır. Bunu da bütünüyle perspektif çerçevesinde olmayan, katı optik kuralların dışına çıkabilen ve onları yer yer kullanarak bildiğini gösteren bir teknik kullanmıştır. Böylece bir ikona bakan kişi onun aslının değil imgesinin karşısında olduğunu hisseder.

Sonuç olarak Bizans resminde Yunan ve Roma sanatında ortaya çıkan ve baskın olan estetik kaygıların yerine yeni bir düzenin kurulmasını ve işlenmesini sağlayan bir ideolojinin estetik kaygılarının öne çıktığını görüyoruz. Böylece kategorize edilmeye müsait olmayan, resim sanatı tarihi içinde kendine özgü bir yeri olan, Bizans’ın en az bin yılı aşkın tarihi kadar etkileyici bir sanat ortaya çıkmıştır.

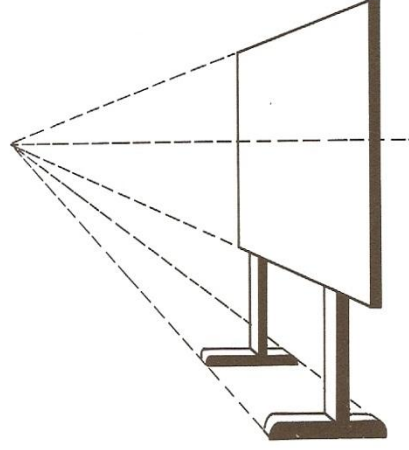
Bizans resim sanatında perspektif konulu tez çalışmamızda Bizans resim sanatında üç boyutluluğun izlenebilirliği üzerinde bir sonuca varmak hedeflenmiştir. Bu

amaçla üç boyutluluğu iki boyutlu düzlem üzerinde sağlayan araçlar üzerine araştırma yapılmıştır. Bu araştırma bulguları ile çevreye ve resim sanatına perspektif arayan bir gözle bakılarak göz eğitilmiştir. Tüm bu alıştırmalar sonucunda ise Bizans resim sanatı örneklerinde perspektif uygulamalar gözlemlenmeye çalışılmıştır. Araştırma sonucunda Bizans resim sanatına teknik bakış açılarından biri olan perspektif kavramının önemine işaret edilmiş, perspektifin teknik ve algı özellikleri daha sonraki çalışmalara ön kaynak teşkil edebilecek şekilde tasnif edilebilmiştir. Ayrıca Bizans resim sanatında bilinen başlıca üç boyutluluk etkisi veren tekniklerin dışındaki uygulamaların da varlığı tespit edilmiştir. Bizans resminde perspektif konusuna yönelik net bir sınıflandırmanın ise, bu resim sanatının kendine özgü, kategorize edilemeyen, son derece serbest karakteri nedeni ile çok zor olacağı ortaya konmuştur.

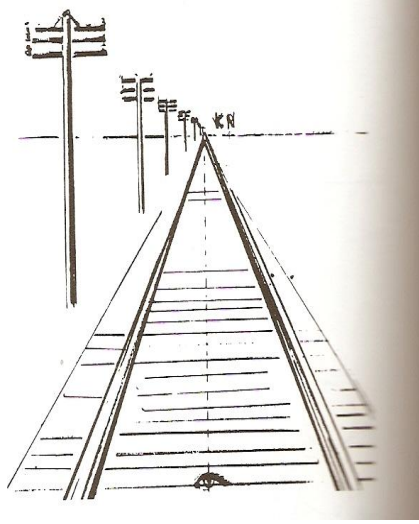
RESİMLER



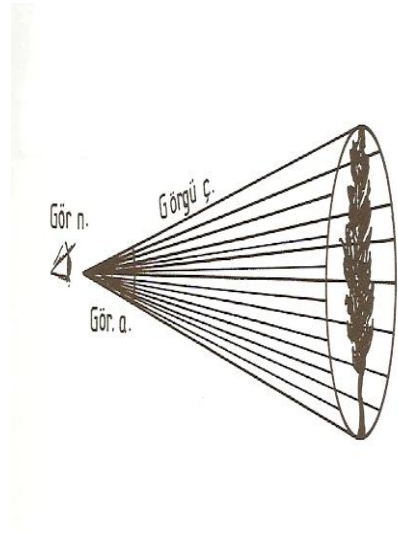
Resim 1 (ÇAĞLARCA 1973, 4.)



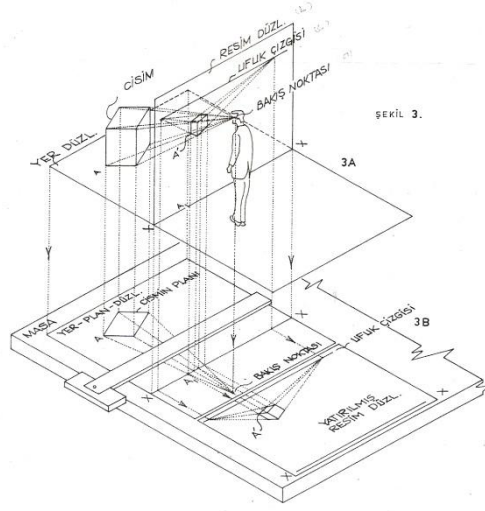
Resim 2 (ÇAĞLARCA 1974, 4.)



