



T.C.

İSTANBUL ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

**PLASTİK SANATLARDA
ÜÇ BOYUTLU ANLATIM ÖGELERİ**

Sinem Yurdanur

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Cevat Demir

İstanbul, 2017

PLASTİK SANATLARDA ÜÇ BOYUTLU ANLATIM ÖGELERİ



Sinem Yurdanur

Lisans, Trakya Üniversitesi, 2009

T.C. İstanbul Altınbaş Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Programı'na sunulmuştur.

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

Prof. Dr. Cevat Demir

Danışman

İnceleme Komitesi Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Yrd. Doç. Sıdıka RODOP (Jüri)

Prof. Dr. Cevat DEMİR (Jüri)

Yrd. Doç. Berna KARAÇALI (Jüri)

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

Doç. Dr. Nedret Yaşar

Bölüm Başkanı

Doç. Dr. Nur Banu Kavaklı Birdal

Enstitü Müdürü

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağılı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve orijinal olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.



Sinem Yurdanur

İTHAF

Çalışmamın belirlenmesi ve yürütülmesi aşamasında, gerek yönlendirmeleri gerekse yorumları ile destek ve yardımlarını esirgemeyen tez danışman hocam sayın Prof. Dr. Cevat Demir'e teşekkürlerimi sunarım. Kaynak aktarımı konusunda yardımlarından dolayı sayın Doç. Seyyit Bozdoğan'a teşekkür ederim. Ayrıca her daim yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

PLASTİK SANATLARDA ÜÇ BOYUTLU ANLATIM ÖGELERİ

Sinem Yurdanur

Yüksek lisans, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Altınbaş Üniversitesi,

Danışman: Prof. Dr. Cevat Demir

Plastik sanatlar, real dünyadaki biçimleri içinde (düzlemde, yüzeyde) var olanların tasarımına başvurulması durumu(nun), resimde, heykelde, mimaride görsel algıya yönelik olduğu görülmüştür.

“Plastik sanatlarda üç boyutlu anlatım öğeleri” konulu araştırma üç bölümde hazırlanmıştır. Birinci bölümde konu kuramsal açıdan ele alınmıştır. İkinci bölümde kuram doğrultusunda “plastik sanatlarda anlatım öğeleri”ne yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise geçmişten günümüze değişen sanat; sanatın dili doğrultusunda, sanatçının kullandığı “üç boyutlu anlatımda sanat nesnesi” başlıkları altında incelenmiştir.

Bu çalışmada, öncelikle plastik sanatlarda görsel algılama ve anlamlandırmada nesnenin salt algı psikolojisine yer verilmiştir. Dünyadaki nesnelerin üç boyutluluğunu keşfetmemizde, duyu yoluyla algılarımız etkin olmuştur. Algı sistemi fizyolojik ve psikolojik açıdan ele alınıp çözümlenmiş ve nokta, çizgi, doku, ışık, renk, yüzey, mekân, derinlik, hareketlilik ve zıtlık gibi öğelerin sanat nesnesi üzerindeki fizyolojik ve psikolojik etkileri tespit edilip ortaya konulmuştur.

Dünya kendi içinde devingenlik yaşar, savaşlar, değişen yaşam şartları sonrasında teknolojinin ve endüstrinin gelişimi gibi sosyokültürel yaşamla birlikte bilim ve sanat da paralel olarak değişime uğramıştır. Bu değişimin içinde sanat nesnesinin oluşum süreci, kullanımı ve sanat nesnesine bakış değerlendirilmiştir.

Bu araştırmamızda, geçmişte ve günümüzde, sanat kapsamında, mevcut nesneler dünyasındaki, temelinde estetik düşünceyle var olan nesne, varlık açısından sorgulanmıştır. Sanat nesnesi, sanatın işlevi, sanat dili olarak formlarını dikkate alarak sanatçıya, sanat nesnesine, sanatsal bağlamda üç boyutlu anlatım öğelerinin etkileri örneklerle açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Plastik sanatlar, üç boyut, anlatım öğeleri, algı

ABSTRACT

THREE DIMENSIONAL EXPRESSION ELEMENTS IN PLASTIC ART

Sinem Yurdanur

Master, the Branch of Art and Design, İstanbul Altınbaş University,

Supervisor: Prof. Dr. Cevat Demir

It is observed that, designing object forms, which are in real world (on planes, surfaces), in paintings, sculpture, architecture and in plastic art, visual perception is aimed.

The survey about "Three Dimensional Expression Elements in Plastic Art" is prepared in three parts. In part one, the topic is studied from the point of theoretical view. In the second part, "expression elements in plastic art" are mentioned, according to the theory. In third part, art evolved throughout the history is examined, under the topics; "art objects in three dimensional expressions", used by artist in artistic methods.

In this survey, first of all, object's absolute perceptual psychology in visual perception and -defining- in plastic arts is mentioned. While discovering the third dimension of the objects on The Earth, our perception driven by our senses plays an active role. The cognitive system is resolved by psychologically and physiologically. These psychological and physiological impacts of dot, line, tissue, light, color, surface, location, depth, mobility and contrast profiles on art objects are determined and proven.

World intrinsically keeps evolving. Like industrial and technological breakthroughs after wars, changing life conditions, science and art has also evolved as socio-cultural life -has been changed- parallelly. In this change, the process of formation of the object of art, its use, and its view on the object of art are evaluated.

With this survey, object which basically exists in esthetic description yesterday and today in terms of art, in existing objects world, was questioned ontologically. The function of the art, the language of the art, the effects of three dimensional expression method are explained to art object with examples by paying attention to its formation

Key words: Plactical Arts, Three Dimension, Expression Elements, Cognition

İÇİNDEKİLER

ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	x
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
RESİM LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
PLASTİK SANATLARDA NESNE ALGISI	
Algı.....	3
İki Boyut ve Üç Boyut	4
Işık ve Renk Algısı	10
Işık Algısı.....	10
Işık Rengi	12
Renklerde Psikoloji.....	29
İKİNCİ BÖLÜM	
ANLATIM ÖGELERİ	
Nokta ve Çizgi.....	31
Yüzey.....	35
Doku	39
Mekân	43
Derinlik	52
Hareket.....	58
Zıtlık.....	63
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
ÜÇ BOYUTLU ANLATIM	
3.1. Sanat	
Nesnesi.....	65

SONUÇ.....	73
KAYNAKÇA.....	74



KISALTMALAR

Yy.	: Yüzyıl
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
S.	: Sayfa
Vb.	: Ve benzeri
Vd.	: Ve diğerleri
Başl.	: Başlangıç
TDK	: Türk Dil Kurumu
Os.	: Osmanlıca
Fr.	: Fransızca
Al.	: Almanca
İt.	: İtalyanca
İng.	: İngilizce

ŞEKİL LİSTESİ

- Şekil 1: İmkânsız biçimler. [http://www.1haber.com/foto-galeri/ilginc_resimler/optik-illuzyonlar. Erişim Tarihi: 03.06.2016]..... 5
- Şekil 2: İmkânsız biçimler. [http://www.1haber.com/foto-galeri/ilginc_resimler/optik-illuzyonlar.html/, Erişim Tarihi: 03.06.2016 5
- Şekil 3: David Eagleman, Nokta ve artı, Incognito- Beynin Gizli Hayatı, s., 32, 2013, Çev. Zeynep Arık6
- Şekil 4: Paul Klee, Hareket Analizi, (Das bildnerische Denken), s., 218, 1971 by Schwabe Co. Verlag. Basel Printed in Switzerland, ISBN, 3-7965-0154-0... 6
- Şekil 5: Renklerin karışımı.
[<https://tr.wikipedia.org/wiki/I%C5%9F%C4%B1k#/media/File:Synthese%2B.svg/>, Erişim Tarihi: 03.03.2015] 13
- Şekil 6: Newton'un prizma deneyi çizimi, Thrinh Xuan Thuan, Işığın Kalbine Yolculuk, 2010, s., 3514
- Şekil 7: Newton deneyi, [<http://www.clivemaxfield.com/>, Erişim Tarihi: 02.03.2015]..... 14
- Şekil 8: Newton'un renk çemberi.
[http://en.wikipedia.org/wiki/Color_wheel#/media/File:Newton%27s_colour_circle.png/, Erişim Tarihi:03.03.2015] 14
- Şekil 9: Renk çemberi.
[https://www.google.com.tr/search?q=www.uludagsozluk.com&biw=1051&bih=619&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi_4KT9kdbOAhXL2xoKHUAHA8UQ_AUIBigB&dpr=1#tbm=isch&q=renk+%C3%A7emberi/, Erişim Tarihi: 03.03.2015] 14
- Şekil 10: Paul Klee, Resimsel Düşünmek (Das Bildnerische Denken), s., 43, 1971 by Schwabe-Co. Verlag. Basel Printed in Switzerland, ISBN, 3-7965-0154-0.....32

