



**RESİM SANATINDA PLASTİK ÖGE OLARAK
DOKU ve DOKU-ANLAM İLİŞKİSİ**

Arif Furkan ÇAĞLAYAN

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Ana Sanat Dalı
Yrd. Doç. Muhammet TATAR
2018**

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Arif Furkan ÇAĞLAYAN

**RESİM SANATINDA PLASTİK ÖGE OLARAK
DOKU VE DOKU-ANLAM İLİŞKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Muhammet TATAR**

ERZURUM-2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum " RESİM SANATINDA PLASTİK ÖGE OLARAK DOKU VE DOKU-ANLAM İLİŞKİSİ" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
 Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
 Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

16/02/2018

Arif Furkan ÇAĞLAYAN



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yrd. Doç. Muhammet TATAR danışmanlığında, Arif Furkan ÇAĞLAYAN tarafından hazırlanan bu çalışma 16/02/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof.Dr.Mehmed KAVUKÇU

İmza :

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Muhammet TATAR

İmza :

Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Ersan SARIKAHYA

İmza :

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 16/02/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT	IV
RESİMLER DİZİNİ	V
ÖNSÖZ	XI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PLASTİK ÖĞE OLARAK DOKU VE DOKU – ANLAM İLİŞKİSİ

1.1. KAVRAM OLARAK DOKU	2
1.2. DOKU ÇEŞİTLERİ	6
1.2.1. Doğal Dokular	6
1.2.2. Yapay (Görsel) Dokular	10
1.2.2.1. Papier Colle (Kâğıt Yapıştırma)	12
1.2.2.2. Kolaj (Collage)	13
1.2.3. Güncel Dokular	14
1.2.4. Optik Doku	16
1.2.5. Dinamik Dokular	18
1.2.6. Taklit Dokular	18
1.2.8. Geometrik Dokular	20
1.3. RESİM SANATINDA DOKU OLUŞTURMA TEKNİKLERİ	21
1.3.1. Boyaya Bağlı Olarak Doku Oluşturma Teknikleri	21
1.3.2. Doku Etkisine Neden Olan Yüzey Farklılıkları	36
1.3.3. Doku Etkisine Neden Olan Araç, Gereç ve Teknikler	43
1.4. DOKULARIN PERSPEKTİF ETKİSİ	46
1.4.1. Dokuların Görsel Algıdaki Etkileri	47
1.4.2. Dokulu Malzemenin Renk Etkisi	48
1.4.3. Dokulu Malzemenin Zemin Etkisi	50
1.4.4. Dokunun Karşıtlık Etkisi	51
1.4.5. Doku Üzerinde Formun Dış Sınırları – Konturun Etkisi.....	52
1.4.6. Doku Üzerinde Işık Etkisi	52
1.4.7. Doku Üzerinde Ağırlık ve Derinlik Etkisi	55

1.4.8. Dokuların Psikolojik ve Estetik Etkisi	56
---	----

İKİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA PLASTİK BİR ÖĞE OLARAK DOKUNUN GELİŞİM SÜRECİ

2.1. BATI RESMİNDE DOKUNUN PLASTİĞE YANSIMASI.....	58
2.1.1. 19.yy Öncesi Batı Resminde Doku	58
2.1.2. 19.yy Sonrası Batı Resminde Doku	72
2.2. TÜRK RESMİNDE DOKU.....	102
2.2.1. 1950 Öncesi Türk Resminde Doku	102
SONUÇ.....	122
KAYNAKÇA	124
ÖZGEÇMİŞ.....	128

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM SANATINDA PLASTİK ÖĞE OLARAK DOKU VE DOKU-ANLAM İLİŞKİSİ

Arif Furkan ÇAĞLAYAN

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Muhammet TATAR

2018, 128 sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Muhammet TATAR (Danışman)
Prof. Dr. Mehmed KAVUKÇU
Yrd. Doç. Dr. Ersan SARIKAHYA

Hazırlanmış olan bu çalışma plastik bir öge olarak doku kavramı üzerine hem biçimsel hem de algısal açıdan incelemeler yapılmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde dokunun tanımı, dokunun özellikleri, dokuların algılanması, doku oluşturma teknikleri, dokunun perspektif etkileri açıklanmış ve doku çeşitleri olarak; doğal doku, yapay doku, güncel doku, optik doku, dinamik doku, taklit doku, geometrik doku gibi doku örneklerine yer verilmiştir.

İkinci bölümde ise resim sanatında doku kullanımı konu edinilmiş, Batı ve Türk Resim Sanatında bazı sanatçıların yapıtlarında oluşturdukları doku türlerine ve kullandıkları malzemeye ilişkin analizlere yer verilmiştir.

Bu çalışmada, araştırma doğrultusunda içerik analizinden yararlanılmıştır. Birbirine benzeyen verileri, belirlenmiş olan kavramlar ve temalar çerçevesinde toplamak ve bu verileri okuyucular tarafından anlaşılır bir dilde düzenlemek ve yorumlamak amaç edinilmiştir. Araştırmada tanımlanan veriler araştırmacı tarafından açıklanarak ve ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Okuyucuların tabiattaki cisimlerin ve canlıların yapılarını tanımaları, özümsemeleri, karakteristik özelliklerini ve gerçeği yakalamaları için yapılmış olan araştırmadır. Bu doku ve yapıların kullanımının sanat tarihindeki rolünü ve önemini ortaya koymaktadır. Birçok yapıtın görsel anlatımının baskın bir ögesi olduğunu ve tamamlayıcı unsur olmaktan çıkarak eserin kendisi olduğunu ifade etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Doku, plastik yansıma, doku imgelemi, teknik, Batı resim sanatı, Türk resim sanatı

ABSTRACT

MASTER THESIS

**THE TEXTURE AND TEXTURE-MEANING RELATIONSHIP AS A PLASTIC
ELEMENT IN PAINTING ART**

Arif Furkan ÇAĞLAYAN

Advisor: Assist. Prof. Muhammet TATAR

2018, Page: 128

**Advisor: Assist. Prof. Muhammet TATAR (Advisor)
Prof. Dr. Mehmed KAVUKÇU
Assist. Prof. Dr. Ersan SARIKAHYA**

This study makes both formal and perceptual analysis on the concept of texture as a plastic element. In the first part of the study, the definition of texture, texture properties, perception of texture, techniques of creating texture, perspective effects of texture are explained and the samples of texture types such as natural texture, artificial texture, current texture, optical texture, dynamic texture, imitation texture, and geometric texture are indicated.

The second part focuses on the use of texture in the art of painting. Some artists of Western and Turkish have analyzed the types of texture which they create in their works and the materials which they use.

In this study, content analysis was used. The aim of this study is to collect similar data within the framework of determined concepts and themes and to organize and interpret this data in an understandable way by the readers. The data defined in the study are explained and interpreted by the researcher. It is a research made for the readers to know the structures of natural objects and living things to assimilate and to capture characteristic features and the truth. It reveals the role and importance of the use of texture and structures in the art history. It expresses that many works are dominant element of visual expression and it is the work itself as a complementary element.

Key Words: Texture, plastic reflection, texture imagery, technique, western painting art, Turkish painting art.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Uzaydan Dünyanın Bir Görünümü.....	4
Resim 1.2. B.Munar, Tek-Düze Yüzey Örneği	6
Resim 1.3. B.Munar, Çift Doku Örneği	6
Resim 1.4. Ağaç Dokusu	7
Resim 1.5. Yılan Derisi	8
Resim 1.6. Ananas Yüzeyinde Organik Doku.....	9
Resim 1.7. Bir Şapkalı Mantar Türünün Alt Yüzeyindeki İnorganik ve Düzensiz Doku	9
Resim 1.8. Tuğla Yüzeyinde İnorganik Doku	10
Resim 1.9. Doku Çalışması (Karakalem)	12
Resim 1.10. Braque, “Bouteille Et Instruments De Musique”,1918, Karışık Kolaj, 53 x 75 cm, Özel Koleksiyon	13
Resim 1.11. Braque,“Musical Forms”, 1918, Kömür, Oluklu Mukavva İle Kolaj,77.5x95.3 cm, Philadelphia Sanat Müzesi.....	14
Resim 1.12. Rüzgârın Kum Üzerinde Oluşturduğu Güncel Doku	15
Resim 1.13. Deniz Dalgasında Oluşan Güncel Doku.....	15
Resim 1.14. Çizgilerle Optik Doku Örneği	17
Resim 1.15. Optik Doku Örneği	17
Resim 1.16. Doku Çalışmaları (Karakalem).....	19
Resim 1.17. Doku Çalışmaları (Karakalem).....	20
Resim 1.18. Geometrik Doku Örneği	21
Resim 1.19. Albrecht Dürer, “Hare”, 1502, Suluboya-guaj, 25x23 cm, Albertina Müzesi	22
Resim 1.20. Guaj Tekniği.....	23
Resim 1.21. Kalıcı Gül Rengi Üzerinde Kadmiyum Sarısı İle Donukluk Sağlanmıştır	24
Resim 1.22. Frank Auerbach, “JYM1 Date painted”, 1981,Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,2 x 68,2 cm, Southampton Şehir Sanat Galerisi.....	25
Resim 1.23. Jan Van Eyck, “The Madonna of Chancellor Rolin (Detay)”, 1435, Panel Üzerine Yağlı Boya, 66x62 cm, Louvre Müzesi, Paris.....	27
Resim 1.24. Püskürtme İle Bütünlük Sağlanan Ton Uygulaması	28

Resim 1.25. Islak Boya Üzerine Kazıma Tekniği	29
Resim 1.26. Cila İle Birlikte Kullanılan Kazıma Tekniği	29
Resim 1.27. Kadın Portresi. Nero dönemi, İS 54-68, Ahşap pano üzerine mum boya, 33 x 19 cm. British Müzesi, Londra	30
Resim 1.28. Sıkılan Boya İle Çizim	31
Resim 1.29. Claude Monet, “John Singer Sargent”, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x64,8, Tate Galerisi, London.....	32
Resim 1.30. Süngerleme Tekniği İle Gökyüzü Şekilleri Oluşturmak	33
Resim 1.31. Ergin İnan, “Yeşil Üstünde”, 1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 30x26	34
Resim 1.32. Devrim Erbil, “İstanbul”, 1991, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 178x185 cm, Çağdaş Sanat Müzesi.....	35
Resim 1.33. Devrim Erbil, “Ritmik Çoşku”, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 139x119, Çağdaş Sanat Müzesi.....	36
Resim 1.34. Fra Angelico, “Noli Me Tangere”, 1442, Buon Fresk, 180x146 cm, Basilica Di San Marco, İtalya.....	37
Resim 1.35. Fra Angelico, “Noli Me Tangere”(Detay), 1442, Buon Fresk, 180x146 cm, Basilica Di San Marco, İtalya.....	38
Resim 1.36. George Stubbs, “Aslan Saldırısına Uğrayan At”, 1769, Bakır Üzerine Emaye, 244x333 cm, Yale British Sanat Merkezi	39
Resim 1.37. ImpraturaKatın Uygulanması	40
Resim 1.38. Peter Paul Rubens, “Samson ve Delilah”, 1609, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185x205 cm, Ulusal Galeri	41
Resim 1.39. Majolica örneği.....	42
Resim 1.40. Fırınlanmamış Sırlı Karo Üzerinde Farklı Renklerin Kullanımı.....	42
Resim 1.41. Richard Long, Avonlu Nehir Çamuru İle Performans Sanatı, 2000	44
Resim 1.42. Ichı İkeda, Çalışma Atölyesi	44
Resim 1.43. Cai Guo-Qiang, “Vortex”, 2006, Kâğıtta Barut, 400x900 cm, Deutsche Bank Koleksiyonu	45
Resim 1.44. Jean Dubuffet, “İnce Burunlu İnek”, 1954,Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.9x116.1 cm, Modern Sanatlar Müzesi.....	46
Resim 1.45. Yumuşak ton geçişleri	49

Resim 1.46. Sert ve ani ton geçişleri	49
Resim 1.47. Chevreul'ün Renk Teorisi	50
Resim 1.48. Alçak Bir Açıdan Verilen Sert Bir Işığın, Doku ve Form Üzerindeki Etkileri	53
Resim 1.49. Alçak Bir Açıdan Verilen Sert Bir Işığın, Doku ve Form Üzerindeki Etkileri	54
Resim 2.1. Lascaux Mağarasın'da 40000 Yıl Önce Çizildiği Saptanan Duvar Resmi Örneği	58
Resim 2.2. Giotto di Bondone, "İnanç", 1305, Bir Freskodan Ayrıntı, Arena Kilisesi, Padova	60
Resim 2.3. Tiziano, "Isabella d'Este", 1534-1536, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102x64 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana	62
Resim 2.4. Rembrandt Van Rijn, "Kendi Portresi", 1655-1658, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 84,5x66 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana	63
Resim 2.5. Antoine Watteau, "Cythera'ya Yolculuk", 1717, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129x194 cm, Louvre Müzesi, Paris	65
Resim 2.6. Louis David, "Horace'ların Yemini", 1785, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 329.8x424.8 cm, Louvre Müzesi, Paris	66
Resim 2.7. Casper David Friedrich, "Kargalı Ağaç", 1822, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59x73 cm, Louvre Müzesi, Paris	67
Resim 2.8. Jean-August-Dominique Ingres, "Türk Hamamı", 1862, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 108x110 cm, Louvre Müzesi, Paris	68
Resim 2.9. Jean-François Millet, "Başak Toplayan Kadınlar", 1857, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 83.8x111 cm, Orsay Müzesi, Paris	69
Resim 2.10. Claude Monet, "St-Lazare Tren Garı", 1877, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75x104 cm, Orsay Müzesi, Paris	70
Resim 2.11. Georges Seurat, "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası", 1886, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207,5x308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü	71
Resim 2.12. Vincent Van Gogh, "Saint-Remi Provanca Üzerinde Yıldızlı Gece", 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.7x92.1 cm, Modern Art Müzesi, New York	73

- Resim 2.13.** Pablo Picasso, “Keman ve Üzümler”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50.6x61 cm, Modern Art Müzesi, New York..... 74
- Resim 2.14.** Mondrian, “Broadway Boogie Woogie”, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1,27x1,27 m, Modern Art Müzesi, New York..... 76
- Resim 2.15.** Pablo Picasso, “Meyve Kâsesi, Keman ve Şişe”, 1914, Tuval Üzerine Kolaj, 92x73 cm, Ulusal Galeri..... 77
- Resim 2.16.** Paul Klee, “Gemilerin Yola Çıkışı”, 1927, Tuval Üzerine Kolaj, 60x50 cm, Kunst Müzesi, Basel..... 78
- Resim 2.17.** Henri Matisse, “Yemek Sonrası”, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x220 cm, Hermitaj, St Petersburg 79
- Resim 2.18.** Ernst Ludwig Kirchner, “Topçular”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x153 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York..... 80
- Resim 2.19.** Giacomo Balla, “Hızlanan Otomobil”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55.6x68.9 cm, Modern Art Müzesi, New York 82
- Resim 2.20.** Strezeminski, “Unistik Kompozisyon No:13”, 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya..... 83
- Resim 2.21.** Gustav Klimt, “Öpücük”, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 x 180 cm, Avusturya Galerisi, Viyana 84
- Resim 2.22.** Kurt Schwitters, “Panel Üstüne Karışık Malzeme”, 1923, 74.3x60.3 cm, Thyssen-Bornemisza, Madrid 86
- Resim 2.23.** Kurt Schwitters, “Merz Aşk Planı”, 1923, Fiber Pano Üzerine Kolaj, 43x32,5 cm, Metropolitan Müzesi, New York..... 87
- Resim 2.24.** Joan Miro, “The Poetess”, 1940 88
- Resim 2.25.** Max Ernst, “Gelinin Giydirilmesi”, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129,6x96,3 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik 89
- Resim 2.26.** Wassily Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi”, 1925, 128x201,5 cm, Georges Pompidou Merkezi, Paris 90
- Resim 2.27.** “White Night”, Mark Tobey, 1942, Karton Üstüne Suluboya, 56,5x35,6 cm, Seattle Art Müzesi 91
- Resim 2.28.** Jackson Pollock, “Büyülü Orman”, 1947, Astarsız Tuval Üstüne Yağlı Boya, 221,3x114,6 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York 92

- Resim 2.29.** Richard Hamilton , “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?”, 1956, Kağıt Kolaj, 26x25 cm, Kunsthalle Tübingen..... 93
- Resim 2.30.** Frank Stella, “Marakeş”,1964, Tuval Üstüne Flüorışılmalı Alkid Reçine Bazlı Boya, 195x195 cm, Özel koleksiyon 94
- Resim 2.31.** Yves Klein, “İsimsiz Mavi Monokrom”, 1955, Ahşaba Monte Edilmiş Kumaş Üstüne Sentetik Reçine ve Kuru Pigment Boya, 66x46 cm, Özel Koleksiyon..... 95
- Resim 2.32.** Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, 1959, Tuval Üzerine Su Bazlı Boya, 91x121 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam 96
- Resim 2.33.** “Achrome”, Piero Manzoni,1960, Tuval Üzerine Kaolin, 94x75x4 cm (çerçevesiz ölçü), Walker Sanat Merkezi, Minneapolis 97
- Resim 2.34.** Anselm Kiefer, “Serafim”, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon Boya ve Lak, 320x330 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York..... 98
- Resim 2.35.** Andy Warhol, “Marilyn Diptikonu”, 1962, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya ve Serigrafi, 2054x1448 x20 mm, Metropolitan Müzesi, New York 99
- Resim 2.36.** Victor Vasarely, “Re. Na II A”, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 180x180 cm..... 100
- Resim 2.37.** “5 o'clock”, E. Mieczkowski,1986, Tuval Üzerine Akrilik, 213x167 cm 101
- Resim 2.38.** Şeker Ahmet Paşa, “Talim Yapan Erler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1897, 61x46,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi..... 103
- Resim 2.39.** Osman Hamdi, “Harem'den”, 1881, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 x 60 cm, Özel Koleksiyon 104
- Resim 2.40.** İbrahim Çallı, “Defli Kadın” 106
- Resim 2.41.** “Ruhi Arel”, Feyhaman Duran 107
- Resim 2.42.** Zeki Kocamemi, “Mekâle Erleri”, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 23x196,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi..... 109
- Resim 2.43.** Muhittin Sebati,Tuval Üzerine Karışık Teknik..... 110

Resim 2.44. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Cam Gözlu Balık”, 1972, Duvar Çalışması, 70x100 cm, Özel koleksiyon	111
Resim 2.45 Nurullah Berk, “Sultan”	112
Resim 2.46. Ferruh Başağa, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x130 cm, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul.....	114
Resim 2.47. Nejat Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 237x304 cm, Modern Sanat Müzesi, İstanbul.....	115
Resim 2.48. Orhan Peker, “Ankara At Pazarı”, 1959, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51x97 cm, Özel Koleksiyon	116
Resim 2.49. Leyla Gamsız, “İsimsiz”, 1996, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 38x28 cm, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul.....	117
Resim 2.50. İbrahim Balaban, “Hasat”, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 210 cm	119
Resim 2.51. Cemal Bingöl, “Pentür”, 1950, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 67x86,5 cm	120
Resim 2.52. Lütfü Günay, “Bent Deresinden Karlı Manzara”, 2002, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x47 cm.....	121

ÖNSÖZ

Eğitim sürecim boyunca sanatçı kişiliğiyle bilgi ve deneyimlerini benden esirgemeyen tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Muhammet TATAR'a, tüm eğitim süresince yetişmeme emek veren ve kaynak taramasında, tezin meydana getirilmesi sürecince yardımcı olan değerli hocalarıma, desteklerini benden bir an esirgemeyen aileme, beni motive ederek varlıklarını hissettiren arkadaşlarıma, bu zorlu süreçte yüzümü güldüren ve mutlu eden yeğerim Hiranur SARTAKAN'a teşekkür ederim.

Erzurum – 2017**Arif Furkan ÇAĞLAYAN**

GİRİŞ

Doku, çevremizde var olan tüm nesne ve varlıkların karakteristik özelliklerini dışı vuran yüzeysel etkidir. Yüzeysel olan doku yapıları, birbirine eş ya da birbirini tamamlayan birim biçimlerin sistematik bir şekilde yan yana gelmesi ile oluşur. Resim sanatında doku, izleyicinin dokunma ve görme duygusunu harekete geçirerek haz almasını sağlamaktadır.

Doku algısı yüzeyde ya biçimse etkilerin farklılığı ya da üç boyutlu girinti-çukuntuların ışığa bağlı olarak izleyicide bırakmış olduğu görsel etkidir. Nesnelerin dokusal özelliklerinin ışık-gölge, nokta ve çizgi gibi resim öğeleriyle yüzeyde vurgulanması nesne yanılsamasını güçlendirmiştir. Bu durum nesnelerin hem hacimlerini hem de doku özelliklerinin doğru algılanmasını sağlamaktadır.

İlkel dönemlerden beri varlığını devam ettiren doku elemanları farklı kullanımlarıyla varlığını sürdürmektedir. Doku; bazı dönemlerde yoğun olarak kullanılmış ve resimsel yapının baskın karakteri olmuş, bazı dönemlerde ise ikincil planda kalmış ama hiçbir zaman resimden çıkarılmamıştır. Resim sanatında dokunun algısal olarak vermiş olduğu hazzın farkına varılmasıyla dokusal araştırmalar yapılmıştır. Elde edilen teknik-yöntem, araç-gereç ve boya kullanımıyla güçlü dokusal etkiler oluşturulmuştur. Aynı zamanda resim sanatında geniş çaplı doku arayışlarını doku-yüzey ilişkisi bakımından incelediğimizde başarılı bir şekilde çizgisel, yüzeysel ve hacimsel doku denemeleri de görülmektedir. Sanatçılar dönemlerinin olanaklarını kullanarak dokuyu güçlendirme yollarını araştırmış ve kendine özgü plastik dokularının yaratıcıları olmuşlardır. Bu açıdan gerek klasik gerekse modern resimde sanat eserleri dokudan mahrum bırakılmamıştır. Başka bir deyişle doku her daim resmin temel yapı elemanlarından biri olmayı sürdürmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

PLASTİK ÖĞE OLARAK DOKU VE DOKU – ANLAM İLİŞKİSİ

1.1. KAVRAM OLARAK DOKU

Doku kelimesi sözlük anlamı olarak dört ayrı kategoride bize bilgi aktarır. 1: Tıp terimi olarak doku, 2: Tekstil alanında dokuma teriminin kökeni olarak doku, 3: Kültürel ve mimari çeşitlilik olarak doku, 4: Sanat alanında görsel araç olarak kullanılan doku, 5: Doğal malzemelerin kendine özgü yapısının oluşturmuş olduğu girinti çıkıntılara verilen ad olarak doku.

Çalışma alanı olarak bizim ele alacağımız nokta dördüncü başlık olacaktır. Bunun için

Görsel alanda dokusal etki, bakış açısına, bakış uzaklığına ve algılama koşullarına bağlı olarak, aynı cins şeylerin çok sayıda ve dizgisel özelliklere dayanarak yan yana gelmeleriyle izleyicide bıraktıkları ve görsel yolla algılanan etkidir. Bu etkini oluşumunda görecelik kavramı vazgeçilmez olgudur. Örneğin, bir sokak, kaplama taşlarının teker teker algılanabileceği bir yakınlıkta gözlendiğinde dokusal etki çok zayıftır; belki de yoktur. Bakış uzaklığı arttıkça taşların tek tek özelliklerini izlemek güçleşmeye ve dokusal etki oluşmaya başlar. Bir noktada dokusal etki yoğunlaşır, taşların tek olma durumuyrsa gözden yitirilir. Hiç algılanamayacak denli gözden yitirildikleri bir uzaklıkta da tek bir alan etkisi yaparlar. Ancak bu kez, teklerin yanı sıra dokusal etki de yitirmeye başlanır (Germaner, 1997:466).

Bu yan yana gelmelerin oluşturduğu dokular matematik bir eşlik ister göstere ister göstermesin, kendini oluşturan biçimlerin birbirlerini tamamlamasıyla yapısal bir bütün oluştururlar. Daima yüzeysel olan dokusal yapıların karakterleri işlevselliğiyle ilişkilidir. Dokusal yüzeylerin oluşumunda etkili olan birim biçimleri bazı objelerde benzerlik gösterse de işlevselliği ayrı olduğundan yan yana gelme sistemleri her zaman farklılık göstermektedir. Bazen ise birim biçimleri farklı olup bu birim biçimlerin yan yana geliş sistemleri aynı olabilir. Bir döngü içerisinde ayrı yönde ve hiçbir değişikliğe uğramadan tekrarlanarak artan ölçü, açık-koyu değişkenliği ile doku oluşturur. Bu oluşan dokuda ritim artarak gelişir ve değişir. Ritim, ileri geri yer değiştirme ile zıt yönlerde ve aynı ölçü içerisinde olduğu gibi değişik ölçüde de gelişebilir. Belirli ve sabit bir merkezden çıkarak farklı yönlerde (dışarıdan içeriye ve içerden dışarıya) hareket eder. Bir dokunun

oluşmasında pürüzlü bir yüzey ve ışık büyük rol oynar. Uygun bir ışık, dokuya derinlik; renk değişimi ise görsel karakter kazandırmaktadır (Çellek, 2013).

Bir resmin, heykelin ve bir yapının iskeletini oluşturan yapı kuruluşuna doku denir. (Turani,1968: 138). Resim sanatında, görme ve dokunma duyularıyla algılanabilen, homojen ve yüzeysel bütünlüğü sağlayan bağımsız etkidir. Doku, görme ve dokunma duyumuzu harekete geçirir (Mant, 2007: 23).

Doku, içyapı değerlendirmesi, bir mekân yaratma amacıyla yapılır. Bu yolla yapıta, ışık ve gölgeli yüzeylerin etkisi meydana getirilir. Resim sanatında çizgilerle meydana getirilen dokulara yüzeysel dokular biçimsel anlatımla yapılır (Çağlarca, 1999, 32).

Doku bir maddenin fiziksel yapısının yüzeye yansımalarıdır. Bir başka ifadeyle maddenin içyapısının dışa vuruşudur. Dışa (yüzeye) vuran iç doku aynı kalsa bile dışta çeşitli etkenlerle değişebilir. Bu değişim doğa etkisi ile olabildiği gibi insan eliyle de oluşabilir. Hiçbir sanat eseri dokudan yoksun bırakılamaz. Doku doğru bir şekilde kullanıldığı zaman esere heyecan verici bir ifade kazandırır.

Her cismin bir maddesi vardır ve bu maddeye dokunulduğunda elde oluşan duygu hissi o cismin bir dokusu olduğunu kanıtlar. Ancak, farklı cisimler üzerinde hissettiğimiz bu duygular çeşitli etkiler gösterir. Bazı cisimlerin yüzeyi pürüzsüzken bazılarının yüzeyi pürüzlüdür. Pürüzlülüğü ve pürüzsüzlüğü ayrı kutuplar olarak ele aldığımızda, iki kutup arasında birçok doku farklılığı görülür (Güngör, 1983: 26).

Doku fizik yapısı ile bir takım küçük hacimlerden ibarettir. Çok parlak satırlarda bu hacimler azalmakta ve yok olmaktadır. Bu bakımdan doku hem iki boyutlu hem üç boyutlu bir elemandır. Pictural-Resim değeri vardır. Eğer dokuyu veren küçük pürüzlerin küsselerini büyültecek olursak doku satır problemi olmaktan çıkar üç boyutta biçim-form problemi olur (Kalmık: 14).

İki boyutlu plastik değerlerden (çizgi, biçim, ton, renk) üçüncü boyuta (forma) geçerken tamamlayıcı öge olarak doku kullanılır. Doğadaki biçimsel eleştiri noktalarından biri olan statik ve bunun karşıtı olan dinamik biçimin yapısı, dokuyu oluşturur. Dokular, dokunma duyularını harekete geçiriyorsa bu dokular gerçek dokulardır. Örneğin ritmik mozaik süslemeleri, halı, hasırlar, kilim desenleri, bilgisayar, televizyon ekranlarındaki veya gazete ve posterlerdeki dokular (Artut, 2002: 170).



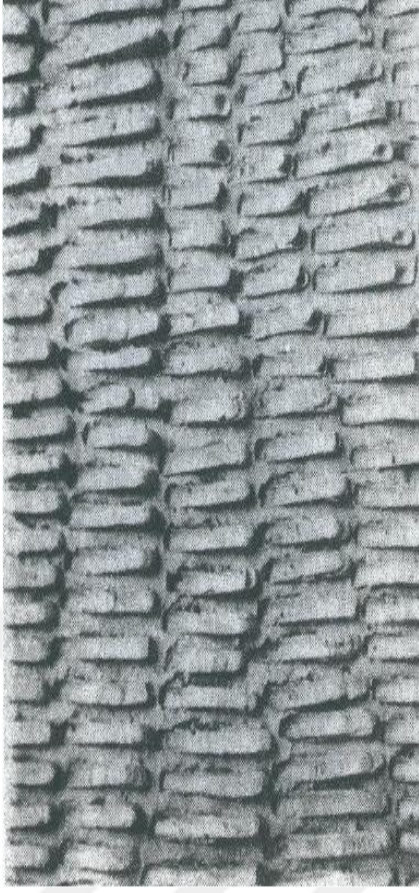
Resim 1.1. Uzaydan Dünyanın Bir Görünümü

Bilim ve teknik alanlarda yaşanan yeni gelişmeler, farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur, görünmeyenlerin görünür hale gelmesinde büyük etkide bulunmuştur. Böylece tabiattaki fizik ve biyolojik yapıda olan dokuları bir bütün içinde görmek, kıyaslamak ve ilişkilendirmek mümkün olmuştur. Bu da yeni keşiflerin doğmasını sağlamıştır. Bu keşifler ise doğadaki nesnelere bulunan dokuların daha iyi anlaşılmasına neden olmuştur. Bu gelişme hem sanat dünyasını etkilemiş hem de toplumsal bilincin özgün biçimi olarak sanatın genel kanunlarını ve sanatsal yaratının öz yapısının derinliklerine inmeyi sağlamıştır. Dokudan ilham alarak doğayı inceleyen sanatçı yeni değerler arayışı içindedir. Çünkü hem doğada hem de sanatsal yapıtta etkili olan eleman dokudur. Hiçbir sanat eseri(resim, heykel) dokudan yoksun bırakılamaz (Erbek, 2006: 15).

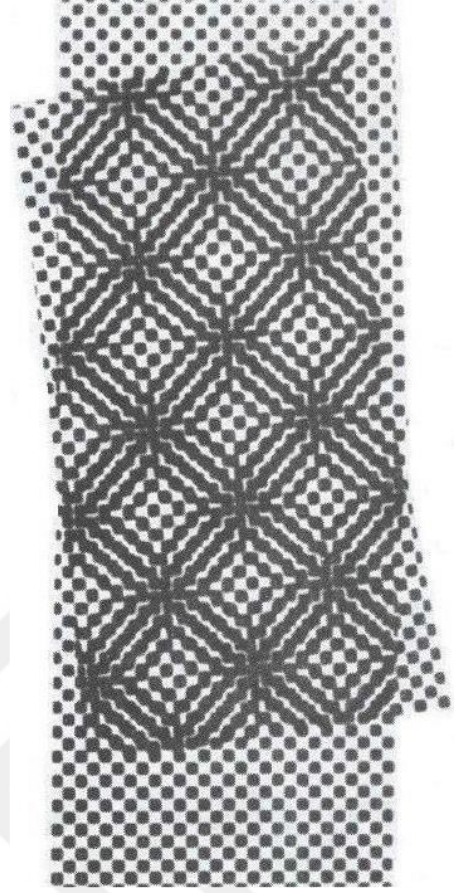
Bigalı'ya göre ise doku, resim sanatının temel bir elemanı olmadığı gibi, mutlaka lazım da değildir. Çünkü resim; boya, valör, çizgi ve şekil elemanlarının kombinezonu olduğu ve madde ve (matiere) çalışmasının, tablonun doku özelliklerini kâfi derecede ifşa edeceği malumumuzdur. Tablonun form elemanlarının organizasyonu neticesinde, hissedilecek yapı karakteri belirecektir. Kalem, fırça, bıçakla kazıyarak çıkartılan icat edilen çizgiler sonsuz şekilde doku güzelliklerini hissettirmeye, gözü, hissi ve duyguları tatmin etmeye yardım ederler. Doku, bir alanı değerlendirmede tek başına bir eleman olarak da düşünülebilir. Çeşitli materyallerle çok alaka çekici alanlar, plastik anlatımı ve süsleyici değerleri taşıyabilir (Bigalı, 1999: 263).

Geçmişten günümüze doku çalışmaları her alanda kendini göstermiş ve bu çalışmaların doğrudan doğruya önem kazanmasını sağlamıştır. Geçmişte yüzeyler boya ve çeşitli yollarla önceden belirlenmiş görüntü ve biçimlere sokulmak istenmiştir. Günümüzde ise dokunun içyapısı, malzeme ve olanakları açısından değerlendirilmektedir. Özellikle bitmiş bir çalışmanın ya da bir ön modelin düzeni konusunda dokuların üzerinde durulmakla birlikte, düz yüzeylerde bulunmayan yeni bir boyut kazanılmış olur. Resimde biçimler yan yana getirilirken değişik yollar denenir ve bir bütün oluşturulur. Biçimleri yan yana getirirken denenilen bu yollara; tek tek biçimleri birleştirme, birleştirilmiş biçimleri büyütüp küçültme, ritmin yönünü değiştirme gibi örnekler verebiliriz (Işingör, 1986: 19).

Dokunun yapılaşması; birbirlerine eş birim biçimlerinin düzenli şekilde bir araya gelerek bir bütün oluşturma esasına dayanır. Aynı türden elemanların “tek-düze” veya dokuların üst üste getirilmesiyle “çift dokular” elde edilebilir. Bu tür dokularla mimaride ve dekoratif tasarımlar da sıkça karşılaşırız. Dokunun bu durumundan yararlanan tasarımcılar doğadaki dokulardan çeşitli nesnelere oluştururlar. Sanat yapıtını oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiler, düz yüzeylerde yeni dokuların oluşmasını sağlar. Tasarımcının yaratıcılığını ve yeteneğini ortaya çıkaran doku çalışmaları farklı sistem ve yöntemlerle yapılır (Aydın, 2006: 23). Dekoratif tasarım, resim sanatında hiçbir zaman amaç olmamalıdır. Ancak araç olarak kullanılabilir. Biçimsellikteki içerik yoksunluğundan ötürü meydana gelmektedir ve bu da sanatçıya yapaylık damgasını vurmaktadır.



Resim 1.2. B.Munar, Tek-Düze Yüzey Örneği



Resim 1.3. B.Munar, Çift Doku Örneği

1.2. DOKU ÇEŞİTLERİ

1.2.1. Doğal Dokular

Cisimlere dokunularak hissedilen dokulara doğal (tabii) dokular denir. Doğal dokular sadece elimizde değil, gözümüzde de bir takım etkiler yaratır. (Güngör, 1983: 27). Doğal dokular en yaygın görülen doku çeşididir. Malzemenin kalitesi ve yüzeyi hakkında bilgi verir. İşlevsellikle ilgili olup dış yapı ile içyapı arasında her zaman bir uyum vardır.

Van Gogh, kullandığı malzemenin alan özelliklerinin anlatımında boya tabakalarıyla kalın dokular ortaya koymuştur. Doku, çok zaman objelerin özelliklerinin katı bir anlatımı değil desenin değişik isteklerine göre bükülebilen bir ifade mükemmelliğidir. Bazı ressamlar birçok durumlarda tuvalin dokusundan bir kompozisyon görüşü için çıplak bırakarak faydalanırlar (Bigalı, 1999: 266).

Doğadaki dokular genellikle gerçek dokulardır. Gözlerimiz kapalı bir şekilde elimizle bir ağaç kabuğuna veya portakal yüzeyine dokunduğumuzda farklı etkiler ve duygular hissederiz. Aynı şekilde, karanlık bir odadayken parmaklarımızla cam ve duvar yüzeylerini yoklayarak yüzeyleri dokuları sayesinde ayırt ederiz. Bütün yüzeylere dokunulduğunda bizde dokunsal duygulanmalar hissiyatı meydana gelir (Tüzcet, 1967: 1). Parmaklarla dokunarak algılanan gerçek dokular insanlar üzerinde çeşitli duygular meydana getirmektedir. Çevremizdeki nesnelere dokuları, parmaklarımıza çok farklı anlamlar uyandırır.

Doğal doku çalışmalarında; sanatçı doğayı iyi tanımalı ve objelerin özünü bütünlüştürmelidir. Böylece gerçeklik ilkesi yansıtılır, bu da esere estetik bir güzellik, ruh ve yaratıcılık kazandırır. Doğal dokular, doğa koşullarına bağlı olarak değişim gösterebilirler. Doğal dokular, organik ve inorganik olarak iki gruba ayrılırlar. Canlıların içyapılarına bağlılık gösteren dokular organik dokulardır. Hücreye dayalı olan organik dokuların esasında yaşama, büyüme ve korunma gibi işlevler vardır.



Resim 1.4. Ağaç Dokusu



Resim 1.5. Yılan Derisi

Bir sanat yapıtını oluşturan ve tekil parça olan doku doğanın birçok problemi için her zaman çözüm yolu olmuştur. Doğadaki her organizmanın farklı bir dokusu ve bu dokuların da içinde bir çözüm ifade eden farklı işlevleri vardır. Bir bütünlük içerisinde işlevselliği aynı olan hücreler bir araya gelerek dokuları oluştururlar. Dokuları oluşturan bu hücrelerden yola çıkararak organik dokuları ve işlevsellikleri incelenebilir. Doğada organik dokular düzenin bütünüün parçalarıdır ve doğadaki nesnelerin öz yapısını yansıtır (Tüzcet, 1967: 3).