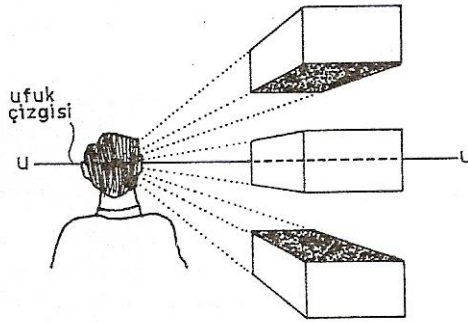
Resim 3 (ÇAĞLARCA 1973, 4.)



Resim 4 (ÇAĞLARCA 1973, 6.)



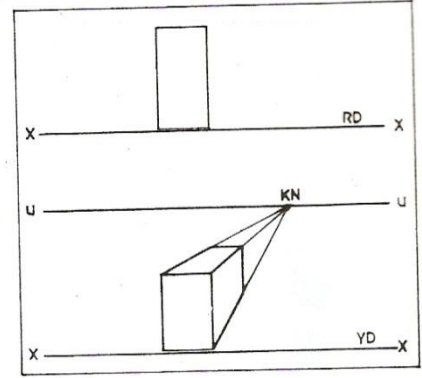
Resim 5 (Çağlarca 1973, 6.)



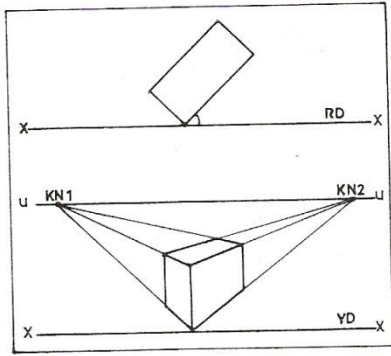
Resim 6 (GÜNGÖR 2004—2005, .42.)



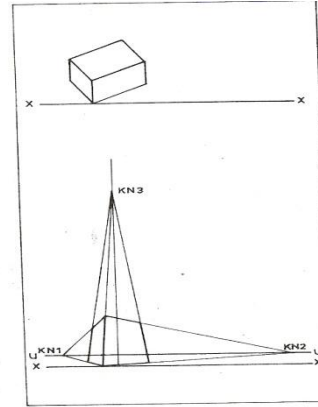
Resim 7 (www. Arts.com)



Resim 8 (ÇAĞLARCA 1973, 8)



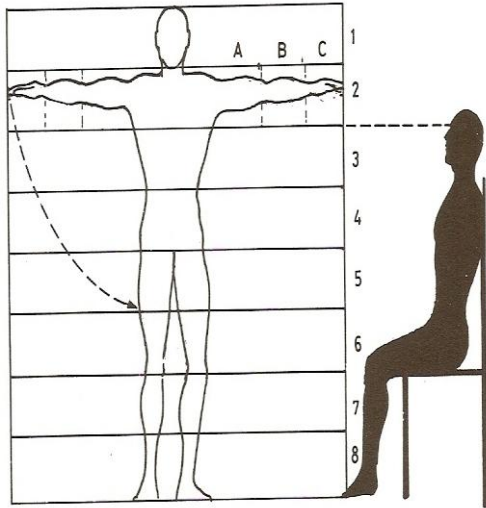
Resim 9 (ÇAĞLARCA 1973, 8.)



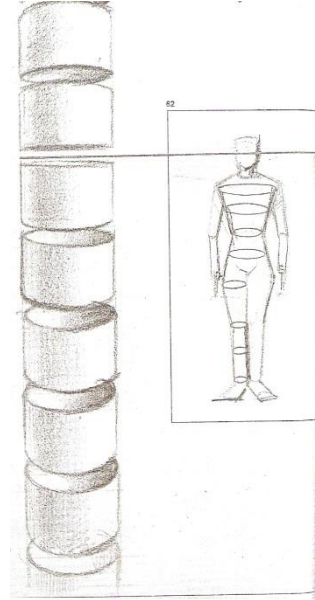
Resim 10 (ÇAĞLARCA 1973, 8.)



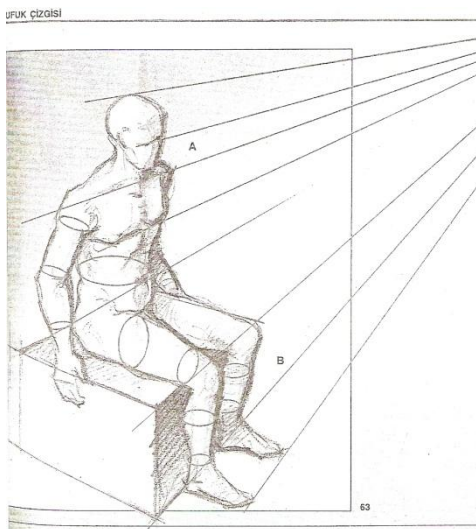
Resim 11 (www.painters.com)



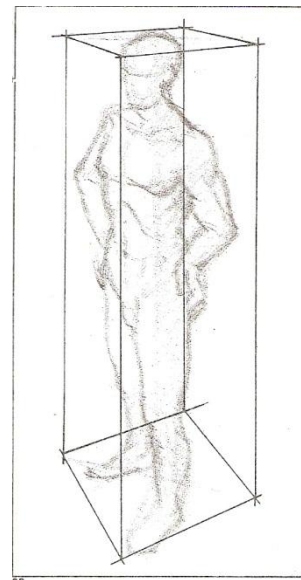
Resim 12 (PARRAMON 2006, 66.)