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: M. C. Escher, Palyaçolar, 1938, Kalem, Mürekkep, Suluboya. [http://www.bbc.co.uk/programmes/, Erişim Tarihi: 03.07.2016] 7
- Resim 2: M. C. Escher, Metamorphosis I, 1933, Ahşap Yontu, İki Yaprağa Basılmıştır, 19,4 x 90,8 cm. [http://www.bbc.co.uk/programmes/, Erişim Tarihi: 03.07.2016]..... 8
- Resim 3: M. C. Escher, Waterfall, 1961, Lithograph, 300 x 380 mm. [http://www.Bbc.co.uk/programmes/, Erişim Tarihi: 03.07.2016] 9
- Resim 4: M. C. Escher, Zafiyet, 1953, Litografi, 294 x 282 mm. [http://www.bbc.co.uk/programmes/, Erişim Tarihi: 03.07.2016]... 10
- Resim 5: Michelangelo Merisi, Detto il Caravaggio, Supper At Emmaus, 1606, Tuval Üzerine Yağlıboya, 141 x 175 cm. Pinacoteca Di Brera, Konum: Milano, Nesne Geçmişi: Marchese Patrizi Tarafından Yapıtırılmıştır.
- Kaynak/Fotoğrafçı: Scan. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Supper_at_Emmaus/, Erişim Tarihi:10.07.2016] 11
- Resim 6: F. Brill, Faaliyetler Öncesi Morfoloji, 1928, Formenlehre Vor Itten, Bauhaus Kitabı, Berlin s. 118..... 12
- Resim 7: Rembrandt Van Rijn, Gece Devriyesi, 1642, Tuval Üzerine Yağlıboya, 437 x 363 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
- [http://www.ressamlar.gen.tr/rembrandt-van-rijn/gece-devriyesi/, Erişim Tarihi: 12.07.2016] 17
- Resim 8: Leonardo Da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, (Mağarada Meryem), 1506-1508, Paris Louvre Müzesi (Musee du Louvre).
- [http://www.arthipo.com/artblog/d/magaradaki-meryem-leonardo-da-vinci-unlu-tablosu.html/, Erişim Tarihi:12.07.2016]... 18
- Resim 9: Paul Cézanne, Les Baigneuses, (Yıkanan Kadınlar), 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 208 cm x 248 cm, Philadelphia, Museum of Arts.
- [http://cityholic.blogspot.com.tr/2014/01/paul-cezanne-en-el-museo-thyssen.html/, Erişim Tarihi: 11.07.2016] 20
- Resim 10: Claude Monet, Saman Balyaları, 1889, Tuval Üzerine Yağlıboya, 64.5 x 87 cm, The Pushkin Museum Of Fine Arts, Moscow, Rusya. [http://www.pivada.com/monet-dizi-resimler- saman balyaları-2, Erişim Tarihi: 27.10.2017] 22
- Resim 11: Claude Monet, Saman Balyası, Kar Etkisi, Kapalı Hava, 1890-1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 93 cm, The Art Institute Of Chicago, Chicago, ABD.
- [http://www.pivada.com/monet-dizi-resimler- saman balyaları-2, Erişim Tarihi: 27.10.2017] 22

Resim 12: Claude Monet, Saman Balyaları, Kar Etkisi, Günbatımı, 1890-1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,3 x 100,4 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago, ABD. [http://www.pivada.com/monet-dizi-resimler-saman-balyaları-2 , Erişim Tarihi: 27.10.2017].....	23
Resim 13: Claude Monet, Saman Balyaları, Kar Etkisi, Sabah, 1891, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65,4 x 92,3 cm, Museum of Fine Arts, Boston, ABD. [http://www.pivada.com/monet-dizi-resimler-saman-balyaları-2 , Erişim Tarihi: 27.10.2017].....	23
Resim 14: Heinz Mack, İsimli, Chromatische Konstellation (Kromatik Takım Yıldızı), 2001, Tuval Üzerine Akrilik, 142 x 218 cm, MACK0100. [http://www.arndtfineart.com/website/artist_13957?idx=m/ , Erişim Tarihi: 20.07.2016].....	25
Resim 15: Heinz Mack, Vier Farbfelder (Dört Renk Örneği), 1999, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 180 x 150 cm, ARNDT Gallery. [http://artblog.artports.com/art-stage-singapore-announces-2015-fair-line-up-and-programme/ , Erişim Tarihi: 20.07. 2016]	26
Resim 16: Katharina Fritsch, Handler (Dealer), 2001, Polyester, Boya, 75,5 x 23,2 x 16. 191,8 x 58,9 x 40,6 cm. [http://www.matthewmimagesmarks.com/new-york/artist/katharina-fritsch/selected-works/7/ , Erişim Tarihi: 22.07. 2016]	27
Resim 17: Katharina Fritsch, Hahn, Horoz, 2013, Dördüncü Kaide, Trafalgar Meydanı, London, Photo: Jon Lowe. [http://whitecube.com/artists/katharina_fritsch/ , Erişim Tarihi: 27.07.2016]	27
Resim 18: Olafur Eliasson, Eine Feier, Elf Räume Ve Gelber Koridoru, 2013, Mönchehaus Müzesi Goslar. [http://olafureliasson.net/archive/exhibition/ , Erişim Tarihi: 05.12.2016].....	28
Resim 19: Olafur Eliasson, Renk Belleğiniz, 2005, Arcadia Üniversitesi Sanat Galerisi. [http://olafureliasson.net/archive/exhibition/ , Erişim Tarihi: 05.12.2016]	29
Resim 20: Paul Klee, Kırmızı Ve Siyah, 1938, T, 19: Le Rouge Et Le Noir, Tefelbild, (Das Bildnerische Danken, 1971, By Schwabe & Co. Verlag, Basel Printed in Switzerlan, s. 14.....	31
Resim 21: Kandinsky, (Punkt Und Linie Zu Fläche), Düzlem, Nokta Ve Çizgi, 1965, Abbildung 3 (Punkt) 9 Punkte Im Aufstieg (Betonung Der Diagonale D-A Durch Gewicht), 9 Noktanın Yükselişi (Diagonalın Ağırlığa Göre Vurgulanması), s. 172... ..	32
Resim 22: Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası, 1884-1886, 2,08 m x 3,08 m, Art Institute of, Chicago. [http://www.sabah.com.tr/galeri/kultursanat/ , Erişim Tarihi: 11.09.2016]	33
Resim 23: Sinem Yurdanur, Bir Sanat Eserinin Analizi, Andre Derain, DansçıKadın, 2008, Kâğıt Üzerine Mürekkepli Kalem, 50x70 cm... ..	34

Resim 24: Sinem Yurdanur, Yaşar Kemal, 2005, Kâğıt Üzerine Rapido Kalemle Noktalama Çalışması 60X60 cm.....	35
Resim 25: Kandinsky, Düzlemde Nokta (Punkt Und Linie Zu Flaeche), 1964, Çizgi Formu İçinde Aynı Şey, s. 175, Benteli- Verlag, Bern- Bümpez	36
Resim 26: Anish Kapoor, Cloud Gate (2004), Stainless Steel, 1006 x 2012 x 1280 cm. [http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/24/the-key-works-of-anish-kapoor/, Erişim Tarihi: 22.09.2016].....	37
Resim 27: Anish Kapoor, Kırmızı Anavatan “My Red Homeland”, 2003, Balmumu Ve Yağ Bazlı Boya, Çelik Kol Ve Motor, Çap 12 m, Fotoğraf; Nic Tenwiggenhorn. [http://www.jewish-Museum. Erişim Tarihi: 28.10.2017]... ..	38
Resim 28: Richard Serra, To Lift (Kaldırmak) 1967, Sertleştirilmiş Kauçuk. 91,4 x 203,2 x 152, 4 cm, Courtesy David Zwirner Gallery, Fotoğraf; Peter Moore, 2013, Richard Serra/Artists Rights Society (ARS) (Sanatçı Hakları Topluluğu), New York. [https://makemistakesoften.wordpress.com/richard-serra/background-and-influences/, Erişim Tarihi: 10.01.2017]... ..	39
Resim 29: Doğal, Görsel Ağaç Ve Petek Doku Örnekleri. [https://www.google.com.tr/search?q=Do%C4%9Fal+(dokunsal),+g%C3%B6rsel+a%C4%9Fa%C3%A7ve+petek+doku+%C3%B6rneklere&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj5k sWBsHTAhWHTBoKHScsBzkQ_AUIBigB&biw=1366&bih=613#tbm=isch&q=petek+bal+doku+%C3%B6rneklere&imgdii=holre2f0F9qc3M:&imgsrc=bNRNiSLoqsyoeM:/ Erişim Tarihi: 15.01.2017]... ..	40
Resim 30: Albrecht Durer, Gergedan, 1515, 21,4 cm x 29,8 cm, Louvre, Paris, Fransa. [http://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/Diaporama?Open&A=Albrecht%20Durer/, Erişim Tarihi: 20.01.2017].....	41
Resim 31: Özcan Uzkur, Kaçış II, Escape II, Kişisel Teknik, 90x 65 cm. [http://www.galleryilayda.com/en/project/galeri-sanatcilarinin-secilmis-isleri/, Tarihi: 08.02.2017].....	41
Resim 32: Meret Oppenheim, Nesne, 1936, Kürk İle Kaplanmış Fincan, Fincan Tabağı Ve Kaşık, Fincanın Çapı 4-3/8 inç, Fincan Tabağının Çapı 9-3/8 inç, Kaşığın Boyu 8 inç, Toplam Yükseklik 2-7/8, Modern Sanat Müzesi (MoMA) New York. [https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/, Erişim Tarihi: 08.02.2017]... ..	42
Resim 33: Giotto Di Bondone, Ölü İsa’ya Ağıt, 1304-1306, Fresko Tekniği, 200 x 185 cm, Capella Degli Scrovegni, Padua, İtalya. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Giotto_di_Bondone/, Erişim Tarihi: 15.02.2017]... ..	45
Resim 34: Monet, Gündoğumu, 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48 x 63 cm, Paris. [http://www.arsivfotoritim.com/bolum/mayis-2010-sayisi-may-2010-issue/page/3/, Erişim Tarihi: 11.02.2017].....	46