İnorganik dokular ise fiziksel kimyasal yapılaşmalarla oluşan cansız dokulardır. Atomun oluşturduğu bütünlük de inorganik dokulardır. Atom paketleme faktörü ile “denetim” işlevine bağlı olarak oluşmaktadır. Birbirine benzer aynı atomların oluşturduğu düzen bütünlüğüdür. İnorganik dokular yapısal ve görsel etkinlikler açısından zıtlıklar taşımaktadırlar.



Resim 1.6. Ananas Yüzeyinde Organik Doku



Resim 1.7. Bir Şapkalı Mantar Türünün Alt Yüzeyindeki İnorganik ve Düzensiz Doku

1.2.2. Yapay (Görsel) Dokular

Halı yüzeyi gibi renklerin nerede başlayıp nerede bittiğini elimizle değil gözümüzle algılarız. Elimizle algılayamadığımız ancak gözümüzle algıladığımız doku türüne yapay (görsel) dokular denir (Gökaydın, 1990: 25). Bir sanatçının çalışmasındaki fırça veya spatula kullanarak boya sürüşü, kazıma ile oluşturulan ya da yüzey üzerindeki kabartma şekiller izleyicide doku etkisi yaratır. Ancak bu dokular cismin kendi dokusu olmadığından yapay dokular olarak sınıflandırılır.

Herhangi bir nesnenin resmi yapılırken nesnenin formu ve doku derecesi, sanatçının bilgi birikiminin yanı sıra nokta ve tarama tekniğiyle belirtilir. Yapılan resimde oluşturulan bu dokuya el ile dokunulduğunda gerçekte hissedilen pürüzlülük derecesi etkili olmaz. Kâğıt üzerine oluşturulan bu dokuya bakıldığında o nesnenin yüzeyindeki pürüzlülük derecesi daha iyi anlaşılabilir. Bu bakımdan yapay doku pürüzlülük derecesini belirtmek için resim sanatında daha etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Yapay dokulara görsel doku ya da suni doku da denilebilir.

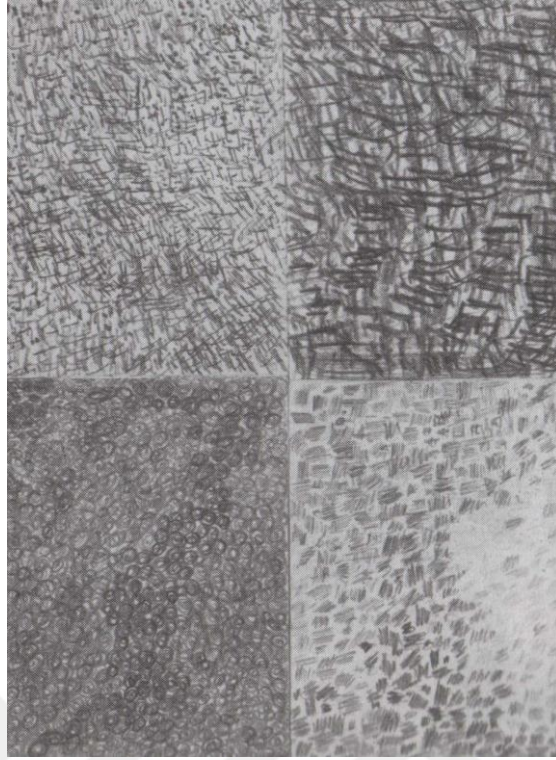
Görsel doku; gölgeleme, noktalama, çizgilerle, biçimlerle, fotoğraf ve baskı teknikleri ile kırık ve dalgalı yüzeylerle, düzenli ve düzensiz şekilde oluşturulmaktadır. Doku oluşturan öğeler düzenli bir görünüm vererek uygulanırsa, buna düzenli görsel dokular; doku yoğunlukları farklı ise, düzensiz görsel doku adı verilir (Güngör, 2005: 67).



Resim 1.8. Tuğla Yüzeyinde İnorganik Doku

İcat edilen dokular, sanatçının kullanmış olduğu ve kendisinde var olan malzemenin önemli bir şekilde değiştirilmesiyle oluşur. Doğadan ve fiziki görünümünden yola çıkarak yaratıcılık yeteneğini ortaya koyduğu ölçüde grafik unsurları seçer. İcat edilen dokular iki boyuta yayılmış olan dokulardır. İki boyuta yayılan bu dokular, bir cismin temsili olmayan geometrik, amorfik ve biomorfik biçimler taşıyabilir. Biçimsel olan bu dokuların başarısı sanatçının yetenek kabiliyetine ve estetik kaygı taşımalarına göre değişir. Biçimselliği oluşturan bütün yöntem ve tesadüfler, malzemenin karıştırılması sonucu süsleme için yeni buluşlara götürebilir (Bigalı, 1999: 270). İcat edilen dokular, sanatçının dokuya sahip bir cisimden yola çıkarak ya da kendi yaratıcılığını kullanarak öznel anlatımı ile meydana getirdiği özgün dokudur. Doku ile çalışmalarda duygu ve yaratma özgürlüğüne ulaşılmaktadır. İcat edilen dokularda görsel dokularda olduğu gibi tasarım öğeleri (nokta, çizgi, açık ve koyu renkler) ile oluşturulur.

Günlük yaşantımızda karşılaştığımız her cismin bir dokusu olduğu bilincindeyiz. Bu bilincin kazandırılması, biçimlendirme eğitiminin bir parçası olarak yaşantımızdaki örneklerle ilişkilendirilmesi ile mümkün olmaktadır. İcat edilen doku çalışmalarında dokusal zenginliği artırmak için tabiatta bulunan tezatlıklara sıkça yer veririz. Bu süreçte dikkat sadece dokunun karakteristik özelliğinde toplanmamakta dokunun elde edilmesinde çeşitli araç ve gereçlere (ağaç, taş, kâğıt) başvurulmaktadır. (Gençaydın, 1993: 82)



Resim 1.9. Doku Çalışması (Karakalem)

1.2.2.1. Papier Colle (Kâğıt Yapıştırma)

1911 yılında Kübistler tarafından başlatılan, resim sanatında zenginlik elde etmek ve estetik katmak amacıyla ressamın oluşturduğu duygusal hisler barındıran dokulardır. 20. yüzyılın başlarında gelişmeye başlayan Papier Colle; kesilen veya yırtılan gazete, bilet, pul ve buna benzer kâğıt parçacıklarının resim yüzeyine yapıştırılmasıyla oluşturulur. Kübistlerin, sanat eserlerinde formun bütünleyici bir rolü olduğu ve dokunun güçlü etkilerini tasarıma yansıtmak inancı ile başlattıkları bir tekniktir.

Yeni bir tekniğin doğmasına ve gelişmesine yol açan doku; gazete, bilet ve buna benzer yazılı ya da resimli kâğıt parçacıklarının tuvale yapıştırılmasıyla oluşturulan “Papier Colle” tekniği resim sanatına büyük bir anlatım zenginliği katmaktadır. Kesilen ve yırtılan parçacıklar sınırları belirlenmiş alanlarda canlılık yaratmaktadır. Bu teknik, birbirinden farklı birçok nesnenin gerçek biçiminin tuvale yapıştırılmasıyla kolaj adıyla, “Papier Colle” tekniğine paralel olmasıyla beraber daha kapsamlı bir tekniğin doğmasına neden olmuştur (Bigalı, 1999: 267).

1.2.2.2. Kolâj (Collage)

Papier Colle tekniğinden etkilenen fakat daha geniş sınırlara sahip olan kolâj tekniği Dada Sanatçıları tarafından ortaya konmuştur. Kolâj tekniği, bez, kâğıt, iplik, deri gibi farklı doğal nesnelerin bir yüzey üzerine dizge oluşturarak yeni bir kompozisyon oluşturacak şekilde yapıştırılmasıyla elde edilen resim tekniğidir.



Resim 1.10. Braque, “Bouteille Et Instruments De Musique”,1918, Karışık Kolaj, 53 x 75 cm, Özel Koleksiyon

Kübizmle başlayan yapıştırma sanatı 1919’da Weimar’da Walter Gropius, Paul Klee, Kandinsky, Moholy – Nagy, Oskar Schlemmer gibi mimar, ressam ve heykeltıraşların “Bauhaus” adıyla kurdukları okulda devam ettiler. Değişik ve çok malzemeli eserlere önem verdiler (Aydın, 2006: 34).

Kolaj çağdaş bir sanat akımı olan Kübizmin öncülüğünü yapan Picasso ve Braque tarafından ilk olarak ortaya çıkarılmıştır. Picasso’nun 1912 yılında plastik araştırma ve simgesel anlatım amaçlayarak yaptığı kafe manzarasını tuvale hasır ve muşamba yapıştırarak yapmıştır. Aynı yöntem ve tekniği Braque’la birlikte genişlik kazanan kolaj tekniğini diğer sanatçılar da kullanmaya başlamışlardır. Bu ressamlar bir süre boyalardan uzaklaşarak gazete, ip, kumaş gibi tuvale kolay yapışan doğal ve gerçek nesnelere kullanarak tablolar oluşturmuşlardır. Bazen boya ile kolâj malzemeleri birlikte kullanılmıştır. (Aydın, 2006: 34).



Resim 1.11. Braque,“Musical Forms”, 1918, Kömür, Oluklu Mukavva İle Kolaj,77.5x95.3 cm, Philadelphia Sanat Müzesi

1.2.3. Güncel Dokular

Güncel dokular; zamanla dış etkenlere bağlı olarak yüzeysel görünümünde meydana gelen anlık değişen r lyefik dokulardır. Denizin dalgası, suyun r zg rle titreşimi, kumlar, orman dokusunun mevsime göre değişimi, bitkilerin yaşı ve doğa koşullarına göre değişimleri güncel dokuya örnektir.

Güncel dokular plastik varlığa sahip yüzey çalışmalarının içinde yer almaktadır. Bu güncel dokuların başarısı bağlı olduğu malzemeye doğrudan doğruya ilişkilidir ve böylece malzemenin önemi artmaktadır. Alışılmış tuval çalışmalarında klasik boya malzemelerin farklı karışımları ile güncel dokuya doğru yönelme söz konusu olmuştur. Güncel doku çalışmaları insandaki imgesel gücü en çok devreye sokan türdür. Bu nedenle sanatçı çalışmalarında yeni olanakları kullanarak kendine özgü dokusunu yaratmalıdır (Işingör, 1986: 23).



Resim 1.12. Rüzgârın Kum Üzerinde Oluşturduğu Güncel Doku



Resim 1.13. Deniz Dalgasında Oluşan Güncel Doku

Durgun-akan bir su yüzeyinde oluşan birbirinden farklı ve görsel özelliği olan dokular heyecan gibi çeşitli ifadeler uyandırır. Doğada çeşitlilik ve zıtlık gösteren dokular

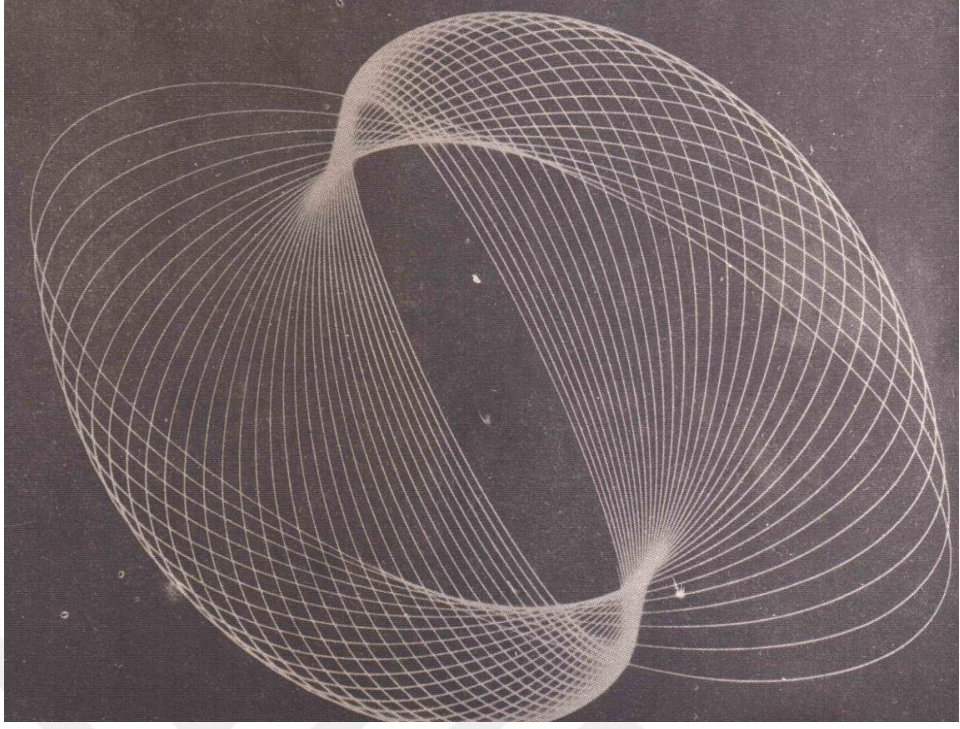
bir bütün içerisinde bulunurlar. Sahillerin sakin kumları, sert ve hareketli kayalar, ritmik ve hüzünlü eski deniz yosunları, yumuşak ve tombul bulutlar gibi birbirlerini tamamlayan ifadeler bir düzen oluştururlar. Bütün varlıklar kendilerini oluşturan malzemenin dokusuyla yaşarlar (Tüzcet, 1967: 15).

1.2.4. Optik Doku

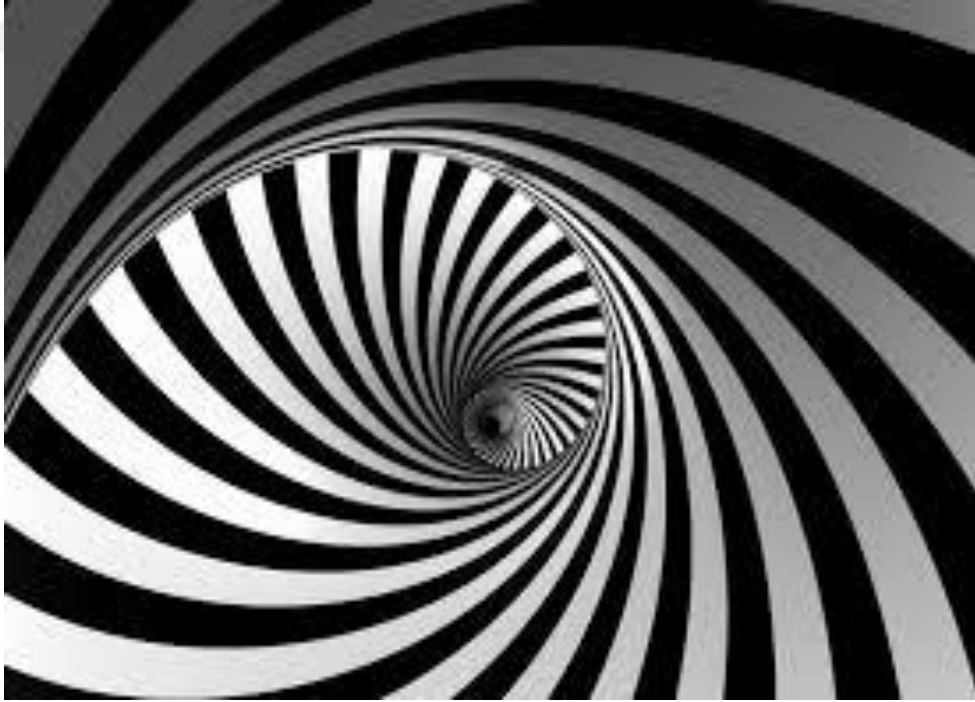
Optik doku, biçimleri olduğundan farklı bir şekilde göstererek gözün objeleri olduğu gibi görememesinden oluşur. Amaç hareketi ve biçimi değiştirmektir. Doku yapısını oluşturmakta olan birim biçimler; sistematik bir şekilde büyütülüp ve küçültülerek, değişikliğe uğrayarak, belirli bir noktada toplanarak ve dağılarak yapı yüzeyine optik bir hareketlilik kazandırır. Sistematik bir şekilde değişime uğrayan birim, biçimlerin meydana getirmiş olduğu doku yapısında gözümüz başlama ve bitiş noktalarını ayıramadığından devamlı gezinmesi sonucu göz yanılması oluşur (Erbek, 2006: 8).

Optik dokular yapay dokular olup bir veya birden fazla optik dokunun farklı biçimlerde üst üste eklenerek açı değişimi sonucunda yüzeyde meydana getirdiği yeni optik oluşumlardır. Meydana gelen bu optik dokunun birim aralıkları ne kadar fazla olursa ve kalın çizgi ile geniş yüzeyler oluşturulursa yakınlık derecesi o kadar fazla olur. Ama ne kadar ince çizgi ile dar yüzeyler oluşturulursa derinlik algısı güçlendirilmiş olur. Optik dokuyu meydana getirecek birim elemanın çok sade olması ve üzerinde yoğunlaşacak başka biçimleri çağrıştırmaması optik hareketin oluşturulmasında esas kuraldır.

Hareket halinde olan alan, plastik değeri ve illüzyonu kuvvetli olan bir işleyişin göze ait optik bir olayın zaman diliminde plastik değer elemanlarını harekete geçiren dördüncü boyuta (zamana) geçişini sağlamaktadır. Sanatsal dizgenin yapıtta oluşturulmasında etkili olan hareket kavramı, tablonun sınırları içindeki her şey sabit bakışta hareket halindeymiş gibi görünmektedir (Bigalı, 1999: 326).



Resim 1.14. Çizgilerle Optik Doku Örneği



Resim 1.15. Optik Doku Örneği

1.2.5. Dinamik Dokular

Bilim ve sanat adamının birlikte çalışmasıyla, çağdaş teknoloji dünyanın bilinmeyen gerçeklerini birer birer ortaya çıkarmaktadır. Fotoğraf ve kayıt cihazları sayesinde hız ve hareket konusunda birçok bilinmeyen tespit edilip ortaya çıkarılmıştır. Butespit, yanlış bilinen ya da bilinmeyenleri ortaya çıkarmakta böylelikle bilim ve sanat dünyasını ileriye taşıyarak yeni olanakların doğmasına yol açmaktadır. Önümüze serilen yepyeni bir dünya da dinamik doku dünyasıdır. Sürekli hareket halinde olan birbirinden farklı cisimlerin oluşturdukları doku dünyası dinamik doku dünyasıdır ve bu dünya doku karakteri olarak incelenmeye değerdir. Meydana gelen hareket düzeninde önemli bağlantılar göze çarpılmaktadır (Tüzcet, 1967: 5). Harekete dayalı bu yeni doku dünyası insan tarafından çıplak gözle izlenebilirken, sanatsal ya da bilimsel veri ya da eser olarak ortaya konması ancak teknolojik cihazların gelişimiyle mümkün olmuştur. Kutup Auroraları bunun en güzel örneklerinden biridir. Dinamik doku aynı zamanda hareketin hızını, doğrultusunu ve kalitesini ayır eden bir özelliktir.

1.2.6. Taklit Dokular

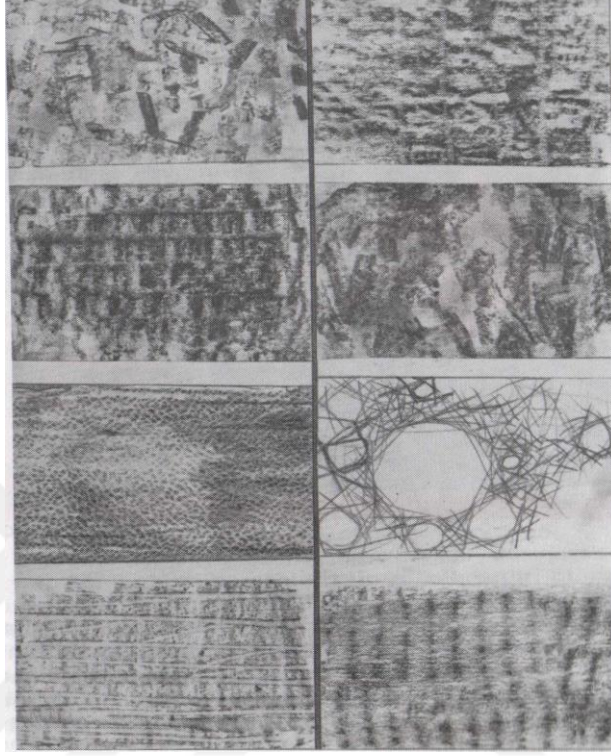
Resim sanatında en yaygın olan doku çeşidi taklit dokudur. Doğada bulunan çeşitli karakteristik alanların meydana getirmiş olduğu zıt kalıplar (aydınlık-karanlık), samimi ve özenli bir şekilde kopyalanmasını gerektirmektedir. Akademik bir hassasiyet gerektiren bu doku çeşidi sanatçının yaratıcılığını ve taklitçiliğini etkiler. Aynı zaman da uygulamalarda duygusal sezgileri anımsatır (Bigalı, 1999: 269).

Danimarkalı ve Hollandalı çağdaş sanatçılar, natürmort ve günlük hayatı aksettiren konularda, hayrette bırakan tabii tesirler ortaya koydular. Eserlerinde bir doku detayından diğerine geçen, değişik alan değerlerini takdim ediyorlar. Bu tür dokular “Trompe L’oeil” ile alakalıdır (Bigalı, 1999: 269).

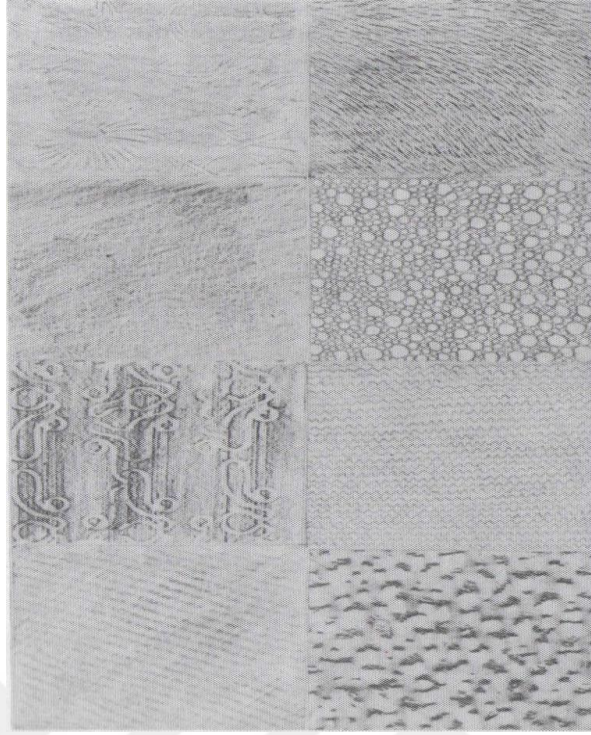
Bigalı'nın dokuyu ilgilendirdiğini düşündüğü “Trompe L’oeil”, gözü aldatma ve taklitçi biçim olarak bilinmektedir. Bu taklitçi biçimin en önemli özelliği ise izleyicinin ilk bakışta zihninde tasarlanan ve temsil ettiği şeyin kendisi olduğuna inanmasıdır.

Taklit dokuları ellerimizle hissedemeyiz sadece gözümüzle algılarız. Bu doku türü renklerle, motiflerle, çizgilerle ve tonlarla oluşturulmuş fakat izleyiciye doku olarak tesir eden çeşitli hisler uyandıran iki boyutlu öğelerdir(Tüzcet, 1967: 2).Sanatçı, doğada

bulunan her şeyi taklit ederek eserine yansıtır. Sanatçının doğada bulunanı taklit etmesindeki temel amaç, el aldığı konuyu iyi bir şekilde yansıtmak ve aktarmaktır.



Resim 1.16. Doku Çalışmaları (Karakalem)



Resim 1.17. Doku Çalışmaları (Karakalem)

Platon'a göre evren, duyular (görünümler, gerçekler) evreni ve idealar evreni diye ikiye ayrılır. Sanatçı, duyular dünyasında bulunan nesnelere taklit eder. Fakat Platon'a göre, duyular dünyasındaki varlıklar, gerçek değildir, bu tür taklit sonucu oluşan eser iyi ve gerçek sanat eseri sayılamaz. Ona göre; gerçek sanat eseri, idealar dünyasındaki varlıkları taklit etmekle ortaya konulabilir. Çünkü idealar dünyasındaki varlıklar, gerçek varlıklardır. Demek ki, sanatçı görünen evrendeki güzeli değil de, güzelin ideasını taklit etmelidir. Sanatçı güzel ideasını taklit edebildiği ölçüde eseri, gerçek ve iyi bir sanat eseri sayılır. Aristoteles'e göre de, sanatçı doğayı taklit eder. Ama nesnelere oldukları gibi değil, olmaları gerektiği gibi yansıtabilmelidir. Bu yönüyle sanatın ahlaki bir yönü vardır. Çünkü sanatçı, sanat eserini oluştururken yoğun duygular yaşayarak ruhunu arındırır. Aristo'ya göre sanat, doğadaki eksikliğin tamamlanmasıdır. Ancak o zaman sanat yapıtı değerli olacaktır (http://www.felsefe.gen.tr/sanat_felsefesi/taklit_olarak_sanat_nedir.asp)

1.2.8. Geometrik Dokular

Bir geometrik elemandan hareketle çeşitli işlemler yolu ile oluşturulan doku çeşididir. (arı peteği, örümcek ağı, vs.)



Resim 1.18. Geometrik Doku Örneği

Evren ve doğa yasaları içinde bulunan canlıların da duyum ve hissedişlerinde sarmal ve spiral eğilimler söz konusudur. Bu içgüdüsel geometrik haller arasından Polybioides Raphisgastra arısını örnek verebiliriz. Bu arı türü yuvasındaki yumurtaları spiral biçiminde dizer. ABD’de New Mexico eyaletinde Caribad kalker mağaralarında uyuyan binlerce yarasa her sabah mağaralarından çıkar ve birbirlerinin ardı sıra oluşturdukları dev bir spiral biçiminde uçarlar. Bir salyangozun kabuğuyla bir galaksinin aynı geometrik kurala uygun oluşu şaşırtıcıdır. Her ikisi de spiral biçimlidir (Erbil, 2005: 70).

1.3. RESİM SANATINDA DOKU OLUŞTURMA TEKNİKLERİ

1.3.1. Boyaya Bağlı Olarak Doku Oluşturma Teknikleri

Resmi oluşturan elemanların bir araya gelmesi ve bu elemanların özellikleri yapıt üzerinde kullanım şekline bağlı olarak farklı etkiler yaratır. Günümüzde yapıta ait malzeme ya da elemanların karakter bakımından doyurucu olması ve kullanılış bakımından işlevsel anlatımları, büyük ölçüde ön plandadır. Resim yapıtında dokunma dürtüsü uyandıran ve yapıta ait olan dokunun derecesi göz ardı edilmemelidir. Dokunma hissinin resim yapıtında kullanılması boyanın kendine özgü özelliğinde toplanır (Bigalı, 1999: 274).

Sanatçı, boyayı kullanarak doku elde etmek için farklı teknikler deneyebilir. Bunlardan bazıları şunlardır; Guaj, frottie, kazıma, impasto, süngerleme, püskürtme,

şablon, maskeleme, yakma, alla prima ve kalın boya tabakalarıyla oluşturulan boyama teknikleridir.

Guaj tekniği, hem kâğıda hem de tuvale kullanılabilen, çok eski yıllardan beri kullanılan bir boya türüdür. Eski Mısır'da, Ortaçağda kitap süslemeciliğinde kullanılan bir teknik olmuştur. XI. ve XII. yüzyıllarda ise ressamlar tarafından resim çalışmalarında kullanılmaya başlanmıştır diyebiliriz. Albrecht Dürer'in 1502 yılında guaj ve suluboya ile yapmış olduğu "Hare" (Resim 1.20.) çalışmasını örnek olarak gösterebiliriz. Tüp, kavanoz ve tablet halinde bulunan, şeffaflığı olmayan kapatıcı suluboya türüdür. Suluboya ile aynı teknik özellikleri taşır. Şeffaflık özelliği taşınamasının sebebi; içinde bulunan boya pigmentlerinin dolgu malzemesine sahip olmasıdır. İçindeki boya pigmentleri ve dolgu malzemeleri şeffaf olmadığı için kullanıldığında şeffaf özellik gösteremez. Guaj çalışmalarında düz ve pürüzsüz yüzeyler tercih edilir (Eti, 1986: 77). Düz ya da dalgasız yüzeye uygulanan bu boya türü beyaz boya ilave edilerek matlaştırılır ve tuvale yoğun olarak sürülür.



Resim 1.19. Albrecht Dürer, "Hare", 1502, Suluboya-guaj, 25x23 cm, Albertina Müzesi

Guaj boyalar suluboyalara göre daha çok gliserin (yağlı madde) içerdiğinden daha kısa sürede çözülürler. Temiz ve ıslak bir fırça kullanarak renk katmanları arasında yumuşatmak ve birbiri içinde karıştırmak oldukça kolaydır. Bir kat üzerine başka ince bir katman uygulanırsa, uygulanmış olan kalın boya katmanına göre alt kısımda kalan boya katı daha çabuk çözülür. Eğer var olan mat boya katı üzerine ince bir boya katmanı uygulanırsa altta kalan mat boya çözülür ve diğerleri ile karışır. Bunun sonucunda farklı etkiler oluşturulur. Yoğunlukları benzer olan iki boya üst üste var olan katlar şeklinde uygulanırsa başka bir işleme gerek duymadan kolay bir şekilde çalışmayı tamamlamamızı sağlar. Aynı zamanda boyanın matlığı, içerisine konulan beyaz boya miktarına ve yoğunluğuna bağlı olarak ayarlanabilir. Böylece çalışmalarda parlak suluboya çalışmalarda olan yarı-mat etkiyi yakalayabilirsiniz (Smith, 2003: 159).



Resim 1.20. Guaj Tekniği

“Donuklaştırma” tekniğindeki amaç; yüzeyin gerçek dokusunu ortaya çıkarmaktır. Bunun için boyasız yüzeye veya altta kalan boya katmanının üzerine yarı örter bir şekilde

boya sürülür. Bütün kalite ve türde olan boyalar donuklaştırma tekniğinde bu şekilde kullanılır. Aynı zamanda “*İmpasto*” tekniğindeki gibi spatula ya da fırça kullanılarak kalın boya tabakaları şeklinde de uygulanabilir. İnce boya kullanılacağı zaman ise fırça iyice sıkılarak kuruması sağlanır ve ardından boya fırça yardımıyla sürülür (Stephenson, 1989: 99).

Kaplama ile ilintili olarak donuklaştırma tekniğinde mat veya yarı mat boya tabakası üzerine başka ikinci bir renk fırça darbeleri ile ince şekilde uygulanır. Burada ana renk ortadan kaybolmazken, uygulanan ikinci renk resme değişik bir yüzey görüntüsü kazandırır (Smith, 2003: 193).



Resim 1.21. Kalıcı Gül Rengi Üzerinde Kadmiyum Sarısı İle Donukluk Sağlanmıştır

İmpasto tekniği, çoğu boya ile benzer etkiler yaratılsa da, impasto tekniğini en iyi şekilde oluşturan ya da yansıtan yağlı ve akrilik boya kullanımınıdır. İmpasto tekniği resim yüzeyinde yumuşak ve ince çizgi oluşturulacağı gibi sert ve kalın çizgi oluşturmak için de kullanılır. Bu tekniği oluşturma esnasında fırça ve spatula kullanılarak krem kıvamındaki boyayı resim yüzeyine uygulanır. Ayrıca fırça ve spatula kullanılmadan da boya tüpünü sıkarak tuvale doğrudan uygulanabilir (Stephenson, 1989: 101).

Belirlenen renkleri tuvale uygularken, renkleri palet üstünde birbirleriyle

harmanlayarak uygulamak ile birden fazla rengi fırça ve spatulanın ucunda birleştirerek uygulamak arasında büyük bir fark vardır. Renkler palet üzerinde harmanlandığında, fırça ve spatula darbelerinin oluşturduğu kalın boyanın yanı sıra aynı yüzey üzerinde aynı renkler meydana gelir ancak fırça ve spatula ucunda bir araya getirilen renkler ise yapılan her darbeye farklı renk tonları meydana gelir. Böylece her darbe resim yüzeyine canlılık ve hareketlilik kazandırır. Yağlı ve akrilik boya, kurumamış ıslak boya üzerine uygulanmak istenirse fırça, boyayı çok iyi bir şekilde almalıdır. Rengin parlaklığını ve açıklığını yitirmedikinin farkına varmak için, hem boya fırçanın ucunda olmalı hem de fırçayı tuvale uygun bir açı ile tutmak gerekir. Bununla birlikte farklı bir seçenek olarak tuvalde kaim olan ıslak boya ile diğer ıslak boyalar ile harmanlanarak çeşitli efektler oluşturulur. İmpasto tekniğinde “noktalama” dokusu oluşturulmak için ise sert bir fırça kullanılır (Smith, 2003: 190).



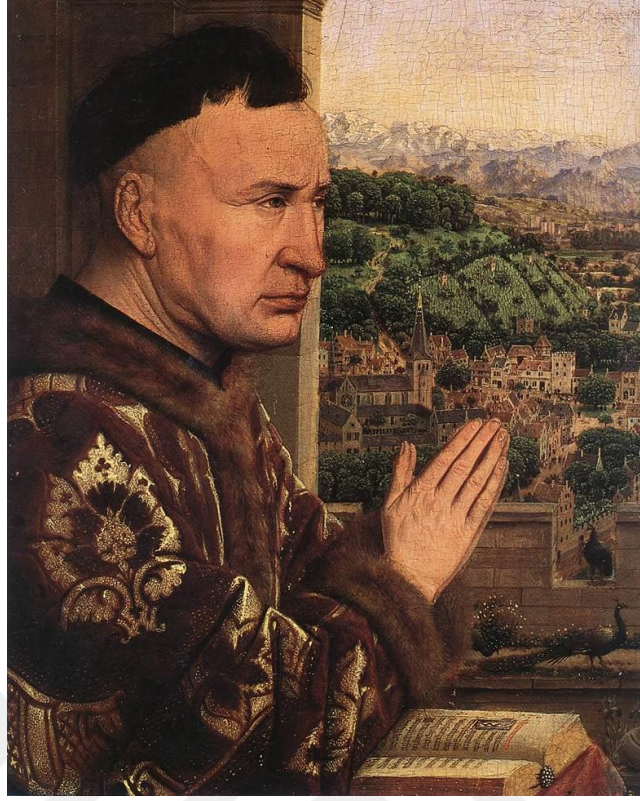
Resim 1.22. Frank Auerbach, “JYM1 Date painted”, 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,2 x 68,2 cm, Southampton Şehir Sanat Galerisi

Maskleme tekniği, şablon tekniğine zıt bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır. Maskleme tekniğinde boyama aşamasında yüzey veya doygunluğunu kaybetmemiş bölüm etkisini kaybetmeden boyama aşamasının sonuna kadar özenle korunması gerekir.

Bu koruma süreci yapıtın tamamlanmış olan kısımlarını da kapsar. Sanatçılar için özel geliştirilmiş olan boya tabancası ve bantlı maskeleme filmi sayesinde uygulanan maskeleme tekniği, özellikle püskürtme ve sıçratma uygulamalarında tercih edilmektedir (Stephenson, 1989: 103).

Şablon tekniği, suya dayanıklı formlar yardımıyla boyanın kesilmesiyle oluşturulur ve yüzeye uygulanır. Şablon tekniği resim sanatında çok az kullanılmasına rağmen ince plastik bir malzemenin uygulanması için tercih edilebilir. Çok az tercih edilen şablon tekniğinin yaratıcı özelliği ve potansiyeli dikkat çekicidir. Geçici bir şablon olarak ise kaliteli kâğıt kullanılabilir. Karmaşık formların özenle ve uyumla tasarlanması gerekir. Daha sonra formlar ve şekiller isteğe göre kesilebilir. Hazırlanan şablonun bir arada tutulması için destekler gerekmektedir ve bu karmaşık formların şablondan kontrolsüzce kesilen bölümlerinden çıkması önlenmelidir. Ayrıca birden fazla rengin birlikte kullanılacağı karmaşık form tasarımlarında şablon grupları dikkatli, özenli bir şekilde koordine edilmelidir (Stephenson, 1989: 103).

“Frottie” tekniği, çoğu zaman rengin; ince, saydam ya da yarı saydam olarak uygulandığı ilk boya katmanının niteliklerini belirtmek amacıyla kullanılır. Bu bakımdan guaj tekniği ile yapılan çalışmada, cila ile arasında bulunan yarı saydam boyanın farkında olarak uygulanması da denilebilir. Görsel etkisi yüzeyindeki parlaklığın giderek donuk hale gelmesine benzer. Fakat bir malzeme yardımıyla resim yüzeyine dağıtılan boya katmanı yarı saydamdır (Stephenson, 1989: 99).



Resim 1.23. Jan Van Eyck, “The Madonna of Chancellor Rolin (Detay)”, 1435, Panel Üzerine Yağlı Boya, 66x62 cm, Louvre Müzesi, Paris

“The Madonna of Chancellor Rolin” (Resim 1.24.) eserini bu tekniğe örnek olarak gösterebiliriz. Jan Van Eyck genellikle yarı opak boyayı düzgün ince tabakalar halinde ve boya katmanlarını sır olarak kullandığını söyleyebiliriz (<http://www.oil-painting-techniques.com/flemish-painting.html>).