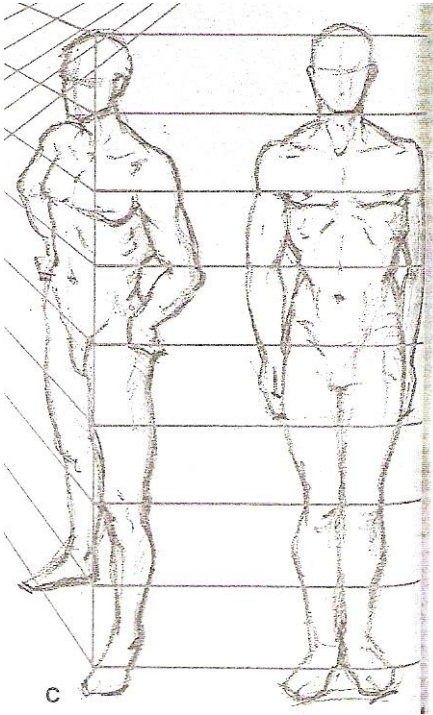
Resim 13 (PARRAMON 2006, 66.)



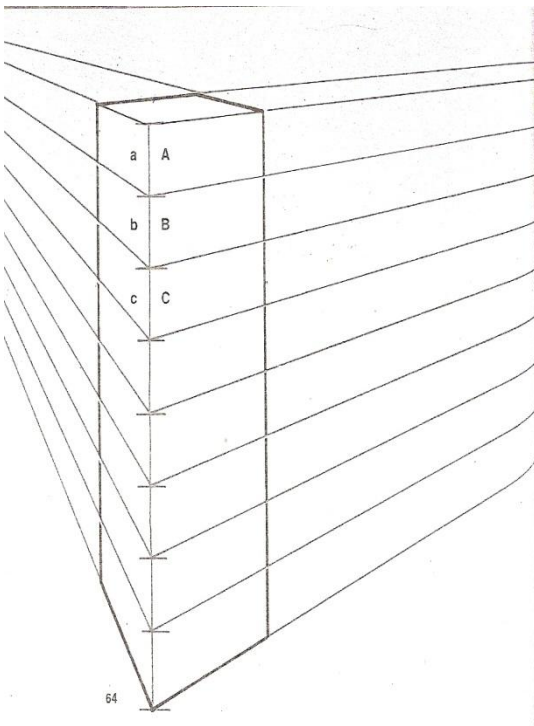
Resim 14 (PARRAMON 2006, 67.)



Resim 15 (PARRAMON 2006, 67.)



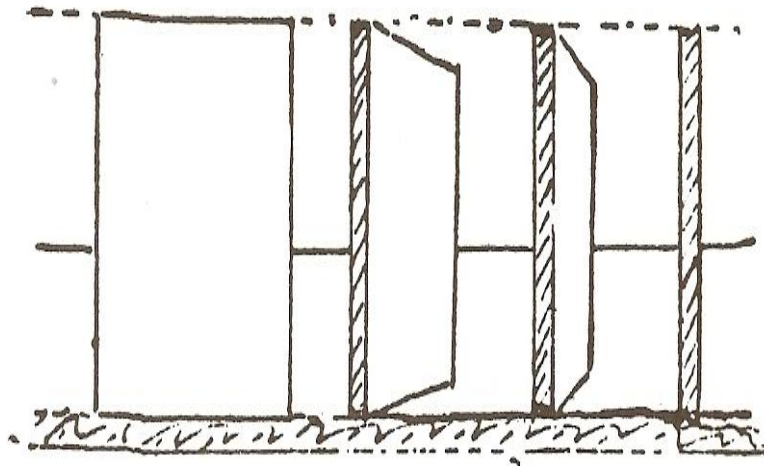
Resim 16 (PARRAMON 2006, 69.)



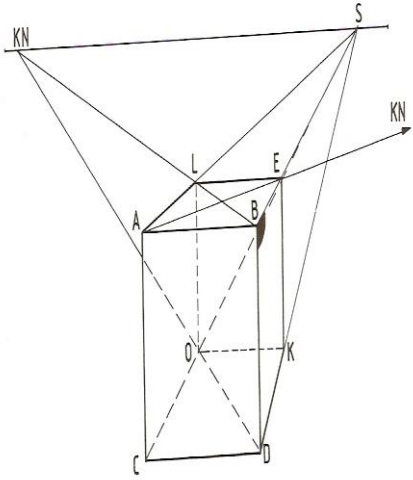
Resim 17 (PARRAMON 2006, 69.)