- Resim 35: Fernand Léger, Şehir (La Ville), 1919, Tuval Üzerine Yağlıboya, 231.1 x 298.4 cm, Fransa Avrupa, Philadelphia Sanat Müzesi.
[<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/53928.html/>], Erişim Tarihi: 16.02.2017].....46
- Resim 36: Dan Flavin'ın, Sarı Floresan Lamba, 1963, 244 cm, The Diagonal Of May 25, Photo: Billy Jim, New York, © Stephen Flavin/Artists Rights Society (ARS), New York.
[https://www.nga.gov/exhibitions/2004/flavin/early/golddiagonal_fs.htm/], Tarihi: 05.02.2017].....47
- Resim 37: Duchamp, 1200 Çuval Kömür, 1938. [<http://www.e-skop.com/skopbulten/komur-olum-sanat/1960/>], Erişim Tarihi: 08.02.2017].....48
- Resim 38: Donald Judd, Beton, 1980-1984, Marfa Texas. [<https://www.chinati.org/>], Erişim Tarihi: 09.02.2017].....49
- Resim 39: Kaarina Kaikonen, Way, 2000, Helsinki, Finlandiya, Fotoğraf: Jussi Tiainen.
[<http://v3.arkitera.com/k156-babamin-ceketleri-sanat-ve-mimarlik-arasindaki-cizgi-uzerinde-kaarina-kaikonen.html/>], Erişim Tarihi: 09.02.2017]... 50
- Resim 40: Anish Kapoor, Ark Nova, 2013, 2014, P.V.C., 18x29x36 m. Lucerne Festival, Matsushima, Japan, Lucerne Festival, Sendai, Japan, Fotoğraf: Lucerne Festivali / AFP / Getty Images. [<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/oct/31/ark-nova-anish-kapoor-lucerne-festival-michael-haefliger-alien-invasion>], Erişim Tarihi:09.02.2017]....51
- Resim 41: Anish Kapoor, 2013, 2014, P.V.C, 18x29x36 m. Lucerne Festival, Matsushima, Japan, Lucerne Festival, Sendai, Japan, Ark Nova. Fotoğraf: Isozakı, Aoki, Associates. [<https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/oct/31/ark-nova-anish-kapoor-lucerne-festival-michael-haefliger-alien-invasion>], Erişim Tarihi: 09.02.2017]... 51
- Resim 42: Bernini, Gian Lorenzo Scala Regia, 1659, Vatikan52
- Resim 43: Paul Cézanne, Sainte-Victoire Dağı, 1904, 70 x 92cm, T.Ü.Y.B., Philadelphia Sanat Müzesi, ABD. [https://cicicee.com/paul-cezanne/paul_eser/], Erişim Tarihi: 18.02.2017].....53
- Resim 44: Şeker Ahmet Paşa, Ağaçlık Orman, 140x 180 cm, İstanbul Resim Ve Heykel Müzesi. [<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-ormanda-oduncu---seker-ahmetpasa/386/>], Erişim Tarihi: 18.02.2017]54
- Resim 45: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Yol, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 140x 175 cm. Ankara Resim Ve Heykel Müzesi. [<http://www.sanattarihci.com/seker-ahmet-pasa-eserleri/>], Erişim Tarihi: 18.02.2017]... 54
- Resim 46: Ad Reinhardt, Soyut Kompozisyon, Mavi, 1952, T.Ü.Y.B., 30 x 25 inç, The Museum Of Contemporary Art, Los Angeles. [<https://www.artsy.net/artwork/ad-reinhardt-abstract-painting-blue/>], Erişim Tarihi: 15.03.2017]... 55

Resim 47: Cevat Demir, İsimsiz, 130x 160 cm. [http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1007/ , Erişim Tarihi: 10.04.2017]	56
Resim 48: Nils Nova, Süreklilik / Derinlik, 2011. [http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4069http://archivelikeyou.com/en/node/11459/ , Erişim Tarihi: 09.04.2017]	57
Resim 49: Nils Nova, Benzer Karşılaşma, 2008. [http://www.sanatteorisi.com/sanatteorisi.asp?sayfa=Makaleler&icerik=Goster&id=4069http://archivelikeyou.com/en/node/11459/ , Erişim Tarihi: 09.04.2017]	57
Resim 50: Erik Johansson, Şaşırtma, 2011, Baskı, Zemin Çalışması, Sergels torg Stockholm, 32 x 18 m. [http://www.erikjohanssonphoto.com/mind-your-step/ , Erişim Tarihi: 09.04.2017].....	57
Resim 51: Paul Klee, Das Bildnerische Denken, 1971, 1931, Model 106, Teknik: (Reißfeder) Tirilin, s. 253... ..	58
Resim 52: Paul Klee-Das Bildnerische Denken, 1940, Kirchen, 1971, s. 253)	59
Resim 53: Umberto Boccioni, Zihin Durumları II; Gidenler, 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya. 70.8 x 95.9 cm. [http://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/boccioni-umberto/umberto-boccioni-bilinc-devleti-ii-gidenler/ , Erişim Tarihi: 10.04.2017].....	60
Resim 54: M. Duchamp, Merdivenden inen Çıplak, 1911. [http://68.media.tumblr.com/tumblr_ljhjyyXQrV1qhxnezo1_r1_1280.jpg/ , Erişim Tarihi: 11.04.2017]	62
Resim 55: Victor Vasarely, İsimsiz, 1950-1960, Arkas Koleksiyonu. [http://gmk.org.tr/news/turkiyeden/tophane-i-amirede-victor-vasarely-retrospektifi/ , Erişim Tarihi: 11.04.2017]	62
Resim 56: Victor Vasarely, Victor Vasarely Vakfı Ve Müzesi (Museum Foundation), 1976, Fotoğraf: Aix-en-Provence İl. [http://gmk.org.tr/news/turkiyeden/tophane-i-amirede-victor-vasarely-retrospektifi/ , Erişim Tarihi: 11.04.2017]	63
Resim 57: Heinz Mack, Dinamik Strüktür (Beyaz Üzerine Siyah), 1930, 1962, Amerikan Bezi Üzerine Sentetik Reçine 130 x 120 cm, Studio Mack. [http://www.benolmeden.com/zero-gelecege-geri-sayim-sergisi-sakip-sabancı-muzesi/ Erişim Tarihi: 12.04.2017].....	65
Resim 58: Claude Monet, Buğday Tarlası / The Wheat Field, 1881, Tuval Üzerine Yağlıboya, 65 x 81 cm, Cleveland Museum Of Art, Ohio. [http://www.ressamlar.gen.tr/claude-monet/buğday-tarlası/ , Erişim Tarihi: 12.07.2016]	66
Resim 59: Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919- 1921, Ahşap Maket. [https://davisla.wordpress.com/category/shared-space/ , Erişim Tarihi: 18.04.2017]	68
Resim 60: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen Pisuar, 33 x 42 x 52 cm, Moderna Museet, Stockholm, Fotoğraf; Alfred Stieglitz. (Kaynak; MOMA).	

[https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/intro05.html/ , Erişim Tarihi: 28.03.2017]	69
Resim 61: Lucio Fontana, Mekânsal Konsept, Beklentiler (Concetto spaziale, attese), 1960, Tuval Üzerine Su Bazlı Boya, 39, 3/8 x 31, 1/2 inç 100 x 80 cm, SW 00147, Özel Koleksiyon. [http://www.speronewestwater.com/ ,Erişim Tarihi: 14.04.2017]	70
Resim 62: Tony Smith Heykeli, The Snake Is Out, Dışarıdaki Yılan ile Bryant Park'ta 1967, New York Times Fotoğraf Arşivi. [http://magazine.art21.org/2013/01/15/no-preservatives-happy-belated-birthday-to-tony-smith/#.WOzHZ_nyjIU/ , Erişim Tarihi: 28.03.2017].....	71
Resim 63: Tony Smith'in The Snake Out adlı Eseri Kurulduğu An, New York City Parkları Fotoğraf Arşivi. [http://nyccirca.blogspot.com.tr/2013/03/ , Erişim Tarihi: 28.03.2017].....	72



GİRİŞ

Plastik sanatlarda üç boyutlu anlatım öğelerinin kullanımı, son derece geniş bir yelpazeye aittir. Anlatım öğelerinin görsel etkisi, kullanıma yönelik hangi durumlarda ne üzerine, nasıl kullanılır ya da hangi durumlarda kullanılmaz sorularına cevaplar aranmıştır.

Plastik sanatlarda üç boyutlu anlatım öğelerinin kullanılması, sanatçının iradesi dâhilinde anlatım öğelerinin geçmişten günümüze kadar temel öğelerin içindeki ilişkisi, sanat ve disiplinler arasındaki ilişki ve sanatçı, sanat eseri üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Bu çalışmanın düşünce aşamasında plastik sanatlarda anlatım öğelerinin, tarihsel olarak felsefe hayatında kullanılışı, sanat tarihindeki yerinde sanatçıların dönem, akım, üslup ve kuramlardan örnekler verilerek, geçmişten günümüze kadarki durumuna değinilmiştir.

“Sanatçı, nasıl görmek gerektiğini öğrenmede çizgi veya renk gibi elemanların, görsel alışkanlığımız için yararlı özelliklerini kabul etmiştir. Fikirlerinin ifadesinde tabii ve zaruri olarak kullandığı bu elemanların tersine olarak o nispette duyarlı davranmıştır. Görme usulünden nasibimizi alabilmek için, bizim de o elemanları tanımamız gerekir.” (Lowry, B., 1972: 18).

Tez, salt nesnenin algılanması, renk ve ışığın algıdaki etkileri ve salt nesnenin, sanat nesnesi olarak ele alınması durumunda, öncülük eden anlatım öğelerinin kullanımın temel tasarım elemanlarını kapsamıştır. Beyin, yaklaşık üçte birini görme eylemine adanmıştır. Bu odaklanmanızla ilgilidir. Görebilmemiz için öncelikle ışık olmalı ışık olmadan nesnelere dokunarak algılayabiliriz ama göremeyiz. Diğer duyu organlarımız kadar görme eylemi de bir o kadar önemlidir. Işığın nesnelere yansımaları, değişimin algıdaki sanatçıda oluşan sonucu geçmişte empresyonist sanatçılarda ve Rönesans dönemi sanatçıların resimlerinde farklı etkileri görülmüştür. Örneğin Rönesans dönemi sanatçıların dağları maviye boyamaya başlaması gibi. Peki, gerçekten görünen dünyayı ne kadar görebiliyoruz? Görme olgusu aslında başlı başına bir yanılsama diyebiliriz.

Nokta, çizgi, yüzey, doku, mekân, derinlik, hareket ve zıtlık kavramları genel olarak ele alınmış, plastik sanatlardaki yeri ve önemini örnekler vererek anlatılmıştır. Ağırlıklı olarak plastik sanatlar açısından nesne algısı, felsefe ve psikoloji açıdan ele alınıp irdelenmiştir. Algı esnasında oluşan etkenlerin neden sonuç ilişkisi bağlamında ortaya konup incelenmesi çalışmanın akışını belirlemiştir.

Çalışmada, uygulama aşaması, daha çok güncel sanat anlayışı bakımından ele alınmış olup temel öğelerde bu anlamda değerlendirilmiştir. Modernizmle birlikte sanatçının yaratım süreci paralel bir şekilde ilerlemiş, sanat nesnesi oluşumunda yeni felsefe ve disiplinler içerisinde yeni sanat nesnelere üretmeye odaklanan sanatçılar, yeni oluşumlar, akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sanat disiplinleri arasındaki etkileşim, ortaya yeni salt sanat nesnesinin çıkmasında etken olmuştur.