Frottie tekniği beyaz içeren cila olarak da tanımlanabilir. Bu teknik son bir katman olarak veya alt boyanın yumuşak geçişleri gibi geleneksel tekniklerle de yaygın olarak kullanılabilir. Her iki durumda da altındaki boyanın genel niteliğini korur ve yakından bakıldığında adeta renklerden oluşan bir sis izlenimi verir. Renkler kuruyana kadar ne kadar saydam olduğunu kavramak zordur (Stephenson, 1989: 99).

Püskürtme tekniği, havalı fırçada kullanılan su ve herhangi bir inceltici madde ile püskürtme için inceltilmiş boyanın hiçbir şekilde püskürtmeyi etkilemeyecek parçacık bulunmamalıdır. Kapsamlı boyama yapmak için mat renk ve boyanın kalınlığı istenen seviyede iyi bir şekilde ayarlanmalıdır. Havalı fırça ile resim yüzeyine parlak renkler uygulanmak istenilirse, havalı fırçanın olması gerekenden daha az mesafede tutulması gerekmektedir. Böylelikle çalışma esnasında daha etkili hâkimiyet kurarak çeşitli efektler

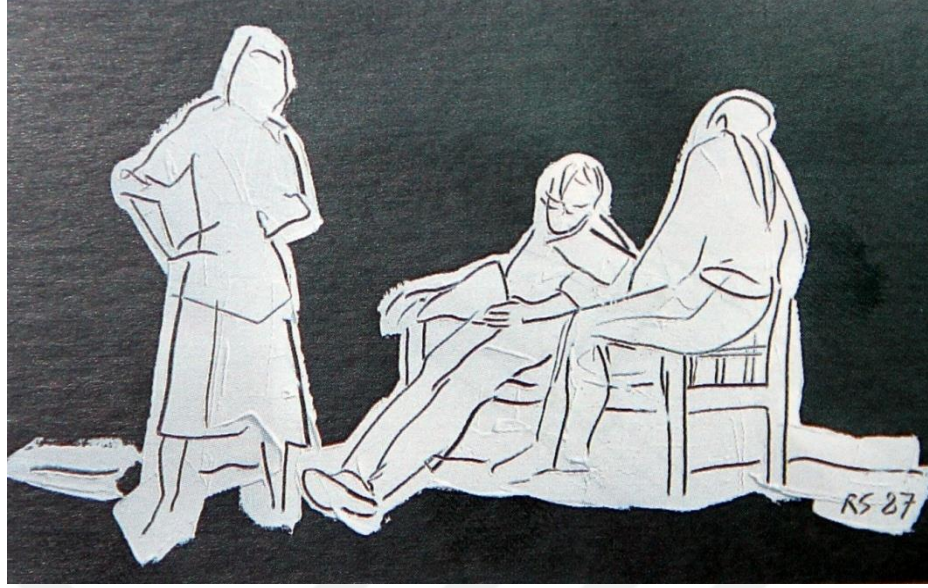
meydana getirebiliriz. Katlar arasında geçişte oluşabilecek ton farklılıklarını engellemek için püskürtme işlemine çalışma alanı dışından başlanması gerekmektedir. Havalı fırçayı çok fazla tercih eden sanatçılar, zaman geçtikçe fırçada bulunan tetik üzerinde uygulamış olduğu baskıyı çok iyi bir şekilde kontrol altında bulundurmaya başlarlar ve zaman geçtikçe etkin bir çizim aleti olarak kullanmaya başlarlar (Smith, 2003: 214).



Resim 1.24. Püskürtme İle Bütünlük Sağlanan Ton Uygulaması

Kazıma tekniği, yapısal yoğunluğu olan ve ıslak tabakalar şeklinde uygulanan boya, doğrudan uygulandığında; keskin bir alet veya spatula kullanılarak kazınıp ortaya çıkarılan çalışmada s'graffito tekniğine oldukça uygun ve benzerdir. Kazıma tekniği birden fazla rengin birlikte kullanıldığı çalışmalarda etkili olduğu gibi boyanın doğrudan ya da su ile inceltirilerek kullanıldığında da etkili olacaktır. Ayrıca akrilik boya resim yüzeyinin tümünde bütünsellik oluşturacak şekilde kazınabilir (Smith, 2003: 217).

Kazıma tekniği, daha çok okullarda temel sanat öğrencileri tarafından tercih edilen ve farklı şekillerde pratik yollar oluşturma tekniğidir. En basit şekilde yapılma ve uygulanma şekli, açık tonda olan renkli bir pastel tabakası üzerine koyu ton bir pastel tabakası sürülür ve üst tabaka sivri bir aletle ya da spatula yardımı ile kazınarak alttaki renk tabakası ortaya çıkarılır. Aynı biçimde farklı renk tonları ile bir alt tabaka ve siyah bir pastel boya ile üst tabaka oluşturulur. Daha sonra siyah üst tabakanın spatula ve keskin bir alet yardımıyla derin çizgilerle kazınarak form çıkartılır (Bigalı, 1999: 504).



Resim 1.25. Islak Boya Üzerine Kazıma Tekniği



Resim 1.26. Cila İle Birlikte Kullanılan Kazıma Tekniği

Mum boya tekniği, destek malzemenin sıcak olan yüzeyine, erimiş olan balmumunun içine karıştırılan renk pigmentlerinin uygulanması ile oluşturulan bir teknik türüdür. Antik çağlardan günümüze kadar eserlerin canlılıklarını koruyarak gelmesini sağlayan ve bilinen en kalıcı uygulama tekniğidir. Bu teknikte kalıcı renk pigmentler kullanılmalı ancak renk pigmentleri resim yüzeyindeki mumu eritecek sıcaklık seviyesinden uzak tutulmalıdır. Bu tür malzemeler normal koşullardaki atmosferle ilgili

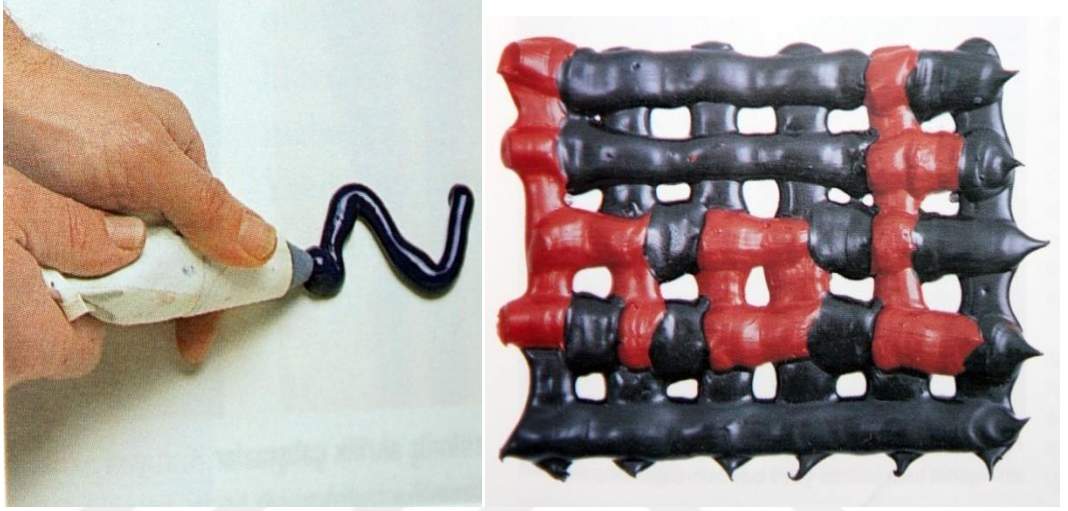
değişimler nedeni ile deformasyona uğramazlar, çekme ya da uzama görülmez. Çalışmada kullanılan kırılma özelliğine sahip olan mum ile resim yüzeyinde kullanılan renk pigmentleri birbirlerini zıt yönde etkilemezler. Parlaklaştırdıkları zaman bir hayli çekici görünüme sahip olurlar (Smith, 2003: 523).



Resim 1.27. Kadın Portresi. Nero dönemi, İS 54-68, Ahşap pano üzerine mum boya, 33 x 19 cm. British Müzesi, Londra

Sıkarak boyama tekniği, akrilik boyanın geleneksel boya grubunun her hangi biri ile oluşturulamayacak kadar farklı bir plastik etkisi vardır ve bu fark çeşitli yöntemlerle çalışmayı sağlar. Alışagelmiş bir yöntem olmayan bu teknik, resim yüzeyinden ya da destek malzemesinden bağımsız bir şekilde direkt boya tüpünün sıkılarak plastikleştirilmiş boya tabakası üzerinde çalışılmasını örnek olarak gösterilebiliriz. Nemli ve dokulu yüzeylerde de çalışılabilen bu teknik su yardımı ile ıslak olarak uygulanabilir ya da akrilik boya tüpten sıkılarak direkt olarak da resim yüzeyine uygulanabilir. Boya tüpünün ağız kısmı resim yüzeyine yani tuvale açısı iyi ayarlanmalı ve resim yüzeyine

değecek bir şekilde tutulmalıdır. Boya tüpünün ağız kısmı resim yüzeyine dik veya yatay bir biçimde olmalıdır. Dik ve yatay tutulan boya tüpünün, kıvrım ve boya akışı çok iyi kontrol altında tutulmalıdır. Kazıma ve püskürtme teknikleri birlikte kullanıldığı gibi sıkarak boyama tekniğini oluşturan bütün bu yöntemler de diğer tekniklerle birlikte kullanılarak farklı çalışmalar yaratılabilir. Çalışma tamamlandığında saf ve parlak tonlar eklenmek istenirse üzerine yeniden çalışma imkânı olur (Smith, 2003:221).



Resim 1.28. Sıkılan Boya İle Çizim

Alla Prima tekniği, birçok açıdan, yağlıboyanın kullanıldığı en zor tekniktir. Betimin resim yüzeyine, herhangi bir ön çalışma yapmadan doğrudan işlenmesidir. Fırça darbelerinin üstün başarısı, tercih edilen renkler, rengin yoğunluğu ve rengin tonu alla prima tekniği ile yapılan çalışmalarda doğru betimler oluşturulmasında büyük rol oynamaktadır. Bu betimde akıldan geçenin, zamanla eş koşullanmaya itilerek aynı anda değerlendirilmesi de söz konusudur. Çalışmaya uygulanan bu teknik direkt olarak yapıldığı zaman hatalı ve doğru olmayan kısımların hala ıslak olan boyanın kazınıp tekrar tekrar üzerinde çalışılması ya da hata yapılan yerlerin düzeltilmesi yönünden önemlidir. Birçok sanatçı bu tekniği uygularken birden fazla deneme yaparak çalışmasına son şeklini verebilir. Yaptığı deneme doğru sonuç veriyorsa o deneme kullanılır. Bir görüntüyü bütün olarak algılayarak, eksiksiz olarak tuvale üzerine aktarmak için birçok sistematik yöntemler kullanmak gerekir. Bu yöntemleri kullanarak kazanılan tecrübe sanatçıya kendi üslubunu yaratma olanağı sağlar. Kendi üslubunu kullanırken çalışmada akıcılık kazanmak, resim yüzeyine aktaracağımız bölüme ilişkin doğru tercih edilen renk ve renk

tonları hazır bulundurma, doğru seçilen fırça ile uygun boyama tekniği belirleme, yeteneği olmadığı anlamına gelmektedir. Çünkü tek bir kat etkili olmakta ve ıslak ıslak çalışılır. Aynı zamanda sanatçı bu teknik ile karar verme ve risk almayı öğrenir. Birçok açıdan alla prima tekniği küçük çaplı çalışmalarda ve büyük çaplı “stüdyo” çalışmalarında ön taslak olarak kullanılan en iyi tekniklerden biridir (Smith, 2003: 195).



Resim 1.29. Claude Monet, “John Singer Sargent”, 1888, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x64,8, Tate Galerisi, London

Süngerleme tekniği, belli bir miktarda su ile ıslatılmış olan boyanın sünger veya bez parçası yardımı ile boyadaki fazlalığı alarak çeşitli efektlerin oluşturulması için uygulanan bu yöneme süngerleme tekniği denir. Süngerleme tekniği en popüler ve en yaratıcı olarak bulut ve gökyüzü efektleri meydana getirmek için kullanılır (Smith, 2003: 146).



Resim 1.30. Süngerleme Tekniği İle Gökyüzü Şekilleri Oluşturmak

Süngerleme tekniğinin uygulanma aşamasında sünger veya bez parçası tesadüfi olarak defalarca yüzeye sürülür. Birbirine benzer efektlerin tekrarına yer vermemek için her denemede el değiştirmesi gerekmektedir. Resim yüzeyinde yaratılan doku etkilerini vurgulamak için uygulama aracının yüzey dokusu oldukça yoğun bir şekilde ise boya kuruduktan hemen sonra resim yüzeyine elverişli mat bir boya uygulanır. Bunun yanı sıra meydana getirilen yüzey dokusunu aynı rengin farklı bir tonları sürülerek çalışmaya zenginlik, canlılık ve hareketlilik katılır (Stephenson, 1989: 102).

Yağlıboya tekniği, çalışma esnasında bir takım hata kabul eden ve daha sonra hata yapılan yerlerin düzeltilmesine imkân sağlayan bir tekniktir. Islakken kolay değişebilir ve işlenmeye devam edilir. Seans çalışmaya olanak sağlar, böylece istenen veya

ulaşılmak istenen plastikliğe yağlıboyada yakalamak kolaydır. Yağlıboya, yağ (bezir yağı) ve toz boyaların karıştırılmasıyla elde edilen bir tür boyadır. Yağlıboyanın kalitesi karışımın içerisindeki diğer maddeler etkilemektedir. Yağlıboyanın en belirgin özelliği ise renklerin atmaması ve kabuk bağlamadan kurumasıdır. Yağlıboya tekniğinde başarılı bir sonuç oluşturmak için:

- “
- a) Resim yapılacak satıhın iyi hazırlanmasına,
 - b) Kaliteli boya kullanılmasına,
 - c) İncelticilerin kaliteli olmasına,
 - d) Boya paleti, fırçalar ve resim sehпасının kullanışlı olmasına dikkat edilmelidir” (Eti, 1986: 81).



Resim 1.31. Ergin İnan, “Yeşil Üstünde”, 1993, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 30x26

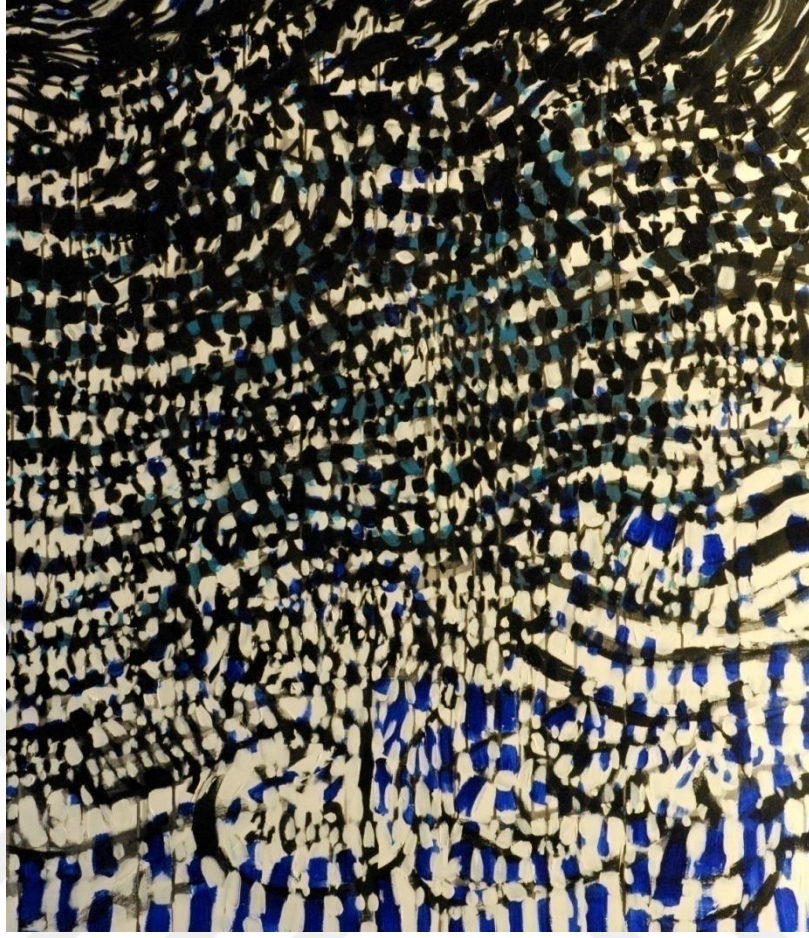
Yağlıboya; ince, parlak sır veya kalın fırça darbeleri kullanılarak uygulanabilir. Resim yüzeyi ıslak iken uygulandığında birbirleri ile harmanlanmasını, canlı ve parlak renklerin betimlenmesini ve nesnelerin ağırlık ya da varlık duygusunu verebilmesini

sağlar. Bu nedenle açık hava manzara çizimleri için uygun olan yağlıboya çalışmasında kullanılan boya ıslak ve kuru iken aynı sonuçları verdiği için guaj ve akrilik boyalardan farklıdır (Smith, 2003: 170).



Resim 1.32. Devrim Erbil, “İstanbul”, 1991, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 178x185 cm, Çağdaş Sanat Müzesi

Akrilik boya tekniği, dolaylı resim tekniğidir. Çabuk kuruyan, sararıp solmayan ve kalıcılığı arttırıcı, nitelik ve niceliğini hayli etkileyecek değişik yan ürünleri bulunan boya türüdür. Akrilik boya tekniği, kalın mat veya ince parlak katmanların üst üste uygulanması bakımından yağlıboya tekniği ile benzerlik gösterir. Ancak bu teknik yağlıboyaya göre daha erken kurur. Böylece hızlı ve etkili bir şekilde istenilen katmanlar oluşturulabilir. Aşağıdaki çalışma oldukça karmaşık görünse bile aslında son derece açık ve anlaşılırdır. İzleyiciye göre zor görünen bu çalışma aslında adım adım irdelenmiş olup sanatçı için önemli olan bu çalışmaya nereden ve nasıl başlayacağını bilmektir (Smith, 2003: 213).



Resim 1.33. Devrim Erbil, “Ritmik Çoşku”, 2009, Tuval Üzerine Akrilik, 139x119, Çağdaş Sanat Müzesi

1.3.2. Doku Etkisine Neden Olan Yüzey Farklılıkları

Resim sanatında boya ile üzerine resim yapılan, üç boyutlu nesne ve varlıkların iki boyutlu olarak üzerinde betimlendiği, tuval, ahşap, kâğıt gibi düzlemlere resim yüzeyi denir. Resim yüzeyinin, kullanılan boyadan daha az yağ veya su içermesi gerekmektedir. Çünkü resim yüzeyi fazla yağ veya su içerirse, pamuk ya da keten cinsi doğal liflerden oluşan tuval yüzeyinin etkisini kaybetmesine neden olur (Band, 1994: 8).

Yüzey olarak seçilen tuval bezi hafiflik ve esneklik gibi avantajları nedeniyle fresk tekniğinin yerini alır. Bu yönüyle de resim sanatında tercih edilen başlıca yüzeydir. Tuval yüzeyi pürüzsüz ve astarlı görüntüsüyle resme dokusuyla katkı sağlayamaz. Ancak 20.yüzyıl resim sanatında dokunun önemi artar. Bu sebeple sanatçılar yeni biçimsel ve teknik arayışlarında, alçı, alüminyum, cam, keten bezi, ipek kumaş gibi malzemelerin dokularını resim yüzeyi olarak kullandılar ve izleyicin görme biçimlerini ve algısını değiştirmeye çalıştılar (Antmen, 2009: 18).

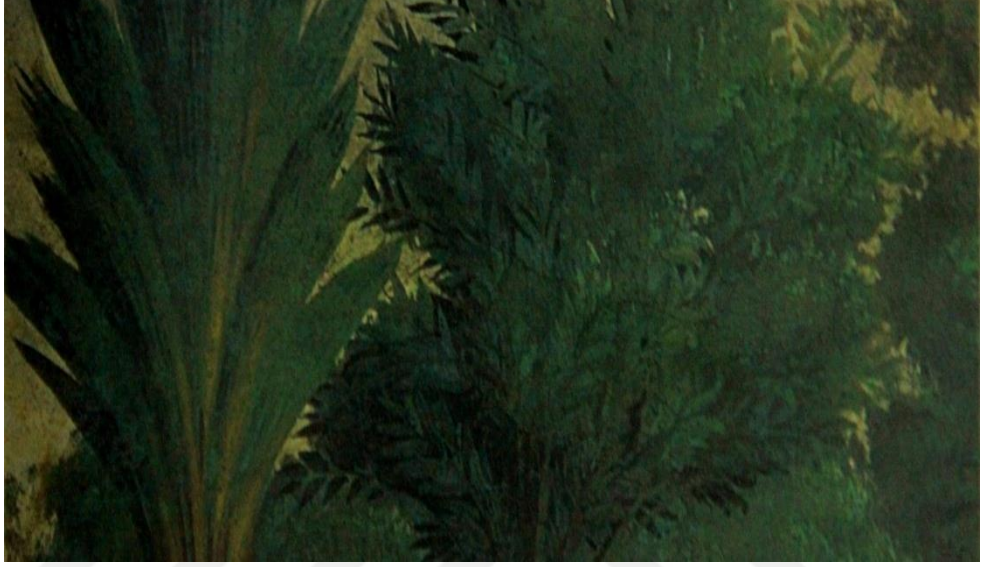
Buon fresk, çalışması dış cephelerde uygulanacak ise, en kalıcı boya pigmentleri seçilip kullanılmalıdır. Seçilen boya pigmentleri hem ışığa dayanıklı hem de çabuk alkali olmalıdır. Sıvanın içerdiği kireç, çabuk bir şekilde alkali olduğu zaman bağlayıcı görevi görür ve kurduğu zaman sıvayla boyalar tek bir madde halinde bütünleşir. Aynı zamanda atmosferdeki diğer asit ve kirlenici maddelere karşı da dayanıklı olmalıdır. Tuz içeren boya pigmentleri kullanıldığında ise resmin yapılacağı duvar yüzeyinde tozlaşmalara sebep olacağından tercih edilmemelidir (Smith, 279).



Resim 1.34. Fra Angelico, “Noli Me Tangere”, 1442, Buon Fresk, 180x146 cm, Basilica Di San Marco, İtalya

Sanatsal demir oksit renkleri (Mars renkleri) olan; kırmızı, mor, sarı ve siyah buon fresk çalışmalar için oldukça uygundur. Kobalt mavi ve yeşili en az gök mavisi ve mangenez mavisi kadar kalıcıdır. Yeşiller arasında ise oksit kromyum ve onun hidrated formu Kireçli suda pigmentlerin daha iyi tutunmasını sağlamak için kullanılabilir ama matlık derecelerini de artırır. Mat ama kısmen açık tonlarda bir çalışma yapılmak isteniyorsa, tüm pigmentler sönmüş kireç ve su karışımında çözülmelidir (Smith,279).

Mezopotamya’da yapılmış olan mozaikleri yerleştirmek için sıva üzerine çekilen çizgilerin çiziminde ilk kez kullanıldığı söylenen bu duvar resmi tekniği zamanla gelişmiş ve fresk tekniği ile birçok eserler ortaya çıkmıştır. Fresk kurallarına uyulduğu takdirde sağlam ve kalıcı bir tekniktir. Bu teknik hiçbir değişiklik veya düzeltme kabul etmez. Çabukluk ve ustalık gerektiren bir tekniktir.



Resim 1.35. Fra Angelico, “Noli Me Tangere”(Detay), 1442, Buon Fresk, 180x146 cm, Basilica Di San Marco, İtalya

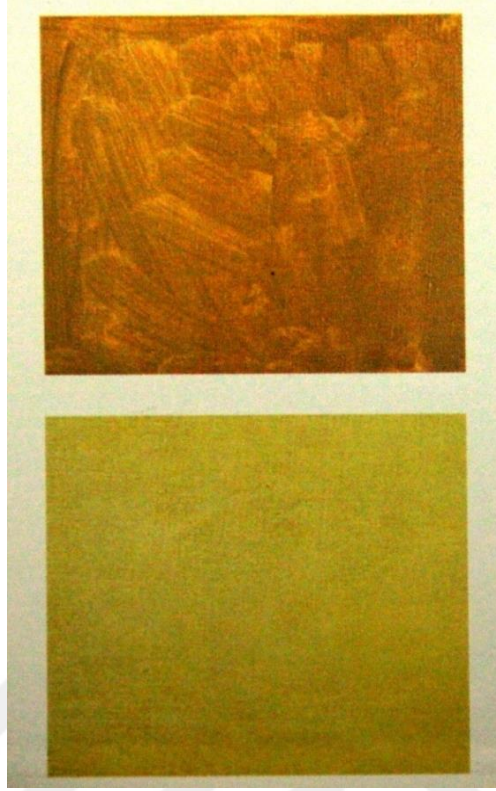
Cam emaye, resim veya baskı işleminin metal levhalar üzerine yapılan tekniktir. Levha, genellikle farklı renkler ile birkaç kez fırınlanır. Bunun sonucunda levha üzerine yapılan resim malzemenin içine nüfuz eder. Emaye işlenmiş bu metal levhaların dış cephelerde başarılı bir şekilde kullanılmasının nedeni kalıcı ve suya dayanıklı olmalarıdır. Bu nedenle cam emaye uygulanmış bu levhaların kullanıldığı yerler kalabalık alanlarda çok sık kullanılır. Cam emaye çalışmalarının küçük ebatla olanları sanatçıların atölyelerinde seramik yapımında kullanılan fırınlarda yapılabilir. Ancak geniş ebatlı olanları ise emaye işleme fabrikalarındaki uygun fırınlardan yararlanır (Smith, 2003: 300).



Resim 1.36. George Stubbs, “Aslan Saldırısına Uğrayan At”, 1769, Bakır Üzerine Emaye, 244x333 cm, Yale British Sanat Merkezi

Impratura veya renkli zeminler

Üst üste uygulanmış renkler için bir baştan öbür başa ulaşan bir düzey, üzerine açık tonların, vurgulamaların ve aradan-koyuya tonların çalışılabileceği, açıktan ara tonlara kayan taban renklerinin yapılmasına imkân tanır. Beyaz zemin üzerine çalışan sanatçılar bu tip renkli zeminler üzerinde resmin ne denli rahat çalışıldığını görünce şaşırırlar. Mat zeminler üzerine genelde, beyaz zeminin yansıtma kabiliyetinin önemli olmadığı mat renkler çalışılır. Kimi renklerin parlak kullanımları önemli ise o zaman impratura tekniği tercih edilmeli (Smith, 2003: 182).



Resim 1.37. Impratura Katın Uygulanması

Bu tip zeminler üzerine çalışıldığında renklerin, ton değerleri zenginleşmektedir ve hızlı, özenli biçimlendirmelerde avantaj sağlamaktadır. Saydam bir renk kullanılarak impratura tekniği ile beyaz yüzeyin ışık etkisi korunabilmektedir. Bu tekniği Rubens'in eserlerinde görmek mümkündür. Rubens bu teknik ile eserlerine zenginlik ve canlılık katmıştır. Ara tonda yapılmış impratura üstüne resim olarak "Samson ve Delilah" adlı eserini ele aldığımızda (Resim 1.39.) gölgelendirmelerdeki ince, parlak koyu renkler ve zengin mat açık tonlar ile astar boya üstüne sıcak sarı kahve bir impratura ile başladığı bilinmektedir.



Resim 1.38. Peter Paul Rubens, “Samson ve Delilah”, 1609, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 185x205 cm, Ulusal Galeri

Fırınlanmamış sır üzerine resim çalışması, majolica olarak da bilinen ve İspanya’da geliştirilmiş olan bir tekniktir. Mat ve hafif beyaz olan bisküvi karo üzerine yapılan bezemenin sırçalanıp fırınlanması biçiminde uygulanmaktadır. Resim, fırınlanmamış bu karo üzerine seramik renklerini oluşturan temel oksit renkleri kullanılarak çizilir. Hoş bir görüntü sağladığından ve kolay temin edildiğinden kobalt oksit beyaz üzerinde yaratılan mavi geçmiş dönemlerde sıkça kullanılmıştır. Su ile karıştırılan boya, fırınlanmamış karonun pudramsı yüzeyine yumuşak bir fırça ile sürülür. Fırınlanmamış sır üzerine resim çalışmasında düzeltme yapma imkânı sınırlı ve zordur. Ancak düzeltmelerin sınırlı olduğu bu çalışma, geniş panel yüzeyine direkt fırça ile uygulanan ve çalışılabilen en etkin tekniktir. Fırındıktan sonra, sır üzerine yapılan çalışmalarda zemin ile resim arasında elde edilemeyecek kadar tatmin edici bir birleşme oluşur. Sır ile az bir miktarda arap sakızının karıştırılması ve az bir miktarda üst bölüme ince olacak bir şekilde spreyleneceği fırınlanmamış sıra resim çalışmalarına daha uygun bir yüzey haline gelmesinde etkilidir. Aynı zamanda sıranın sert olmasını sağlamaktadır. Böylece hem yüzeyde sır tutar hem de pudramsı görüntünün azalmasını sağlar (Smith, 2003: 297).



Resim 1.39. Majolica örneği.



Resim 1.40. Fırınlanmamış Sırlı Karo Üzerinde Farklı Renklerin Kullanımı

1.3.3. Doku Etkisine Neden Olan Araç, Gereç ve Teknikler

Birçok farklı boyama araçları vardır. Bunlar; süngerler, rulolar, ıspatular, bıçaklar, kazıyıcılar, spreyci tabancaları ve fırçalardır. Bu boyama araçlarının içinde en yaygın olanı ise fırçadır. Çeşitli boyama araçlarının yanında süngerleme, rulolama, kopyalama gibi birçok metot da kullanılabilir. Uygun ve kaliteli fırça seçimi kullanılan teknik ve üslup üzerinde kontrol ve hâkimiyet sağlar. Basit malzemeler kullanarak tebeşir, kâğıt, kalem ile görsel bir ifade oluşturabilir veya bir etki yaratabilir. Sanatçının meydana getirdiği çalışmanın içeriği ve biçimsel yapısının örtüşmesinin yanı sıra eserin dönem özelliklerine bağlı olarak avangart tavrı önem arz etmektedir.

Doku oluşturmada etkili olan bir diğer unsur ise doğal malzemelerdir. Birçok sanatçı, madde ya da elementlerin birbiri ile ilişkisinden oluşan hareketlerden faydalanmaktadır ve çalışmalarında doğal malzeme kullanımına gitmektedir. Amerikalı Julian Schnabel gibi bazı sanatçılar; yağmur tanesinin eserlerinde oluşturdukları tesadüfi izlere odaklanarak karakalem veya suluboya çalışmaları meydana getirirler. Kimi sanatçılar ise güneş ışınlarını çalışmalarında etkin bir şekilde kullanırlar. Bunlardan biri olan İngiliz sanatçı Roger Ackling ise çalışmalarında güneş ışınlarını esas alarak güçlü bir cam büyüteç yardımı ile çizimleri üzerinde çeşitli etkiler oluşturmaktadır. Roger Ackling güneş ışınları ile yapılan çalışmaların yavaş ve oldukça dikkatli bir şekilde yapılmasını dile getirmektedir. Ayrıca bu uygulamayı benimseyen sanatçı kendi karakteri ve mizacını mükemmel bir şekilde yansıttığını söylemektedir. Doğal malzemeleri ve unsurları etkin bir şekilde kullanan sanatçılar doğanın kendisinde çalışmalar yapmaktadırlar. Sanatçı çalışmalarını yağmur, rüzgâr gibi atmosfer olaylar tarafından silinmeden kayıt altına almaktadır. Alman sanatçı Joseph Beuys ince kum üzerinde bir çubukla çalışırken New Yorklu sanatçı Walter de Maria kum çölüne motosiklet izleri bırakarak büyük yüzeylerde etkili olmuştur. Boyama veya çizim malzemesi olarak tabiattın kendisinden faydalanan sanatçıların birçok farklı yaklaşımları oluşmuştur. Malzemeler temsil ettikleri konudan çağrışım yapılarak ortaya çıkarılmalı veya tamamen temsil ettikleri konudan bağımsız olarak kullanılmalıdır (Smith, 2003: 115).



Resim 1.41. Richard Long, Avonlu Nehir Çamuru İle Performans Sanatı, 2000



Resim 1.42. Ichiko Ikeda, Çalışma Atölyesi



Resim 1.43. Cai Guo-Qiang, “Vortex”, 2006, Kâğıtta Barut, 400x900 cm, Deutsche Bank Koleksiyonu

Çinli sanatçı Cai Guo-Qiang çalışmalarını barut kullanarak yapmaktadır. Anna Guerra, “ateş desenleri” adını verdiği bir dizi çalışmasını ateşin isini kullanarak yapmaktadır. Sanatçı Ichū İkeda ise tuvallerini belirli bir süre toprak altında bekleterek etkili çalışmalar meydana getirmektedir. Alışılmış olan resim malzemelerinden farklı olarak, kan, toprak, barut gibi malzemeler günümüz sanatında yeni yaklaşımlar olarak ortaya çıkar (Karasu Gökçe, Mehmet, 2007: 159).

Aşağıdaki resimde boyanın katmanlı bir şekilde kullanılması ile elde edilen dokular her hangi bir nesnenin değil de resmin kendi dokusallığı olarak gerçekleştirilmiştir. Boyanın özellikle bu şekilde kalın sürülmesi ve fırça, spatula gibi kullanılan malzemenin izlerinin bırakılması doku etkisi yaratmaktadır ki, bu, resim sanatında ritim ve hacim gibi öğeleri desteklemenin yanında sanatçının spontanlığını ve dışavurumculuğunu gösteren önemli bir unsurdur (Üner, 2010: 95).



Resim 1.44. Jean Dubuffet, “İnce Burunlu İnek”, 1954, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 88.9x116.1 cm, Modern Sanatlar Müzesi

1.4. DOKULARIN PERSPEKTİF ETKİSİ

Bize yakın olan cisimlerin renk ve boyutlarını net bir şekilde görürüz. Cisimler bizden uzaklaştıkça boyutları küçülür ve renkleri flulaşır. Bu perspektifin genel bir ifadesidir. Dokuların perspektif etkisi ise; bir yüzey üzerinde oluşturulan doku çalışmasında net ve parlak görünen dokuların bize daha yakın olduğu, koyu veya mat görünenlerin ise uzak olduğu hissini yaratmaktadır. Bu etkileri ve hisleri oluşturan renklerdir. Sıcak renkler net görüntü, soğuk renkler ise koyu ve mat görüntü sağlarlar. Açık renkler dokularda pürüzlülüğü ve parlaklığı; mat ve koyu renkler ise kıvraklık ve derinlik gibi oluşumları gösterir. Bir form üzerinde; ışık, renk ve ton, perspektifin temel öğeleridir. Perspektif üzerinde ışığın önemli bir rolü vardır.

Kontrast, iki şey arasındaki açık ve kesin farklılıktır. Bu farklılık en uç noktada zıtlık ya da kutupsal kontrast olarak nitelenir. Küçük-büyük, sıcak-soğuk, siyah-beyaz gibi. Duyu organlarımız kıyaslama yoluyla kavrar ve anlar. Bir çizgi, eğer yanında kendisinden kısası varsa daha uzun aynı çizgi yanında kendisinden daha uzun bir çizgi varsa bu kez kısadır. Bu ilişki renkler içinde söz konusudur (Ayaz, Günay, Akdeniz, 1976: 14).

Kimyager Chevreul'un “Eşzamanlı Renk Kontrastları Yasası” olarak adlandırdığı teoriye göre tamamlayıcı kontrast iki renk birbiri ile karıştırıldığı zaman birbirini ve

etkilerini yok ederler. Bu tamamlayıcı iki kontrast renk yan yana getirildiğinde ise birbirini kuvvetlendirir. Kontrast renklerin yan yana gelmesi ile oluşan titreşim etkileri sonucu; morun tamamlayıcısı olan sarı, yeşili sarılaştırmakta-yeşilin tamamlayıcısı olan kırmızı, moru kırmızılaştırmaktadır. İkisini de içinde barındıran renklerdeki mavilik etkisini azaltır. İkili olarak yan yana bulunan renklerin miktarlarının en uygun şekli 1 sarı-3 mor, 1 turuncu-2 mavi, 1 kırmızı-1 yeşil olarak ifade eder (Tatar, 2011: 85).

Sanatçının, renklerin sonsuz kullanılabilirlik özelliğinden önce bilmesi gereken en temel şey renk kontrastlarıdır. Evrensel bir anlatıda renk kontrastlarının daha fazla güçlü olmasını sağlayan, renklerin doğal özelliğidir. Tek renk kullanımlarında kontrast söz konusu değildir. Renk kontrastının var olması için birden fazla rengin yan yana kullanılması gerekmektedir. Kontrastların olabilmesi için rengin yer aldığı yüzeyde, yakın ya da uzak, mutlaka başka bir renk ya da renklerin olması şarttır.

Görsel algı yoluyla dokular, insan beyninde uzaklık-yakınlık algısı meydana getirmektedir. Perspektif etkilerini kuvvetlendiren diğer bir unsur ise renk ve parlaklık derecesidir. Sert ve geometrik biçimler, dokuyu kuvvetlendirir. Sıcak renkli ve parlak cisimler daha yakın algılanırken soğuk renkli ve yumuşak cisimler daha uzak algılanır (Atalayer, 1994: 199).