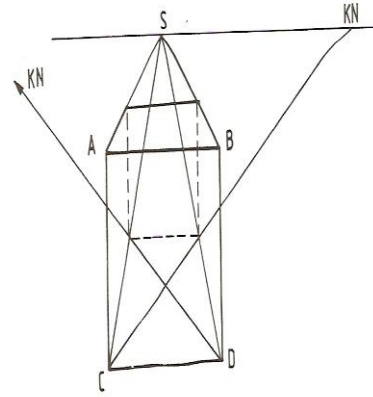
Resim 18 (www.painters.com)



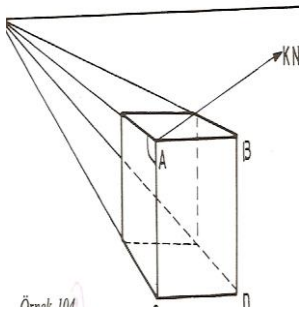
Resim 19 (ÇAĞLARCA 1973, 10.)



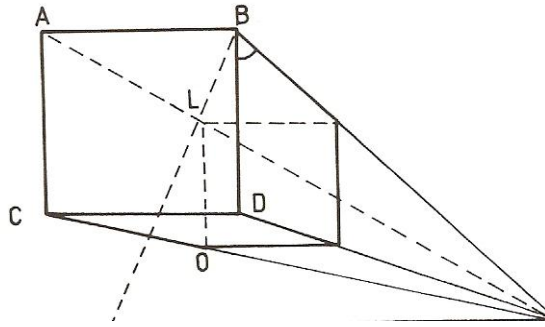
Resim 20 (ÇAĞLARCA 1973, 11.)



Resim 21 (ÇAĞLARCA 1973, 11.)



Resim 22 (ÇAĞLARCA 1973, 12.)



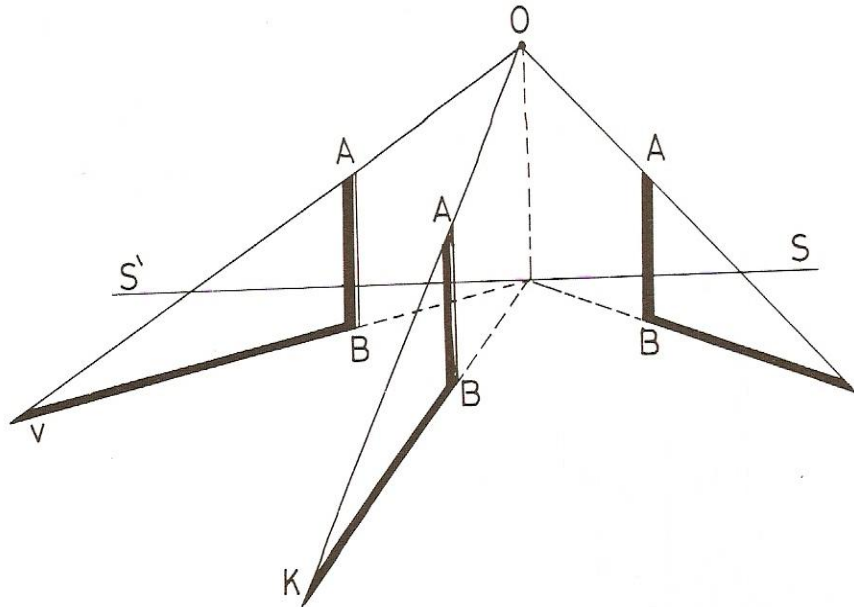
Resim 23 (ÇAĞLARCA 1973, 12.)



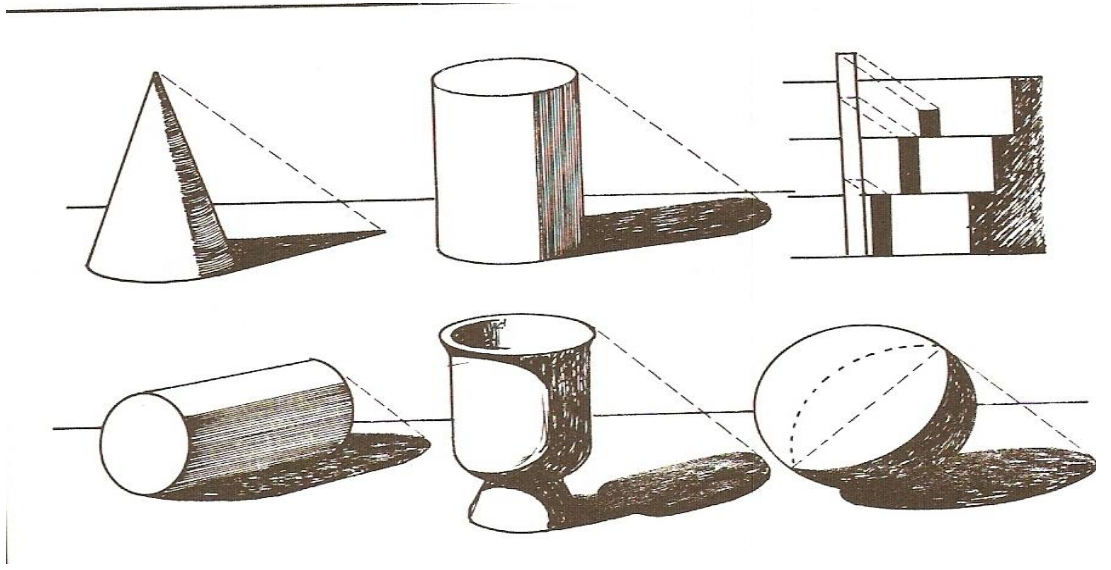
Resim 24 (PARRAMON 2006, 70.)