Sanatçı ve sanat eserleri, dönem, akım, yerli ve yabancı kaynaklardan yararlanılarak çalışmanın oluşumunu sağlayabilecek özellikler seçilmiştir. Son iki yüz yıl içerisindeki yapıt

örnekleri, görsel öğelerle desteklenip kullanılmıştır. Ve bu örnek yapıtların seçimi, önce sanatçı ve sanatçı yapıtlarının temel öğelerinin ilişkisine örnek verilerek incelenmiştir.

Sanat eserindeki üç boyutlu etkiyi oluşturan öğeler incelenirken, biçimsel kurgu ve işlevsellik üzerindeki etkileri gibi zaman içinde ortaya çıkan kavramların oluşumları göz önünde bulundurulup, örnekler incelenerek senteze varılmıştır.



BİRİNCİBÖLÜM

PLASTİK SANATLARDA NESNE ALGISI

ALGI

“Algı, (Os. İdrâk, Teferrüs; Fr. Perception, Al. Wahrnehmung, İng. Perception, İt. Percezione) Nesnel dünyayı duyu yoluyla öznel bilince aktarma... Algı, dış dünyanın duyu organlarıyla gelen imgesinin bilinçte gerçekleşen tasarımıdır. Alman düşünürü Leibniz’e göre de algı, bilinç dışı bir işlemdir.” (Hançerlioğlu, O., 1982: 9).

Algı, algılama deneyimi, algısal edimler, yansımalarla birlikte gerçekleşen insanın en temel işlevidir. Yaşam algı deneyimleri üzerinde kendini göstermiştir. Görsel dünyada bakıp da görebilmek çok önemli: Bize direk gelen uyarıcıların duyu organlarından beyne ulaşan verilerin, anlamlandırılma süreci ile birlikte algı kavramı gerçekleşmiş, yaşadığımız anı anlayabilmemiz böylece mümkün olmuştur. İnsanın yaşadığı alanı, çevresini algılayabilmesi için bütün duyu organları etken olmuştur. Burada en etkili ve önemli olan görme eylemidir.

“Dünyaya gelen, normal bir bebek, normal bir yetişkinin görme kapasitesine sahiptir. Ancak, çevresini görebilen bebek, bakmayı bilmiyordur. Dolayısıyla, çocuğun algılamasıyla yetişkinlerin algılaması arasında büyük farklar olabileceği fikridir. Çünkü yetişkin bir insanın sinir sistemi, yeni doğmuş bir çocuğa göre daha gelişmiştir.” (Genç, S., 1991: 17). Dünyaya yeni gelmiş bir çocuk zamanla deneyim sahibi olarak nesnelere arasındaki ilişkileri kavramaya başlayarak görme eylemini çözümlenmeye başlamıştır.

Form ve şekillerin algılanması, mercek yoluyla ışınların bütünleşmesi sistemini kullanan omurgalıların, anında hareket edebilen gözüyle başlar. Bitki ve hayvan türlerindeki algılamanın gelişimi açısından böyle bir görme yetisinin en üst düzeyine örnek insan değil yırtıcı kuşlardır. Alıcı hücrelerin (receptor) büyük bir yoğunlukta olduğu kartal gözüne göre insan gözü daha kaba bir retina mozağına sahiptir. Kartal okuyabilseydi, insan gözünün göremeyeceği ince yazıları kolaylıkla okuyabilirdi. Ayrıca kartalın, uzaktaki bir fareyi insan gözünden daha fazla kesinlikle algılayabileceği söylenebilir. (Yüzlerce metre yükseklikten küçük bir dağ faresini fark ederek üzerine pike yapan kartallara rastlamak olasıdır.) (Genç, S., 1991: 15).

Gestalt Psikolojisine göre, görsel algılama çevresel nesnelere arasındaki bütünsel ilişkilere yönelmiştir. Çevremizde olan ışığın yansımalarıyla birlikte nesne, ışığı emer ve bize yansır. Bu oluşumda ışığın bize gösterdiği nesneyi algılarız ve sonrasında nesne ile arasında bir ilişki kurmakla birlikte karar verip isimlendiririz. Nesne ve çevre etkileşimi kaçınılmaz olmuştur. Çevre nesneyi, nesnenin algılanışını etkilemiştir. Nesne ile ışığın kesiştiği an da ışığın, nesnenin çevresi ile bütünleşmişken ışık adeta çevreyi çevresinden ayıracak kadar etkiler. Mekân dışında ve ya içinde algı, farklı görünürlük kazanmıştır. Görünürlüğün fiziğiyle, görünmenin metafiziği arasındaki algı çatışmasının etkisi, iki gözün bakışlarında oluşan görüntüde şekillenmiştir. Salt algıda önemli bir etki olan nesne ve özne etkileşimi olmuştur. Burada algılamada karşımıza dış faktörler ve kişisel faktörler çıkmıştır. Dış faktörler (uyarım): Kişide, burada dış faktörler daha etkin olmuştur. Bununla birlikte görme duyu organımızla, çevremizde o alanları dikkate alır. Dolayısıyla o anki çevre koşulları ile birlikte seçici algı, görme eyleminin oluşmasında önceki algı anlayışına tamamıyla etkili olmuştur. Dış dünyaya

algılarımız açıkken, dışımızda gelişen gerçekliğin gerçek olduğunu anlamlandıran algılardır. Başka deyişle yaşanan anların gerçek boyutunu bize var olduğumuz algılar vaat etmiştir. Kişilerin algıları, bulunduğu çevre içerisindeki göstergelerin yaşantılarına ya da deneyimlerine göre şekillenmiştir. Yaşam sürekli hareket halinde bir döngü içinde olmuştur. Bu döngünün içerisindeki değişik faktörlerle karşı karşıya kaldığımız zaman oluşan algılarımız da şekillenir. Dolayısıyla her an yer değiştirebilecek olan algıların etkisi ile birlikte kişiye göre yönünü değiştirip, bilgilerine göre şekillenmiştir.

Bir nesneyi görüyorum, çevremdeki dünyayı görüyorum gibi önermelerden kastedilen şey nedir? Günlük yaşamın amaçların açısından, görmek, zorunlu olarak pratik bir yönelme (oriyantasyon)dir. Bu ayırt etme olgusunun en alt düzeyidir. Fakat görme eylemini salt bu en alt düzeydeki işleyişle sınırlı tutamayız. Bu eylem çeşitli kategoriler içinde incelenmesi gereken bir olgudur. (Genç, S., 1991: 38).

“Eukleides için görme, gözden çıkan ve doğrusal çizgiler halinde yayılan görsel ışınların bir sonucudur. Aristoteles’in (MÖ 384-322) kuramına göre görme oluşur çünkü ortamın saydamlık niteliği (“yarı saydam”) ışık tarafından canlandırılır.” (Thuan, X, T, 2010: 14-15). Gombrich’ e göre “algılamamanın kendisi bir yargı karakteri taşımakta, öznenen ve yüklemden oluşmaktadır. Görmek, her zaman için “orada bir yerde bir şey” görmek demektir. (Gombrich, E., H., 2015: 219).

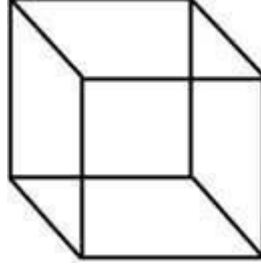
Plastik sanatlar bir algı işidir. Algı da, bilgi, sezgi ve duyguların örtüşmesiyle bütünleşmiştir. Plastik sanatlarda algılamak, görmek, bakış açısına göre nesnelere kavramaktır. Kendi sınırları içindeki masayı, bardağın üzerindeki yansımaları, ağaç dallarının kıvrılışını algılamak gibidir. “Bir anlamada, algılama dediğimiz şey dış dünyanın pasif bir dilde duyu organlarınca kaydı değil, algılanan nesnenin “generic” (kendisine özgü ve en temel karakteristiği olacak şekilde) ana hatlarını kavramaktır.” (Genç, S., 1991: 179).

Bir insanın nasıl gördüğü ve görsel bilgiyi nasıl anlamlı bir bütüne dönüştürdüğünü araştıran Gestalt Psikoloji Okulunun bu alanda elde ettiği sonuçlar, tasarım ilkelerini belirleyen başlıca faktörler arasındadır. Buna göre; bütün, onu oluşturan parçalardan daha önemlidir. (Becer, E., 1997: 64).

Gestalt’ın bütün bu teorileri, birçok farklı alanlarda anlamlandırmak adına açıklık getirmiştir. Özellikle plastik sanatlarda son derece önem arz etmiştir. Bahsedilen bütün bu özellikler, günümüzde de plastik sanatlara yön vermiştir ve hâlâ etkisini koruduğunu söyleyebiliriz.