1.4.1. Dokuların Görsel Algıdaki Etkileri

İnsanlar bir cisme elle dokunarak o cismin dokusunu hissettikleri gibi yüzey pürüzlülük derecesini göz ile de algılayabilir ve cismin dokusu hakkında yargıda bulunabilir. Bu durumda alakasız görünse bile görsel algıda özellikle doku algısında dokunma duyusundan elde ettiğimiz veriler birincil role sahiptir. Dokular nesneden nesneye farklılık göstermektedir. Bazı nesnelere dokular sert bazı nesnelere dokular ise yumuşaktır. Yüzeyde homojen görünüme sahip olan küçük alanlı pürüzler, girinti ve çıkıntıların fazla olması o nesnenin sert dokuya sahip olduğunu gösterir.

Aynı şekilde, insanlar üzeri pürüzlü ve sert dokulu olan bir cismin azda olsa uzaklaştırıldığında cismin üzerindeki pürüzlülük derecesinin sert doku algısı etkisini kaybederek uzaklaşan bu cismin yumuşak dokuya sahip olduğu zannedilir. Sert dokulu yüzeylerin görsel algıda meydana getirdiği etkili duygu yüzünden, kendilerine aynı uzaklıkta olan birbirinden farklı dokuda iki cisimden sert dokulu olanı daha yakında, yumuşak dokulu olanı ise daha uzakta hissedilmektedir. Görsel algıda meydana gelen bu

alışkanlık bir kural olarak kabul edilebilir. Dokularla ilgili bu kurala göre sert dokulu cisimler olduğundan daha yakında, yumuşak dokulu cisimler ise olduğundan daha uzakta görünürler (Güngör, 1983: 27).

1.4.2. Dokulu Malzemenin Renk Etkisi

Herhangi bir renk ve dokuya sahip nesnelere bu dokular ve renkler sayesinde algıda uzak yakın yargılarına sebep olurlar. Sıcak renkler nesnelere daha yakındaymış gibi algılanmasına yol açarken soğuk renkler bunun tam tersi olarak nesnelere bizden daha uzaktaymış algısını oluştururlar.

Doğada rengi hiçbir zaman tek ve bağımsız halde göremeyiz. Hiçbir rengi tek başına düşünemeyiz, renk nesneye bağlı onun özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Öğrenme sürecinde deneyimlediğimiz yaşam pratikleri bizde renkler üzerine yargılar oluşturur. Örneğin; Ateşin kırmızısı, kırmızıya dair sıcak algısını pekiştirirken, rengini gökyüzünün (atmosferin) veya deniz mavisinden alan mavinin ise serinlik algısını taşıdığını görmekteyiz.

İkinci boyut ise renkleri görmemizi sağlayan fiziksel boyuttur. Nesnelere ve renkleri görmemizi sağlayan ışık tamda bu noktada devreye girmektedir. Görüntünün temel kaynağı ışık kaynağından çıktığı haliyle ışığın rengi hakkında ya da nesnelere düşmesinin ardından nesnenin ışığın bir kısmını yansıtmasıyla göze ulaşan ışık nesnenin rengi hakkında bize bir bilgi verir.

Renk ve biçim arasında bir mutlak bağlantı vardır. Çünkü rengi biçimsiz ya da formsuz düşünmek ya da tek başına kavramak olanaksızdır. Renk ve biçim arasında bazen uyuma, bazen çağrışım bazen ise gerilim söz konusudur. Örneğin: Sarı renkli bir üçgen, mavi renkli bir daire, yeşil renkli bir kareyi alalım. Sonra yeşil renkli bir üçgen, sarı renkli bir daire ve mavi renkli bir kare düşünelim. Bambaşka etkiler yapan ve birbirinden çok farklı olan bu ilişkiler biçim ve renk bakımından birbirini karşılıklı olarak şartlandırır. Bazı renkler ve bazı biçimler birleşince değerleri bazen kuvvetlenir bazen ise hafifler (Güngör 1986: 47).

Fizik kuramlarına göre renk; beyin tarafından oluşturulmuş, gerçekte var olmayan bir kavram olarak ele alınmaktadır. Nesnelere yüzeyine çarpan ışık yüzeyde baskı oluşturmaktadır. Renkler, Nesnelere yüzey gerilimlerinin, yüzeye çarpan ışığın baskısı

sonucu verdiği tepkinin beyin tarafından sınıflandırılması ile oluşmuş olan sanal kavramdır. Bu nedenle bazı canlıların renkten haberi yoktur. Işığın nesne yüzeyinde oluşturduğu bu baskının bir kısmını nesnenin yüzeyi titreşime geçerek sönümler. Böylece yansıyan ışığın dalga boyu, şiddeti, derinliği enerjisi gibi değişkenleri değişime uğramaktadır. Ayrıca nesne yüzeyindeki bu gerilim, yüzey rengi, doku yapısı gibi çeşitli durumları da belirtir. İnsan beyni bu etkileri kendi içerisinde skalalara ayırmakta ve sınıflandırma yapmaktadır. İnsan beyni bu oluşan skalaları ise renge dönüştürmüştür (Tatar,2011:23).

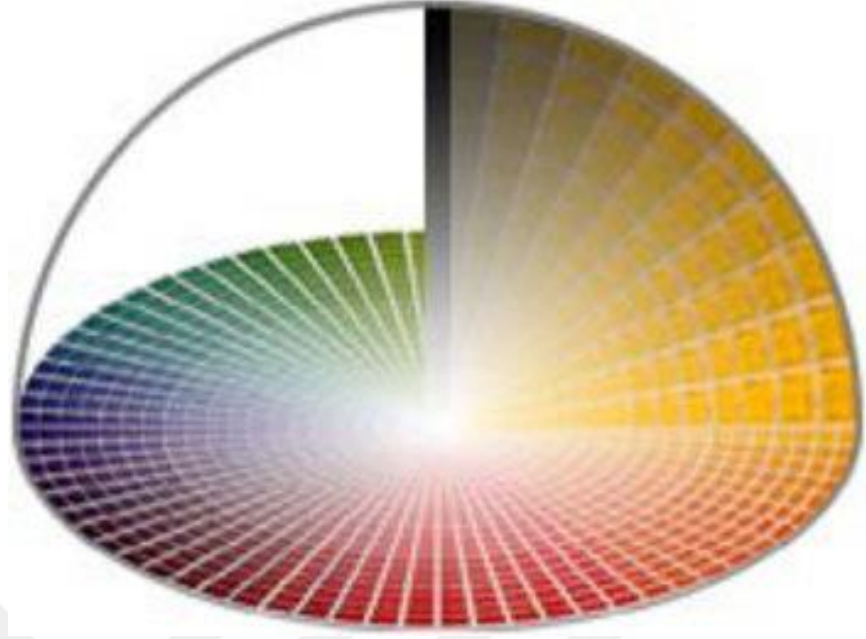
Nesne yüzeyi üzerindeki renkler, üzerine çarpan ışığın bir kısmını emmektedir. Bir kısmını ise yansıtmaktadır. Yüzey üzerinden yansıyan bu ışık renk olarak karşımıza çıkar. Nesne yüzeyine çarpan ışığın sahip olduğu renk, doğal olarak o nesnenin yansıtması olduğu rengi de doğrudan etkilemektedir. Nesnelerin hacimlerini ve formel özelliklerini ton geçişleri ile algılayabiliriz. Normal şartlarda sert ve ani ton geçişleri keskin hatları belirtirken, yumuşak ton geçişleri ise yuvarlak hatları belirtmektedir.



Resim 1.45. Yumuşak ton geçişleri



Resim 1.46. Sert ve ani ton geçişleri



Resim 1.47. Chevreul'ün Renk Teorisi

Psikologlar, renklerin özelliklerini şu şekilde karşılaştırırlar: Beyaz renk; samimiyeti, saflığı, masumluluğu, temizlik ve parlaklığı anlatır. Siyah renk, durgunluğu ve şiddetli kederi; yeşil renk, ümidi, hayatı ve canlılığı; kırmızı renk, dehşeti, aşırı isteği, ihtirası, ateşi, cesareti, ölümü, vahşet ve günahı; sarı renk, korkaklığı; mavi renk, asalet ve dürüstlüğü; mor renk, zenginliği, hayali temsil eder. Böylece her rengin, insan ve insanın psikolojik durumu hakkında bilgi verdiği söylenir. Aynı zamanda renkler, kendileriyle ilgili anlamları anımsatarak cismin ayrıcalık derecelerini artırır (Bigalı, 1999: 231).

Renklerin resim sanatında kullanılmasının temel amacı bir plastik öge yaratmaktır. Bunun için rengin, birbiri ile uyumu, dengesi ve karışımları önemlidir. İnce, saf, zarif renk karışımları olabileceği gibi, sert ve koyu tonların da estetik kaygı gütmektedir.

Tuvalde canlı renkler sanrısallara canlı formlar özgün estetik formlara, canlı hareket sezgi hareketine ve frekanslarına dönüşür (Erbil, 2005: 14).

1.4.3. Dokulu Malzemenin Zemin Etkisi

Zemin denilince akla düzlük ya da yüzey etkisi bırakan ifadeler gelmektedir. Zemin iki boyutlu (eni ve boyu olan) bir etkiye sahiptir. Cisimler dokuya sahip oldukları gibi pürüzlü-pürüzsüz mat-parlak yüzeylere de sahiptirler. Parlak yüzeye sahip olan doku,

kompozisyon içerisinde öndelik, yakınlık etkisi mat yüzeye sahip olan doku ise uzaklık, arkadalık hissi yaratmaktadır.

Yan yana gelen formların, çizgilerin ve motiflerin bir arada meydana getirdikleri bu yüzey etkisi yeri geldiğinde, bir arka perde, bir fon görevi görebilir. İster boşluklu aralara sahip olup daha arkadaki bazı şeylerin aralardan görünmesine izin versinler, isterse aralarında hiç boşluk bulunmaksızın, zemin anlatımları temel itibarıyla bir yüzey etkisi yaratırlar. Üç boyutlu nesnelere yan yana gelerek bir takım anlatımlar ortaya çıkarırlar. Bu anlatımlar ise sahip oldukları üçüncü boyuta rağmen yarattıkları yüzey etkisi yönünden yine de zemin anlatımı olarak ifade edilirler (Güngör, 1983: 48).

Zemin anlatımlarını üç farklı yolla elde etmek mümkündür. Güngör (1983:48-49)'e göre bunlar sırasıyla şöyledir:

- **Geniş ve berrak alanlar zemin etkisi oluştururlar.** Mavi bir gök, açık bir deniz, aynı bitki ile kaplı geniş tarlalar, karla örtülü düzgün bir doğa yüzeyi, buz tutmuş bir göl yüzeyi, kum çölü ve benzerleri zemin etkisi yaparlar.
- **Benzer ölçüde tekrarlanan cisimler zemin etkisi yaparlar.** Ölçü bakımından aralarında fazla fark olmayan bir takım çizgilerle zemin meydana getirmek mümkündür. İki boyutlu ya da üç boyutlu bir takım cisimleri bir araya getirerek aynı etkiyi sağlamak kabildir.
- **Görsel idrak bahsinde zemin anlatımlarının** zayıf etki bölgeleri olduğu, buna karşılık kuvvetli etki yapan ve üç boyutluluk tesiri veren bölgelerin şekil anlatımı hâsıl ettiği izah edilmiştir.

1.4.4. Dokunun Karşıtlık Etkisi

İki farklı doku türü olan sert ve yumuşak dokular bir arada bulunduğu anda karşıtlık meydana gelir. Daha çok kullanılan doku, az kullanılan dokuya göre daha belirgindir. Bir doku çalışmasında dikkati belli bir yere çekmek ya da yönlendirmek isteniliyorsa bu etkiden yararlanılabilir. Sert (kaba) dokuların çoğunlukla kullanıldığı çalışmada içinde bulunan yumuşak dokulu yüzeyler belirgin hale gelir veya yumuşak dokulu yüzeylerin arasında az yer kaplayan sert (kaba) dokulu yüzeyler göze çarpar.

Aynı prensipler ton, mas ve çizgi zıtlıkları içinde varittir. Benzer zıttı çağırarak rim münavebeleri yapar. Böylece koyu üzerine aydınlık, aydınlık üzerine koyu boyamak prensibi şüphesiz

kabul edilir. Birbiri ardına gelen planları birbirinden daha iyi ayırmaya yarar. Hatta açık konulara daha iyi değer kazandıracak olan koyu renkli bir çizgi bu kısımları sınırlandırmada ve canlandırmada elzemdir (Bigalı, 1999: 307).

1.4.5. Doku Üzerinde Formun Dış Sınırları – Konturun Etkisi

Cisimlerin sert, köşeli, yumuşak, eğri, gelişi güzel, girintili–çıkıntılı, geometrik bir sistemde oluşu ve bunlara sahip dış formel çizgileri, dokuları etkiler. Yumuşak dokulu bir yapıya sahip olan ismin dış çizgileri kırık ve sert ise bir zıtlık meydana gelir. Bu meydana gelen zıtlıklar bilinçli olarak kullanıldığı takdirde birbiri ile uyum içinde olmalıdır (Atalayer, 1994: 198-199).

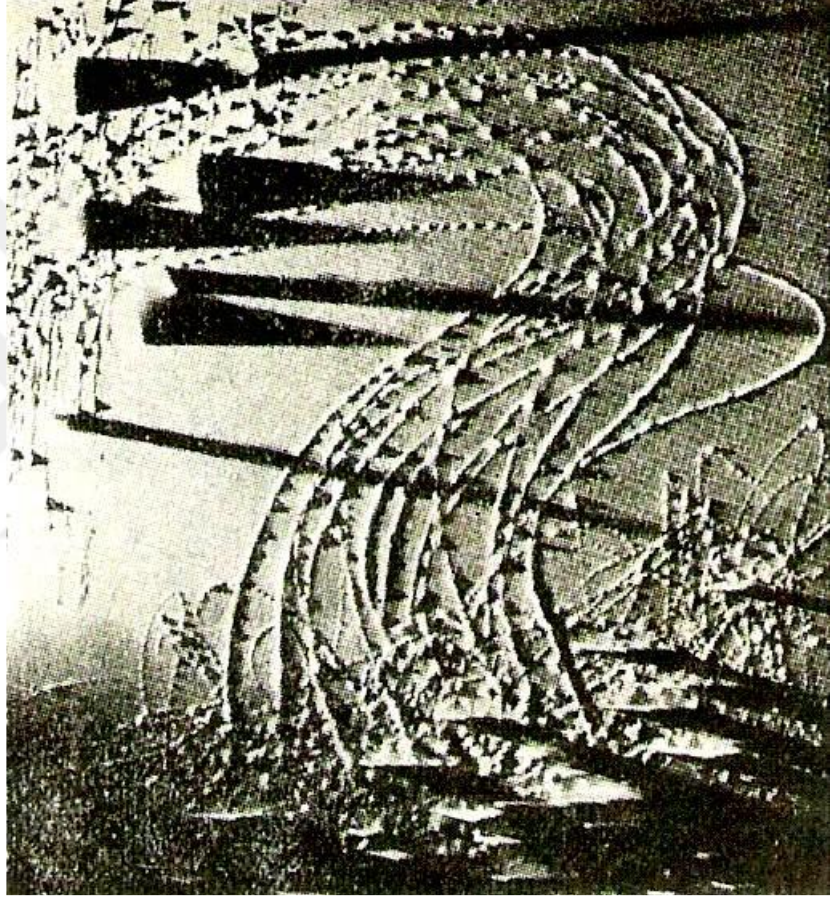
Kontur, resimde formları, cisimleri sınırlayan dış çizgilerin hem renk bölgelerini ayırıp hem de yüzey ve hacim niteliklerini belirleyerek resim düzenini oluşturmasıdır. Kontur sorunu, bu oluşumu hazırlamasıyla basit çizgi sorunundan ayrılır. Her sanatçı çizgisini kendi üslubuna göre kullanır. Bireysel biçimler sanatçının çizgisiyle belirginleşir ve biçimin sınırı her sanatçı için önemlidir. Aynı zamanda biçim çerçevesini çizgi ile kazanmaktadır. Biçimlerin net ve keskin çizgiler ile belirgin kılmak, gereğinden fazla parçalanmalara ve zıtlıklara neden olabilmektedir. Biçimlerin esas bilgileri; karakterleri, aralıkları ve mesafeleri, çizgileri ve hacimlerinin yönleri dikkatin odaklandığı noktalardır. Sanat yapıtının tamamında görüntünün bir geçiş meydana getirecek zıtlık oluşturacağı bir biçim gerekir (Bigalı, 1999: 124). Bazı sanat eserlerinde sanatçının biçim anlayışını oluşturan ve yer alan konturlar resim diline bir kesinlik ifadesi kazandırmaktadır.

Dokuların devamı gibi gözükken konturlar iyice belirgin sınırları içeren nüvelerin bulunduğu etkin oluşum süreçlerinin damgasını da taşır. Nötr doğada frekansların belirlediği biçimlere, nötr formdan hareket formuna ulaşırlar (Erbil, 2005: 83).

1.4.6. Doku Üzerinde Işık Etkisi

Işık, formların üzerine düşerek yüzeyde gölge oluşumunu ve ışık dalgalarının yüzeye çarparak yön değiştirmesini medyana getirir. Böylelikle form üzerinde meydana gelen koyu ve açık değerler derinlik, yakınlık, parlaklık gibi tesirler yaratır. Bu tesirler sonucu cismin doku biçimi göz tarafından farklı şekillerde algılanması ışığın özelliğine bağlı olarak değişir. Işığın meydana getirdiği bu farklı algılar ya belirginliğini kaybedebilir ya da daha belirgin bir hale gelir (Band, 1994: 12).

Işık, resim sanatında çeşitli algılama teknikleri değerlendirilerek resmedilen zemin üzerinde oluşturulan aydınlık etkisidir. Birçok dokuyu içinde saklayan ve bu dokulara belli bir karakter kazandıran unsurdur. Dokuların oluşturulmasında ışığın yönü, geliş şiddeti ve karakteri önemlidir. Işık, iyi ayarlandığı takdirde kendisinden bir doku meydana gelir ve dokusal bir etki doğar. Işık değişken bir unsur olduğundan; ışığın şiddeti, yönü ve rengi daima değişebilir. Bu değişme nedeniyle dokuların görünüşlerinde farklılıklar meydana gelir. Oluşan bu farklılıklar insan zihninde ayrı ayrı etkiler yaratır.



Resim 1.48. Alçak Bir Açıdan Verilen Sert Bir Işığın, Doku ve Form Üzerindeki Etkileri

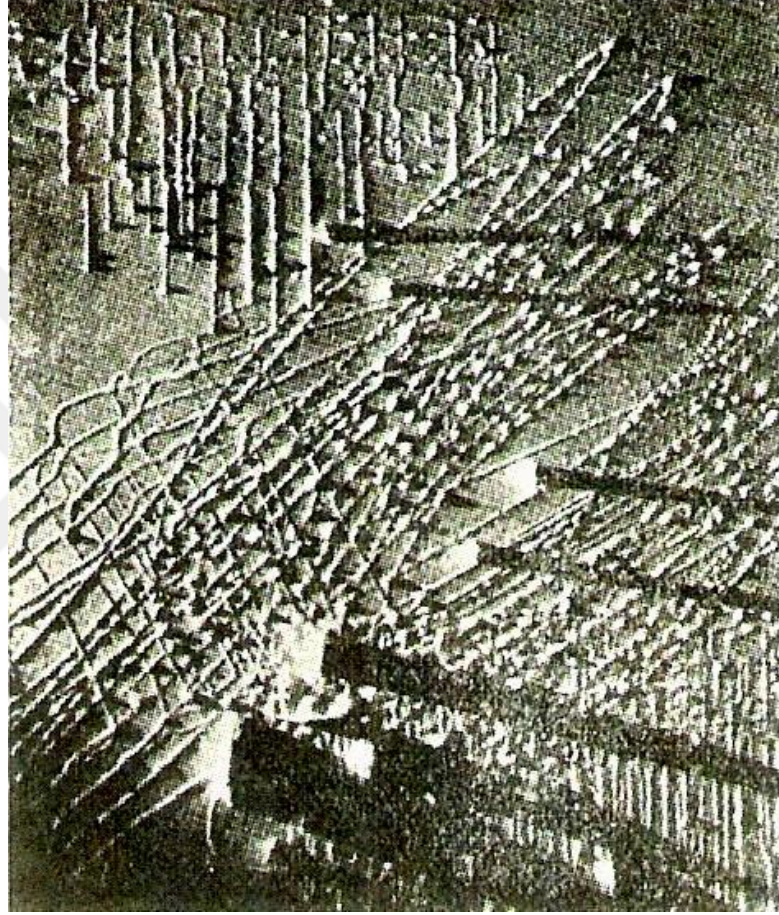
Işık sanatçı için enerjidir, bu enerji de resimsel betimin temellendiği eşsiz cevherlerden biridir.

Işık prizmasından kırılarak yansıyan renkler ise tuvalde çok anlamlar içerirler (Erbil, 2005: 144).

Işığın form üzerinde geliş yönü ve açısı gölgelerin yer değiştirmesinde büyük bir etkiye sahiptir. Işığı gölge ile birlikte ele almak daha doğru bir yaklaşım olur. Çünkü her ışık kaynağı objeler üzerinde gölge oluşturur. Nesne üzerindeki dokular girintiler-

çıkıntılar ve eğimler ışık kaynağına bağlı olarak birbirinden farklı gölgeler ortaya çıkarır (Güngör, 1983: 40).

Soyut sanat ifadesini kullanarak resim yapan sanatçılar yüzeyde ışık tayflarının ve ışık huzmelerinin indeterminist biçimde yayılıp sıçramasını estetik görüntünün Motto'su olarak ileri sürmeleri eş benzer bir saptama ve ispatıdır (Erbil, 2005: 31-32).



Resim 1.49. Alçak Bir Açıdan Verilen Sert Bir Işığın, Doku ve Form Üzerindeki Etkileri

Dokuları çevre manzaraları ile ilişkilendirirken cisimlerin yüzeyi ile birlikte yağmur, sis, kar gibi doğa olaylarını da göz önünde bulundurmak gerekir. Çünkü bu unsurlar ışık ile birlikte çevre ortamını oluşturmaktadır. Bulutlu veya karlı bir havanın yarattığı doku etkileri daha az ayrıntılı ve yumuşak iken güneşli parlak bir havanın yarattığı doku etkileri daha fazla ayrıntı kaplar (Band, 1994: 9).

1.4.7. Doku Üzerinde Ağırlık ve Derinlik Etkisi

Bir demirin kullanıldığı yerler direnç ve dayanıklılık gerektiren yerlerdir. Demir dokusu ile bağdaştırıldığında insanlar üzerinde ağırlık hissi uyandırır. Hafif ve yumuşak işlevselliği olan pamuk ise insanlarda hafiflik hissi uyandırır. Öyleyse doğal cisimlerin ağırlıkları ile dokularının işlevselliği arasında doku-anlam ilişkisi doğmaktadır. Resim sanatındaki doku anlam ilişkisi ise; düz ve pürüzsüz dokular hafiflik ve yüksekliği, sertdokular ise ağırlığı ve zemine olan yakınlığı bildirir.

Birbirlerinden uzak olan formlar bir ilişki halinde oldukları görünmez. Bu durumun aksine ilgisiz ve dağınık görünmektedirler. İlgisiz ve dağınık görünmeleri bir belirsizlik durumu yaratmaktadır. Nesnelerin ve formların aralarında bir bağ ortaya çıkması ve belirliliğin meydana gelmesine imkân sağlaması nesnelerin ve formların birbirlerine yaklaştırılması sonucu oluşur (Güngör, 1983: 46).

Uzaktaki nesnelere net olarak görmediğimizden düz bir yüzey olarak algılarız. Yakın nesnelerin ise biçimini, dokusunu, pürüzlülük derecesini, girinti ve çıkıntılarını net algılarız. İnsana derinlik hissiyatını cismin yapısal durumu verir. Hava perspektifinde uzaktaki cisimler soluk, mor, mavi ve grinin tonları; yakındaki cisimler ise keskin, net, parlak ve canlı renklerle belirtilir. Bu durum ışığın kırılmasıyla meydana gelen derinlik algısıdır.

Derinlik, resmin biçimsel bir ögesi olarak düzlemsel resme karşı gelişmiştir ve sanat eserinin kaynağını oluşturmaktadır. Sanat eserinin varoluşu eserin derinliğe sahip olmasına dayanmaktadır. Sanat eserinde var olan derinlik, fiziğin keşfetmiş olduğu kuantum yasalarının savunduğu iç evrenden başka bir şey değildir. Bu durum resmi diyagonal arayışlara sürüklemiştir (Erbil, 2005: 35).

Derinlik, bir nesnenin üçüncü boyutu ya da nesnenin kalınlığı olarak anlaşılmalıdır. Nesne ya da formlar ister iki boyuta ister üç boyuta sahip olsunlar eğer bize farklı uzaklıkta olduklarını algılanıyorsa yan yana veya art arda duran bu nesnelere bir derinlik ifadesi kazandırıyor olabilir (Güngör, 1983: 49). Her biçimi ve nesneyi saran bir atmosfer vardır. Hatların çok sert çizilmesi bu oluşan atmosferin ortadan kalkmasına neden olur. Çünkü bütün nesnelere ışığı gerçekte yansıtır. Bu, biçimlerin dış hatlarının yumuşayıp bazen kaybolmasına sebep olur. Sonuçta derinlik hissinin meydana

getirilmesinde ve üçüncü boyutun belirlenmesinde hoş olmayan bir durum olarak ortaya çıkar (Gökçe, Mehmet, 2007: 65).

1.4.8. Dokuların Psikolojik ve Estetik Etkisi

Görerek ve dokunarak algıladığımız her doku, insanın iç dünyasında farklı etkiler oluşturur. Dokularla iç içe yaşayan insan dokuların estetik etkilerinin yanında işlevselliklerinden kaynaklanan farklılaşmalardan da etkilenir. Bu farklılaşmalardan doğan etkiler insanın kendini koruma, güvende olma hissini ve ruh halini etki eder.

Atalayer'e göre hem dokunma, hem görmeye bağlı olarak dokular:

- a) Sertlik (pürüzlülük),
- b) Yumuşaklık (kayganlık, pürüzsüzlük)

Olmak üzere iki türde algılanırlar. Doku, özellikle vizüel(görsel) doku, direk göze hitap ettiği için, insan algısına bağlı olarak biyolojik ve psikolojik yönlerde farklı farklı tesirler yaratırlar.

Genel olarak;

- a) Sert Dokular: Ruhsal yapıyı güdümlerler, hareketlilik, mücadele tesiri yaratırlar.
- b) Yumuşak Dokular: Rahatlık, huzur, sessizlik, dinlendirici etkiler yaratırlar.

Dokunsal ifade zıtlıklarını ise şu şekilde sıralayabiliriz: Sessizlik–gürültü, huzur–huzursuzluk, durgunluk–hareket, duygusuzluk–heyecan, rehavet– kasvet gibi psikolojik duygulanımlardır (Atalayer, 1994: 196-197).

Sert ve yumuşak dokulara dokunulduğunda dokunsal ve görsel, biyolojik ve psikolojik duygulanımlar hissedilir. Bu duygulanımlar; yaklaşma, uzaklaşma, çekimserlik, rahatlık, heyecan hayranlık uyandırma, haz verme v.b. etkilerdir. Algılanamayan dokulara karşı ise çekimser bir yaklaşım izleriz.

Dokunma işlevi insanları farklı dokusal hislere götürmüştür. Bu durumda dokuları yerinde ve zamanında kullanmak gerekmektedir. Örneğin; bir zımparanın dokusu gözümüze hoş gelebilir ve kullanıldığı yere göre bizde görsel hazlar uyandırabilir. Ancak zımparaya dokunduğumuz zaman olay değişerek, hiç hoşlanmadığımız duygularla karşılaşırız (Tüzcet, 1967: 12).Hayal gücünün türleri; felsefi hayal gücü, sezgisel hayal gücü, saf hayal gücü ve denetlenmiş hayal gücüdür. Bu türler arasından sanatçıda;

sezgisel ve felsefi hayal gücünün izlerini görebiliriz. Sanatçıdaki bu izlerin tuvalde bir düzen içinde ilerlediğini ve bilincin zirvesini oluşturduğunu görmekteyiz.(Erbil, 2005: 49).

Delaunay'a göre; ruhumuz canlılığa ancak armonide ulaşabilir. Armoni ise zaman dışılıktan doğar. Bu zaman dışılık renk ışıklarının orantı ve ölçütlerinin ruha ulaşmasını sağlar. Bunlar insan doğasının en katkısız ifadeleridir. Gerçek sanat yapıtı ne türden olursa olsun taşıdığı karşıtlıkları daima yetkin bir özdeşliğe vardır bir sonuçtur (Erbil, 2005: 150).

Karmaşık olan her şeyde ritmik olan davranışlar mevcuttur. Haz almak için yeterli olan sezgi ile nesnelerin sonsuz çeşitleriyle, ölçü, renk ve doku arasındaki ilişkiler bulunabilir (Ersoy, 2002: 48).



İKİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDA PLASTİK BİR ÖĞE OLARAK DOKUNUN GELİŞİM SÜRECİ

2.1. BATI RESMİNDE DOKUNUN PLASTİĞE YANSIMASI

2.1.1. 19.yy Öncesi Batı Resminde Doku

Yüzeye müdahale etmeye başladığımız an bir doku etkisi kendini belli etmeye başlar. Bilinçli ya da bilinçsiz, amaç doku oluşturmak olsun ya da olmasın bu doku izlenimi oluşur. Bundan dolayıdır ki, resim alanındaki doku örnekleri, yaklaşık 40000 yıl önce ilk çağlarda mağara duvarlarına yapılan çoğunluğunu hayvan figürlerinin oluşturduğu ilk resim örneklerinde karşımıza çıkar. Resimler de fotoğrafik benzerliğin yanı sıra cisimlerin oldukça yüksek düzeyde seçici bir stilizasyon dikkat çekmektedir. Resimlerde konunun iyi bir şekilde anlatılması amaçlanmıştır. Mağara duvarlarına resmedilen hayvan figürleri incelendiğinde renk ve çizgi ile birlikte oluşturulmuş kazıma ve noktalama gibi doku elemanlarına rastlarız. Bu da resim yüzeyi olarak kullanılan mağara duvarlarının zengin bir dokuya sahip olduğunu göstermektedir. İlginç olan başka bir yanı ise bir mağara resminin üzerine başka bir resmin yapılmasıdır.



Resim 2.1. Lascaux Mağarası'n'da 40000 Yıl Önce Çizildiği Saptanan Duvar Resmi Örneği

Doğadaki formların parçaları nesnenin özünü yansıtabilmek için deformasyona uğratılır. Örneğin; resmedilen boğanın sıçrama hareketini gösterebilmek için vücudu uzatılır ve boya, ton farklılıkları ile hareket çizgileri kazandırılır (Read, 2014: 35).

Çoğunlukla birbirlerinin üzerine düzensiz bir şekilde boyanmış ya da kazınmışlardır. Bu bulguların daha iyi bir açıklaması, bunların, resim yapmanın insana güç verdiğine ilişkin evrensel inanın en eski örnekleri olmasıdır (Gombrich, 2014: 42).

Gün ışığına çıkan bir diğer yapılar ise I. ve II. Yüzyıllarda yapılmış olan dekoratif duvar resimleri ve mozaiklerdir. M.S 79 yılında Vezüv'ün lavları altında gömülü kalan Pompei, sütun resimleri, manzara görünüşleri ve öyküler betimlenen resimlerdir. Bu resimler doğanın gerçek doku görünüşlerini vermiyordu sadece kır yaşamını canlandıran pastoral sahnelerdi. Duvar resimlerinde gözle görünen gerçek doku ve izlenimler kadar her bir nesne için yansıttığı dokuyu belirleyen kontur çizgilerinin önemi de fazladır. I. ve II. yüzyıl sanatçılarının canlı gözlemden ortaya çıkan doku yansımaları ve bu dokusal elemanların artması ile ayrıntılar eklenmiştir. Bu artan doku elemanları dünyanın imgesini zenginleştirmiştir (Gombrich, 2014: 115).

İlk örnekleri Mezopotamya Uruk'ta bulunan doku öğelerinin yoğun olarak yer aldığı mozaiklerdir. Mozaik yapımına Yunanistan'da başlanmıştır. Helenistik dönemde en güzel mozaikler İskender'in Pella'daki sarayında bulunmuştur. Mozaik sanatı aslında bütünüyle dokuyla oluşturulan bir resim türüdür. M.Ö 200'e doğru işlenmemiş çakılların yerini taş küpler almıştır ve bu küpler yan yana dizilerek doku çeşitliliği zenginleştirilmiştir. Teknik ve malzemelerin verdiği imkânla doku yansımalarının yer aldığı mozaik sanatı, taş küp formlarının ritmine uygun desen yapıları oluşturacak şekilde dizilmektedir. Mozaik sanatının ustaları esere ait görsel dili zenginleştirmek için taş küplerin parlak yüzeyinin yanı sıra mat yüzeylerini de kullanmışlardır. Kullanılan renklerin çeşitliliği ve farklılıkları ile de optik bakımdan çeşitli tonların elde edilmesini sağlamışlardır (Bigali, 1984: 317). Yüzyıllar boyunca doku ister bilinçli bir şekilde ister malzemeye bağlı kaçınılmaz bir durum olsun sürekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüksek Rönesans'a kadar yapılan sanat eserlerinde sanatçının tekniğe (tempera ve fresko) bağlı olarak boya katmanı kullanmadığı bir gerçektir. Ama resimler farklı yüzeylere çalışılmıştır ve bu durum boyaya bağlı olmayan fakat yüzeyin dokusuna göre bir doku anlayışını karşımıza çıkarır.

Rönesans Sanatı 15-16. yüzyılları kapsamaktadır. İtalya’da başlayan bu sanat anlayışı daha sonra kuzey ülkelerine yayılmış olup insan merkezlidir. Dönemin en önemli özellikleri anatomi, hümanizma, sanatsal özgürlükler, doğa gözlemi ve bilimsel araştırmalardır. İlk dönem Rönesans sanatçıları ele aldığımızda çalışmalarında genellikle fresko ve bazen de tempera tekniklerini kullandıklarını görürüz. 15.yy da Van Eyck kardeşlerin yağlı boyayı icat etmesiyle sanatçılar için yeni olanakların kapısı açılmış oluyordu.14.yy. İtalyan ressamı Giotto, doku etkilerini elbiseler üzerinde oluşturduğu motiflerde ve düz bir yüzey üzerinde derinlik yaratırken, 15. yy. sonlarına doğru İtalyan ressamlarından Pollaiuolo ve Masaccio, fresklerde doku etkilerini artırmıştır. Doğanın görüldüğü gibi yüzeye aktarılmasından bahsetmek olanaksızdır. Doğadaki bütün parçalar tek tek ele alınıp birleştirilerek kompozisyonun bütünü oluşturulmaktadır. Bazı sanatçılar da ahşabı oyarak yaptıkları rölyefler de dokuyu güçlü bir şekilde vurgulamaya başlamışlardır.



Resim 2.2. Giotto di Bondone, “İnanç”, 1305,Bir Freskodan Ayrıntı, Arena Kilisesi, Padova

1300'lü yıllara kadar algıda üç boyut ve buna bağlı olarak derinliğe sahip olan bir espas söz konusu olamaz. Kilisenin sergilemiş olduğu baskıcı tutum sanatçı ve doğa arasındaki ilişkiyi kısıtlamaktadır. Bu kısıtlamalar sanatçıyı soyutlamalara itmektedir. Eser içerisindeki figürlerde ışık ve gölge etkisi fazla görülmemektedir fakat mekân içerisinde kompoze edilerek yeniden oluşturulmaktadır. Eserdeki sahne belirsiz bir ışıkla aydınlatıldığından figürler arasındaki mesafenin basıklaşmasına neden olmaktadır. Kadın biçiminde kişileştirilmiş “İnanç” figürünün bir elinde haç diğer elinde ise açılmış bir şekilde tomar tuttuğu görülmektedir. Gotik heykellerine benzerliği ile dikkat çeken “İnanç” figürü, heykel olmayıp kabartma yanılımasına sahip bir resimdir. Figürün kollarındaki perspektif kısaltım, hacimlendirme ve kumaş kıvrımlarındaki bu koyu gölgeler uzun süredir karşılaşılmamış bir esere dönüştürmüştür (Gombrich, 2011:201). Giotto, düz bir yüzeyde derinlik yanılıması yaratmayı keşfetmiştir. İlk kez ortaya çıkarılan bu yanılısma bütün resim anlayışının değişmesine neden olmuştur.

Giotto'nun açmış olduğu yoldan yürüyen sanatçılar 1400lerde Rönesans devrimini başlatıyorlardı. Mimar Brunelleschi çizgisel perspektifi bilimsel temellere oturtarak matematiksel formül olarak ortaya koyuyordu. İki boyutlu yüzeyde üç boyutluluğu optik yasalara göre doğru verebilmek sanatçılar için artık daha kolaydı. Gözlem gücü bilgi ile birleşiyordu (Tatar, 2011: 108).