Resim 25 (www.convastra.com)



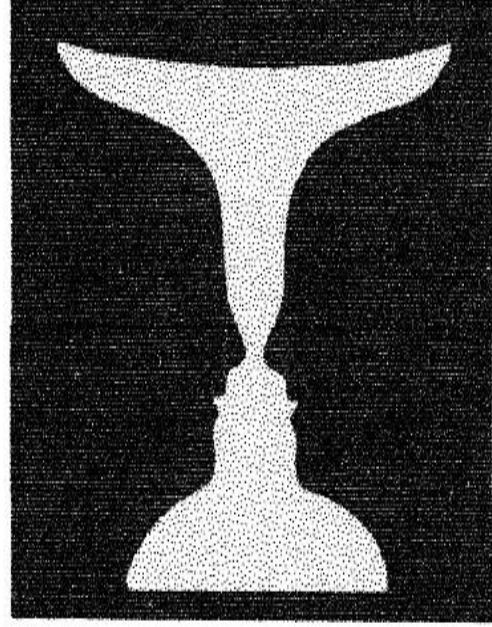
Resim 26 (ÇAĞLARCA 1973, 14.)



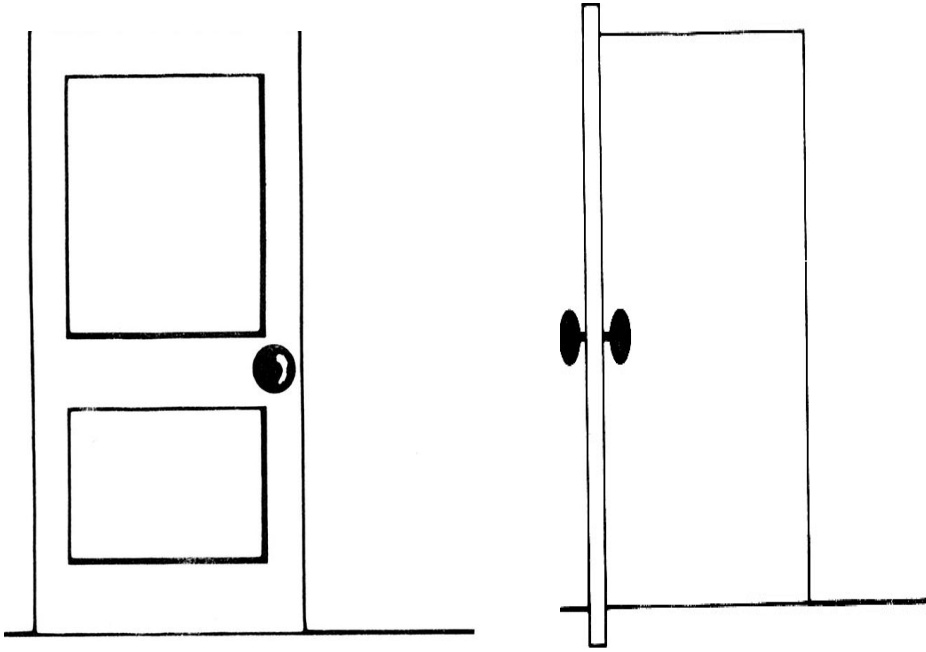
Resim 27 (ÇAĞLARCA 1973, 14.)



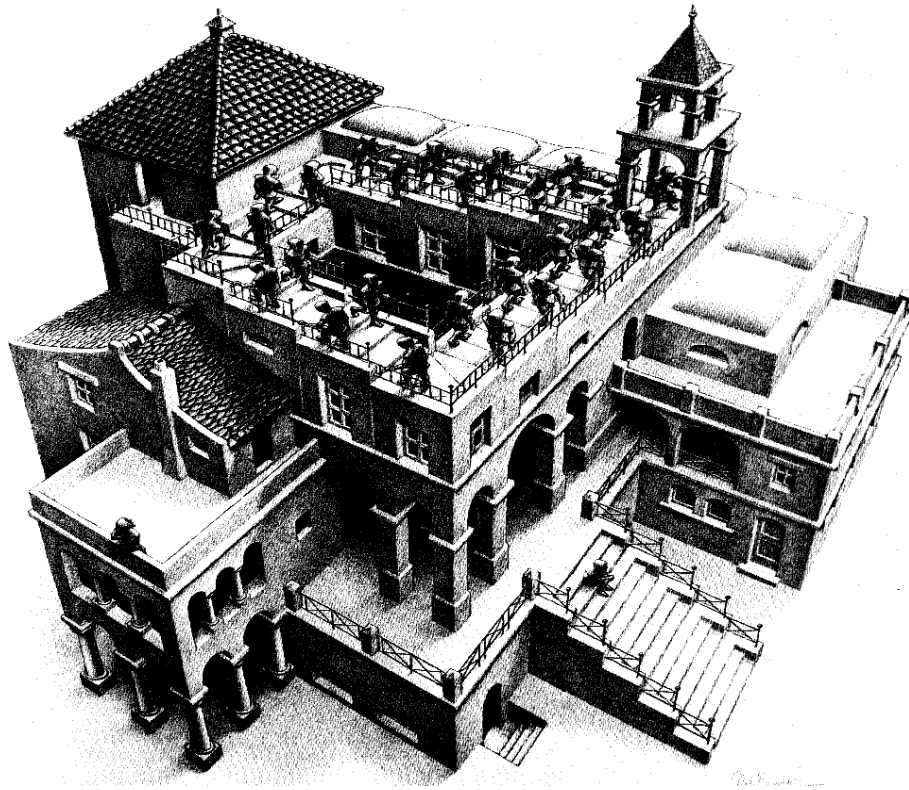
Resim: 28 Arnolfini'nin Evliliği



Resim: 29 (www.meb.gov.tr.)