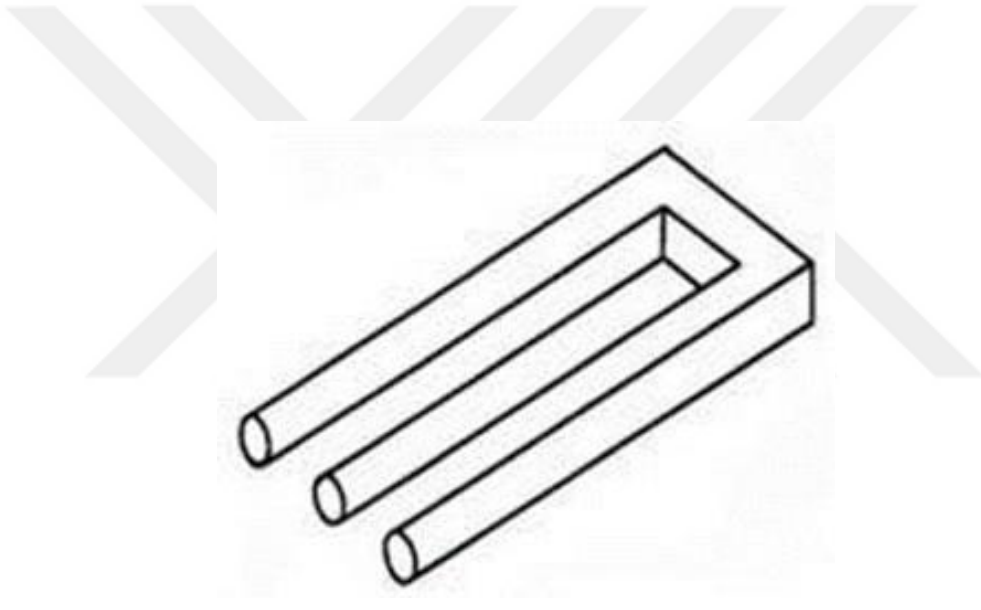
İKİ BOYUT VE ÜÇ BOYUT

“Objeleri uzaktan yalnızca kenar konturlarıyla iki boyutlu olarak görürüz. Biçimsel yapılarını ise kendi imajımızda tekstür ve geometrik yapı uygulayarak algılamaktayız. Uzaktan baktığımızda objelerin tekstürleri ve kontürleri bizde algı için uyarıcı etki yapmaktadır. Bu uyarılarla biz o objeyi psikolojik olarak belleğimizde oluştururuz.” (Kara, D., 1993: 5). İki boyutlu resimleri genellikle üç boyutlu algılarız. Örneğin, (Şekil 1)'deki figüre baktığımızda kare kutu algısı oluşur. Çizim yaparken kullanılan aynı iki karenin diyagonal çizgilerle birleştirilerek oluşturulan form bazen algıda değişikliklere yol açabilir.



Şekil 1: İmkânsız Biçimler.

(Şekil 2)'e baktığımızda; ilk bakışta üç boyutlu bir nesne görüntü algısı oluşsa da farklı bakış açılarından baktığımızda farklı görünür. Şeklin sağ kısmına odaklanıp baktığımızda, iki çatallı olduğu, sol kısmına baktığımızda ise üç çatallıymiş izlenimi verir. Bütüne baktığımızdaysa her iki form da fiziksel olarak imkansız bir biçim halini almıştır.

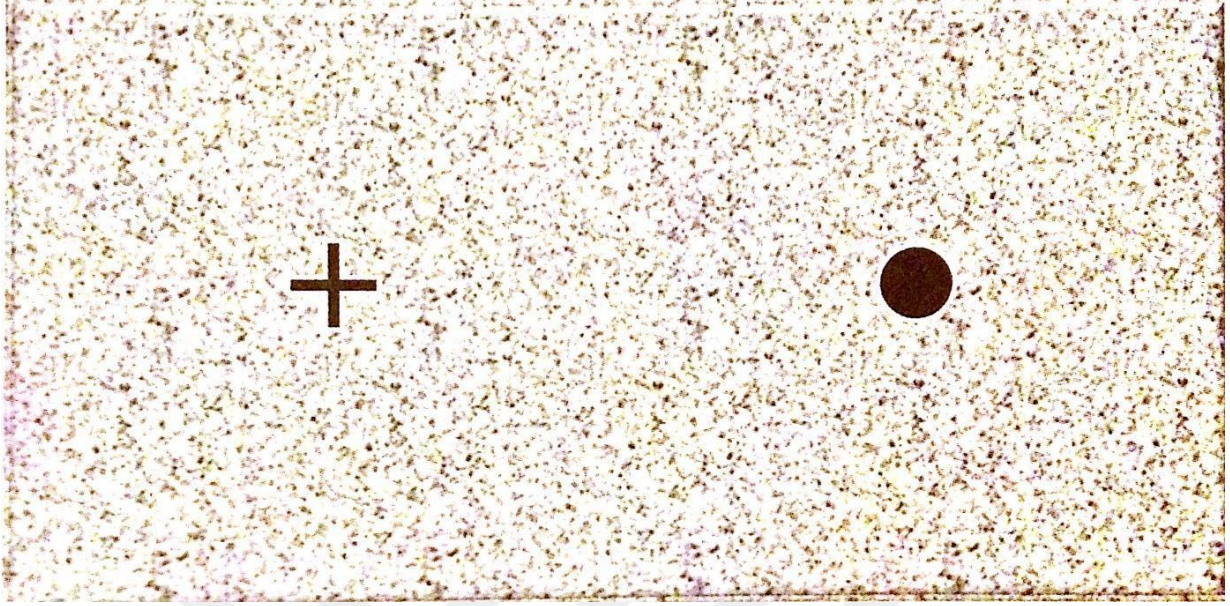


Şekil 2: İmkânsız Biçimler.

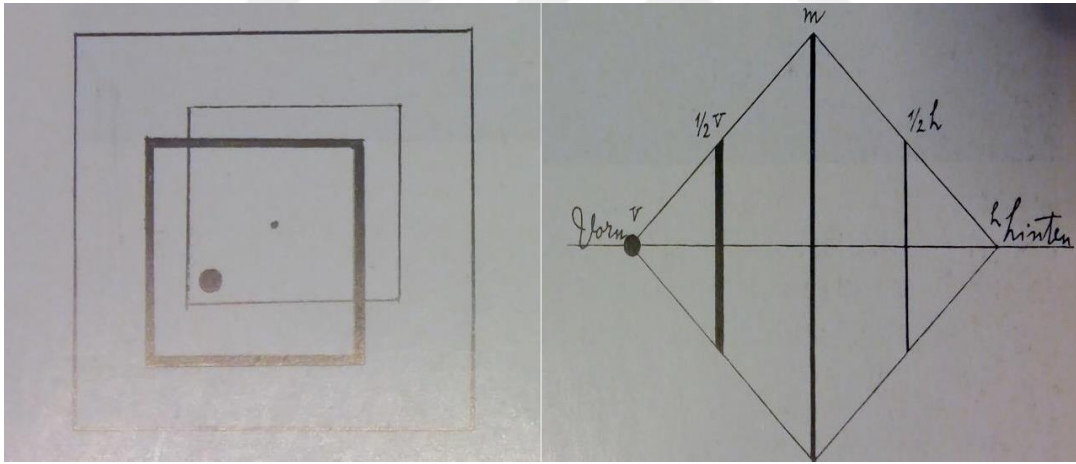
Üç boyutlu nesnelerin temsilinden oluşan resim, iki boyutlu yüzey üzerinde oluşmaktadır. Birçoğumuz, birçok kez görsel dünyayı algıladığımızda görünenin aynısı olduğu yanılgısına varmışızdır. Bazen bir şeye dikkatlice baktığımızda gördüğümüzü sanırız. Göz bakarken göremeyebilir. Bunun altında bambaşka biyolojik sebep vardır: Kör nokta! Gözün anatomisi, tıpkı bir fotoğraf makinesi gibi çalışır. Retinaya gelen ışık sinyallerini, görüntüyü, görme siniri görev üstlenip beyne gönderir. Kör nokta, retinadaki görme sinirinin üzerindeki noktadır. Alıcı hücrelerin olmadığı burada görme gerçekleşmez.

Şimdi, hep beraber sol gözümüzü kapatıp, sağ gözümüzü yukarıdaki artı işaretine odaklayalım. Bu şekilde daha sonra yavaşça başımızı öne arkaya hareket ettirdiğimizde sağdaki noktayı göremediğimizi fark edeceğiz. “Siyah nokta gözden kaybolduğunda, onun yerinde beyaz ya da siyah bir delik yoktur, çünkü beyniniz fondaki desenden örülü bir yama

icat etmiş; görsel uzamda o noktayla ilgili herhangi bir bilgiye sahip olmadığından, çevredeki fonu alıp boşluğu onunla doldurmuştur.” (Eagleman, D., 2013: 33).



Şekil 3: Nokta ve Artı.



Şekil 4: Paul Klee, Hareket Analizi, 1971.

(Şekil 4)'te, nokta ve çizgilerden oluşan bir küp; iki boyut içinde üç boyut algı etkisini görürüz. Bize en yakın olan çizgi ve nokta daha belirgindir ve arkaya doğru bizden uzaklaşan nokta ve çizgiler bizde ön arka ilişkisi içinde olup, derinlik hissi yaratır.

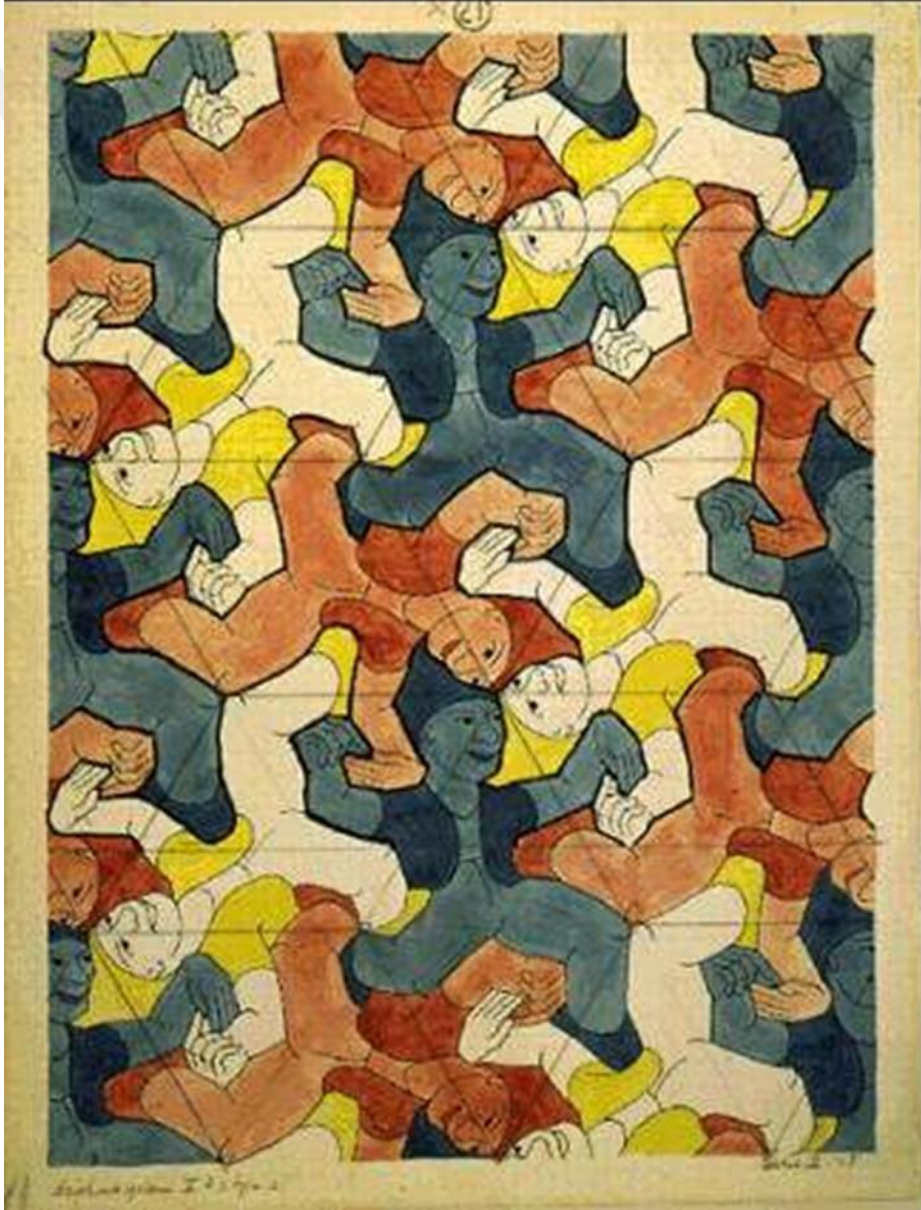
(Şekil 4)'te, yan taraftaki şekilde küpün hareket analizinde, aynı üç boyutlu form yan taraftan döndürülerek bakılmıştır. Uzunluğun doğal ilerlemesi ve çizgilerin kuvveti ve ara mekânları, aynı ilerleme arka ve geri-iç içe geçme (iki defa ileri ve geri) kaideye uygun olarak ikili ilerleme halindedir.