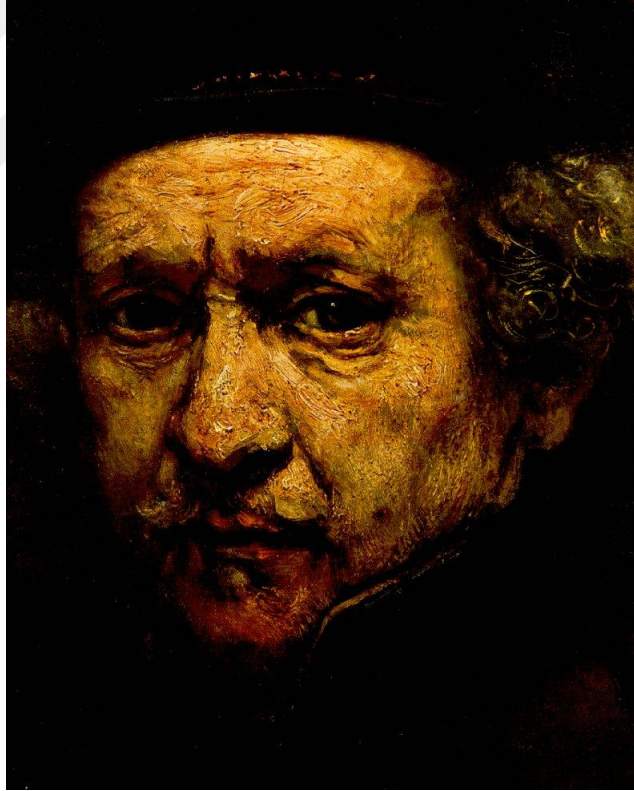
Resim 2.3. Tiziano, “Isabella d’Este”, 1534-1536, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 102x64 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana

Sanatçılar ışığın ve gölgenin dokular üzerindeki farklı etkilerini keşfettiler. Gerçeklik etkisini artırmak için yapay doku noktasında oldukça uzmanlaşmışlardı. Tiziano gibi sanatçılar Rönesans boyunca doku oluşturmak için yeni yöntem ve doğalcı ayrıntılara ulaştılar. Bu konuda Rönesans resimleri, doğal efektler ve doku açısından zenginlik göstermektedir (Little, 2007: 15). Resim 10 da görüldüğü gibi gerek kadının şapkasında gerek elbise kumaşında özellikle de kıyafetin yaka kısmını oluşturan tüylü kürkte betimlenen zengin soku yapısı Rönesans sanatçısının dokuları taklit etmede nedenli uzmanlaştıklarını ortaya koymaktadır.

Barok’u diğer sanat akımlarından ayıran etkin özellik, kompozisyonlarda beliren kesintisiz hareketlerdir. Bu sanat psikolojik, duygusal ve tinsel anlamlar içerir. Rönesans sanatında etkili olan simetri ve kıvrılan biçimler, barok sanatında daha az belirgindir.

Oysaki Barok ta koyu renkler ve aydınlık-karanlık arasındaki zıtlıklar egemendir (Little, 2007: 42).

Barok sanatında, resim yüzeyi ışık gölge karşıtlığının bir bütün olarak algılandığı kompozisyon anlayışına sahiptir. Özellikle Barok ile başlayan yoğun boya katmanlarının üst üste bindirildiği resimlerde boya katmanlarının gerçek dokusuyla karşılaşmaya başlarız. Tabiatın içinde bulundurduğu doğal dokular artık Barok resminin içine girmiştir. Tabiat, hayal ve fon olmaktan çıkmış etüt edilmeye başlanmıştır. Hacim-doku ilişkisi, ışık ve gölge ile şekillenmeye başlanmıştır. Rönesans'ın homojen aydınlatan ışığı yerine Barok'un tek taraftan gelen ışığı kaçınılmaz olarak dokuların vurgulanmasına yol açmıştır. Barok resimlerinde çizgi yerine boya ön plana çıkarak boyanın güzelliği keşfedilir. Dönemin eserlerine baktığımızda dokunun fırça darbeleri ile meydana getirildiğini görürüz. Fırça darbelerinin resim yüzeyinde bıraktığı izler ve boya katmanları ile çeşitli doku etkileri yaratılmaktadır.



Resim 2.4. Rembrandt Van Rijn, “Kendi Portresi”, 1655-1658, Tuval Üzerine Yağlı Boya,84,5x66 cm, Kunsthistorisches Müzesi, Viyana

Barok sanatının usta temsilcilerinden olan Rembrandt, her defasında modelin tüm kişiliğini resme yansıtmayı başarmıştır. Işık oyunlarını birkaç vuruşta göstermekte ustadır. Rembrandt'ın yapmış olduğu kendi portresinde (Resim 2.4) son yıllardaki haliyle görmekteyiz. Rembrandt yüzünün çirkinliğini gizlemeye çalışmamış ve gösteriş ile kendini beğenmişlik izine rastlanmamaktadır. Boyanın gerçek dokusu, ışık ve gölge ile uyum halinde olması, portrelerinde gerçek insanlarla yüz yüze gibi hissettirmektedir. Onların sıcaklığını, ilgi gereksinimlerini, yalnızlık ve acılarını hissetmekteyiz. Çoğu resimlerinde koyu kahverengi tonlarını kullanması güçlü kontrast oluşturmaktadır. Bu kontrastlar resimde az sayıda canlı, parlak ve boyanın gerçek dokusunu daha da vurgulamaktadır. Işığı, fırça darbelerini ve katmanlar halinde oluşturduğu doku öğelerini hiçbir zaman amaçsızca kullanmamıştır. Ayrıca ince ve özenli fırça darbeleri dokunun resimde plastik öge olmasını güçlendirmiştir. Geleneksel tekniklerden uzaklaşarak, kalın ve özgür fırça darbeleriyle yaptığı eserlerinde güçlü ışık-gölge karşıtlığıyla kompozisyonun ana hatlarını belirlemiştir. Ahşap üzerine yapmış olduğu portrede, boya tabakasını gravür gibi kazıyarak desenini çizer kuruyunca ise saydam boya ile üzerinden geçerek doku elde eder.

Fransa'da 1715-74 döneminde etkili olan Rokoko Avusturya ve Almanya gibi ülkelerde etkili olmuştur. Bu sanat anlayışı son derece gösterişli ve süslemeyi esas alan bir akımdır. Rokoko sanatı, Barok sanatındaki karmaşık, kıvrımlı form ve doku anlayışını benimsemiştir. Oluşturduğu doku anlayışı dekoratif etkilerle haz temalarını ele almıştır. Süslemeler güçlü ışık ile vurgulu hale getirilmiştir. Bu güçlü ışık ile etkin kullanılan doku, şen, geçici hisler, gösterişli, dalgın ve aristokratik bir ortam hazırlamıştır. Formel açıdan bakıldığında Rokoko sanatı çizgisel değildir. Baskın kompozisyon şeması "S" şeklinde olup küçük kıvrımlar ve yuvarlak yapıli formlar halindedir (Little, 2007: 62).



Resim 2.5. Antoine Watteau, “Cythera’ya Yolculuk”, 1717, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129x194 cm, Louvre Müzesi, Paris

Watteau’nun eserini incelediğimizde aktarılan sahne zevk ve güzelliği yansıtmaktadır. Eserde yer alan âşık, aşk tanrıçası Venüs’e sunularını yapmış ve evlerine dönmektedirler. Watteau’nun yumuşak fırça vuruşlarıyla doğanın ve ipek kumaşların dokusunu kusursuzca yansıtmayı başarmıştır. Eserdeki biçimler tabiatın dokusu ile bütünleşmiş olup insanların zarafeti ile bir uyum içindedir. Işığın dengeli bir şekilde esere hâkim olması dokusal yapıların tüm doku elemanlarının netleşmesini sağlamıştır. Böylece Rokoko’ya özgü olan kırılma duygusu ortaya çıkarılmıştır.

Çizgileri aynı sevimliliği, çizginin içli bir ifadesine sahiptir ve üsluplaştırılmıştır. Sanguin (bir çeşit kırmızı kalem) ile yapılmış desen, bizzat bir eser kişiliğine sahiptir. Yağlı boya resimleri ince bir boya tabakası gösterirler. Gölge hemen hemen yok gibidir. Barok’un ağır ve sert ışık-gölge kontrastları bu bakımdan hiç görünmezler. Ancak ışık, eserlerin genel karakterlerini ve havasını kurar (Turani, 1979: 462).

Klasikçilik (Neo Klasizm) deahlaki değerler ve davranışların betimlemenin biçimlenmesinde büyük bir rolü vardır (Little, 2007: 67). Resimde 18.yüzyılın ikinci yarısını kapsayan Klasikçilik, genelde Antik Yunan, Roma ve Rönesan’ın Sanat ve estetik anlayışı üzerine yoğunlaşır. Bu sanat anlayışını benimseyen sanatçılar Fransız

İhtilalinden etkilenmişlerdir. Renk ve boya dokusu ikinci plana atılarak yapıtı anlatan betimlemeleri ön plana çıkarmışlardır.



Resim 2.6. Louis David, “Horace’ların Yemini”,1785, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 329.8x424.8 cm, Louvre Müzesi, Paris

Louis David’in “Horace’ların Yemini” adlı eseri Yeni Klasikçilik’in bildirisi olarak kabul edilmektedir. Yapıtta yer alan tüm yapısal değerler gerçeği yansıtacak şekilde başarılı bir şekilde resmedilmiştir. Kompozisyon kurgusu, figürlerin gerek idealize edilmiş sağlam anatomik yapıları gerekse kumaşların betimlenmesinde ki güçlü çizim yeteneği Rönesan’a güçlü göndermeler yapmaktadır. Üç Horace kardeşin ağırbaşlılık ile ellerini kaldırarak düşmanlarını yeneceklerine ya da öleceklerine dair yemin ederken babaları kılıçlarını uzatarak Roma tarihinden bir anı yansıtmaktadır. Üç Horace kardeş yemin ederken kız kardeşleri ise ağlamaktadır. Arkada bulunan üç kemer ise yemin, savaş ve keder sahnelerini birbirinden ayırmaktadır. Çizgi-form ve renk-ışık etkileri bütünü ile çizgi ve form bileşkesine bağlıdır (Little, 2007: 67).

Romantizm’i benimseyen sanatçılar, romantik efektler oluşturmak için ışığı kısıtlı ve sınırlı olarak kullanmışlardır. Ayrıca Barok sanatındaki gibi ışık-gölge, dramatik gece

tasvirleri, yöntem ve tekniklerini örnek almışlardır (Krausse, 2005: 57). 18. ve 19. yüzyıl sanatında en çok insan ruh hallerini dile getiren Romantizm; duygusallık, doğa sevgisi, öznelcilik, yaratıcılık, ifade özgürlüğü, fırtınalı tutkuların güzelliği ve yüceliği gibi konuları esas alır. “Romantik” sanatı, klasik sanattan biçim, strüktür veya kompozisyon kuralları bakımından ayırmak mümkündür. Doğanın dokusunu, yapısını ve manevi özelliğini sonsuzluk karşısında yükseltmeye önem vermişlerdir.

Doğa gözlemi sınırlarını aşıyor, yüzeysel görünümle güney biçimliliği ile bağdaşarak resim gerçeğine renk ve doku duyarlığı katıyor. Sanatçının manzara resimlerinde doğa taklitçiliğinden ileri gelen donmuşluğa bile metafizik bir anlam yüklerler ve evrenin büyüklüğü içinde yalnızlığın sembolü olarak bu donmuşluğu tanımlarlar (İpşiroğlu, 2012: 148).

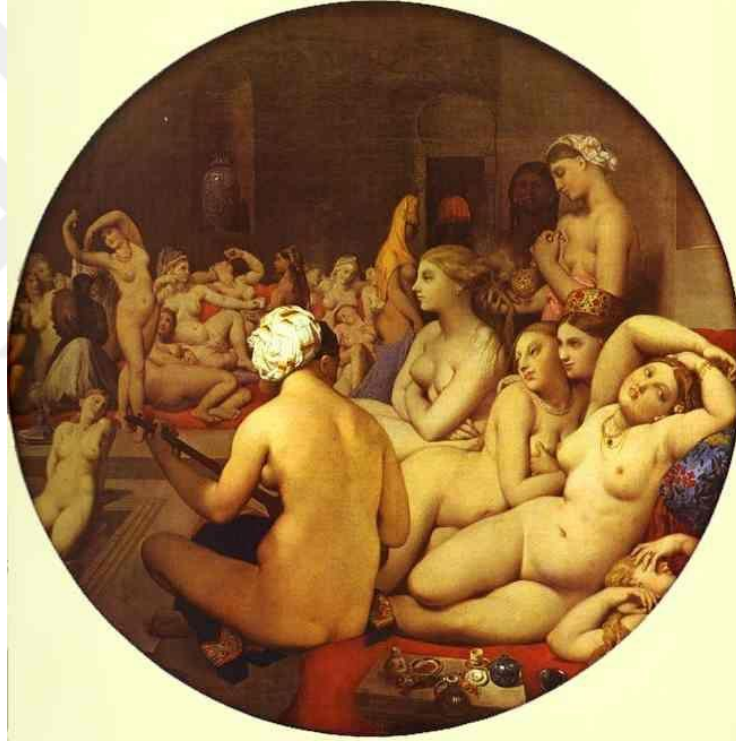


Resim 2.7. Casper David Friedrich, “Kargalı Ağaç”, 1822, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 59x73 cm, Louvre Müzesi, Paris

Romantizm’in önemli temsilcilerinden olan Casper David Friedrich’in “Kargalı Ağaç” eserini incelediğimizde; Bir günbatımı ya da gündoğumun da romantik gökyüzünün önüne ölü gibi görünen bir ağaç yerleştirilmiştir. İzleyiciye, doğanın bir döngüsü olan ölümü ve ölümün kaçınılmaz olduğunu aksettirir. Eser, felsefi bir bakış açısı yerine, hüznü bir duygu yaratmaktadır. Romantizm, tabiata dokusal atmosfer ve

psikolojik açıdan insan yaşamının gerçeklerinin temeli olma özelliğini vermiştir (Little, 2007: 73). Eserde ağacın dalları ve gövdesi, tabiatın benzersiz dokusunu öne çıkartmak için güneş ışığı kullanılmıştır. Farklı renk tonlarının vurgulanması için kullanılan güneş ışığı, ağaç ve gövdelerinin dokusu derin gölgelerle kuşatmıştır. Ayrıca resimdeki fırça vuruşlarının oluşturduğu izler boyanın dokusunu ön plana çıkarmaktadır.

Oryantalizm, Batılı izleyicilerin varsayımlarına, zevklerine, politikalarına ve fantezilerine dayanarak Yakın ve Ortadoğu'yu betimleyen bir anlayıştır. Oryantalist sanatçılar, yapıtlarını ortaya koyarken genellikle Doğu'yu ilkel bir toplum olarak gösterip sömürgeciliği ise bir uygarlık süreci olarak değerlendirirler. Çoğu kez Doğu imgeleri Batı'nın manevi değerlerine karşıttır (Little, 2007: 74).



Resim 2.8. Jean-August-Dominique Ingres, “Türk Hamamı”, 1862, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 108x110 cm, Louvre Müzesi, Paris

Ingres'e ait “Türk Hamamı” adlı Oryantalist eserde Osmanlı'nın çıplak ve aşkı arayan esir kadınlar ülkesi olarak gösterilmiştir. Resmin formu, bir duvar ya da bir kapıdaki delikten gizlice izleniyormuş etkisi uyandırmaktadır. Eserde, kadınların üzerine yansıyan ışık, figürlerin dış kontur çizgilerini yumuşatmaktadır. Işık ve gölge, figürler üzerinde o kadar ustaca uygulanmış ki kontur çizgileriyle bir uyum ve denge içerisinde. Ayrıca ışık kadınların çıplak vücutlarının pürüzsüz dokusunu ortaya çıkarmıştır. Doğu'ya

ait objelerin dokusu da bir o kadar ustalıkla yansıtılması eserde oryantalizm sanat anlayışını göstermektedir.

19. yy ikici yarısında hızlı gelişen bilim ve teknoloji toplum üzerinde görülen “pozitivizm” anlayışına olan inançlarını artırmıştır. Gerçekçilik (realizm) akımının doğmasında ve oluşmasında bu felsefenin etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekçilik sanat akımının önemli temsilcileri Romantizm’in biçimsel güzellik esaslarına bir tepki olarak; içinde bulunan anı yüce bir duruma getiren, gerçeği ve dünyayı olduğu gibi betimleyen nesnel bir tutum geliştirmektedirler. Gözümüze yansımayan hiç bir şeyin resim sanatının konusu dışında olduğunu savunarak, resimden uzaklaşmış olan köylü, işçi gibi günlük konuları yeniden ön plana çıkarmışlardır (İnankur, 1997: 54).

Gerçekçilik klasik resim anlayışında köklü değişimlerle yeni alternatifler sunmaya başlar. Klasik üslubun idealize edilmiş bütün sanatsal ve sosyal yapıları resmin dışında bırakırlar. Özenle seçilmiş sahneler, idealize edilmiş biçimler ve ışık yerini gündelik hayattan kişilere ve özellikle çalışan işçi ve sıradan köylülere bırakır. Eserlerde nesnelere dokuları kendilerine özlü idealize edilmeyen gerçekçi ışık-gölge anlayışıyla gösterilmiştir. Boyaların yalın düz fırça ile sürülmesiyle oluşturulan dokular ve boya kültürü bütün doğacı gerçekçiliği ile ideal resimlere dâhil edilmiştir (Turanî, 1979: 448).



Resim 2.9. Jean-François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar”,1857, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 83.8x111 cm, Orsay Müzesi, Paris

Gerçekçilik (realizm) sanat akımının temsilcilerinde Jean-François Millet'in "Başak Toplayan Kadınlar" adlı eserinde hasat sırasında tarlada çalışmakta olan üç kadını konu edinmiştir. Eserde ışık figürlere yansımış ve yaptıkları işe vurgu yapar bir özellik taşımaktadır. Figürler arka planda yer alan güneşli ve parlak düzlük ile kontrast oluşturan kontur çizgileriyle belirginleştirilmiştir. Kadınların üzerlerindeki kumaşların dokusu oldukça net bir şekilde biçimlendirilmiştir. Soğuk renklerle oluşturulan arka plan ve ayrıntısız yumuşak fırça vuruşları ile oluşturulmuş doku etkisi derinlik algısını meydana getirmektedir. Ayrıca nesnel tutum sayesinde eserde yer alan bütün dokular geçişe uygun bir şekildedir.

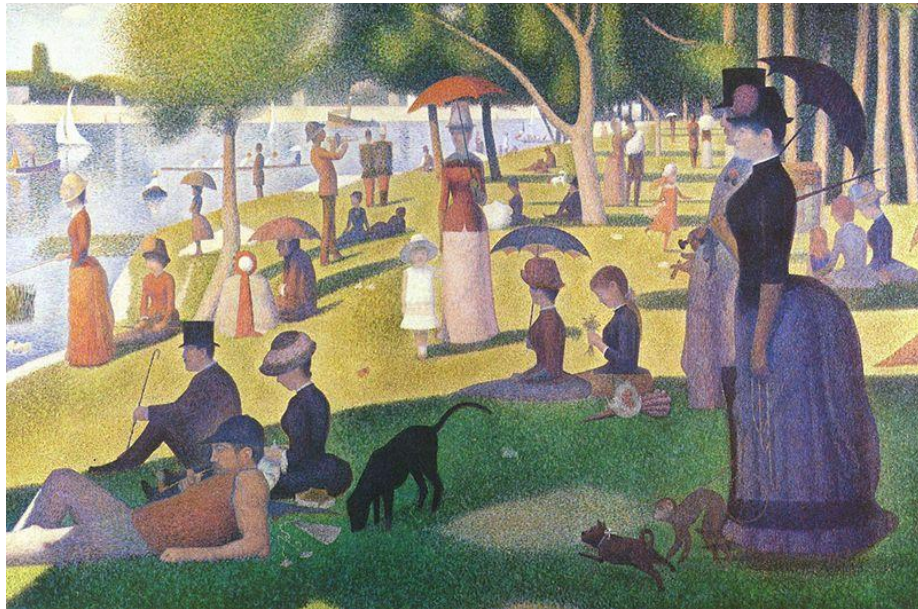
İzlenimcilik, Fransa da 1860-1900 yılları arasında doğmuş ve diğer batı ülkelerinde farklı yerel çeşitleri gelişmiştir. Dünyayı betimlemede İzlenimciler, akademik alışkanlıkları reddetmiştir. Işığın ve rengin dünyayı görünür kıldığı gerçeği resim sanatında ışık-renk resmi kavramını ortaya çıkarır. Sanatçı nesne yerine nesneyi görünür kılan ışık ve rengin resmini yapma eğilimindedir artık. Nesnelere yansıyan ışık ve renk yüzeyde fırça darbeleriyle kendi doğal dokusunu oluşturmaya başlar. Hem bu tuşeler hem de renk tabakalarının kendi düzlemsellikleri resmin yeni dokusal değerini ortaya koyar. İzlenimcilik'te gün ışığının cisimler üzerindeki geçici etkisini yakalamak için dokular yerine resimsel yapay dokular oluşturulmaktadır.



Resim 2.10. Claude Monet, "St-Lazare Tren Garı", 1877, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 75x104 cm, Orsay Müzesi, Paris

Claude Monet “St-Lazare Tren Garı” eserinde cam tavandan süzülerek gelen, tren dumanlarına yansıyan ışığı ve karmaşa içinde beliren lokomotif ile vagon formunu resmetmeyi amaçlamıştır. Monet, renklerini, tonlarını ve boya dokusunu bilinçli bir şekilde dengelemiştir (Gombrich, 2014, 520). Sanatçının hızlı ve heyecanlı fırça vuruşları ile üst üste gelen boya katmanlarının meydana getirdiği dokular esere dinamizm katmıştır. Sanatçının boyanın gerçek dokusundan yararlanması dikkat çekicidir.

Yeni İzlenimciler ya da Noktacılar, birçok noktada izlenimcilere paralellik gösterebilir de rengi farklı bir bilimsel yaklaşımla kullanmaya başlamışlardır. Renge bu bilimsel yaklaşım, gözün rengi görmesi ve algı sürecinde beynin bunu işlemesi mantığıdır. Işık etkisi ile değişen renge ağırlıklı anlık izlenimler yakalamak isteyen Noktacılar, yan yana olan iki rengin birbirini nasıl etkilediğini bilirler. Boyayı palette karıştırmak yerine, yan yana küçük noktalar halinde yüzeye sürerler. Boyayı küçük noktalar halinde kullanmaları aynı zamanda resim yüzeyinde piksel mantığında görsel doku oluşturur. Örneğin; yan yana bulunan sarı ve kırmızı renkler izleyici tarafından turuncu olarak algılanmaktadır. Boyanın kullanımına bağlı olan bu doku mantığı tıpkı mozaiklerde olduğu gibi yakından bakıldığında parçalar uzaklaştıkça bütünsel yapının algılanmasına en güzel örnek olarak karşınıza çıkar (Tatar, 2011: 96).



Resim 2.11. Georges Seurat, “Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Öğleden Sonrası”, 1886, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 207,5x308 cm, Chicago Sanat Enstitüsü

Seurat'ın optik resim formülü keşfetme aşamasındaki resimlerinden biri olan bu eser, küçük noktalar halinde resim yüzeyine aktarılan boyanın uzaktan bakıldığında optik doku olarak iç içe geçerek bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesine dayalı Divizyonist tekniğini de gündeme getirmiştir.

Resimdeki farklı figür profillerini mutlak bir gerçeklikle nakletmeye hizmet eden, sadeleştirilmiş bir çizgisellikle desteklenmiştir. Biraz dokulu bir kâğıt üstüne yumuşak mum boya ile desen yapan Seurat, karmaşık renk tonu düzenlemelerini kontrol etmek hususunda sıra dışı bir beceri kazanmıştır (Thompson, 2014: 50).

Noktalar halinde sürülen boyanın, dokusal yüzey oluşumunu sağlayan birim biçimleri ve bunların yan yana geliş sistemleri daima farklılıklar gösterir. Aynı zamanda saf renklerden ve aynı boyda fırça darbeleri kullanarak bir mozaik dokusu da yaratmıştır. Resimde yer alan gölgeli ön plan ve güneş ışığı ile aydınlanmış orta alan, eserde renk değerlerini kaydırırken tümüyle bir dizi ton değişikliği oluşturmaktadır. Aydınlık olan figürler hacimlidir ve renkler algıda birbirini etkilemektedir.

Geliştirmiş oldukları İmpasto tekniği ile gün ışığının geçici etlisi ile doğada oluşan görüntüleri betimlemeyi amaçlamışlardır. Nesnelere dokularını ayrıntısız ve detaysız olarak hızlı fırça vuruşları ile resmetmek ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda kalın boya kullanımının üst üste oluşturduğu katmanlar doğal olarak resim yüzeyinde gerçek doku oluşturmuş ve boyanın doku etkisi plastik öge olarak kullanılmaya başlanmıştır.

2.1.2. 19.yy Sonrası Batı Resminde Doku

Post Empresyonistleri, Empresyonistlerden ayıran kendilerine özgü üsluplarıydı. İzlenimciliğin tersine sanatçılar resimlerini güçlü bir formel temellere dayandırırılar. Böylece renk kullanımlarında tabiatı sezgisel bakış açısı ile ele almazlar. Bunun sonucunda boyanın gerçek dokusu ve kültürü empresyonistlerin eserlerindeki kadar yoğun görülmez. Georges Seurat'ya göre renk bilime dayalı gerçeklerin esası ile resim yüzeyine aktarılmalıdır. Post Empresyonistler renk ve gözümüzün bunu nasıl kaydettiğine ilişkin kuramlar paralelinde resimsel bir biçim dili geliştirdiler. Noktacılık ve divizyonizm kurama dayalı bu yöntemler içinde en dikkate değer olanıdır. Georges Seurat'ın geliştirmiş olduğu noktacılık üslubu ile resim yüzeyine uygun renkler, renk tuşları biçiminde yan yana getirilerek belirli bir mesafeden bakıldığında renk tuşlarının bir bütün halinde algılanması sağlanır. Bu etkiyi yaratabilmek için boyaların gerçek

dokusundan yararlanarak kuru ve kalın boya katmanları halinde uygulanır (Antmen, 2008: 25-26).



Resim 2.12. Vincent Van Gogh, “Saint-Remi Provanca Üzerinde Yıldızlı Gece”, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73.7x92.1 cm, Modern Art Müzesi, New York

Van Gogh’un “Saint-Remi Provanca Üzerinde Yıldızlı Gece” eserini incelediğimizde fırçayla boyamanın yanı sıra çizimde yaptığını görüyoruz. Ayrıca resmin ön planında yer alan alev şeklinde uzanan servi ağacı önde durarak manzaranın daha derine gitmesini sağlamakta ve esere derinlik katmaktadır. Evlerin küçük pencerelerinden çıkan sarı ışık yaşama dikkat çekmektedir. Eserdeki selvi ağacı, yıldızlar, gökyüzü, evlerin ve benzeri biçimlerinin dokularını, saf renkleri, nokta ve düz fırça vuruşları ile oluşturulmuştur. Van Gogh dokuyu oluşturduğu boyaları palet üzerinde karıştırmadan tüplerden alıp direkt kullanması idi. Bu teknik ile fırça darbeleri ile resimdeki renkler ve tonlar birbirine karışmaz. Boyanın gerçek dokusundan yararlanarak kalın renk katmanları halinde ve heyecanlı fırça vuruşları esere dinamizm ile haz katmıştır. Böylece eseri güçlü bir dokunma isteği uyandıran doku örnekleri olarak gösterebiliriz. Van Gogh bu eserde gerçek dokuya bağlılığına ters düşmektedir.

Modern sanat anlayışına büyük etkisi olan Primitivizm, batının bilincine hâkim olan ve her şeyin temelini öğrenmeye zorlayan bir olguya sahiptir. Böylece sanatçılar, sanatın

ilk örnekleri olan İspanya ve Fransa'daki tarih öncesi mağara resimlerini bunun yanı sıra Japon tahta kalıplarını, Afrika ve Amerika'da ki ilkel kabile sanatlarını, İran ve Hint resimlerini ayrıca çocukların ve amatörlerin çalışmaları sanatçıların ilgisini çekmeye başlamıştır (Lynton, 2009: 16). Bu ilgi sanatçıyı entellektüel sanat birikimi yerine katışıksız, saf ve modern dünyanın özünü kirletemediği bir dünya anlayışına götürmüştür.



Resim 2.13. Pablo Picasso, “Keman ve Üzümler”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50.6x61 cm, Modern Art Müzesi, New York

Pablo Picasso'nun “Keman ve Üzümler” adlı eseri bir bakıma, “Mısır İlkeleri” diye tanımladığımız şeye bir dönüş sayılabilir. Bu ilkeye göre, bir obje, karakteristik formunun en net görüldüğü açıdan çizilmektedir. Picasso, yüzeyde derinlik algısını betimleme çabasında ve resmin temek çelişkisinde kendi çözümlerini yaratmaya çalışmıştır. Ayrıca gölgelendirme tekniği rengin ve boyanın gerçek dokusuna ait hazzı ön plana çıkarmıştır. Objelerin geometrik parçalara ayrılmış, renklerin, boyaların düpedüz birer doku parçası olarak bölüm bölüm boyandığını görürüz. Eserdeki kaba fırça vuruşları ile oluşturulan boyanın gerçek dokusu ifadeci ve yapısalcı betimlemelerle bütün oluşturmaktadır. İmgenin resim yüzeyine aktarılması basitten uzaktır. Kesik, kuvvetli, zikzak ve kavisli çizgiler ile yüzeyin tümüne hâkim olan dokusal elemanlar net bir his uyandırmaktadır. Aynı zamanda parlak ve beyaz fırça vuruşlarıyla oluşturulmuş renk ve doku değerleri ton

tutarlılığını ortadan kaldırmıştır. Perspektifin doku üzerindeki tüm izleri ortadan kaldırılmıştır (Thompson, 2014: 96).

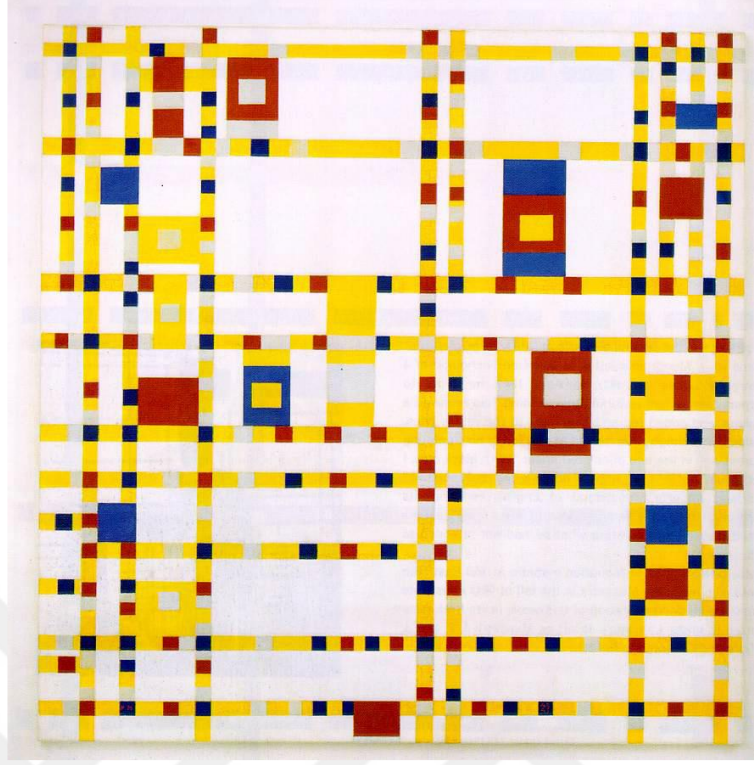
Picasso ve Braque'nin öncülüğünü yaptığı Kübizm, eserlere kavramsal bir bakış açısı geliştirdiler. Kübistlerin nesnelere betimleme teknikleri kesin olarak belirlenmiştir. Ele aldıkları temalar ölü doğa geleneğinden esinlenilmiş alışılmış konulardır. Ayrıca Kübistler, nesnelere zaman ve mekân içindeki hareketlerini araştırarak onları farklı açılardan betimlemişlerdir (Little, 2007: 107). Picasso ve Braque boyanın madde özelliğini kullanarak yağlı boyaya kattıkları kum ile çakıl taşı gibi cisimlerin dokuları taklit etmişlerdir.

Sentetik kübizm döneminde düşünsel öğelerin sentezlenmesi ile meydana gelen resim anlayışı karşımıza çıkmaktadır. Analitik kübizmden farkı çıkış noktasının düşünce dünyasının olmasıdır. Aradaki farkı

Werner Haftmann'ın açıklaması ile söylersek: Analitik kübizm'in bir şişeden soyut bir konuş biçimi meydana getirmesine karşılık, sentetik kübizm, soyut konuş biçiminden bir şişe meydana getirir. Çünkü sentetik kübizm için de nesne dünyası ile olan ilgi bütünü bırakılmaz (Tunalı, 1992:172).

Kübizmle birlikte resme kolaj ile asemblaj teknikleri girmektedir. Özellikle asemblaj resme gerçek üç boyutlu dokuyu sokmaktadır. Yüzeysel espasa farklı bir nitelik getirmişlerdir. Resim yüzeyinde derine doğru giden espas anlayışı, yüzeyden izleyiciye doğru genişlemektedir ve üç boyutluluğun getirmiş olduğu somut espasla karşı karşıya bırakmaktadır.

Doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkmış, doğadaki biçim, doku, renk ve mekânları taklit etmek yerine parçalara ayrılmış nesnelere çeşitli yönlerden aynı anda algılayabilecek biçimde yan yana getirerek yeni bir gerçeklik yaratmıştır (Bulat, 2014: 85).



Resim 2.14. Mondrian,“Broadway Boogie Woogie”, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1,27x1,27 m, Modern Art Müzesi, New York

Piet Mondrian'ın saf plastiğe hâkim olarak yaptığı “Broadway Boogie Woogie” eseri, doğrudan duylara hitap eder ve görsel doku enerjisi ile biçimsel gerilimden gücünü alır. Sanat ve doğa arasındaki bütün bağlar koparılmış ve kendi ifadesi ile gerçeği saf formlara aktarmakta bulunmuştur. Doğanın maddesel dokuları yanının yapıta baskın geleceğini ve bunun sonucunda ise yapıtın sahip olması gereken içsel derinliğin kaybolacağını düşünerek doğa ile bağlarını koparması gerektiğini savunmuştur (Erbek, 2006: 24). Bu eserde heyecan yaratıcı unsurların yardımına ihtiyaç duyulmadan, akıldan çok duygulara yönelten dokular yer almaktadır. Renk, geometrik formların yan yana gelmesiyle oluşan görsel dokuları belirtmek için açık-koyu parçalar halinde uygulanmıştır. İki boyutlu yüzey de espas ve derinlik renk ilişkileri ile sağlanmıştır. Formların yüzeyinde boyalar gerçek doku oluşturacak şekilde uygulanmıştır. Genel etki, renkli düzlemlerin hayli kısıtlanmış resim alanında kontrollü bir şekilde ileri ve geri hareket ettiği yönündedir.



Resim 2.15. Pablo Picasso, “Meyve Kâsesi, Keman ve Şişe”, 1914, Tuval Üzerine Kolaj, 92x73 cm, Ulusal Galerî

Pablo Picasso’ya ait “Meyve Kâsesi, Keman ve Şişe” eserini ele aldığımızda ölü doğanın ortasında keman parçalara bölünmektedir. Kübizmin temel sanat fikrine paralel olarak nesnel dünyanın şeyleri resimsel dünyanın şeylerine dönüşmektedir. Resimsel yapı hem malzeme hem de betimleme açısından geleneksel sanatla neredeyse bütün bağlarını koparmaktadır. Klasik anlayışın boyaların oluşturduğu biçimsel yapısının yerini Kolâj diye adlandırdığımız kâğıt parçalarının kesilerek yüzeye yapıştırılmasıyla oluşturulan yeni bir biçimsel yapı ortaya konmaktadır. Bu yeni yapı yeni bir estetik anlayışı da beraberinde getirmektedir. Kolâjla birlikte yanılısama alanı olarak derine giden perspektif anlayışı büsbütün değişerek izleyiciye doğru gelmeye başlar. Bu kaçınılmaz olarak malzemeye bağlı doğal bir doku yaratır.

Daha sonraları ‘Asemblaj’ olarak tanımlanan Üç boyutlu nesnelere yüzeye yapışmasının ilk adımı olarak ta değerlendirebileceğimiz kolaj tekniği hem kendi kısıtlı

üç boyutluluğuyla hem de üzerinde barındırdığı desenlerin oluşturduğu dokusal yapıyla resme doku anlamında yeni bir dil sunmaktadır.



Resim 2.16. Paul Klee, “Gemilerin Yola Çıkışı”, 1927, Tuval Üzerine Kolaj, 60x50 cm, Kunst Müzesi, Basel

Rengin, kendisi için vazgeçilmez olduğunu ve rengin bağımsız bir ortam olduğu kanısına varan Klee, eserlerini renk kütleleri görünümünde olarak kurmaktadır. Fiziki dokunun zevkini artıran ve görünüşte ritim ile şiirsel bir anlatım biçimi yaratma olgunluğuna gelmiştir. “Gemilerin Yola Çıkışı” eserinde renkleri daha koyu bir tonda kullanmıştır. Nesnelere ve çocuksu oyunların yerini acı dolu sahneler almıştır. Eserde desenler tek renkli olup soyut ve nesnel formlar yer almıştır. Geometrik dokular Klee'nin dış dünyasından birer öge olmuştur. Aynı zamanda eserlerinde farklı malzeme ve teknikleri kullanması ile de doku etkisini güçlendirmiştir. Yapıtında düşünsel gerilimi ve formel yetkinliğini ustaca kullanmıştır. Bauhaus Sanat Okulu'nda öğretmenlik yapan Klee, renkleri, boyanın gerçek dokusunu kullanışı, figürleri, farklı kompozisyonları ve kendine özgü fırça vuruşları ile diğer sanatçılardan ayrılmıştır. Her hangi bir perspektif etki olmaksızın, rengin bu iki boyutlu kullanımı, dış yüzeye ait bir öge haline getirilmesi, resme bütünüyle yeni bir boyut getirmektedir. Klee bu eserinde çini ve yağlı boyayı kullanarak biçimlendirme yapmıştır ve diğer eserlerinde de buna benzer malzemeler (cam

ya da cilalı tahta, kaba kâğıt ve bez üzerine alçı yüzeyleri) kullanarak pürüzlü bir doku yüzeyi oluşturmaktadır.