Resim: 30 (www.meb.gov.tr)



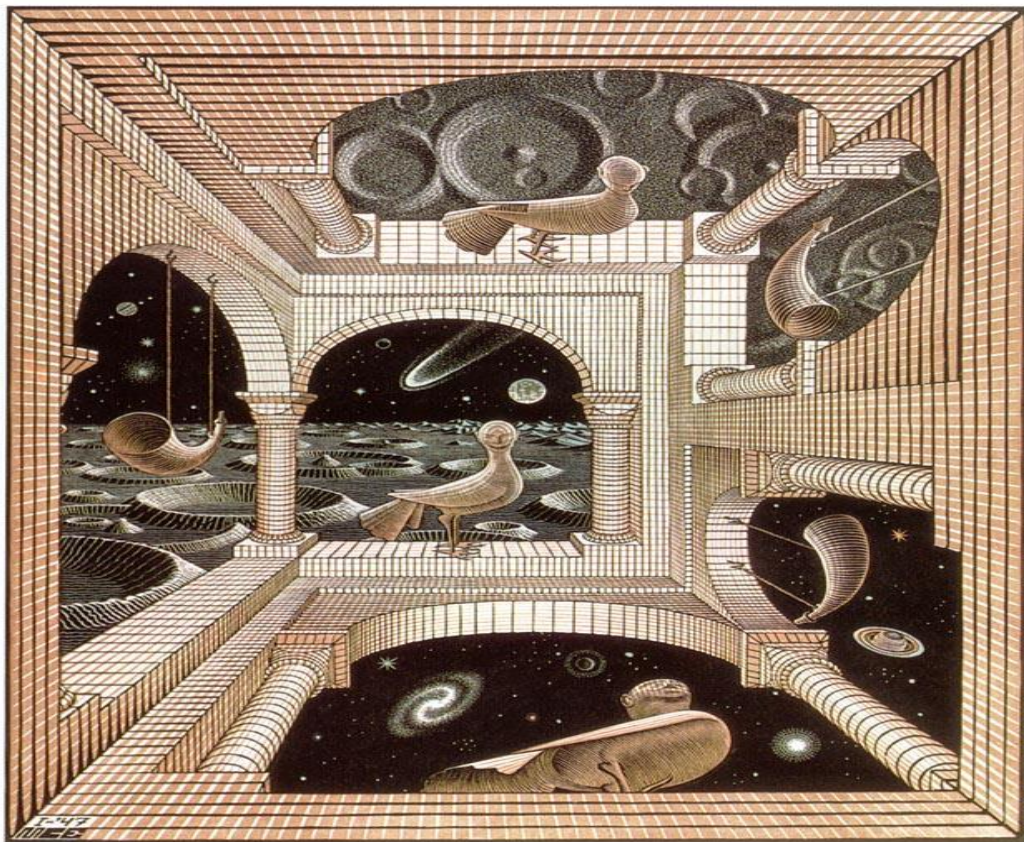
Rersim:31 (www.convastra.com)



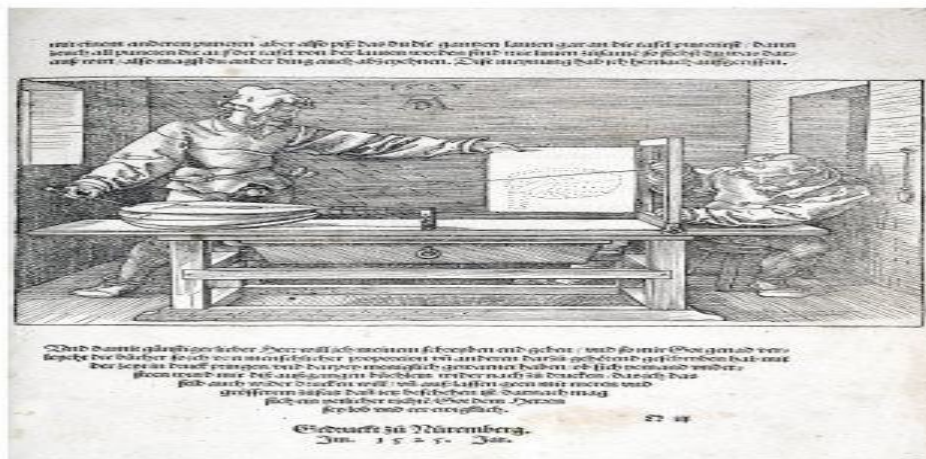
Resim: 32 (www.convastar.com)