Resim, sinema, görsel sanatlarda, çizgilerin, ton değişmelerinin, dokularının, gölgelerin vb. kullanımıyla, iki boyutlu bir yüzey üzerinde üç boyutluluk izlenimi yaratılabilmekte, algısal şekillerden biçimsel dünyasına geçilebilmektedir. Ancak şunu

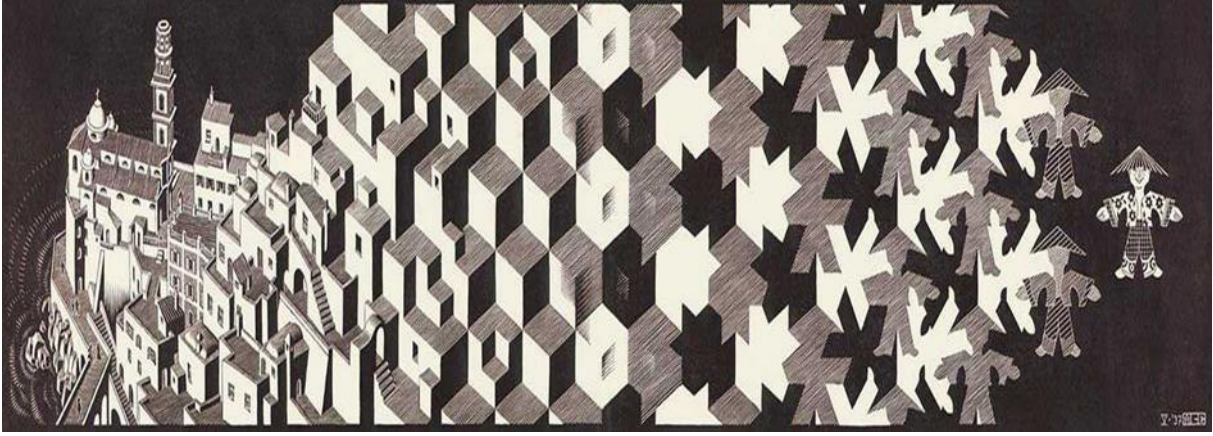
belirtmek gerekir ki, üç boyutlu uzayda çeşitli açılardan duyularımızla test edilmemiş (ilk defa görülen) nesnenin bir resim kâğıdındaki ya da sinema perdesindeki iki boyutlu şekli asla o nesnenin biçimi konusunda kesin bir fikir veremez. Biz ancak önceki bilgilerimize dayanarak, iki boyutlu görsel sanat örneklerinden hareketle onların temsil ettiği üç boyutlu dünyayı canlandırabilmekteyiz. (Güngör, A., 2006: 22).

Escher'in 1938'de yaptığı (Resim 1)'deki Palyaçolar adlı çalışmasında görüldüğü gibi palyaçolar farklı renk tonlarında ama şekil ve yönelim açısından tamamen aynıdır. Görüldüğü gibi üçgen şekli alınarak kenarları numaralandırılmıştır. Şekli numaralar arasında kaydırılarak ötelenmiştir. Çalışmada hiç boşluk kalmadan öteleme simetrisi uygulanmıştır.

Escher'in Metamorfos çalışmasındaki figürler çarpıcı bir şekilde vurgulanırken iki boyut ve üç boyut arasında yolculuk da resmedilmiştir. İki boyut üzerindeki düzenliliği bozmadan şekiller yan yana öyle bir ince hesaplama yerleştirilmiştir ki birbirine dönüşür.



Resim 1: M. C. Escher, *Palyaçolar*, 1938.



Resim 2: M. C. Escher, *Metamorphosis I*, 1933.

Herhangi bir yüzey, resim, fotoğraf vb. gibi yüzeylere baktığımızda oluşan, kendisinin salt gerçekçilik olduğunu hissettiren algı, üçüncü boyut algısıdır. İki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut algısını, nokta, çizgiye, çizgilerde lekelerle birlikte derinlik, yön, hareket ve dokuların birbiriyle ilişkisinden doğan bir hissiyatın oluşmasıdır. Sanatçı, bu yanılsamayı yaparken kullandığı malzeme çizgi ve renklerle yaparken izleyiciyi istediği gibi yanıltabilir.

Tek gözden gelen ipuçları:

- Piktoral ipuçları.
- Binişim, ışık ve gölge, perspektif, orantılı büyüklük.
- Hareket paralaksı.
- Farklı uzaklıklara göre göz uyumu.

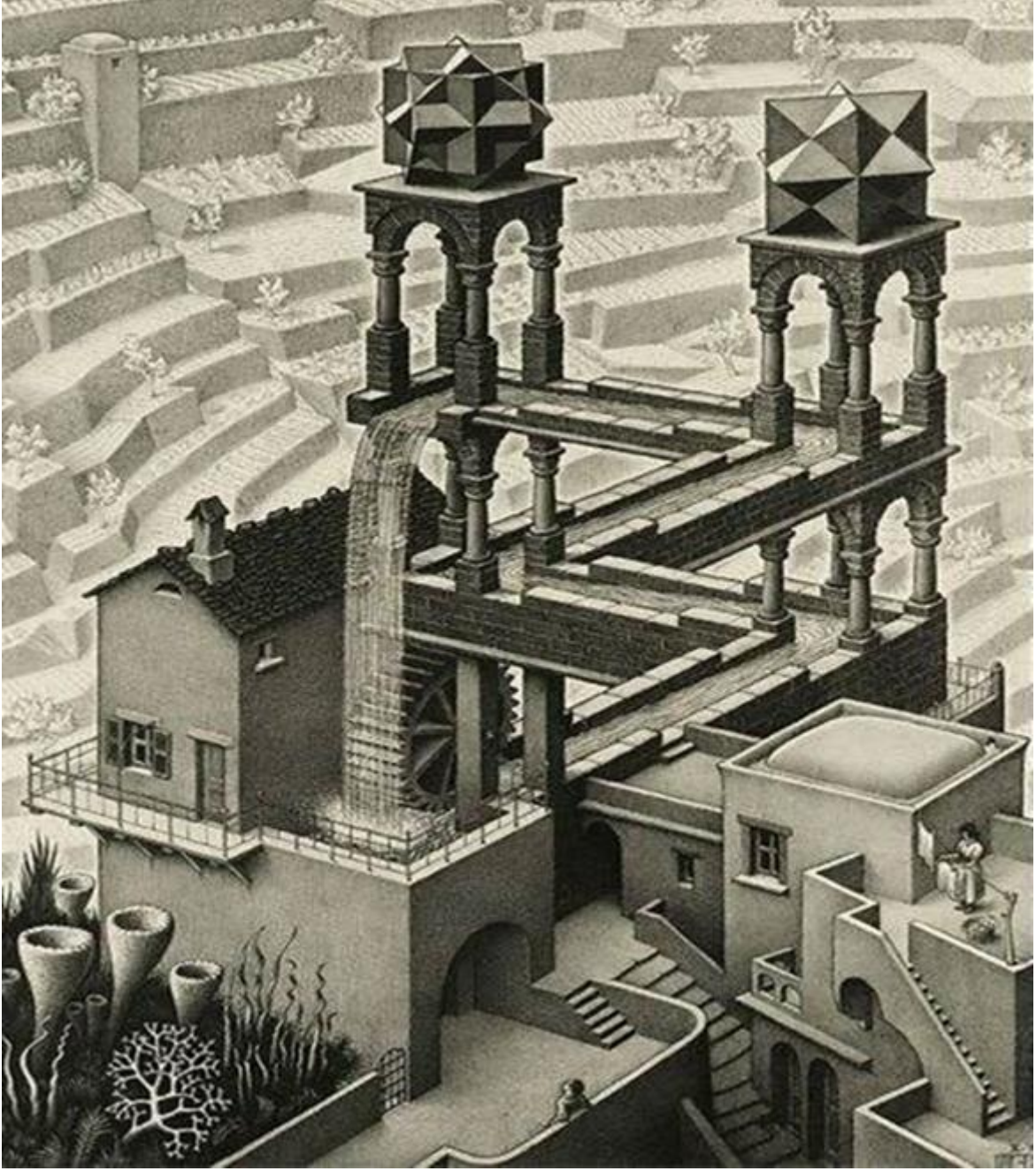
Çift gözden gelen ipuçları:

- İki göze düşen görüntüdeki farklılık.
- Farklı uzaklıklara göre iki gözün birbirine uzaklaşması ya da yakınlaşması.