Fovizm, resimlerini kimi zaman sert, kimi zaman önemsemeyen kimi zaman ise çarpıcı renklerle boyayan sanatçılardan dolayı vahşi ve yırtıcı anlamına gelen fov sözcüğünden türemiştir. Bu sanatçılar tuvale aktardıkları nesnelere sahip oldukları doku derecelerini ve tonlarını farklı bir şekilde betimlemişlerdir. Böylece resimden doğa formları ve doğal dokular çıkarılmadan görünüşleri farklılaştırılmıştır. Ayrıca nesnenin yerini rengin ve boyanın madde dokusu alacaktır.



Resim 2.17. Henri Matisse, “Yemek Sonrası”, 1908, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180x220 cm, Hermitaj, St Petersburg

“Yemek Sonrası”, Henri Matisse’in öncülük yaptığı Fovizm sanat akımına en iyi örnektir. Matisse, bu çalışmasında gördüğü bir sahneyi dekoratif bir desene çevirmiştir. Duvarda ve masa örtüsündeki motifin sahip olduğu dokunun gösteriliş biçimi oldukça yaratıcıdır. Masanın üstünde yer alan objeler arasındaki ilişki, esere hâkim olan deseni oluşturmaktadır. Çarpıcı renkleri, çabuk ve hızlı fırça vuruşları ile bütün dokusal değerlere sahip olarak tuvaline aktarmıştır. Ancak renkler ve renk sürüş üslubu, kaba değildir hatta uyumludur.

Yoğun parlak kırmızı rengin içinde masa ve odanın duvarlarını birbirinden ayırmak oldukça güçtür. Aynı zamanda masa örtüsünün üzerinde zıtlık yaratan koyu mor renkli çiçekli vazolar ve dallardan oluşan desenin aynısı duvar kâğıdında da bulunur. Bu şekilde masa ve duvar arasındaki süreklilik sağlanır ve masanın nerede bitip, duvarın nerede başladığı kolayca görülmez. Bu desenli doku, masanın ön tarafında olması gereken, ama görünmeyen köşesini de içine alarak resmin iki boyutlu düz yüzeye dönüşmesini sağlar (<http://sanatabasla.blogspot.com.tr/2015/01/krmz-oda-red-room-matisse.html>).

Sosyal yaşam kesitlerini, dinsel konuları, mitolojiyi ve kişisel ruhsal durumları aktaran Dışavurumcu anlayış, kendi içine dönük ayrı bir akım değildir. Fakat soyutlamayı kullanan dışavurumcu sanatçılar, güçlü renkleri, çarpıtılmış figürleri, aidiyeti ve vazgeçiş konularını sorgulamışlardır (Little, 2007: 104). Dışavurumcu sanatçılar doğaya ve doğal-gerçek dokulara gözlerini kapamışlardır. Doku üzerinde formun dış sınırlarını belirleyen çizgi, kaprisli, sakın, neşeli ancak genellikle öfkeli ve dramatiktir. Dışavurumcular doku etkisi yaratabilmek için farklı yüzeyler ve teknikler de kullanmışlardır. Bu teknikler arasında baskı-resim kendine ait en iyi anlatım biçimini bulmuştur (Turanî, 1979: 499).



Resim 2.18. Ernst Ludwig Kirchner, “Topçular”, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 140x153 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Tipik bir Dışavurumcu anlayışa sahip Kirchner’in “Topçular” adlı eserinde, çıplak adamları bir subayın gözetimi altında duşta birlikte göstermektedir. Savaş esnasında

incinme duygusunu yaşadığını anlatmaktadır. Dışavurumcu resim unsurları gözümüze çarpmaktadır. Bunlar; ham renkler hem de kaba fırça vuruşları ile oluşmuş boyanın gerçek dokusu ve çarpıtılmış vücutlardır. Boyanın gerçek dokusunun yoğun bir şekilde kullanılması formların üç boyutlu algısına varmada etkili olmuştur. Figürlerin sahip olduğu kalın kontur çizgilerinin ön plana çıkardığı gergin dokular ve çarpıtılmış formlar göze çarpmaktadır.

Hız kavramını yücelten Fütürizm, modern olan teknolojiyi, şehir yaşamını ve batı sanatının alışagelmış geleneklerine karşı küçümseme ile karakteristik özellik taşımaktadır. Bu anlayışın ışığında çalışan sanatçılar cisimlerin devingenliğini betimleyerek eski ve saygın olan her şeyi bozmak istiyorlardı (Little, 2007: 108). Fütürizm anlayışında sanatçılar, hız kavramını aktarabilmek için Kübizm'in cisimleri parçalayarak çok açılı resmetme tekniğinden faydalanmışlardır. Bu geometrik formların tekrarlanması ise görsel doku görüntüsü yaratmaktadır.

Resimlerinde çağın hızını yansıtmayı amaçlayan Fütürist sanatçılar için hız, devinim gerçektir ve hareket dışında hiçbir gerçek yoktur. Gelecek hız çağıdır, makine çağıdır. Zamanın değişimini ya da zaman boyutunu resimde çoklu bakış açısıyla yani nesnelerin etrafında dolaşarak veren Kübistlere karşın fütüristler hareketin takip edildiği, yinelenen çizimlerle zaman ve hareket vurgusunun yapıldığı resimler ortaya koyarlar. Tekrarlara dayalı bu yeni biçimsel yapı yüzeyde izleyiciye formal bir doku sunar.

Mademki çağımızın karakteri dinamizmdir, o halde sanat da her haliyle bunu ifade edebilmeli. Dinamizm mesela bir satır sanatı olan resimde nasıl ifadesini bulabilir? Herhalde, Öteden beri alışılmış tekniklerle değil. Fütürist sanat elbette yeni bir teknik teklif edecektir. Bu da, dinamizm ruhuna uygun bir tekniktir. Hareket mekan dâhilinde mümkün olacağına göre, mekan içindeki canlılığı belirtmek gerekir. Bu sebeptendir ki resim, hapsedtiği mekânı hareket halinde tasvir edebilmeli. Mekânı hareket halinde göstermek, seyirciyi o mekânın ve tablonun ortasında farz etmek, bunun böyle olduğunu seyirciye hissettirmek demektir. Bunun için de yapılacak şey, eşyayı değil, ama eşyayı barındıran boşluğu resmetmek. Bu boşluğu resmetmek eşyayı resmetmekle mümkün olamaz, çünkü eşya, yürüse de statiktir... Eşyanın hareketini takip edip geçtiği her anı tespit etmek, bütün bu anları aynı resimde göstermek gerekir. Demek ki dinamizm, mekân ve mesafe içinde zamanın renk, çizgi gibi plastik elemanlarla tespitinden ibarettir... Resimde yapmak istediğimiz şey doğadaki dinamizmin bir anını tespit etmek değil, dinamizmin kendisini duyurmaktır... Fütüristlere göre her şey kımıldar, koşar, çabucak değişir. Hareket halindeki her şey, daha gözde bıraktığı tesir idrak edilinceye kadar çoğalır,

kımıldar, mesafe dâhilinde uyandırdığı titreşimleri takip ederek biçimini değiştirir. Bu sebeple, koşan bir at dört değil, yirmi ayaklıdır ve ayaklarının hareketi de üçgen biçimindedir (Güvemli, 2005: 134).

Fütüristler resim sanatında özgün yollar açma çabasında ses, gürültü ve koku öğelerine yer vermişlerdir. Bu sanat anlayışının ışığında çalışan sanatçılara göre, sessizlik durağıdır. Sesler, gürültüler ve kokular ise dinamiktir. Seslerin, gürültülerin ve kokuların oluşturdukları farklı şiddetteki titreşim formlarının yan yana gelmesiyle oluşan doku dizgesi insan zihninde biçimsel doku ve renk arabeski oluşturmaktadır.



Resim 2.19. Giacomo Balla, “Hızlanan Otomobil”, 1912, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55.6x68.9 cm, Modern Art Müzesi, New York

“Hızlanan Otomobil” adlı çalışmasında Balla, tanınabilir formundan daha çok bir arabanın ayırt edici işlevi olan yüksek hıza çıkabilme özelliğini betimlemiştir. Fütürizm’in güçlü hareketlerin meydana getirdiği duyguları anımsatmak için “güç çizgisi” olarak bilinen üslubu kullanmıştır. Arka plandaki farklı yönlerde düzenlenmiş olan geometrik formların tekrarlanması sonucu yeni doku düzeni oluşturulmaktadır. Fırça vuruşlarıyla oluşturulan boya katmanları ile boyanın gerçek dokusundan faydalanılmıştır. Kırık aynaya vuran ışıklar formuna dönüşmüş olan formlar, geometrik parçaların

oluşturdukları doku dizgeleri izleyicinin gözünde sürekli hareketliliğe sebep olacak formlara dönüşmüşlerdir.

Rus sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanan Konstrüktivizm (yapımcılık), birbirinden farklı doku bileşenlerinden ve plastik gibi çağdaş malzemelerden oluşturulan soyut ve geometrik çalışmalardır (Little, 2007: 114).

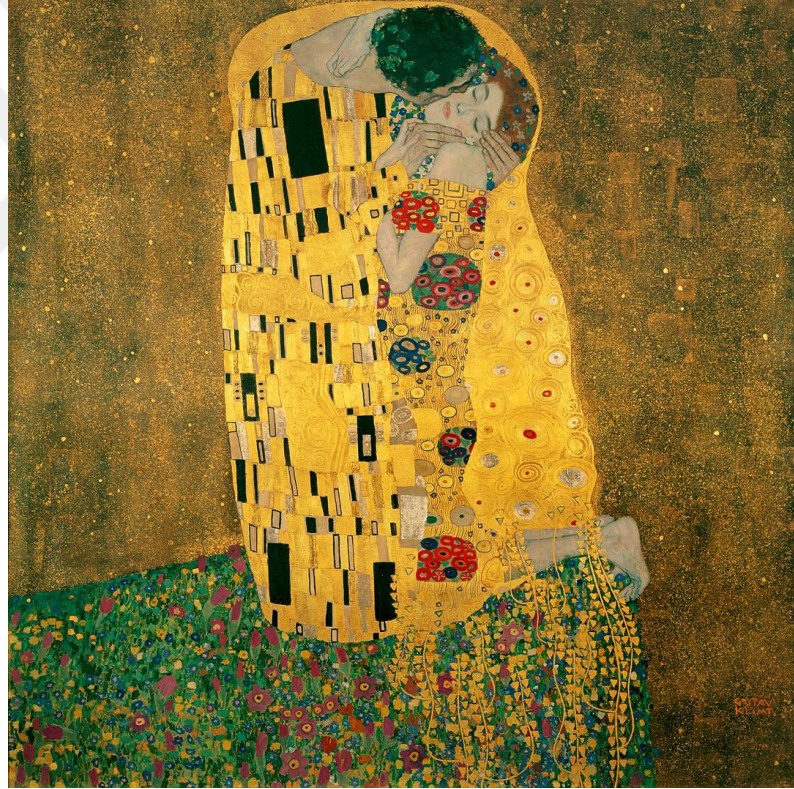
Yeni doğan bu dünya düzeni içerisinde sanatçının bir mühendis ve bir bilim adamı olduğunu kabul eden bu akıma bağlı sanatçılar, yeni kurulmakta olan bir düzenin yeni kurallara ihtiyaç duyduğuna inanmaktadır. Burjuva ön yargılarına şiddetle karşı çıkan konstrüktivistler sanat için sanat fikri ve gerçeğin yorumu ve tasviri anlayışına da tepki gösterdiler. Materyalist tavrı, yeni bilimsel ve materyal biçimlerde belirlemeye çalışarak, toplumsal olarak faydalı ve kullanılabilir şeylerin ve yeni biçimlerin kaynağı olduğunu kabul ederlerdi. Toplumu ve sanatı bütünleştirme çabasında, makine ve insan bilincinin tüm zamanları yansıtacak güçte olduğu ve 20. Yüzyılın değişen şartlarına uygun olacak bir estetik yaratmak istiyorlardı (<http://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/konstruktivizm-sanat-akimi-temsilcileri/>).



Resim 2.20. Strezeminski, “Unistik Kompozisyon No:13”,1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Polonyalı sanatçı Wladyslaw Strezeminski, tuval yüzeyinin maddesel doku gerçekliğini ön plana çıkaran ve derinlik araştırmaları yapmıştır. Rengin doğasına, boya kültürüne ve formların sayısal olarak parçalarla bütün arasında bulunan uygunluğu ile

ilgili yapmış olduğu bu çalışmalarında Jonathan Crary'ın yapmış olduğu göz ve görsel algı çalışmalarının etkisi bulunmaktadır (Tatar, 2011: 129). Aynı tonda boya katmanları ile rölyefik dokulara sahip olan bu çalışma düzlemsel yüzeye sahiptir. Çalışmalarında düzgün ve renkten başka özelliğe sahip olmayan, sıcak veya soğuk olarak rengin derecesi etkilidir. Rengin sınırını çizgisel doku oluşturmaktadır. Yapıtta merkezi oluşturan bir strüktür yoktur (Ladnowska, 1993: 27-28). Düzenli bir ritme sahip olarak, boya kanalları derinlik hissini verecek şekilde sürülmüştür. Minimal seviyede olsa bile bu dokusal yapı resim yüzeyinde derinlik etkisi meydana getirmiştir. Resim yüzeyinde boya katmanları işe meydana getirilmiş olan pürüzlü dokusal yapı, resmin orta noktalarının resim yüzeyinden ayrılarak izleyiciye doğru geliyormuş algısı yaratmaktadır.

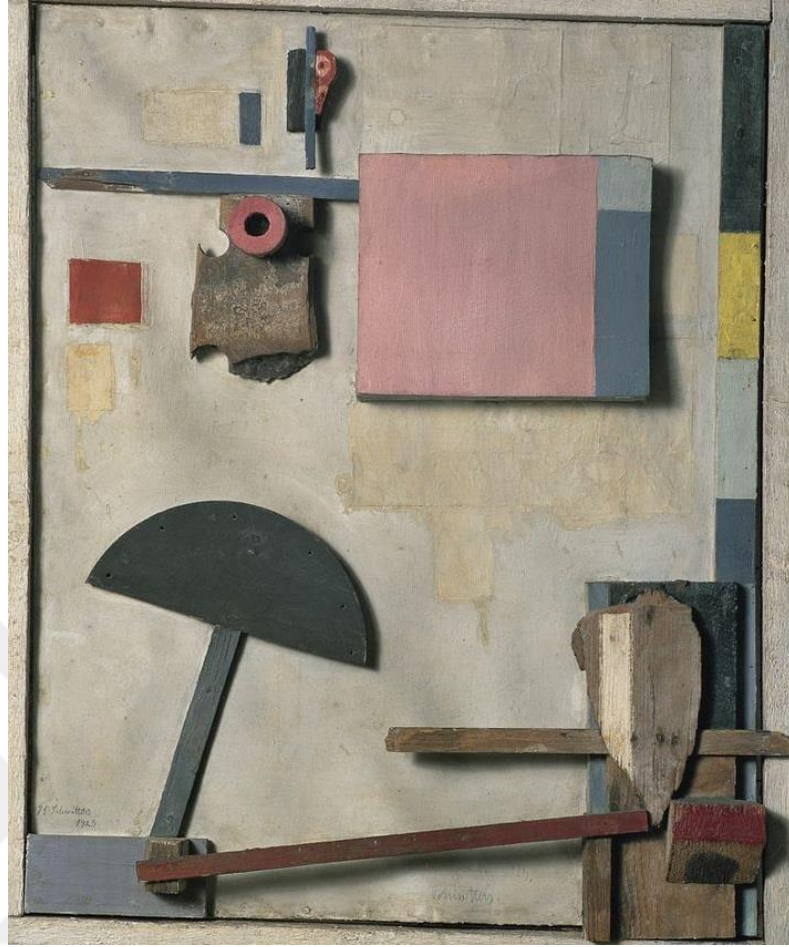


Resim 2.21. Gustav Klimt, “Öpücük”, 1907, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180 x 180 cm, Avusturya Galerisi, Viyana

Gustav Klimt'in “Öpücük” adlı eseri, Art Nouveau ve Sembolizmin bir karışımı olarak dikkat çekmektedir. Sıkı sıkı sarılmış çift aşkın birleştirici gücünü izleyiciye vurgulamaktadır. Klimt'in vazgeçemediği farklı renk dokuları, hoş süslemeler, dekoratif çizgiler ve mozaik desen dokularına sahip bir eserdir. Çizgisel dokuların duyarlılık ile

süslemeyi başarılı bir şekilde bütünleştirmiştir. Klimt, kadını bir ilkbahar gibi çiçek dokuları içinde, erkeği ise daha sert çizgi ve geometrik desenler ile yansıtarak kadın ve erkeğin dünyasındaki farklılığa vurgu yapmıştır. Kadın figürü üzerinde oluşturulan doku ile motifler ne kadar kırılğan ve yumuşaksa, erkeğin de oluşturulan doku ve çizgiler o kadar sert ve nettir. Boyanın gerçek dokusunu kullanarak yaptığı çiçek ve yaprak dokuları ile geometrik mozaik desenlerin düzensiz bir şekilde yan yana gelmesinin oluşturduğu dokular uyum içerisindedir. Erkeğin üzerindeki giysinin siyah ve beyaz köşeli formlarla bezenmiş olması, buna zıtlık oluşturacak bir şekilde kadının üzerindeki giysinin ise dairesel şekiller ve renkli motiflerle kaplı olması görsel doku görüntüsü yansıtmıştır. Eserin arka planını altın rengin oluşturması bir tesadüf değildir. İtalya Ravenna'da görmüş olduğu altın mozaiklerden etkilenerek yapmıştır ve aynı zamanda altın rengi dokuyu çoğu eserinde kullanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sırasında ortaya çıkan Dada, kesin olarak burjuvazi, kapital ve kapitalizm gibi unsurlara karşı çıkararak, sanatı iş üretmek yerine eyleme dayalı söylem sanatı olarak vurgulamıştır. Sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği üzerine tartışmaların alevlenmesine de önayak olan bu düşünce yapısı tuval karşısına geçip resim yapan sanatçı profilini sahneye ya da sokağa çıkıp sanat eylemi yapan sanatçı durumuna evriltmiştir. Yüzey işlerinin büsbütün terk edilmediği Dada da tuval resminin yerini kolâjlar, asemblajlar ve üç boyutlu işler alır. Yüzey yanılısamalarının yerine rölyef vari işleri koyan Dada üçboyutlu gerçek dokularla gerek Kübizmin başlattığı geleneği sürdürmesi gerekse konstrüktif yeni biçim diliyle dokusal anlamda zengin bir dil oluşturur. Resimsel dili, malzemelerle oluşturarak anlamın sınırları zorlanmaktadır.



Resim 2.22. Kurt Schwitters, “Panel Üstüne Karışık Malzeme”,1923, 74.3x60.3 cm, Thyssen-Bornemisza, Madrid

Schwitters, Dada içerisinde en farklı sanatçı olarak göze çarpar. Tuval resmini hiçbir zaman ter ketmeyen sanatçı, gerek geleneksel anlamda boya işleri gerek kolaj ve asemblaj tekniğinde ürettiği çalışmalar gerekse Merz Building adını verdiği büyük ölçekli yığma enstalasyonlarıyla Dada içinde yer alır.

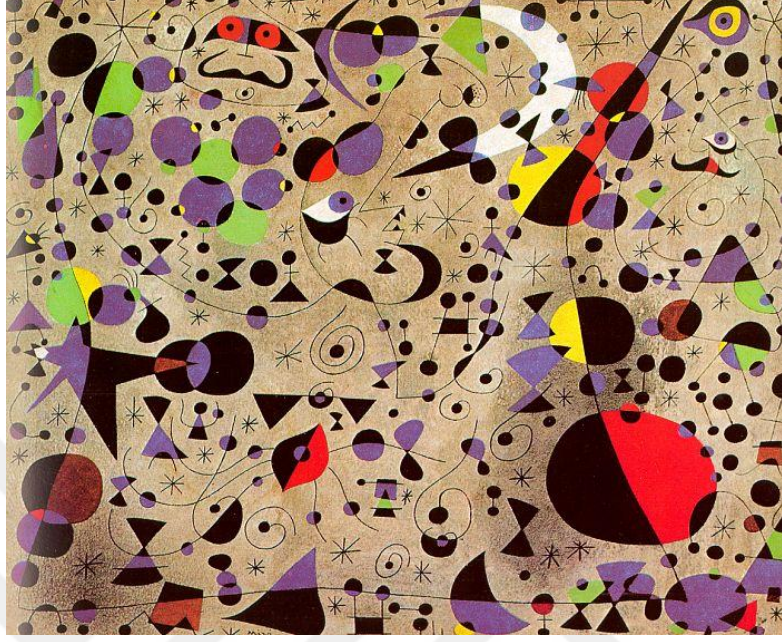


Resim 2.23. Kurt Schwitters, “Merz Aşk Planı”,1923, Fiber Pano Üzerine Kolâj, 43x32,5 cm, Metropolitan Müzesi, New York

Birleştirme ve kolaj tekniği ile meydana getirdiği üç boyutlu çalışmaları ve mekan düzenlemeleriyle tanınan Kurt Schwitters’in, kağıt üstüne karışık teknik ile yaptığı “Merz Aşk Planı” adlı eseri kolâj tekniğindedir. Çizgiyi, yüzeyi, formu ve renklerin basit konstrüksiyonları olarak kurgulamış ve dokusal yeni malzemeler eserde doku farklılıkları yaratmasını sağlamıştır. Döküntü ve malzemelerin gerçek dokuları başarıyla bir araya getirilmiştir. Toplumun ve sahip oldukları sanat geleneklerinin kuralları ve normları dikte etmesi dışında bir yaratı tekniği geliştirmek istemektedir. Yüzeyle, dokulara, harf, çizgi ve grafik öğelere karşı estetik duyarlılık gösterilmiştir.

Dadacılık’ın resim sanatındaki yıkıcı ve akıl dışı olan şeylerin arayışını sürdüren, esas ilgi alanı bilinçaltı olan Gerçeküstücülük, en kabul görmüş gerçekleri ve alışkanlıkları temelden yaratıcı olmadıkları gerekçesiyle geri çevirerek zayıflatmaya çalışmışlardır (Little, 2007: 118). Gerçeküstü resimlerde parlaklığı olmayan bir ışık altında uzayıp giden boşluklar, ölü şehirler, hurda yığınları, makine insanlar, mankenler, heykeller sıkça görülmektedir. Bu bakımdan soyut, gerçekçi ve figüratif gibi birçok

yaklaşımında eserler üretmişlerdir. Gündelik yaşama ait olan nesnelerin dokuları, betimleyici sanatlarda metafora dönüşmektedir.



Resim 2.24. Joan Miro, “The Poetess”, 1940

Sürrealizmin ışığında çalışan Miro, “Cadavres exquis” tekniğinden etkilenmiştir. “Cadavres exquis” tekniği eski bir oyuna dayanmaktadır. İnsanlar sıra ile bir kâğıt üzerine çizimler yaparak, kendilerinden sonrakine vermeden önce kâğıdı katlamaktadırlar. Böylece insanlar kendinden öncekinin ne yaptığını ve ne çizdiğini görmemektedirler. Bu oyundan etkilenerek Miro, ustaca ve zekice çarpıtılmış bir dizi imge üretmiştir. İmgeleri düz, heyecansız bir üslupta izleyiciye sunmak yerine alışıldık olana bir yabancılık özelliği katarak sunmayı tercih etmiştir (Lucie-Smith, 1996: 90). Sanatçının amacı, yaratıcı süreci aklın ve mantığın denetiminden kurtarmaktır. Miro’nun eserlerinde genellikle lekeler, işaret ve simgelerin yan yan gelmesi ile desenlerin hiç durmadan tekrar etmesi düzensiz bir görsel doku oluşturmaktadır. Kimi zaman birbirine değmeyen kimi zamanda bir formda toplanan geliş güzel çizgiler kullanmıştır. Bu oluşturduğu düzensizlikleri bile belirli bir düzene uymaktadır. Eserlerinde derinliği çizgi, işaret ve simgelerin renkleri ile büyüklük-küçüklük ilişkisiyle yaratmıştır. Açık kompozisyonla oluşturduğu görsel dokuları, genellikle çabuk yapılmış izlenimi vermektedir. Çoğunlukla temel renkleri kullandığı eserler, kendi kimliklerini yüzey üzerindeki işaret ve simgeler ile oluşturmaktadır. Eserde form, doku ve renk ögesi en yüksek değerleriyle görülmektedir. Ayrıca renk, boyut ve dokunun yalınlığı dikkat çekicidir.



Resim 2.25. Max Ernst, “Gelinin Giydirilmesi”,1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya,129,6x96,3 cm, Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik

Yanılsama odaklı gerçeküstücü akımın ürünü olan Max Ernst’in “Gelinin Giydirilmesi” egzotik bir resimdir. Eser oldukça ayrıntılıdır. Max Ernst’in astarlama, verniklemeve boya karışımı gibi boya altı ile boya üstü uygulamaları, geleneksel yöntemleri iyi bir şekilde kullandığını bütün çıplaklığı ile ortaya koymuştur (Thompson, 2014: 206). Eserde yer alan kadının maskesi ve pelerini gerçek dokusu ile yansıtılmıştır. Kadın figürlerin pürüzsüz dokuları göze çarpmaktadır. Ayrıca Ernst doku oluşturma tekniği olarak grataj tekniğini çalışmalarında kullanmıştır. Grataj tekniği resim yüzeyine direkt bir müdahaledir. Resim yüzeyinde çok fazla boya katmanları oluşturarak daha sonra yüzeyden kurumuş boyanın bir kısmını kazımasıyla dokular meydana getirmiştir.

“Eylem Resmi” olarak da adlandırılan ve esas özelliği evrensel duyguları betimleme olan Soyut Dışavurumculuk, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hem sanatı hem de toplumu onarabilecek evrensel anlamdaki simgeler için çalıştı (Turani, 1979: 543). Ressamın duyguları ile malzeme arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır. Doğaya bağımlı olmanın getirmiş olduğu yoğun ve karmaşık bir resimden, sade ve yoğun olmayan bir

resme geçilmektedir. Doğaya ait olan renklerin tuval üzerine artık yoğun bir şekilde etkisinin olmayışı ile sadeliğe geçilmiştir. Renklerin ve formların sadeleşmesi, düşüncede anlam yoğunluğunun artmasına neden olmuştur.



Resim 2.26. Wassily Kandinsky, “Sarı-Kırmızı-Mavi”, 1925,128x201,5 cm, Georges Pompidou Merkezi,Paris

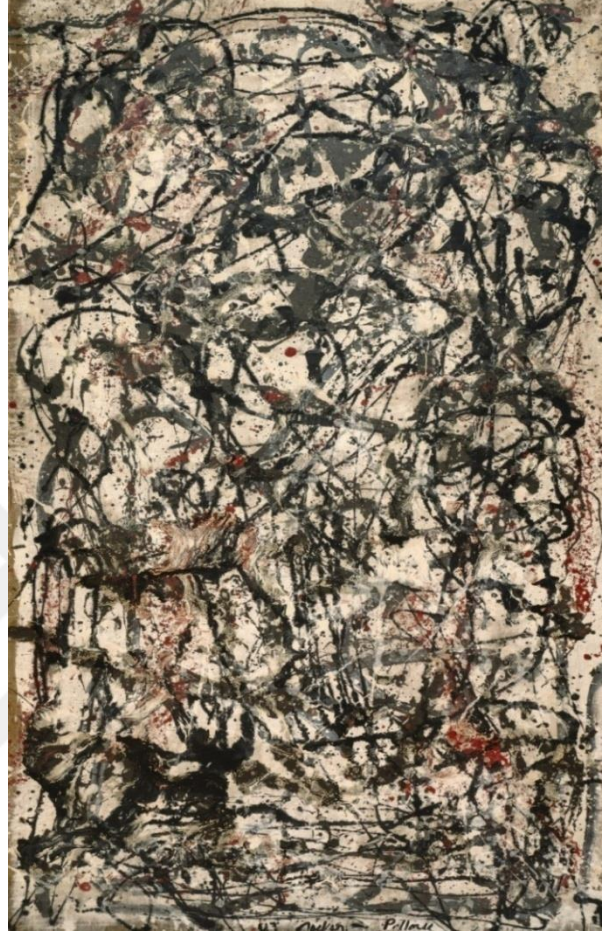
Kandinsky'nin “Sarı-Kırmızı-Mavi” eserinde düz çizgiler ve daireler; cetvel ve pergelle çizilmiştir. Eser yakından incelendiğinde katı bir düzgünlüğün olmadığını görmekteyiz. Eserinde fırça darbeleri, değişik formlar ve doku çalışmaları fazla görünmemektedir ve geometrik biçimler, düz çizgiler ve pürüzsüz yüzeyler resme hâkim olmuştur. Böylece üç boyutlu dokusal nitelik eserden kalkmış, onun yerine farklı renk ve biçime sahip bir doku yapısı oluşturulmuştur. Bu yapay dokular resmin soyut olması sebebiyle de bizi doğal doku fikrinden uzaklaştırıp yapay doku algısına yönlendirmektedir. Kandinsky'nin üzerinde asıl durduğu bölüm hangi konunun tuvale yansıtılması değil, nasıl ifade edileceğidir. Bu bağlamda Kandinsky, şekil ve renklerin nasıl bir duygusal etki bırakacağı konusu üzerinde yoğunlaşmıştır. Bunun için nokta, çizgi, yüzey, açı, üçgen, dörtgen, kare gibi temel şekil ve formlar ile siyah, beyaz, gri, kırmızı, mavi, yeşil, sarı, turuncu, mor gibi renkleri temel ele almıştır. Biçim ve renkle bir motifi özdeşleştirdikten sonra, farklı duygu ve izlenimleri hatırlatmak için zıt nitelikte biçim ve renkleri birleştirmiştir.



Resim 2.27. “White Night”, Mark Tobey, 1942, Karton Üstüne Suluboya, 56,5x35,6 cm, Seattle Art Müzesi

Soyut Dışavurumculuğun bir diğer öncüsü Mark Tobey, Uzakdoğu'nun yazı karakteri ve düşüncesinden etkilenerek soyut ve şiirsel eserler üretmiştir. Sanatçı, çok zengin olan Uzakdoğu yazı karakterini ve düşüncesini kullanarak iç dünyasını ve girift bir doku düzeni ortaya koymuştur. Sanat eleştirmenleri, Mark Tobey'in serbest fırça vuruşları ile ortaya koyduğu genellikle tek renkli doku düzenlerine “Beyaz Yazı” terimini kullanmışlardır. “Beyaz Yazı” eserleri Mark Tobey'in Bahaî dinini kabul ettiği dönem çalışmalarıdır. Bu eserler ara sıra izleyiciyi başka bir evreden gelen işaretler gibi heyecanlandırmakta ve on emir levhaları olarak görülmektedir. Doğu sanatını beğenen sanatçı için önemli olan boşluk, anlamsızlık, bütünü ile bilinçli olma, ilgisizlik ve tinselliktir. Simetri ve düzenlilik büyük önem taşımaktadır. Yerine göre bazen beyaz resim yüzeyine siyah boya bazen de siyah resim yüzeyine beyaz boyalar akıtmıştır ya da fırça ile yazımsı çizgiler oluşturmuştur. Dokunun nesnel özelliğini kullanarak oluşturduğu eserlerinde, yüzeyde kullanılan doku esere sadece dokunsal değil düşünsel bir anlam ve aynı zamanda resim yüzeyine de derinsellik katmaktadır. Resim yüzeyinde doku oluşturmak, sanatçının kendi iç dünyasında harmanlayıp dışavurum için seçtiği

tekniğe bağılı kalmaktadır. Mark Tobey'in meydana getirdiği girift soyut doku, doğal olarak var olanın başka bir biçimde kullanılmış ve yapay olarak üretilmiştir.



Resim 2.28. Jackson Pollock, “Büyük Orman”, 1947, Astarsız Tuval Üstüne Yağılı Boya, 221,3x114,6 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Jackson Pollock, “Büyük Orman” eseri Aksiyon resmi döneminin başında kasmağa gerilmemiş tuval bezi üzerine boya damlatarak ve dökerek meydana getirdiği eser dokuya yeni ifadeler kazandırmıştır. Eserde, boyanın damlatılması, sıçratılması, akıtılması ya da savrulması ile oluşturulan çizgiler, noktalar, yükseklik ve çukurluklar bir doku farklılığı meydana getirmiştir. Aslında Pollock’un eserleri başlı başına dokudan başka bir şey değildir. Soyut kompozisyonlar salt bir doku ile oluşturulmuş, formal bir biçimden yoksun çalışmalardır. Pollock’un dışavurumcu anlayışında tek malzeme olan boyanın gerçek dokusu, plastik bir eleman olarak eserlerin ana unsurudur. O resim yüzeyine rastlantısal bir süreç içerisinde, denetimi elden bırakmadan çalışmalarını gerçekleştirir. Eserin içinde bir ağırlık merkezi ve planlanmış uyum ilişkilerine rastlanmamaktadır.

Kompozisyonlar olarak, Pollock'un damlatma resimlerinin her biri, eş zamanlı bir şekilde yapısal açıdan üniform, bütün bir alan olarak bir araya gelirken, bireysel çizgilerin kaotik karmaşasında dağılmaktadır. Renk ve doku zenginlikleri, engin yüzeyi vurgular, ek olarak, girift ve çoklu boya (kum, sigara izmariti, cam ve diğer materyaller) katmanlarının oluşturduğu bütünüyle görünür kaplama, tam anlamıyla oldukça geçek bir derinlik ve uzam yaratır (Ersoy, 1998: 252).

Empresyonistlerde doku, atmosferi, havanın titreşimini, Seurat'da, ışığın kompozisyonunu, Van Gogh'ta tabiatın ritmini, Pollock'un resimlerinde ise doku başka bir şeyi temsil etmekten çok tabiatı olduğu gibi kendisini verir. Artık doku resimde çeşitli yönleri, çeşitli lezzet ve ifadeleri ile gerçek bir varlıktır (Kalmık, 1970: 63-65).

Tüketim dünyasına göndermede bulunan Pop Sanat, var olan malzemeleri ve objeleri kullanarak yeni imajlar yaratmaktadırlar (Krausse, 2005: 122). Popüler kültüre kök salan ve medyanın insanların dünya görüşlerini değiştirdiklerini kanıtlamayı amaçlayan Pop Sanat, buldukları hazır nesnelerin dokularını ön plana çıkararak yeni bir güzellik ve estetik anlayışı meydana getirmeye çalışmışlardır. Plastik eleman anlatımına yer veren Popart sanatçıları, birbirinden farklı malzemelerle kendi üslupları ve betimleme istekleri ölçüsünde dokusal anlatıma da yer vermişlerdir.

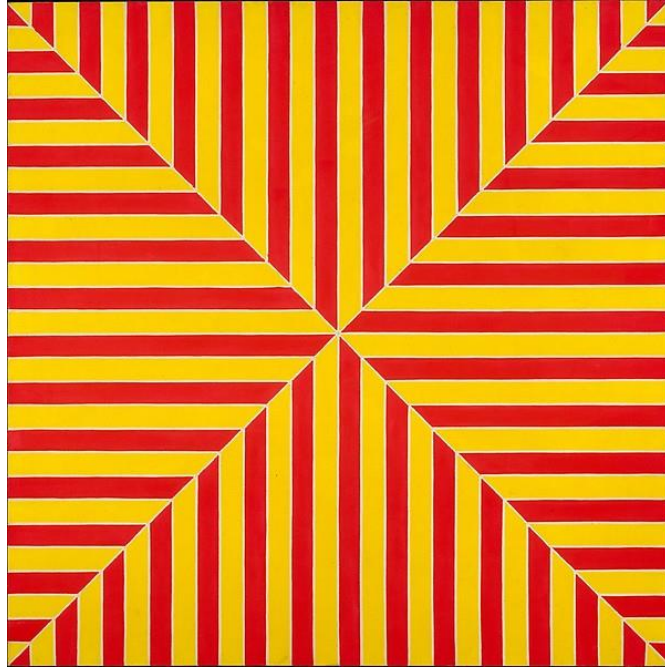


Resim 2.29. Richard Hamilton , “Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?”, 1956, Kağıt Kolaj, 26x25 cm, Kunsthalle Tübingen

Richard Hamilton'un, yapmış olduğu "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?" adlı kolaj çalışması, aslında Whitechapel sergisinin "ikonik" afişinde yer alacak bir imaj olması planlanmıştı. Fakat hiçbir zaman bu amaçla kullanılmamıştır. Elektrikli süpürge, televizyon, kasetçalar vb. elektronik aletlerin yanı sıra duvarda asılı olan sinema ve çizgi roman afişleri eğlence anlayışını yansıtmaktadır. Hiçbir doğal dokunun bulunmadığı bu resimde bütün öğeler yapay atmosferin içinde yer almaktadır.