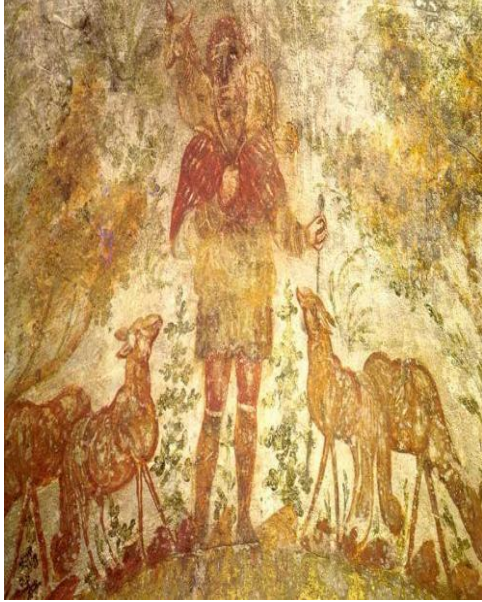
Resim: 33 (www.convastar.com)



Resim: 34 Autromonde



Resim:35 (www.convastra.com)



RESİM 36 (wikipedia.org)



RESİM 37(wikipedia.org)



Resim: 38 (Evans- Wixom, 1997, s.5.)

BİBLİOGRAFYA

- AKYÜREK, 1999** Engin Akyürek, “Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı”, **Sanatın Ortaçağı**, İstanbul 1999.
- AYKUT, 1978** M. Aykut,”Soylu Resim Yolları”, **Ankara Sanat Dergisi**, Ankara 1978.
- BAYMUR, 1978** Feriha BAYMUR, **Genel Psikoloji**, İstanbul 1978.
- BAYTEKİN- SAY, 2003** Yusuf BAYTEKİN- Nuran SAY, **Temel Sanat Eğitimi**, İstanbul 2003.
- BAZZIN, 1998** G. BAZZIN, **Sanat Tarihi**, İstanbul 1998.
- BİGALI, 1984** Şahin BİGALI, **Resim Sanatı**, Ankara 1984.
- CLİFFORD, 1980** Morgan CLİFFORD, **Psikolojiye Giriş**, Ankara 1980.
- CROW, 1977** F. C. CROW, “Shadow Algorithms for Computer Graphics”, **Acm Siggraph Computer Graphics**, London 1977.

- ÇAĞLARCA, 1973** Saadettin ÇAĞLARCA, **Perspektif Resim ve Gölge Çizimi**, İstanbul 1973.
- ÇAĞLARCA,1985** Saadettin ÇAĞLARCA, **Suluboya Resim Tekniği**, İstanbul 1985.
- DAMİSCH,** H. DAMİSCH, “The Origin Of Perspective”, **The Prototype- Part Two**, Cambridge
- DEVOLVE, 1965** Charles DEVOLVE, “ Bizans Resim Sanatının Ana Temayülleri” (çev: Yener Boran), **Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, C.XXII**, Ankara 1965.
- DENEL, 1981** Bilgi DENEL, **Temel Tasarım ve Yaratıcılık**, Ankara 1981
- DJURİC, 1979** Vojislav J. DJURİC, **Actes Du XV Congres International D’ Etudes Byzantine**, Athina 1979.
- EYSENCK- KEANE ,2000-2001** Michael EYSENCK- Mark KEANE, **Cognitive Psychology**, Canada 2000- 2001

FELDMAN, 1996

Robert FELDMAN, **Understanding Psychology**, New York 1996.

FLORENSKİ, 2007

P. FLORENSKİ, **Tersten Perspektif**, İstanbul 2007.

GAZİ, 1992

Adnan GAZİ, **Kamalüddin El Farisi ve Tenkîh El Menazır Adlı Eseri**, Ankara, 1992

GOMBRİCH, 1992

E. H. GOMBRİCH, **Sanat ve Yanılsama**,
Çev: Ahmet Cemal, İstanbul 1992.

GÜNGÖR, 2004-2005

Şefik GÜNGÖR, “Görsel Kompozisyonun Bir Ögesi Olarak Çizgi”, **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Enstitüsü Dergisi**,
S. 12- 15, Erzurum 2004- 2005.

GÜREL, 2001

Ayşe Eren GÜREL, **Bizans Resminde Mekân Kaygısı**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi,
İzmir 2001.

GÜRER, 1990

Latife GÜRER, **Temel Tasarım**, İstanbul 1990.

- HARTT , 1991** Frederick HARTT, **History of Italian Renaissance Art**, New York 1991.
- LEMERLE, 1943** P. LEMERLE, **Le Sttyle Bayzantine**, Paris, 1943.
- KALFAGİL, 1998** Sabit KALFAGİL, Fotoğraf Teorisi Ders Notları I. IŞIK ve Renk, **Marmara Üniversitesi Fotoğraf Bilimleri Dergisi**, İstanbul 1998.
- KILIÇ, 1994** Levend KILIÇ, **Görüntü Estetiği**, Ankara 2003.
- KÖKSAL, 1994** A.KÖKSAL, **Mimarlıkta Çizimin Belirleyiciliği**, İstanbul 1994.
- MAGGIÖRE, 1993** Henry MAGGIÖRE, “Disembodivent and Corporality in Byzantine Images of The Saints” **İkonography at the Crossroads**, Princeton 1993
- MATHEW, 1991** G. MATHEW, “Perspective”, **The Oxford Dictionary Of Byzantium**, Oxford 1991.
- MERCANGÖZ, 1999** Zeynep MERCANGÖZ, **Bizans Resim Sanatı Üzerine Bir Sohpet**, Ankara 1999.