Escher'in aşağıda (Resim 3)'de gördüğümüz, Waterfall adlı tablosunda suyun izlediği yol perspektif açıdan tek bir seviyede uzaklaşıyor muş algısını uyandırmıştır. Escher, resminde büyük-küçük değerleri değiştirerek etkiyi kuvvetlendirmiştir. Resme baktığımızda adeta canlıdır. Ve aynı zamanda zamansal derinlik içerir. Nesnelerin zaman içinde alacağı tüm hallerini görürüz.

Görme eylemi bize öyle doğal gelir ki, sürecin altında yatan muazzam karmaşıklığı düzeni takdir etmek güç olmuştur. Beynin yaklaşık üçte birinin görmeye adanmış olması bu nedenle şaşırtıcı gelecektir size. Gözlere akın eden milyarlarca fotona berrak bir yorum getirebilmek için beynin akıl almayacak düzeyde büyük bir işin altından kalkması gerekmiştir. Görme olgusu da aslında başlı başına bir yanılsama sayılabilir. (Eagleman, D., 2013: 22-24).

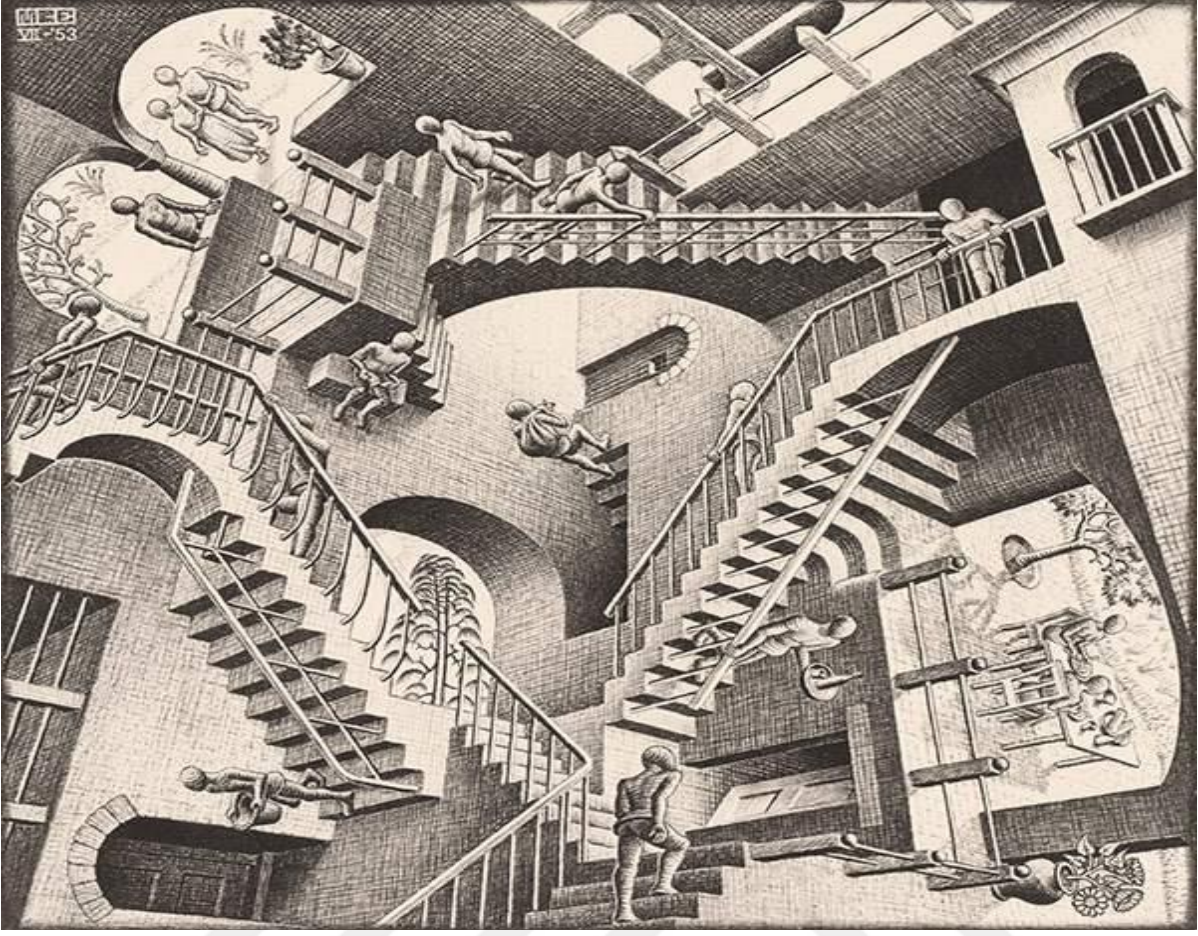
“Etrafımızdaki bakıp gördüğümüz nesne ve öğelerin %80'inin farkına varmamıza rağmen, günlük yaşantımızda sadece %20'sini görmekteyiz. Dolayısıyla var olan nesnelere algılamazsınız. Beyniniz ne isterse onu algılar.” (Léger, F., 2014: 33).



Resim 3: M. C. Escher, *Waterfall*, 1961.

“Gözleri belirli bir şeye dikmenin onu görmek anlama gelmediğini ilk keşfedenler Nörobilimciler değildi. Sihirbazlar durumun farkına çok önceleri varmış ve bu bilgiyi kullanarak geliştirmenin yollarını bulmuşlardı.” (Miller, D., E., 1944: 431-65).

Görme araştırmacıları, beynin görmeyle ilgili bölgelerinin dış dünyanın üç boyutlu temsilini nasıl oluşturduğunu uzun yıllardan beri anlamaya çalışırken aslında yanlış ata oynamaktaymışlar. Beynin aslında bir üç boyutlu model kullanmak yerine, en iyi ihtimalle “iki buçuk boyutlu” bir eskize benzetilebilecek bir yapı kurduğu ancak yavaş yavaş açıklık kazanabildi. (Marr, D., 1982).



Resim 4: M. C. Escher, *Zafiyet*, 1953.

IŞIK VE RENK ALGISI

IŞIK ALGISI

Grosseteste'nin De Luce "Işık Üstüne" isimli incelemesinde şöyle yazar: "Işık her şeyin ortaya çıktığı ilk cisimsiz biçimdir", "tek bir noktadan her yöne doğru, sonsuz sayıda çoğalır ve tüm yönlere aynı biçimde yayılır. Bu etkinlikten maddi dünya ortaya çıkar." (Thuan, X., T., 2010: 20).

Işıkla ilgili ilk bilimsel düşüncenin doğuşu Antik Yunan'da olmuştur. Farklı felsefe okullarının gerçekten tartıştıkları tek sorun, ışığın algılanması sorunudur. Eukleides (MÖ 300'e doğru), ışığın Pythagoras (MÖ 550'ye doğru) tarafından oluşturulan "görsel ışın" kavramını üzerine kurulu geometrik bir yorumlamasını vererek, doğal bir olguya matematik kanunlarını uygulayan ilk kişidir. (Thuan, X., T., 2010: 14).

Bizi çevreleyen her şeyi ışık dalgaları ile algılarız. Işık olmadan sadece koskocaman bir boşluk içinde olup hiçbir şeyi göremeyiz. Işığın yayılım şekli doğrusal dalga halinde olup hep hareket içinde olmuştur. Bu hareketler göz tarafından algılanamaz. Nesnelere görmemizi sağlayan ışık, nesnelere üzerine çarpıp göz merceğinden retinaya düşer ve oradan da hücreler vasıtasıyla ulaşır. Bu tamamen fizyolojik bir olaydır. Işığın göze gelmesi olayı fiziksel olup ışınların gözde algılanması ise psikolojik bir olaydır.

Cisimlerden yansıyan ışık ışınları, saydam tabakaya yansıdıktan sonra kırılır ve ışınlar göz bebeğine denk gelir. Işık ilk olarak gözümüze yansıdığında göz bebeğinden girer ve ışık az ise iris genişleyerek, çok ışık girmesini sağlar. Işık çok kuvvetli ise de, göz kaslarımız kasılır, böylece içeriye giren ışık azalır. İrisin arkasındaki mercek görüntünün net olarak ağ tabakaya düşmesini sağlar. Ağ tabakadaki sarı leke üzerinde ters bir görüntü oluşur. Buradaki görüntü algılandıktan sonra görme sinirleri, görme merkezine iletir. Görme merkezine iletilene kadar görüntü terstir. Görme merkezi görüntüyü düz algılar ve böylece ışıkla birlikte görmede gerçekleşmiş olur.

Resimde ışığı ustaca kullanan sanatçılardan örnek vermek gerekirse İtalyan ressam Caravaggio demek doğru olur. Sanatçı çalışmalarında natüralist davranmış, çoğu zaman koyu fon üzerine ışık-gölge oyunlarıyla son derece etkili bir şekilde ışığı pürüzsüz kullanmıştır.

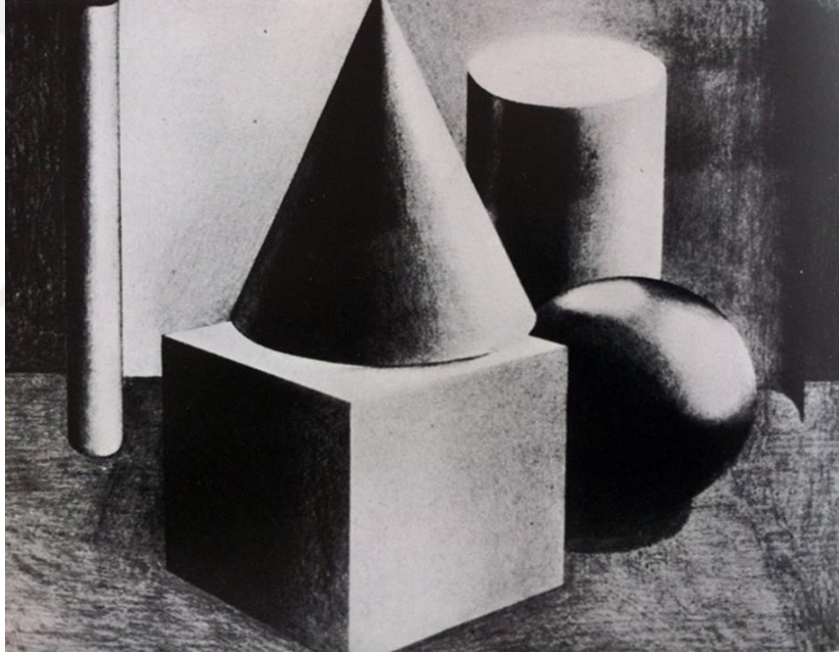


Resim 5: Michelangelo Merisi Da Caravaggio, *Emmaus'ta Yemek*, 1606.