Popüler medyadan alınmış ticari grafik tasarım tekniklerini ve görüntüleri kullanarak görsel göstergelerin dil yetisinin sofistike bir araştırmasına girişmiştir. Hamilton, bu kolajı dergilerden alınmış anlık sanat olarak tanımlar. Bu kolaj ("İşte Yarın" sergisinin katalogu için yapılmış olan), başlığın sorusuyla ilişkili olarak değerlendirilen öğeler listesinin bir temsilidir (Fineberg, 2014: 233).

Dışavurumcu eserlerde keşfettikleri bütünlüğe strüktür geliştirmeyi amaçlayan Minimalizm, çalışmalarında tuğla ve tüp aydınlatma parçaları gibi endüstriyel materyalleri kullanmışlardır. Bu endüstriyel elemanların dokularına dikkat çekerek sanatta formel yalınlığı savunmuşlardır. Bu bağlamda tuğlalar gibi yapay dokular, levhalar ve metal şeritler gibi icat edilen doku çeşitlerini ve farklı yüzeyler kullanmışlardır. Kullanmış oldukları kare, dikdörtgen ya da dairenin esas formları ve dokuları izleyicide irade dışında belirli hissiyatlar uyandırabilir. Aynı zamanda optik dokulara yer vererek simetrik olma niteliğiyle karakterize etmişlerdir (Little, 2007: 138).



Resim 2.30. Frank Stella, "Marakeş", 1964, Tuval Üstüne Flüorışmalı Alkid Reçine Bazlı Boya, 195x195 cm, Özel koleksiyon

Frank Stella'nın 1963'te yaptığı "Marakeş" adlı eseri Minimalizm'in amaçladığı doğal yalınlığa güzel bir örnek eserdir. İlk kez "Işıkla güçlendirilmiş" flüorışimalı alkid reçine bazlı boya kullanılmasıyla güçlü bir sadeleştirme yapılmış ve ışıltılı ton ve nüans zıtlıkları oluşturmuştur. Merkeze doğru ilerleyen bir desen ile optik etkinin önündeki engel kaldırılarak sürekli değişim halinde büyük bir doku görüntüsü sağlanmıştır (Thompson, 2014: 294).

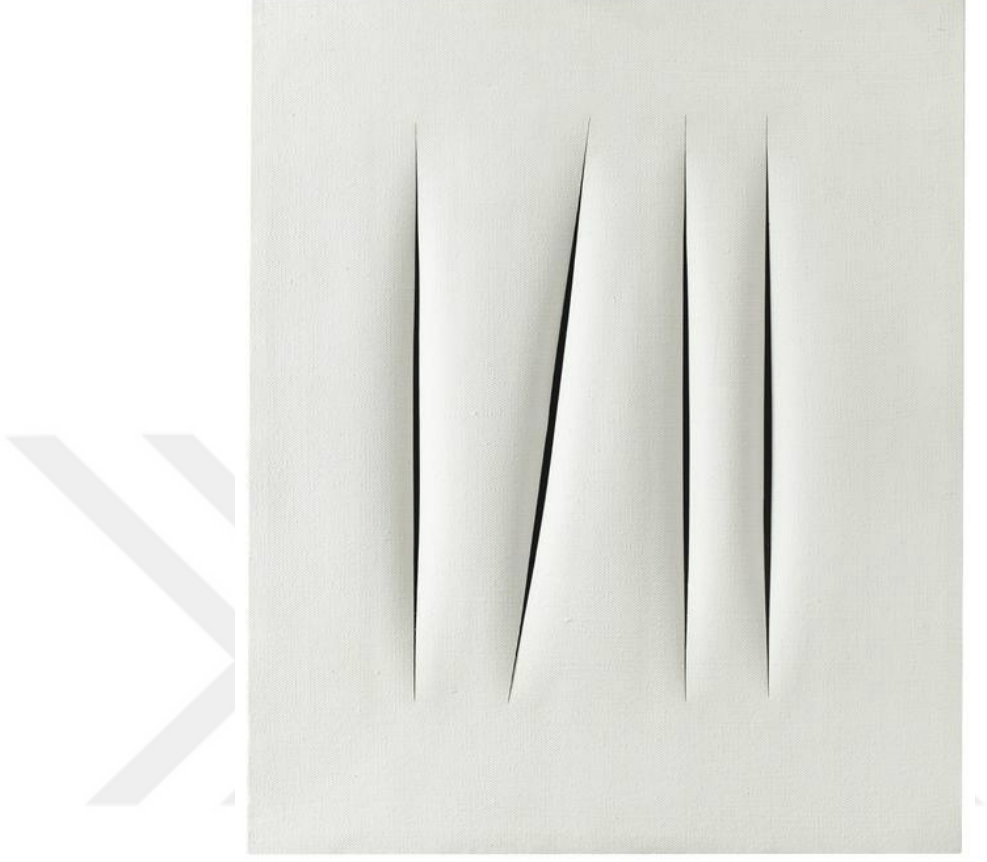
Frank Stella tablolarında genellikle alimünyum, bakır ve macenta renkleri ağırlıklıydı. Stella bu çalışmalarında kimi zaman şekilli destekler kullandı. Bu çalışmalarını da, bütünüyle bağımsız, temsil etme amacı gütmeyen nesnelere ve zaten başka nesnelere dolu olan dünyaya ekleniyor, kendilerine onların arasında zorla yer açıyorlardı (Lucie-Smith, 1996: 26).



Resim 2.31. Yves Klein, "İsimsiz Mavi Monokrom", 1955, Ahşaba Monte Edilmiş Kumaş Üstüne Sentetik Reçine ve Kuru Pigment Boya, 66x46 cm, Özel Koleksiyon

Yves Klein, mavi rengin boyutsuz olduğunu düşünerek saf bir yok oluş yaratmak istemektedir. Cisimlerin hiçliğe yakın soyutlanması, saf bir düşünce fenomenine dönüşmesini sağlamaktadır. Hem dokusal amaçlı hem de saf bir yok oluşu yaratabilmek için araç ve yöntemlerini genişletmiştir. Fırça yerine silindir boya rulolarını tercih etmiştir. Yağlıboya yerine ise mat sentetik reçine boya kullanmıştır. Bu teknikleri ve araçları kullanarak yansıtma özelliği olmayan bir yüzey ve yüzey dokusu elde etmek istemiştir. Dokunun kalıcılığını koruyabilmek için son katmanda kuru pigmenti tutkal gibi sürmüştür (Thompson, 2014: 250). Klein, ışığın kırılması sonucu oluşan dalgalanmayı taklit eden dokularla, eserin köşelerini ve kenarlarını sona eriyormuş gibi değil, solup gidiyormuş gibi yumuşatarak yapmıştır. Ayrıca Klein, taş ve kum gibi doğal dokuya sahip nesnelere yüzeye yapıştırmış ve onların üzerini boyamıştır. Bu yöntem

doğal dokunun boyanarak sanatçı tarafından yapay dokuya dönüştürülmesi biçiminde de okunabilir.



Resim 2.32. Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, 1959, Tuval Üzerine Su Bazlı Boya, 91x121 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam

Fontana'nın uzamsal resim anlayışı ile yapmış olduğu “Concetto Spaziale” adlı eseri, hem yaralanmayı hem de invajinasyonu temsil eder. Hem dini hem de cinsel çağrışımları bulunmaktadır. Kesik alanlar yüzeyin potansiyel sınırsızlığını taşımaktadır. Derinlik algısını tuvalin gerçek dokusunu kullanarak vermiş olan Fontana, kesikler halinde etkili bir görsel doku algısı oluşturmuştur. Dokunun forma yansımaları beş aşamalı bir sürecin ürünüdür. Öncelikli olarak tuval bezinin sıkıca gerilmesi ve astarlanması. Tuval kurduktan sonra kesiklerin şeklini korumak için emülsiyon boya ile yüzeyi doygunlaştırarak henüz tam anlamıyla kuru olmayan tuvale, kuruma sürecinin en doğru zamanında kısa ve keskin uçlu bir bıçakla “kesiği” açılması. Siyah, sık işlenmiş, ince bir bezle açıklığın arkasını kapatıp eseri bitirmeden önce parmak yardımı ile kesiği hafifçe

açarak ve doku oluşumuna etki eden zemin, boya ve araç-gereç kullanarak resme son şeklinin verilmesi (Thompson, 2014: 258).



Resim 2.33. “Achrome”, Piero Manzoni, 1960, Tuval Üzerine Kaolin, 94x75x4 cm (çerçevesiz ölçü), Walker Sanat Merkezi, Minneapolis

Piero Manzoni'nin ilk Achrome'ları basit bir şekilde sıvı ya da porselen çamuru ile doyunlaştırılmış renksiz yüzeylerdir. Achrome'lerde çeşitli yapay doku dokular oluşturmak için çeşitli maddeler kullanılıyordu. Bunlar; pamuk tampon, suni lif, tavşan derisi, strafor vb. malzemelerdi. Bazı Achrome'lar tamamen beyazken bazıları ise kobalt klorürün ile ıslatılarak koyulaştırılmıştır. Manzoni'nin sanatta ham madde dokusu arayışında bu ilk çalışmaları yol göstermiştir. Manzoni aynı zamanda hem malzeme hem de kavram bakımından sanat nesnesinin doğasına dokusal yapısına meydan okumuştur. Geleneksel sanat eserlerinin dokusunun sınırlarını aşmayı ve sonsuz olanı amaçlamıştır. Dokuya neden olan fırça ya da boyanın gerçek dokusunun hüküm sürmediği yeni bir resim yaratmıştır. Manzoni'nin daha fazla vurgu yapmak istediği fikirdir. Basitçe “oluşum”, sanatın yarattığı kavramdır ve bir akıntının dalgalanan dokuları basit bir şekilde yaşama sevincinin izlenimini oluşturur.

Dışavurumcular gibi sanatı ve toplumu şekillendirmek için “primitif” duyguları önemseyen güçlü özelliği olan Yeni Dışavurumculuk (Neo-Expresyonizm), ruhsal

dengesizlik içinde olanların yarattığı “primitif” ya da kaba sanata karşı hayranlık besler (Little, 2007: 136). Yeni Dışavurumcu eserlerde, malzemenin kullanılışı dokunsal özelliğe sahip, dokulardan ve hammaddelerden seçilmektedir. Boyanın gerçek dokusu, figür ve yansıtmacı resimlere geri dönmüştür.



Resim 2.34. Anselm Kiefer, “Serafim”, 1984, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Emülsiyon Boya ve Lak, 320x330 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York

Anselm Kiefer, Alman milliyeti fikrinin desteklendiği, çatışma dolu mitolojik alanı yansıtmak istemiştir. “Serafim” eserinde Alman toprakları, heba olmuş yanmış, tahrip edilmiş olarak gösterilmiştir. Gökyüzü ve yeryüzünün arasındaki ayrımı bulanık durumu getirmek için ve doku etkisi yaratmak için lehim makinesi kullanarak, resim yüzeyini yakmış ve karartmıştır. Ayrıca eserinde hasır, kum, kurşun, saman ve boyayı katmanlar halinde yoğun olarak kullanmıştır. Saman, kül, kan gibi malzemelerin doğal dokuları savaş, yıkım ve soykırım gibi olguları vurgulamaktadır. Bu nedenle dokunun izleyici üzerindeki yaratmış olduğu psikolojik etki net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu malzemelerin kullanılması ile eserde dokunsal etkiler güçlü bir biçimde izleyiciyi kendine çeker. Eserinde koyu, karanlık atmosferi Almanya’ya yakılmış bir ağıt niteliğindedir.

Yeni kuşak bir sanatçı gurubunun tuval üzerine yağlı boya uygulayan serbest bir fırça üslubuyla bireysel, mitolojik, öyküsel bir ikonografiye yöneldikleri gözlenmektedir (Tükel, 2008: 1628).

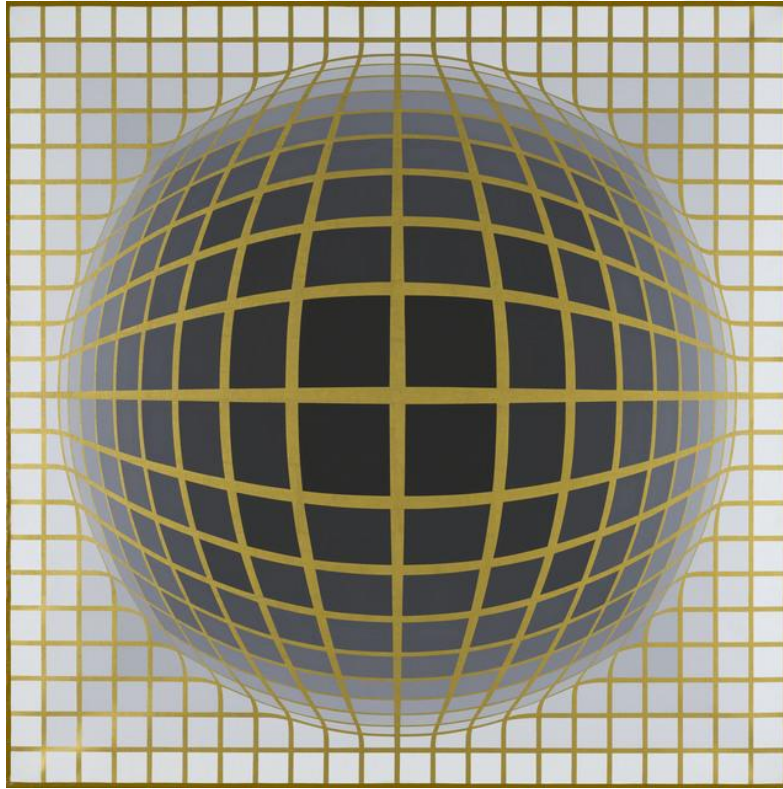
Post-Modernizm, yaratıcı ve kişisel özgünlüğün kaynağı olarak bilinen bilinçaltına Modernizm'in aksine hiç inanmazlar. Post-Modernizm, evrensellik ve zaman ötesi olarak değil kusurlu, sıradan, ulaşılabilir, yerel ve geçici olarak değerlendirilmiştir (Little, 2007: 131). Kültür imgelerinin çoğaltımını temel alan iki ve üç boyutlu yapıtlar ortaya koymuşlardır.



Resim 2.35. Andy Warhol, “Marilyn Diptikonu”, 1962, Tuval Üzerine Sentetik Polimer Boya ve Serigrafı, 2054x1448 x20 mm, Metropolitan Müzesi, New York

Warhol'un “Marilyn Diptikonu” adlı eseri Post-Modernizm'in erken bir formu olarak görülmektedir. Sentetik polimer yüzey üstüne sanayi tipi emaye boya kullanarak yapmış olduğu baskılarda, hem şöhret kültürünü hem de bireyin kendisine ait imgesiyle sömürülebileceğini ve imgenin arkasında nasıl kaybolabileceğini araştırmak istiyordu. Eserleri, bireylerinden ölümünden sonra çeşitli dergi ve afişlerde kopya görüntülerinin yayımlanması ile “ölümsüzlüğe” ulaşabileceğini sorguluyordu. Bu bakımdan Post-Modernizm'in kültür nesnelere dokuları bilinçsiz olarak şekillenen ve zamanla masumiyetini kaybeden yenedünyanın düzenini anlatmakta olan sembollere dönüşmektedir.

Op Art, insan gözünü yanıltarak yüzeyde yanılsama alanları oluşturmaktadır. Optik yanılsamalar oluşturacak bir şekilde soyut geometrik formların düzenlenmesi diğer sanatsal biçimlerden ayrılmaktadır. Yeni bir biçim dili olan Op Art çalışmaları, elle dokunabilirmiş gibi üç boyutlu bir gerçeğe sahiptir. Fakat bu biçimler ve dokular çevremizde her gün gördüğümüz biçimler değildir. Soyut, matematiksel olarak yan yana gelmiş dokulardır ve evrenin parçaları gibidirler. Biçimler arası gerçekleşen optik titreşimler, resimsel izlenimden çok hareket halinde olan evrenin parçaları gibi algı yaratmaktadır (Tatar, 2011: 115). En önemli özelliği gözü yanıltma olan Op Art kompozisyonları ve yaratmış olduğu görsel doku, birer gerilim çeşididir. Anlatımsal değildir. Op Art’da kullanılan en önemli teknik; perspektif ve renklerin bir uyum içinde yan yana kullanılmasıyla renk ile algıyı yanıltan temalardır. Abartılı bir derinlik duygusuna sahiptir ve Op Art ile birlikte göz; izlenimin öznesine dönüşürken, izlemiş olduğu eser aslında nesneye dönüşmüş olur. Yüzeyde oluşturulan dokusal kompozisyon zihnimize bir oyun içine girer. Yüzeyde daha önce var olan ve bizi yüzeyden içeri çeken derinlik yanılsaması Pop Art ta yüzeydeki biçimlerin hareket ediyormuş yanılsamasına dönüşür.



Resim 2.36. Victor Vasarely, “Re. Na II A”, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Akrilik, 180x180 cm

Vasarely, siyah-beyaz resimler yaparak güçlü etkiler bırakmak istemiştir. Bilim insanlarının algılama süreçleri araştırdıkları çizelgeleri resimlerine yansıtmıştır. Salt optik dokular yapmak istemiştir. Vasarely, eserinde kullandığı öğeleri, tabiatın bir parçası olarak görmüştür. Bu öğelerden, formel ve renksel işlevselliğinden daha fazlasını ifade etmek için farklı görünümeler yaratmaya çalışmıştır. Vasarely, geometrik formları kullanarak bazen karmaşık bazen de rahatsızlık veren görsel dokular üretmiştir. Desenlerin ritimsel bakımdan titreşim gösteren yüzeyleri, sırasal düzenlemeleri ve renk ilişkilerini kullanarak optik ile gerilim duygusunu meydana getirmektedir. Aynı zamanda siyah-beyaz ve geometrik formların yan yana gelmesi ile oluşan doku etkisi titreşimli strüktür oluşturmaktadır. İzleyicinin yer değiştirmesi ile görüntü hareket kazanmakta ve form sürekli değişmektedir. Eserde form katı haldeki maddeselliğini yitirerek mekâna bağlı titreşimler olarak algılanmaktadır.



Resim 2.37. “5 o'clock”, E. Mieczkowski,1986, Tuval Üzerine Akrilik, 213x167 cm

Bu çalışma ile Mieczkowski, çizgisellik ve renk ile iki boyutlu yüzeyde derin kompozisyon kurmuştur. Mieczkowski, insan gözünün çizgi, renk ile nasıl yanıltacağını ve bunun için nasıl resim yapılacağını, nasıl göreceğimizi keşfetmeye çalışıyordu.

Sanatçıyı etkileyen bir diğer fikir ise dokunun yapısal çözümlemesinin yapılmasıdır. Bu fikrin temelini oluşturan dokuları ve lekeleri büyük resimden kesip çıkararak forma üç boyut kazandırmaktır. Sanatçı, Op Art teriminin malzemenin tabiatında yer alan optik ve ışığın etkisinden dolayı dokunun özellikleri ile ilişkili olduğunu savunmuştur. Tuval üzerine akrilik ile yapılan bu çalışmada ön ve arka ilişkisi, çizgilere ait ışık ve doku etkileri göze çarpmaktadır. Sanatçı bu optik desen ve optik dokular üzerinde çalışırken soyut gerçeklerle karşılaşmıştır.

2.2. TÜRK RESMİNDE DOKU

2.2.1. 1950 Öncesi Türk Resminde Doku

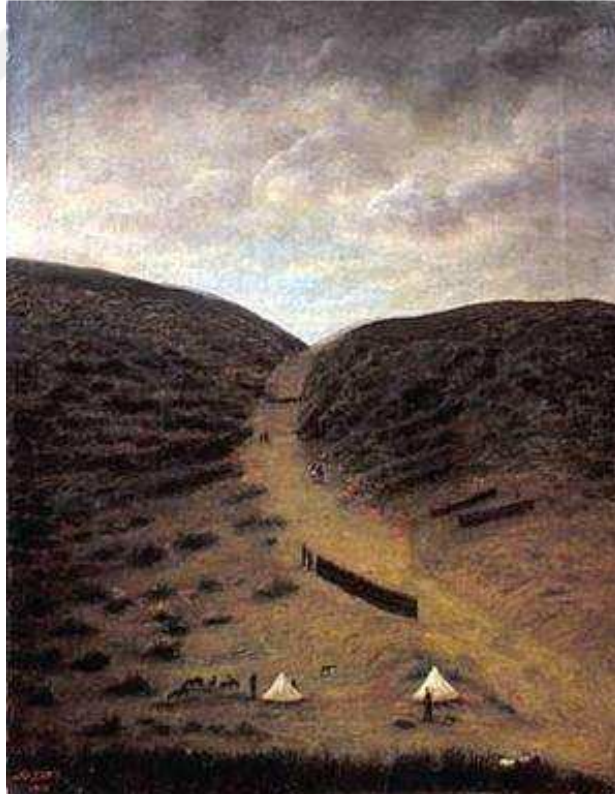
Türk resminin ilk olarak taş oymaları, Pazırık Kurganın da bulunan halı resimleri ve geleneksel minyatür sanatı görülmektedir. Minyatür sanatı, batı tarzı tuval resim anlayışı dışında bir gelişim göstermiştir. Minyatür sanatı, dokusal ve renk plastisizmin dışında tutulmuştur. İki boyutlu olması için özellikle gayret gösterilen minyatürün dokusal etkileri onun biçimsel yapısının ortaya koyduğu yapay bir doku sistemidir. Yüzeysel kompozisyon ve portreler ile kendi üslubunu oluşturan minyatür, saf renk lekelerine, belirgin kontur çizgilerine, gölgesiz ve yüzeysel bir resim anlayışına dayanmaktadır. Geleneksel minyatürün önemli ustalarından olan Matrakçı Nasuh, çalışmalarında çizgi ve doğa elemanlarına önem vermiştir. Nasuh'un çalışmalarında; bezemeler, sistemli bir şekilde birimlerin tekrarlanması ile oluşan iki boyutluluğu çizgisel ve tekstürel bir anlayışla etkin kılan bir düşünceye sahiptir. Geleneksel olarak birbirine sıkı bağlarla bağlı olan minyatür geleneği dokusal anlamda değişiklikler göstermediğinden bu bölüm ağırlıklı olarak Batılılaşan Türk Resim Geleneği üzerine kurgulanacaktır.

1861 yılında Avrupa'ya gönderilen Şeker Ahmet Paşa, Süleyman Seyit ve Paris'te bulunan Osman Hamdi Bey Türk resim sanatının batılı sanat anlayışı kuşağını oluşturmaktadır. Ayrıca bu sanatçılar Türk Resmî'nin natüralist sanatçıları olmuşlardır. Sanatçılar, yağlı boyanın olanakları ile ışık-gölge, perspektif ve hacim gibi değerlerle çalışmalarını oluşturmaktadırlar. 19. yy.da batıdan örnek alınan yöntem ve form etkileri ile Türk resim sanatının dönüşümü, tuval resim geleneğinin de başlangıcı olmaktadır. Türk resmi bu dönemlerde realist ve geleneksel doğacı tutum sergilemeye başlamıştır. Bu

dönem izlenimci resimlerinde boyanın doğal dokusu hissedilirken Osman Hamdi gibi Oryantalist ressamların eserlerinde resim yüzeyinin pürüzsüz düzlemler olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Osmanlı resim sanatının eski semacı geleneğini hazır fotoğraf düzenlemeleri ile sürdürmek gibi hem çok yenilikçi, hem çok konvansiyonel bir espri dualitesi, teknik uygulama yönünden de bu sanatçı gurubu için geçerlidir. Bu sanatçılar fırça kullanımının da resimsel dokuyu net bir strüktür içinde saklayan, boyanın herhangi bir rölyef etkisi uyandırmayacak tarzda düz uygulandığı bir ilkeye de bağlı görünmektedirler. Su ya da bu ağaç gibi doğal unsurlarla bina cephesi, fener, fiskiye, vb. gibi yapma nesnelere arasında, bu unsurlar bütünlük içinde kaynaştıran resimsel kavrayışlardan da söz edilmektedir. 19.yy İstanbul pitoreskinin en anlamlı yanı aşıp ya da tas mimari tasarımlarla doğal çevre arasında figürleri olan fotoğraf yorumlarından da figürleri naif bir vurgulama ile değerlendirmeleri ayrıca anlamlıdır (Tansuğ, 1993: 88).

Giderek gelişen teknolojinin ve fotoğraf makinesinin bulunması ile 19.yy.da Ahmet Bedri, Şeker Ahmet Paşa, Osman Nuri gibi Türk ressamlar çalışmalarında fotoğraftan yararlanmış, realist resimler yapma çabası içine girmişlerdir



Resim 2.38. Şeker Ahmet Paşa, “Talim Yapan Erler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya,1897, 61x46,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Şeker Ahmet Paşa'nın eserlerini incelediğimizde doğa ezici bir ağırlığa sahiptir. Doğanın betimlenmesinde kullanılan renkler ve ışık tinsel bir içeriğin taşıyıcısı olmakla birlikte bir nitelik kazandırmaktadır. Durgunluk ve sürekli ışık resimlerdeki cisimlere anıt izlenimi oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmalarında cisimler hemen hemen zihinsel bir ışıkla aydınlatılmaktadır. Bu bağlamda örnek olarak “Talim Yapan Erler” eserini verebiliriz. Resmi aydınlatan ışığın her ne kadar tepenin üzerinden geldiği gözükse de bulutların üzerindeki ışık yansımaları gözü yanıltılmaktadır. Eserdeki ışık yerel bir atmosfer ve doku duyarlılığı yaratılmasına etki etmektedir. Boyayı kalın kullanarak, katmanlarla doku oluşturduğu görülmektedir. Eserdeki dokusal ayrıntıların titiz bir işçilik ile aktarılması en etkiyici özelliktir. Toprak, bulut, ufak bitki ve ot dokusunun görünümünde ulaşılan doğallık, doğanın rengine ve dokusuna görsel uyum sağlamaktadır.



Resim 2.39. Osman Hamdi, “Harem’den”, 1881, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30 x 60 cm, Özel Koleksiyon

Osman Hamdi, Türk Resmi’ne ilk defa konu ağırlığını ve anıtsal nitelikli çalışmalar getirmiştir. “Harem’den” adlı eserini ele aldığımızda zengin ve parlak renklerin göz kamaştırıcı bir uyum içinde uygulandığı bu titiz çalışmalarında Oryantalist resamlara özgü bir üslup ile düzenlemede hissedilmektedir. Osman Hamdi, mekânı oluşturan çinilerde, halılarda, kıyafetlerde ve süslemelerde benzer olan birimleri yan yana getirerek eserde gelişmiş bir görsel doku oluşturmuştur. Doku elemanlarına yer veren sanatçı spontane etkilere de göz yummaktadır. Sanatçı eserdeki derinlik olgusunu dokuyu işleyişi

ile vermeye çalışmaktadır. Oluşturduğu kompozisyonlarda minyatür ve doğa etkisi görülürken figürel denemelere de yer vermiştir. Figürleri Osmanlı evinin iç mekânı içerisinde yansıtmıştır. Eserin duvarlarında görülen öğelerin birbirini tekrar etmesi izleyicinin göz hareketini yavaşlattığı için mekânı algılaması güçleştirmiştir. Sanatçı zeminde ve figürlerin kıyafetlerinde sıcak renk kullanarak da izleyiciyi arka plandan ön plana getirmek istemiştir. Ayrıca çalışmasında çizgisel doku ve çizgisel perspektifi de dâhil etmiştir. Işığın mekân içerisinde tek kaynaklı ve yapay olması objelerin dokularına bir atmosfer yaratmaktadır. Işık renk dokusunun ton geçişi ile değil açık-koyu ilişkisiyle ortaya çıkmaktadır.

20 yy ın başlarına gelindikçe Türk ressamlar, bir örgütletme çevresinde ilk kez birleşmişlerdir. Bu birleşme 1908 yılında kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti adı altında olmuştur. Cemiyetin adı 1921’de Türk Ressamlar Birliği’ne ardından 1926’da Türk Sanayi-i Nefise Birliği’ne sonra ise 1929’da Güzel Sanatlar Birliği’ne dönüştürülmüştür. Bu tür örgütler sanatçıların birbiri arasında bir dayanışma ve düşünce alışverişine olanak sağlamıştır. Daha ileride ise bu örgütler belirli bir akımların savunucusu olarak görülecektir.

Türk Resmî’n de izleyicinin dikkatini çeken başlıca değişimler kuşkusuz, yeni ressamların tekniği olmuştur. Tabiatın küçük ayrıntılarına önem vermiyor, gevşek, biçimleri topluca saran çizgiler, parlak, şeffaf, güneşin pırıltılarını, akislerini yansıtan renkler uyguluyorlardı. İncecik samur fırçalarla çalışan eskilerin aksine, boyları, geniş fırçalarının sinirli vuruşlarıyla tuvale sürüyorlardı. Paletleri kara, koyu karışımlarından temizlenmiştir (Berk, Gezer, 1973: 24).

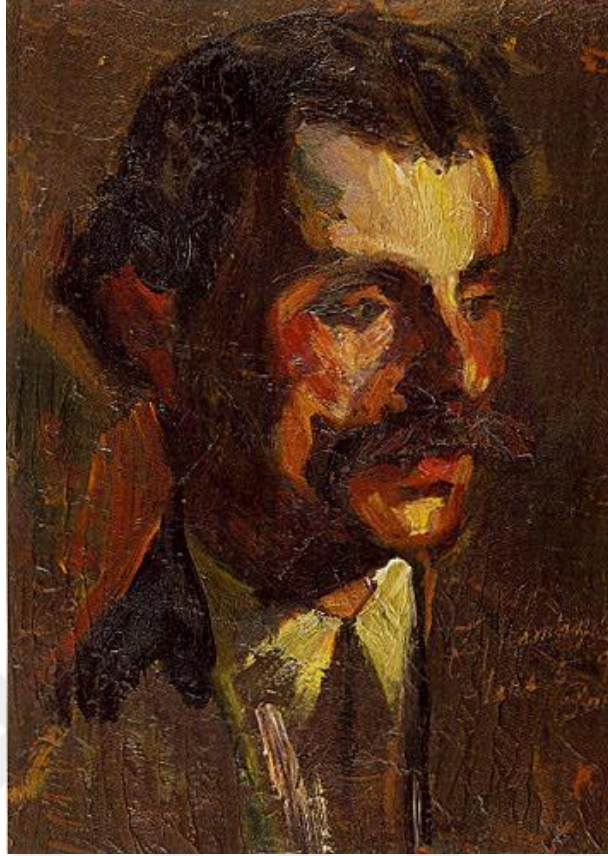
Çallı Kuşağı olarak da bilinen 1914 Kuşağı, I.Dünya Savaşı nedeniyle İbrahim Çallı, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi üstün yetenekli sanatçıların yurda dönmesiyle başlamıştır. Çallı Kuşağı ile Türk resim sanatına giren İzlenimcilik, peyzaj, natürmort, portre ve nü çeşitlemeleri ve teknik olarak fırça vuruşlarıyla biçimlenen boya dokusu önemli bir aşama olmuştur.1914 Çallı Kuşağı, İzlenimci resmin Türk Resminde ki temsilcileri olarak ta nitelendirirler (Ersoy, 1998: 15-16). Katı perspektifli klasik anlayışının yerini alan Çallı Kuşağı, Türk resim sanatında renklerin ve boyların tuşlar halinde sürülmesi ile oluşturulan, nesnelere dokusal değeri yanında ışık titreşimlerinin oluşturduğu dokusal bir zenginliğe de sahiptirler.



Resim 2.40. İbrahim Çallı, “Defli Kadın”

İbrahim Çallı'nın “Defli Kadın” adlı eserinde geniş renk lekeleri ve serbest fırça vuruşları dikkat çekmektedir. Figürün hareketini, ışığı, kadın figürünün uyumlu çizgilerini, figürün orantı değerlerini, yoğun boyanın doğal dokusunu, renk lekelerini hızlı fırça vuruşlarıyla soyutlayıcı bir üslupla yansıtmıştır. Sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanırken izlenimciler gibi renkle gölge etkileri yapmada oldukça başarılıdır özgür bir fırça vuruşları ile resimlerini biçimlendirmiştir. Nötr bir arka plan kullanan sanatçı, bütün dikkati figürün hareketine toplamayı başarmıştır. Eserde fazla ayrıntıya yer vermeyip, iki boyutlu mekânda oluşturduğu derinlikte düz ve ince sürülmüş boya dokularında uyumu sağlamaya çalışmıştır. İbrahim Çallı'nın resimlerinde genellikle kısa sürede ve üzerinde fazla durulmamış izlenimi uyandırmaktadır. Doku etkisi, nesnenin biçimlendirilmesinde temel yapı haline geldiği görülür.

Desene, tablonun çizgisel yapısına, düzenine önem vermediğinden ya da hemen renk vurmak, renklerle oynamak özleminden, resimlerinin çoğunda hemen göze çarpan, kuruluş ve desen yetersizliği, acelecilik, amaca yaklaşan ama ona varamayan atılganlık. Çallı İbrahim, resim sanatının bütün türlerini denemişti. Portreleri desen düzgünlüğüyle renk güzelliğini birleştirir (Berk, Özsegin, 1983: 28).



Resim 2.41. “Ruhi Arel”, Feyhaman Duran

Feyhaman Duran, allı Kuşaağı sanatçıları arasında geniş ölçüde portre ressamı olarak bilinir. alışmasında sıcak renk egemendir ve renk ışık ile uyum içerisindedir. Boyanın doğal dokusu, geniş fırça vuruşları ve ışık ile güçlendirilmiştir. Portrelerinde gerçekçiliği yani modelin dış görüntüsünü ile modelin kişiliği dengeli bir şekilde işlemektedir. Sanatçı, gerçekliği ustaca yansıtırken portrelerine katmış olduğu duygu ile izleyici modelin ruh hali hakkında fikir sahibi olmaktadır. Portre resimleri, Feyhaman Duran ile birlikte Türk resminde yeni bir anlatım biçimi kazanmıştır. Resme renk şeffaflığı getiren sanatçı, tuvalin bütün alanını tıpkı Rembrant gibi koyu bir tonda değerlendirmiştir. Portre, bu koyu değer içinde eritilmiştir. Geniş fırça vuruşları ile oluşturduğu renk alanları ve boyanın doğal dokusu birbiri içine geçmiştir. Resim yüzeyinde yer alan dokuları açıklık-koyuluk ve ton dereceleri arasındaki ilişki ile ifade etmektedir. Kahverenginin yoğun olarak kullanıldığı bu çalışmada boyanın ve dokunun plastik doygunluğu dikkat çekicidir.

Çizgi ritmi, denklığı, çizgi tertip ve düzeni de bugünün değinimlerine uygun soyut desenden başka bir şey değildir. Feyhaman Duran, akademik sınırdan kurtulmuş, fırçanın rahat dolaştığı, renklerin uygun ahenklere kavuştuğu bir teknik kullanmıştı. Her ne kadar kimi modern Türk ressamlarında görüldüğü gibi eski yazılar onu daha soyut çizgi kombinezonlarına, klasik desen anlayışından öteye götürmemişse de, biçim nisbetleri, kütle ağırlıkları bakımından doğru yolda yürümesini sağlamıştır (Berk, Özsezgin, 1983: 30).

Türk resim sanatında İzlenimcilik anlayışını getiren İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij gibi sanatçıların ardından 1923 yıllarında sanat eğitimlerini yeni bitirmiş olan bazı genç kuşak ressamlar birlikte sergiler açmak istemişlerdir. Bu amaçla “Yeni Resim Cemiyeti’ni” kurmuşlar fakat ömrü fazla uzun olmamıştır. Bazı genç ressamlar Avrupa bursu yarışmasını kazanarak 1924’de Paris’teki Lucien Simon ve Jean Pierre Laurens’in atölyelerinde çalışma hakkı elde etmişlerdir. 1928’de yurda dönen genç kuşak ressamları “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği” adı altında toplanmışlardır. Bu birliğin üyeleri; Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Epikman vardır (Ersoy, 1998: 24).

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği üyelerinin ürettikleri eserler, uyguladıkları teknik ve üslup bakımından farklılık göstermektedir. Ali Avni Çelebi ve Zeki Kocamemi tabiatın içinden doğal doku eskizleri çizerek deseni ön plana çıkarmış ve deseni resmin temeli olarak görmüşlerdir. Eserlerinde sağlam kompozisyonlar, dokunun plastik değerleri ve olgunluğu, çizgi yapısı ve renkler, doku dinamizmi dikkat çekmektedir.



Resim 2.42. Zeki Kocamemi, “Mekâle Erleri”, 1935, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 23x196,5 cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Kübizmin etkisi ile eserler üreten Zeki Kocamemi de resmin ve dokunun hacimsel etkisini, renk değerlerinin ustaca kullanımını dikkat çeker. Yeşilin ve kahverenginin en koyu ve en açık tonları, resmin çizgisel yapısı bozulmadan, figürlerin dramatizmi ve hüznü uyum içerisindedir. Koyu tonlar eserde ağır bir atmosfer oluşturmaktadır. Boyanın doğal dokusunu kullanan sanatçı, renk tonları ile elde edilen ışık-gölge ile figürlerin yakınlık ve uzaklık farklarını ortaya koymaktadır (Ersoy, 2004: 323). Renk, ışık ve doku özellerine önem veren Zeki Kocamemi, mat griler ve koyu tonlar kullanarak ışıklı renkleri ikinci planda tutmuştur. Böylece biçimsel bütünlüğe ulaşmayı amaçlamıştır. Eserdeki mekânsal derinliği ve hacmi, form düzenlemeleriyle elde etmeye çalışılmıştır. Sanatçı, eserinde iyi organize edilmiş biçimsel dokuların hacimsel etkisini güçlendirmek için koyu valör değerleri kullanmıştır. Böylece eserdeki yapısal plan ayrımları somut bir şekilde ortaya çıkmıştır.