- ONAT, 1975** Esen ONAT, **Perspektiv ve Perspektivde Gölge Çizimi**, İstanbul 1975.
- ÖZALP, 1989** Enver ÖZALP, **Psikolojiye Giriş**, Eskişehir 1989.
- ÖTÜKEN, BULGURLU, YANDIM, 2007** Yıldız ÖTÜKEN, Vera BULGURLU, Seda YANDIM, “Resim Sanatında İnancın İmgeleri”, **Kalanlar 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye’de Bizans**, İstanbul 2007.
- PANOFSKY,1975** E. PANOFSKY, **La Perspective Comme Forme Symbolize**, Paris 1975.
- PARRAMON, 1997** Jose PARRAMON, **Işık ve Gölge**, Çev: Erol Erduran, Erdal Tuzcular, İstanbul 1997.
- POZZO, 1999** Andrea POZZO, **Perspective in Architecture And Painting**, London 1999
- REX, 1976** C. REX, **Perspektive For Artists**, Italy 1976.
- RONA, 1993** Z. RONA, “Perspektif”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, C.2, İstanbul 1993.

- SAYIN, 1994** Ümit SAYIN, “Dördüncü Boyut ve Ötesi”,
Bilim ve Teknik Dergisi, S. 318, İstanbul 1994.
- SENEMOĞLU, 1998** Nuray SENEMOĞLU, **Eğitim Öğrenme ve Öğretim**, Ankara 1998
- SİMİTH, 1991** David SİMİTH, **History Of Mahematics**, ?, 1991.
- SÖNMEZ, 1992** Hüseyin SÖNMEZ, **Leonardo Da Vinci Defter**, İstanbul 1992.
- TAMER, 2000** Ülkü TAMER, “Gombrich- Düşen Gölgenin Özellikleri” **Sanat Dünyamız Dergisi**, S.77, İstanbul 2000.
- TANSUĞ, 1999** Sezer TANSUĞ, **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul 1999.
- TEPECİK, 2003** Adnan TEPECİK, **Desen**, Ankara 2003.
- TÜKEL , 1997** Uşun TÜKEL, “Natüralist Olmayan Betimleme Kiplerine İlişkin Gösterim Üzerine”, **SanatınOrtaçağı**, İstanbul 1997.

YÜKSEL, 1998- 2002

Reyhan YÜKSEL, “Plastik Sanatlar ve Algıda Yanılsama”, **Anadolu Sanat**, Eskişehir 1998-2002.

WEİTZMAN, 1970

Kurt WEİTZMAN, **Illustrations In Roll**
And Codex, Princeton 1970.

VİTRİVIUS, 2005

VİTRİVIUS, **Mimarlık Üzerine On Kitap**,
Ankara 2005.

ÖZGEÇMİŞ

Amasya'da doğdum. Ortaokul ve liseyi İzmir'de tamamladım. 2001 yılında Celal Bayar Üniversitesi Alaşehir Meslek Yüksekokulu Tıbbi ve Aromatik Bitkiler Teknolojisi bölümünden mezun oldum. İki yıl uluslararası bir şirkette laboratuvar asistanı olarak çalıştıktan sonra 2002 yılında Ege Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünü kazandım. 2005 yılında Prof. Dr. Bozkurt Ersoy başkanlığında Tabae Antik kenti kazalarına katıldım. 2008 yılında Bornova Hüseyin İsa Bey Camii avlusundaki 44 adet mezar taşını inceleyerek lisans tezimi yazdım. Böylece bu eserler ilk kez kataloglanmış oldu. Öğrenciliğim süresince uluslararası bir fuar organizasyon şirketinde yarı zamanlı olarak çalıştım. 2008 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Bizans Sanatı Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimim başladı. Yüksek lisans eğitimim süresince T.C. Kemalpaşa İlçe Halk Eğitim Merkezi, Bilkent Holding- Tepe Eğitim Kurumları ve İzmir Üniversitesi için eğitimlik yaptım.

ÖZET

Genelde sanat tarihinde Bizans, özelde resim sanatı tarihinde Bizans resim sanatı özel bir yere sahiptir. Onun bu özelliği tamamen kendine özgü karakterinden kaynaklanmaktadır.

Bizans resim sanatında perspektif konusu incelenirken bir teknik olarak perspektif tekniğinin açıklanması, sınıflandırılması, insan algısının ve algı hatalarının kavranması gerekmektedir. Tüm bunların ışığında Bizans resim sanatının ana karakteri, bu karakteri oluşturan temel özellikleri göz önüne alınmalıdır. Tez çalışmamızda da benzer bir yol izlenmiştir. İzlenen yöntem ışığında Bizans resminde perspektif uygulamalarına dair bir sonuca ulaşmak hedeflenmiştir.

ABSTRACT

Byzantium has special status in History Art and also Byzantium Painting Art is important for History of Painting. This special feature is based on its own characteristic.

Explaining and classifying perspective, human perception and its errors are very important parameters while examine perspective in History of Byzantium Painting. Besides, main characteristic of Byzantium is also significant. These features is take in notice in this thesis. The aim is to see perspective in Byzantium Paintings.