Resim 2.43. Muhittin Sebati, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Muhittin Sebati'nin tuval üzerine karışık teknik ile yapmış olduğu resimde mekân, hacim, desen, yapı ve kompozisyon anlayışı özgün bir üslup ortaya koymaktadır. Koyu pastel tonlardaki renk lekelerinin ve kalın fırça darbeleriyle oluşan boya dokusunun ön plana çıkardığı bir yüzeysel anlatım içermektedir. Muhittin Sebati'nin resmettiği ölü doğa; mekân derinliği, resim yüzeyindeki dokusal değerleri, boya katmanları ve ton dereceleri ile dikkat çeken bir görünüme sahiptir. Uyumlu, olgun renklerle oluşturduğu ölü doğada, plastik açıdan doku öğelerinin öne çıktığı ve bu öğelerin anlatıma destek niteliğinde olduğu görülmektedir. Empresyonizm, Realizm, Konstrüktivizm, Kübizm gibi birçok anlayışın etkisi altında kalan Muhittin Sebati, yapıtlarında plastik kaygılar içinde dokuya farklı bir boyut kazandırmaktadır. Ayrıca birçok anlayışın etkisinde kaldığından, resim tekniğinde, kullanılan malzemede ve aşamalarda değişiklikler olmuştur. Gün ışığı içinde yer alan renkleri kullanmaya başlayan sanatçı, gün ışığının farklı saat dilimlerinde yarattığı farklı izlenimleri ve doğadaki yansımaları tuvale aktarmaya başlamıştır.

D Grubu, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraş Birliğinin dağılmasından sonra 1933 yılında Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino, Zühtü Müridoğlu tarafından kurulmuştur. D Grubunun amacı, plastik sanatlarda yeni görüş ve

duyuşlar, teknikler, eğilimler geliştirerek durgun sanat alanına hareketlilik katarak geniş halk kitlelerine tanıtmaktır. Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun sonradan katılması ile yerel motiflere ve temalara ilgi göstermişlerdir. Kırsal yaşamı kübist bir anlayış ile geometrik soyut desenler arasında bir bağ kurmayı amaçlamışlardır (Ersoy, 1998: 26). Bazı “D Grubu” sanatçıları milli geleneklerin doku ve form modellerini kullanmaktan yana olurken bazıları ise bu anlayışın Türk resmine taklit ve çözüm getirmeyen durumların tekrarlanmasını getireceğini savunmuşlardır.

Türk plastik sanatlarının başlıca eksikliği spekülâtif faktörün zayıflığıydı. Şunu da önemle belirtmek gerekir ki D Grubunun reddettiği klasisizm değil, akademizm, körü körüne tabiat taklitçiliği, kopyacılığıydı. Öte yandan, Batı plastik sanatlarının 1910 yıllarından beri yürüttüğü sentezci, yorumcu anlayış, soyut, süslemeci, bezemeci üsluplar Doğu estetiğiyle şaşılacak yakınlıklar gösteriyordu (Berk, Gezer, 1973: 67).



Resim 2.44. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Cam Gözlü Balık”, 1972, Duvar Çalışması, 70x100 cm, Özel koleksiyon

Doku öğelerinin, Türk resminde plastik bir eleman olarak sorgulanmaya başlandığını Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmalarında görebiliriz. Anadolu kültürüne ait halı, kilim ve çini motiflerine yönelmiş ve bunların çizgi, renk ve formlarını ele alarak çalışmalarına uyarlamıştır. “Cam Gözlü Balık” eseri, çok renkli ve geometrik dokulardan oluşan hacim etkisi göstermeyen yüzeysel bir çalışmadır. Stilize edilmiş formlar ve doku plastik bir eleman olarak kullanarak kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Bedri Rahmi

Eyüboğlu benzer öğeler ile duvar süslemeleri, mozaik panolar, renkli camlar, kum, tutkal gibi farklı malzemeler kullanarak dokusal etki ile görsel haz yaratmaktadır. Eserlerinde farklı malzemeler kullanan sanatçı, doğal ve yapay doku etkisinin renk ile birlikte yeni bir durum yaratmıştır. Böylece resimlerine görsel dokunun yanı sıra dokunsal etki kazandırmıştır. Bu dönemde, resim yüzeyinde plastik bir öğe olarak doku, renk ve leke arasında bağ kurmayı hedeflemiştir. Farklı malzemelerle oluşturduğu doku oluşumunun kendiliğinden gelişimi ile birlikte bilinçli kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun çalışmaları ön plana çıkan bir diğer unsur ise dokunun biçimsel kaygının plastik bir kaygıya dönüşmesidir ve doku öğelerinin sanatçının ifade biçimine destek olur niteliğinde olmasıdır.



Resim 2.45 Nurullah Berk, “Sultan”

Nurullah Berk, geometrik figüratif konstrüktivizmin Türk resmindeki ilk temsilcileri arasındadır. Minyatür ve hat sanatının hareketli, çizgiselliğini ele alarak, geleneksel yüzey şematik-geometrik renk dokularının değerleri bakımından çözümler aramıştır. Nurullah Berk'in bu eserinde de diğer eserlerinde olduğu gibi geometrik kübist bir anlayışla geleneksel giyimli bir figür yer almaktadır. Eserdeki yüzey düzenlemesinde yer alan dik ve eğri çizgilerin bir bütün oluşturduğu kompozisyonda verimli renk uyumu

ile görsel bir doku yapısı görülmektedir. Sanatçı, Doğu'nun arabesk iki boyutlu çizgileri ve soyut süslemeciliği ile Batı'nın soyut ve şematize hassasiyetini birleştirerek Doğu ile Batı'nın bir sentezini yapmaktadır. Şematize edilmiş formlarını kalın siyah kontur çizgileriyle sınırlamıştır. Nesnel dünyadan aldığı doku öğelerini, renkli bir dekoratif yüzey düzeni içinde etkili formlara dönüştürmektedir. Çini, kumaş, minyatür, metal işçiliğinden alınmış süsleme öğeleri eserde geometrik bir yüzeysel düzlemde doku olarak kullanılmıştır. Bu doku ve süsleme öğeleri iki boyutlu bir konstrüktivizm içinde kullanılmaktadır. Çarpıcı renkler daha solgun ve pastel renklerle düz boyama tekniği ile kaynaştırılarak farklı bir görsel doku ritmi oluşturmaktadır (Ersoy, 2004: 107). Sanatçı kalın kontur çizgilerini arabesk hareketli çizgilere dönüştürerek, yerel motiflere plastik değerler kazandırarak akıcı arabesk çizgilerle kübizmin ışığında yerel motifleri işlemiştir. Böylece hacim endişesini ikinci plana atmıştır.

Liman Ressamları olarak da bilinen Yeniler Grubu, 1940 yıllarında Batı'nın yöntem ve tekniklerinin izinden giden D Grubu ressamlarına bir tepki olarak oluşmuştur. D Grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yenen, Ferruh Başağa, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Arbaş, Selim Turan, Kemal Sönmezler, Nejat Melih Devrim, Fethi Karakaş Yeniler Grubu adı altından toplanmışlardır. Bu sanatçılar yöresel ve yerel sanat akımı yaratmak için çalışmalar yapmıştır. 1950'den sonra Yeniler Grubunun bazı sanatçıları soyut resim eğilimi göstermiştir. Toplumcu resim anlayışlarından gittikçe uzaklaşmışlardır. Nuri İyem; soyut renk düzenine, Ferruh Başağa; figür ve portrenin yanı sıra vitray, mozaik ve freske, Selim Turan; güncel sanat anlayışına, Turgut Atalay; İstanbul Şehir Tiyatrosunda dekoratörlüğe başlayıp resim sanatı ile bağlarını belirli bir ölçüye indirdiği görülmektedir.

Modern resim anlayışlarını izleyerek, Batılı etkileri resmimize aşılıyarak bir yere varılmayacağını savunan bu sanatçılar toplumcu ve toplumcu gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdir. Rengiyle biçimiyle doğal görüntüsü yaşam tarzıyla olayları içinde görüp yaratmak gerektiğine inanılmıştır. Yeniler grubunu oluşturan sanatçılar da her biri kendi anlayışları doğrultusunda yöresel konuları Batılı teknik ve yöntemlerden de yararlanarak şekillendirmişlerdir (Ersoy, 1998: 28).



Resim 2.46. Ferruh Başağa, “Soyut Kompozisyon”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 85x130 cm, Sakıp Sabancı Müzesi, İstanbul

Ferruh Başağa, soyut kompozisyonlarında nesnelere yer vermeyerek soyutlamalarını doğal kavramlar üzerine inşa etmiştir. Sanatçı lirik geometrik soyutlamalarla resimsel dokuya ulaşmaktadır. Bu çalışmalarını şeffaf üçgen formlar üzerine inşa edilmiş ve hacimsel etkiler yaratan çalışmalarıdır. Duvar mozaikleri ve vitray çalışmaları da yapan Ferruh Başağa çalışmalarında, mozaiklerde yer alan küçük parçaların titreşimlerinden oluşan doku etkisi görülmektedir. 1953-1970 yılları arasındaki lirik soyut resimleri geometriden uzak ve boya dokusuna dayalı tek renk üzerine oluşturulmuştur. 1980 sonrası ise geometrik soyut kompozisyon eğilimine, ince parlak ve şeffaf bir boya dokusu kullanımına gitmiştir. Üçgen formların birbiri arkasında kristal doku etkisi oluşturacak bir biçimde tuvale aktarılmıştır. Her bir çalışma için tek bir renk seçen sanatçı, ince saf bir hassasiyet ile oluşturduğu üçgen formları birbiri ardından ve içinden geçerek yükselmektedir. Ön planda yer alan koyu ve belirgin olan formlar, arka planlara doğru gidildikçe saydamlaşmaktadır. Böylece çalışmalarında yeni bir espas derinliği meydana gelmektedir. Geometrik renk planları ve formların yarattığı görsel

doku esere, sınırsızlık, süreklilik etkisi meydana getirerek gizemli bir atmosfer oluşturmaktadır (Ersoy, 1998: 38).



Resim 2.47. Nejat Melih Devrim, “Soyut Kompozisyon”, 1949, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 237x304 cm, Modern Sanat Müzesi, İstanbul

Nejat Melih Devrim, lirik soyut resmin önemli sanatçılarından. İlk başlarda soyut geleneksel Türk sanatlarından esinlenerek eserler üreten sanatçı, siyah-beyaz çalışmalar üretmiştir. Daha sonraları çok renkli kompozisyonlara yönelmiştir. Nejat Melih Devrim’in soyut kompozisyonlarında oluşturduğu görsel doku, ritm ve şiddet duygusu yer almaktadır. Tüm farklı görüş ve olguları kendi soyut lekeci anlayışı çerçevesinde bir senteze ulaşmak istemiştir. Boyanın gerçek dokusundan oluşan yapıtları, hareketli, coşkulu, karmaşık, çok yönlü, değişken ve zarif resimlerdir. Sanatçı eserindeki ritmi, görülen ile hayal edileni, şimdiki zaman ile gelecek zaman arasındaki ilişkileri ve rastlantının meydana getirdiği şaşırtıcı sonuçlarıyla oluşturmaktadır. Nejat Melih Devrim’in lirik non figüratif yapıtlarının temelini şiirsel ve duyarlı yaklaşımı oluşturmaktadır. Resim yüzeyinde oluşturduğu doku, çok yönlü kişiliğini, bilincini ve iç dünyasını yansıtmaktadır. Görsel dokuyu oluştururken, sade ama birbirinden farklı çeşitli formlar kullanmaktadır. Boya katmanlarının oluşturduğu doku, bir ışık ile açık-koyu değerler yansıtmaktadır. Bir kompozisyonda yer alan her bir renk uyum oluşturacak biçimde kullanılmaktadır. Lekeler, sembolik bir anlamda olmadan spontane geniş fırça vuruşları ve geniş renk katmanlarıyla oluşturulmuştur (Ersoy, 1998: 50).

Geleneksel sanatlardan hareket ederek Türk resim sanatına bir kimlik kazandırma çabasının hız kazandığı bir dönem olan On'lar Grubu, 1947 yılında Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız Sarptürk, Nedim Günsur, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Orhan Peker, İvy Stangali, Fahrünnisa Sönmez ve Meryem Özcilyan gibi sanatçıların bir araya gelmesi ile kurulmuştur. On'lar Grubunun amacı Batı sanatının özelliklerini geleneksel Türk resminin kaynakları ile birleştirmek ve Türk resmine özgün bir kimliğe kavuşturarak Batı resmini taklit etmekten kurtarmaktır. En önemli özelliğinden biride, ilk kez bir sanatçı grubu Türk resim sanatında ortak bir sanat anlayışında birleşmesidir. Bu dönemde resimlerde hat sanatını, kilim motifleri, minyatür çağrışımları ve çini desenleri yaygınlaşmıştır. Sanatçılar evrenselleşme çabalarının yanı sıra bireysel üsluplarını bulma arayışındadırlar.

Orhan Peker, birbirinden farklı çeşitlemeler ve diziler, reklam ve afiş türlerine yakın düzenlemeler, gravür sanatının değişik tekniklerini uygulayan araştırmalarıyla eklektik-seçici bir kişilik gösterir. Resimde soyutluğun, çizgi ve renkte metafizik bir anlama, ya da görünüşe varmanın tabiattan uzaklaşmaya bağlı olmadığını Orhan Peker'in kimi eserlerinde görüyoruz (Berk, Gezer, 1973: 84).



Resim 2.48. Orhan Peker, “Ankara At Pazarı”, 1959, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51x97 cm, Özel Koleksiyon

Orhan Peker, çoğunlukla geniş fırça ve vuruşları ile lekeci bir anlayışla meydana getirdiği eserlerinde insan ve hayvan figürlerine yer vermiştir. Sanatçı, lekeciliği daima bir form düzenlemesi olarak sunmaya çalışmıştır. Soyutlamaya dayanan resimlerinde ustaca figürlere yeni yorumlar getirmiştir. Rengin yanı sıra ışığın yardımı ile nesnelere

yapılarını ve dokusal düzenlerini ortaya çıkarmaktadır. Nesne üzerinde oluşturduğu boya dokusu, nesnelere yeniden var ederek yeni boyutlar yaratmaktadır. Gerçeğin dışındaki hiç bir şeye ilgi duymayan sanatçı, resimlerdeki konuyu her zaman doğa ve yaşamdan edindiği yerel izlenim ve gözlemleri yer almaktadır. Orhan Peker'in "Ankara At Pazarı" adlı yapıtında öncelikle zemine tam olarak oturmamış at arabası dikkatimizi çekmektedir. Atın tüm gövdesini kaplamış olan kilim motifleri yerine, motifte yer alan renkleri vermeyi tercih etmiştir (Ersoy, 2004: 405). Orhan Peker, resimlerinde kendine özgü lekeci bir anlatım dili yaratmıştır. Hızlı fırça vuruşları ile meydana gelen boya katmanlarının oluşturduğu doku etkisi eserde biçimsel bir dil oluşturmuştur. Anlatımcı eğilimleri plastik değerlerle bağdaştırmayı başarmıştır. Ayrıca resim yüzeyinin doğal dokusu da hissedilmektedir. Eserinde kullandığı obje ve figürler ayrıntıdan uzaktır. Fırça vuruşlarının oluşturduğu tuşlar dokusal bir hazda yaratmaktadır.



Resim 2.49. Leyla Gamsız, "İsimsiz", 1996, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 38x28 cm, Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

Leyla Gamsız, duyarlı ekspresif bir anlatım biçimi ile eserlerinde genellikle kadın temasını kullanmıştır. Eserlerinde ayrıntıya yer vermeyerek giyimli ya da çıplak kadın figürlerini yer vermiştir. "İyi resim kalabalık resim değildir" diyerek eserlerini arındırarak daha çok pastel ve az renk kullanmıştır. Çıplak kadın vücutlarının beyazlığını vurgularken

figürlerin portrelerinde ifadeye daha az önem vermiştir (Ersoy, 2005: 230). Eserlerindeki arayışı ise sadeliktir. Eserindeki ele aldığı temayı sadece çıkış noktası olarak görmüş ve renk, leke, form ve doku öğelerini harmanlayarak plastik değerlerini sorgulamıştır. Eserlerinde boya dokusunu kullanarak dokunsal etki yaratmıştır. Klasikleşmiş olan çizgisinden, renginden ve üslubundan asla taviz vermeden çalışmalarını sürdürmüştür. Az renk kullanarak yalın, sade, içten bir anlatım ile hızlı ve kendiliğinden oluşmuş bir resim etkisi yaratmaktadır. Resim yüzeyinde oluşan boya katmanları ile boya dokusu da böylesi hızlı ve kendiliğinden oluşmuş resim anlayışının bir ürünüdür. Daha çok tek figürden oluşturduğu kompozisyonlarda pürüzlü doku etkisini leke ve renk ile destekleyerek plastik bir değer kazandırma arayışındadır. Bu plastik doku öğeleri ise izleyicide hüznü ve düşünceli bir ruh halini güçlendirmektedir. Çalışmalarında plastiğin temel sorunları etrafında sentezler yapan Leyla Gamsız, formların ve perspektifin iki boyutluluğunu geleneğe bağlamaktadır. Ayrıca birikimi ve gözlem yeteneği ile resimde sorgulamıştır.

Yanılmıyorsak Matisse'den etkiler taşıyan resimlerle başlayan Leyla Gamsız, kendine has, mavi, yeşil ve sarıların egemen olduğu tatlı ahenkleri başarıyor. Kâh düz, kâh kabarcıklı, fırça, bıçak ve başka araçların sağladığı değişik dokulu büyük soyutlamalarında boya yığınlarının lezzetini, tadını seyirciye tattırır (Berk, Gezer, 1973: 86).

On'lar Grubu'nun ardından, 1959 yılında kurulmuş olan *Yeni Dal Grubu*, Yeniler Grubu'nun toplumsal gerçekçi anlayışın devamı niteliğindedir. Yeni Dal Grubu; İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu, Marta Tözge ve heykeltıraş olan Vahi İncesu oluşturmaktadır. Türk resim sanatında figürün gelişim macerası içinde, toplumsal sorunlar ile köy-kent gerçeğini etkili bir biçimde ifade imkânı bulmuştur. Üstelik Yeni Dal Grubunda yer alan İbrahim Balaban, İhsan İncesu, Kemal İncesu, Avni Mehmetoğlu ve Marta Tözge açtıkları sergide Sosyal Realizm ilkelerine uygun eserlerinde suç öğeleri görüldüğü için kavuşturulmaya uğramışlardır (Özsezgin, 1982: 75).



Resim 2.50. İbrahim Balaban, “Hasat”, 1968, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 130 x 210 cm

İbrahim Balaban, toplumsal gerçekçi resim anlayışını naif bakış açısı ile temsil etmektedir. Kimseye özenmeden kendi bildiği şekilde resim yapan sanatçı, her resmin bir özü olduğunu ve bu özü ördüğünü savunmaktadır. “Hasat” eserindeki insan figürlerini açık-koyu leke kaygısı duymadan figürlerin özüne orantılı bir biçimde boyamıştır. Renk cümbüşü ile oluşturduğu görsel dokuyu eserde bir amaç olarak değil plastik bir öğe olarak kullanmaya çalışmıştır. Özentisiz, yanlış acemice gibi görünen naif çizimler, anatomik çarpıtmalar doğal dokuyu güçlendirmektedir ve sanatçının resimler özellikleri olmuştur (Ersoy, 1998: 164). Toplumsal konulardan seçtiği görüntüleri hassasiyetle seçmiştir. Kompozisyonlarında yaşamın arayışlarını ve halk resminin istifleme biçimi ile nakış dokusu içinde yer vermektedir. İzleyici eserde yer alan figürlerde sanatçının naif kişiliğinin sonucu bir deformasyon görmekte ve arka planda sağlam plastik öğelerle doğal bağlar kurabilmektedir. Işık ve renk düzenleri doğal dokularla titizlikle işlenmiştir. Ayrıca renklerle bütünleşen figürlerin ve fırça vuruşlarının yarattığı dokusal öğeler ritmik devinimi ile dikkat çekmektedir.

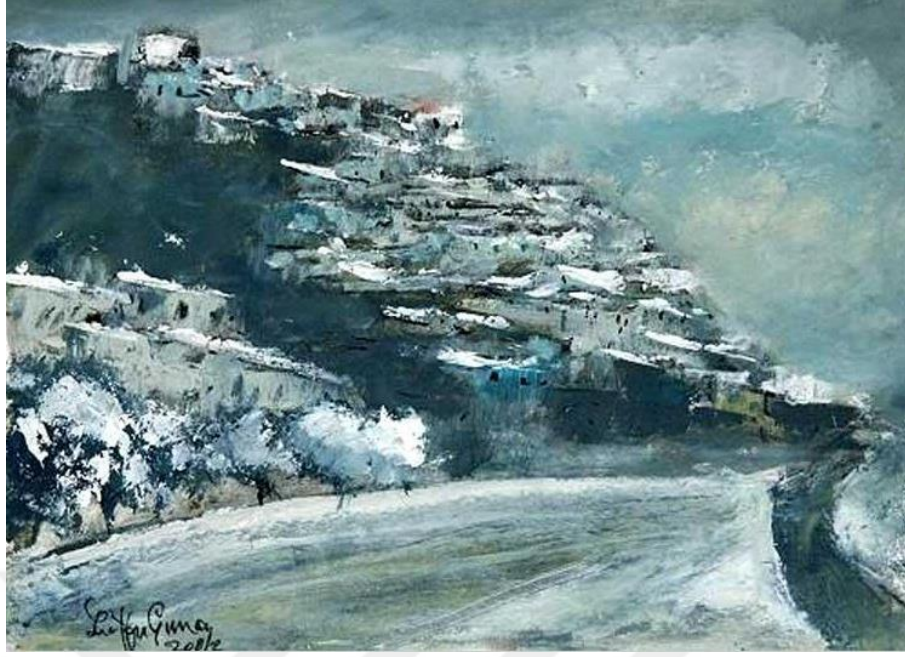
Geleneksel Türk Resim Sanatı anlayışları bakımından ilginç bir yaklaşım olan Siyah Kalem Grubu 1961 yılında kurulmuştur. İlk sergilerini Ankara’da açan grup; Cemal Bingöl, Asuman Kılıç, İsmail Altınok, Selma Arel, Lütfü Günay, İhsan Cemal Karabucak, Ayşe Silay ve Solmaz Tugaç tarafından kurulmuştur. Siyah Kalem Grubu, Türk resminde bütünü ile yöresel veya ulusal bir katkı sağlamak amacını gütmüyordu.



Resim 2.51. Cemal Bingöl, “Pentür”, 1950, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 67x86,5 cm

Siyah Kalem Grubu'nun kurucularından olan Cemal Bingöl soyut-geometrik çalışmalar yapmıştır. Kolâjdan yararlanarak soyut kompozisyonlar üretmiş daha sonra ise geometrik biçimlerle eserlerini oluşturmuştur. Cemal Bingöl'ün yukarıdaki çalışması geometrik dokulara ile matematiksel ölçülere dayalı soyut bir çizgi sistemi içinde çok dikkatli ve özenli araştırmalarla biçimlenmiş bir kompozisyonudur. Çalışma pastel yeşil bir yüzey üzerinde krem rengi dörtgen ve üçgen gibi renkli geometrik dokularla zenginleştirilirken düz boyama tekniği ile yapılmıştır. Resimde dokusal değer, renk ve biçim dengesi rasyonalist bir yaklaşımla sağlanmıştır. Kompozisyon düzeni ile sert köşeli statik biçimler hareketlendirilmiştir. Statik görüntüye sahip çalışmalarında rasyonalist bir biçimlendirmeye dokusal öğeler artırılıp, azaltılmış, yüzey parçalarına ve kullanılan renklerde de sınırlama yaparak boyaların dokusal özelliklerine yer verilmemiştir. Ayrıca sanatçı çalışmasında üç boyutlu hacimlendirmeleri de resmin dışında tutmuştur..

Cemal Bingöl, uzun süreden beri geometrik-abstre denilen türden çıkmadı. Cetvelle çizilmiş etkisini veren kesin alanlar, katı sınırlar içinde birbirinden ayrılmakla beraber, çoğu zaman çok ahenkli renk sistemleriyle olgun, gözü dolduran görünürlerde (Berk, Gezer, 1973: 84).



Resim 2.52. Lütfü Günay, “Bent Deresinden Karlı Manzara”, 2002, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x47 cm

Lütfü Günay, doğadan soyutlamalar yaparak yatay ve dikey yüzey arasındaki bağlantının meydana getirdiği plastik değerler ile lekelerle eserini biçimlendirmektedir. Ele aldığı nesnelere organik formları ile çizgilerinden arındırarak tasarlamakta ve renkleri ya da lekeler olarak yeniden yaratmaktadır. Lütfü Günay’ın soyut dönemindeki çalışmaları daha çok Ankara ve çevresindeki gecekondu görünümünü ya da dinlendirici ortamını resimlerine yansıtmıştır. Çalışmalarında doğal ve işlek dokusunu resimsel konular halinde boya dokusunu ön plana çıkaracak bir şekilde işlemiştir. Geniş imge gücünün sanatçıya sağladığı imkânlar doğaya bağlılığını göstermektedir. Farklı malzeme ve tekniklerden yararlanarak oluşturduğu eserlerinde soyutlamanın izleri açıkça görülmektedir (Ersoy, 2004: 250). Eserde boyanın dinamik plastik etkisi, renklerin birbiri ile uyumu ve ilişkisi, yaşam akışı içindeki karmaşık renk dokusu dikkat çekmektedir. Sanatçının soyutlamalarını açıkça ortaya koyan başlıca biçimlenme süreci eserdeki yalınlık ve resmin kendine özgü değerlerine öncelik tanınmasıdır. Soyut biçimlendirmelerin içinde farklı malzeme ve kolaj tekniğini kullanarak doku duyarlılığını geliştirmek istemiştir. Fırça vuruşları, boya katmanları ve plastik doku öğeleri sanatçının kişiliği ile eserin niteliğini göstermektedir.

SONUÇ

Doku; tabiatta var olan, bütün yüzey ve biçimlerin karakterlerini yansıtan en önemli öğedir. Nesnenin formunu ve biçimlerini üçüncü boyuta taşıyan doku, gerçek bir düzenin ifadesidir. Aynı zamanda insan tarafından ya da tabiatın etkileşimi ile değişiklikler göstermektedir.

Tabiatta var olan tüm varlıklar kendine özgü dokusal değerlere sahiptir. Dokusal değerler ile betimlenmiş bir eser; izleyiciye estetik görünümünden dolayı güzellik ve haz vermektedir. Bugüne kadar yapılmış olan araştırmalar, doku öğesinin resim sanatı üzerinde vazgeçilmez bir etkiye sahip olduğunu kanıtlar durumdadır. Bir diğer gerçek olarak karşımıza çıkan ise dokunun, sanatçı ile resim ve izleyici ile resim arasındaki etkileşimi artırdığıdır.

Rönesans'tan 19. Yüzyılın son çeyreğine kadar dokusal değerler geleneksel sanat kuralları sınırları içinde akademik bir üslupla taklit edilerek resimlere aktarılmıştır. Empresyonizm sanat akımı ile birlikte resim sanatında doku öğesinin kullanılış şekli büyük bir değişim göstermektedir. Doğada ışıkla oluşan geçici görüntüleri geliştirdikleri "impasto" tekniği ile hızlı ve çabuk fırça vuruşlarıyla yansıtılmaya çalışmışlardır. Empresyonist resimlerde boyanın hızlı olarak tuval yüzeyine aktarılması ile birlikte kalın boya tabakalarının üst üste gelmesiyle gerçek dokular oluşmuştur. Bu bağlamda boyanın gerçek dokusu plastik bir öğe olarak resim sanatında empresyonistler tarafından kullanıldığı söylenebilmektedir. 19. Yüzyıl öncesi ve sonrasında görülmeye başlayan diğer sanat akımlarında ise rengi ve objelerin doğal dokularını kendilerine özgü üsluplarının bir parçası haline getirmişlerdir.

Türk resim sanatı ise, 1950'li yıllarda soyut sanat akımı içerisine genel anlamda girmiştir. Sanatçılar, ilk başlarda toplumsal konuları ele almışlarsa da 1950'li yıllarda soyut sanata eğilim göstermişlerdir. Aynı zamanda Türk resim sanatında bireyselleşme yönelimleri gözlenmektedir. Bu dönemde yer alan sanatçıların eserlerinde kendi kültürlerinden imgeleri kullanma çabaları karşımıza çıkmaktadır. 1950 sonrası yıllara gelindikçe Türk resim sanatında özgünlüğün ve kişisel ustalıkların ortaya çıktığı görülmektedir. 1960'lı yıllardan sonra ise resmin doku değerleri ön plana çıkmaktadır ve özgünlüğün yanı sıra hikâyeci anlatımda söz konusu olmuştur. Bu dönemde doku öğesi özgün bir anlatım aracı olduğu görülmektedir.

Tez çalışmasında doku ögesinin resim sanatında oluşumu, etkileri, yeri ve gelişim süreci irdelenmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar ve araştırmalar tezin kuramsal temeline paralel olarak oluşturulmuştur. Aynı zamanda doku, yüzey ve imge ilişkisi içinde ele alınan sanatçıların eserlerinde doku, renk ve formu nasıl kurguladıkları araştırılmıştır. Yapılan çalışmalar sonucu elde edilen veriler, resim sanatında kullanılan biçim, renk, kompozisyon, ışık-gölge gibi unsurlar kadar dokunun da önemli ve etkin bir gücü vardır.



KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Antmen, Ahu (2008). *20. yy Batı Sanatında Akımlar*. (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.
- Artut, Kazım (2002). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. (2. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ayaz, Mustafa-Günay, Veysel ve Akdeniz Halil (1976). *Eğitim Enstitüleri Resim-İş Bölümü, Sınıf-II, Resim "Resim Grubu", Cilt 2*, Ankara: Yaykur Açık Yükseköğretim Dairesi.
- Band, David (1994). *Enrich Your Paintings With Texture*. (2. Baskı). New York Age.kk.
- Batur, Enis(2004). *Modernizm Serüveni*. (1. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Berk, Nurullah veGezer, Hüseyin(1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. (1.Baskı). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Berk, Nurullah, Özsezgin, Kaya(1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*. (3. Baskı).Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bigalı, Şeref (1999). *Resim Sanatı*. (1. Baskı). Ankara: Kültür Yayınları.
- Bulat, Mustafa (2014). *Modern Sanatta Soyutlama*. (1. Baskı). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Çağlarca, Sadettin (1999). *Resim-Heykel Plastik Öğeler*. (1. Baskı). İstanbul: İnkılâp Yayıncılık.
- Ekiz, Durmuş (2003). *Eğitimde Araştırma Yöntem ve MetotlarınaGiriş*. (1. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erbil, Devrim-Devrim Erbil-Gülseli İnal (2005). İstanbul: Galeri Artist Yayınları.
- Eroğlu, Özkan (2003). *Resim Sanatı Sözlüğü*. (1. Baskı). İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Ersoy, Ayla (2002). *Sanat Kavramlarına Giriş*. (3. Baskı). İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık.

- Ersoy, Ayla (2004). *500 Türk Sanatçısı "Plastik Sanatlar"*. (1. Baskı). İstanbul: Akdeniz Yayıncılık.
- Ersoy, Ayla (1998). *Günümüz Türk Resim Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Bilim Sanat Galerisi.
- Fineberg, Jonathan (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, İzmir Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Gençaydın, Zafer (1993). *Sanat Eğitimi*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Germaner, A.T. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Baskı). İstanbul: YEM Yayıncılık.
- Gombrich, E.H. (2014). *Sanatın Öyküsü*. (16. Baskı). İstanbul: Remzi Yayıncılık.
- Gökaydın, Nevide (1990). *Temel Sanat Eğitimi*, Ankara: Sedir Yayınları.
- Güngör, Hulusi (1983). *Temel Tasar, Basic Desing*. (2. Baskı). İstanbul: AFA Matbaacılık.
- Güngör, Hulusi (2005). *Temel Tasar*.(Genişletilmiş 3. Baskı).İstanbul: Esen Ofset Matbaacılık.
- Güvemli, Zahir (2005). *Sanat Tarihi*. (4. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Işingör, M., Eti, E., Asher, M. (1986). *Temel Sanat Eğitimi-Resim Teknikleri-Grafik Resim*. (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnankur Zeynep (1997). *19. yy Avrupa'sında Heykel Ve Resim Sanatı*. (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. (4. Baskı). İstanbul: Hayal Perest Yayıncılık.
- Kalmık, Ercüment (1970). *Tabiatta ve Sanatta Doku*. (1. Baskı). İstanbul: İstanbul: Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Karasar, Niyazi (1984). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri: Kavramlar, İlkeler, Teknikler*. (9. Baskı). Ankara: Hacettepe-Taş Kitapçılık.

- Karasu Gökçe, N., Mehmet, N. (2007). *Desen Teknik ve Malzemeleri*. (1. Baskı). Kayseri Netform Matbaacılık.
- Karasu Gökçe, N., Mehmet, N. (2007). *Desende Işık ve Gölge*. (1. Baskı). Kayseri Netform Matbaacılık.
- Krausse, Anna-Carola (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. (1. Baskı). Almanya Literatür Yayıncılık.
- Ladnowska, Janina (1993). *The Open Work of the Master Builder*, Wladyslaw Strezeminski, On the 100th Anniversary of His Birth, Lodz, Poland, Muzeum Sztuki Press, S. Krajewski,
- Little, Stephen (2007). *İzmler Sanatını Anlamak*. (2. Baskı). İstanbul: Yem Yayınları.
- Lucie-SMITH (1996). Edward, 20. *Yüzyılda Görsel Sanatlar*. (1. Baskı). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.
- Nobert, Lynton (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Özsezgin, Kaya (1982). *Başlangıçtan Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt 3, İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Read, Herbert (2014). *Sanatın Anlamı*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Smith, Ray (2003). *Sanatçının El Kitabı*. (1. Baskı). İstanbul: İnkılâp Yayıncılık.
- Stephenson, Jonathan (1993). *The Meterials And Tecniques of Painting*. (1. Baskı). Thames and Hudson, Spain,.
- Tansuğ, Sezer (1993). *Türk Resminde Yeni Dönem*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Thompson, Jon (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Tunalı, İsmail (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitapevi
- Turanî, Adnan (1968). *Güzel Sanatlar Terimler Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Turanî, Adnan (1979). *Dünya Sanat Tarihi*. (2. Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Tükel, Uşun (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Tüzcet, Önder (1967). *Form ve Doku*. (1. Baskı). İstanbul: Matbaa Teknisyenleri.
- Üner, Özlem (2010). *Resmin Temelleri*. (1. Baskı). Ankara: Say Yayınları.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

İNTERNET SİTESİ

- Çellek, Tülay, Doku, Tülay Çellek Kişisel Web Sitesi, 14 Nisan 2013,
<http://tulaycellek.com/tulay/yazdir.asp?id=249>
- <http://www.istanbulsanatevi.com/resim-ekolleri/konstruktivizm-sanat-akimi-temsilcileri/>
- <http://www.oil-painting-techniques.com/flemish-painting.html>

TEZLER

- Aydın, Vildan (2006). *Resim Sanatında Doku*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale: Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erbek, Evrim (2006). *Günümüzde Türk Resminde Doku-Yüzey İmgelemi*. (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü.
- Mant, Selda (2007). *Desen Eğitiminde Yapılandırmacı Öğrenme Uygulamalarının Etkililiği*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Tatar, Muhammet (2011). *Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı Açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi*, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Arif Furkan ÇAĞLAYAN

Doğum Yeri ve Tarihi: SİVAS/Divriği-14.03.1993

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim

Bölümü

Y. Lisans Öğrenimi : Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bildiği

Anabilim Dalı

Yabancı Diller : İngilizce

İletişim

E-Posta Adresi: a.frkncaglayan@gmail.com

Etkinlikler

- 20 Haziran 2011 “Sahneden Çizgiye Kişisel Resim Sergisi”
- 16-18 Kasım 2012 “3. Geleneksel Sivas Günleri Etkinliği”
- 22 Ekim-5 Kasım 2013 “TSEG’Buluşma VI-İzmir’Karma Sergi”
- 25 Ekim-15 Kasım 2013 “Osmanlıdan Yansımalar Geleneksel Türk Sanatları Sergisi”
- 24-30 Mayıs 2013 “6. Uluslararası Yeşeren Bir Bitki Onkoloji Günleri-Muş”
- 7-23 Mart 2014 “Kadın Gözüyle Erkek-Erkek Gözüyle Kadın Ulusal-Jürili Karma Sergisi”
- 15-22 Nisan 2014 “Buluşma VII-Diyarbakır Karma Sergisi”
- 2-10 Mayıs 2014 “TSEG Buluşma VIII-Antalya Karma Sergisi”
- 12-13 Mayıs 2014 “I. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri-Sivas”

- 26 Mayıs 2014 “Elele-Sivas Karma Sergisi”
- 18 Mart Çanakkale Zaferi Etkilikleri-Sivas
- 20-27 Mart 2015 “TSEG Kastamonu’ Buluşma IX’ Ulusal-Jürili Karma Sergisi”
- 4-6 Mayıs 2015 “Van Bilişim Şenliği Ulusal-Jürili Karma Sergisi”
- 18-25 Mayıs 2015 “Gençlik Buluşması Ulusal-Jürili Karma Sergisi-Van”
- 20-22 Mayıs 2015 “C.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Mezuniyet Sergisi”

Proje

- “Atıktan Sanata-Gençlik Programı Eylem 1.2 Gençlik Girişimi Projesi”