Görmemizi sağlayan ışık kaynağı, fiziksel olarak ışığın söz konusu nesnelere üzerindeki etkisidir. Gün ışığı ve yapay ışıklar olarak ele alırsak, gün ışığı doğal ışık kaynağıdır. Empresyonistler özellikle gün ışığında çalışmalarını yapmışlar. Gün ışığında yapılan çalışma ile yapay ışık altında yapılan çalışma aynı olmamıştır. Empresyonistlerin doğal ışığı tercih etmelerinin sebebi, nesnelere gün içinde doğal ışıktan nasıl etkilendiklerini görebilmek ve

incelemek olmuştur. Empresyonistlerin yaptıkları resimler, bize adeta doğanın gizemli değişiminin kanıtını göstermiştir.

Fiziksel anlamda yapay ışığı kullanarak istediğimiz şekilde yönünü değiştirip ve kuvvetini artırıp azaltarak nesnelere üzerindeki etkisini görebilmişizdir. Işığın yönü ve kuvveti değiştiğinde nesnelere üzerindeki etkilerinde de görürüz ki nesnenin hacmini ortaya koymuştur. Olan nesnenin üstünden gelen ışık, nesnenin üst kısmı parlak olurken alt kısımlarında koyu lekeler oluşturmuştur. Nesneye ortadan gelen ışık olunca ise nesnenin orta kısmı parlak olurken kenarlarına doğru gölgeler oluşmasına neden olmuştur. Oluşan gölgeler bize cisim hakkında bilgi vermiştir. Aşağıda (Resim 6)'da üç boyutlu form elemanları küp, koni, küre ve silindir gibi formlar üç boyutlu desen olarak gösterilmiştir. Işık sağ taraftan gelmiş ve ışığın şiddeti azaldıkça gölgeler çoğalır. Işığın etkisiyle daha temiz ton geçişleriyle birlikte keskin kontrastlar yaratarak daha belirginleşmiştir. "Üç boyutlu form elemanları (Resim 6)'da olduğu gibi plastik elemanlar olarak yorumlanmıştır. Açık koyular öyle düzenlenmiştir ki plastik etkisine rağmen resim elemanları arasında hiçbir boşluk görünmemektedir." (F., Brill, 1928: 119).



Resim 6: F. Brill, *Faaliyetler Öncesi Morfoloji*, 1928.

İŞIK RENGİ

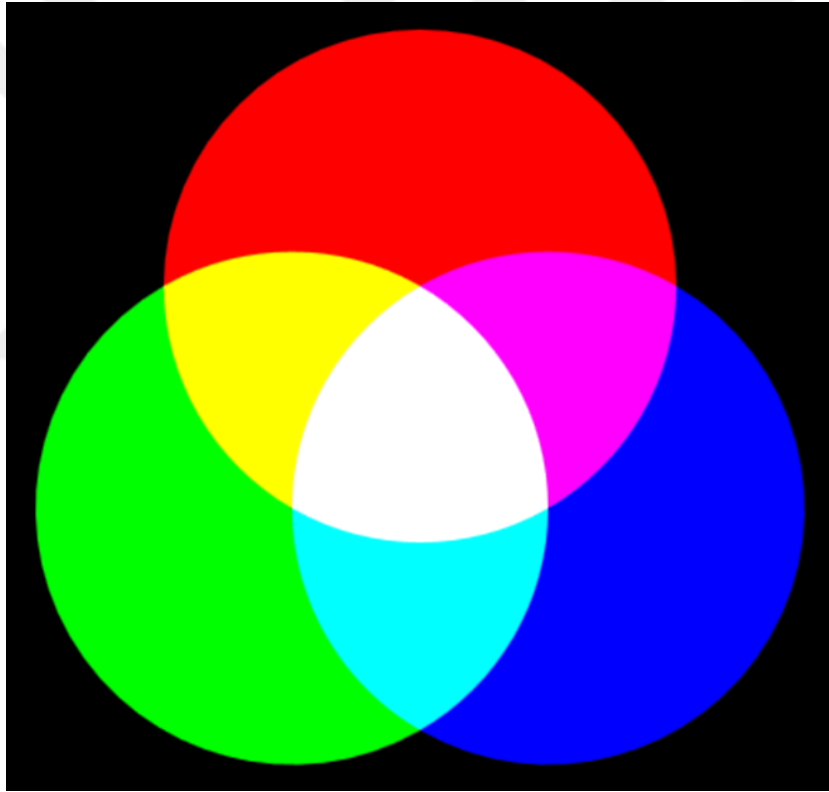
"Neden renkler, kelimelerle ifade edilmeyen ebedi ve müthiş olanı veren bir dil, ebediyetin alevleri gibi doğrudan doğruya sessiz varlıklardan fışkırarak ruhumuzu tazelandirdikten sonra seslerden daha yüksek bir dil olmasın?"

Hugo von Hofmannsthal

Ateş ve buna bağlı olarak ışık ve ışığa bağlı olarak renkler doğmuştur. Dünyanın ilk olağanüstü doğa olayı "ışık"tır. Gök gürültüsü ve şimşek bizi ürkütür, ancak gökkuşağı ve kuzey kutbunda fırtınalar sonucu meydana gelen ve geceleri devamlı hareket eden ışıklar bizi dinginleştirir ve yüceltir. (Bulut, 1994: 2).

Beynimiz, mutlak bir karanlığın içindedir. Buna rağmen zihnimiz öyle bir güçtedir ki küçük sinyallerle, ışığı kurgular ve yaşam alanımızdaki ışığı, renk ve yüzey üzerindeki her bir ton farkını algılarız.

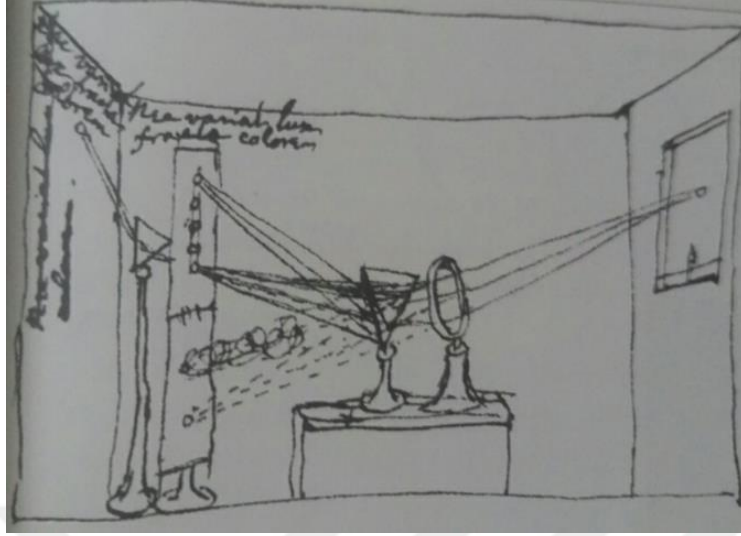
Fizikçi Thomas Young, temelde renklerin olmadığını, gözün duyuları olduğunu savunmuştur. Renklerin algılanmasının fizyolojik bir süreç olduğunu deneyelemiştir. Young, “Sadece üç çeşit ışığı, kırmızı ışık, yeşil ışık ve mavi (ya da mor) ışığı karıştırarak renklerin bütün nüanslarını, bütün renk tonlarını bağıl yeniliklerini ayarlayarak oluşturmanın mümkün olduğunu göstermiştir. Beyaz rengi de oluşturabilmiştir ancak siyahı oluşturamamıştır.” (Thuan, X., T., 2010: 109). Daha sonrasında (1821-1894) Alman fizikçi Hermann von Helmholtz da yeniden bu konunun üzerinde araştırmalar yaparak konuya daha da aydınlık getirmiştir ki onun araştırmalarının sonuçları günümüze kadar gelmiş ve çalışmanın büyük bir çoğunluğu kabul görmüştür.



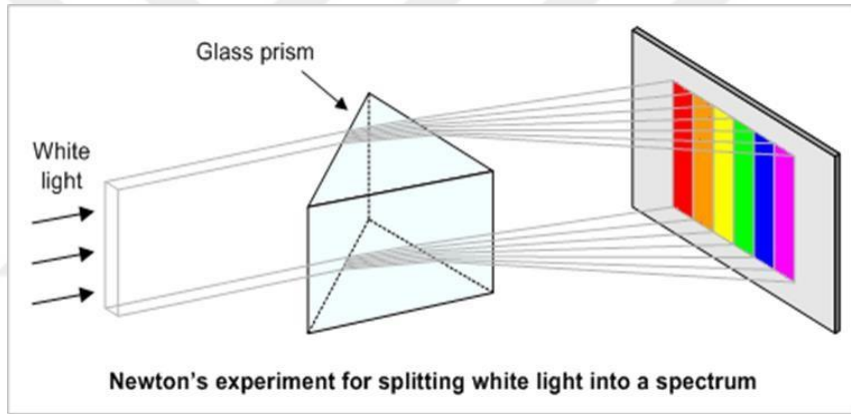
Şekil 5: Renklerin karışımı.

Newton'un çizimi altta (Şekil 6)'da fizikçinin, beyaz güneş ışığının kırmızıdan mora yedi temel rengin toplamı olduğunu gösteren prizma deneyini gösteriyor. Newton'un çiziminde görülen, sağ tarafta olan bir pencereden gelen ışın ortada bir mercekte odaklanıp yedi ışın birinci prizmadan geçip ikinci bir prizmaya geçtiğinde kırmızı ışın değişmemiş olarak dışarı çıkıyor. Sonuç olarak ilk prizmanın çıkışında oluşan yedi ışık renginin, beyaz ışığın bölünmez bir

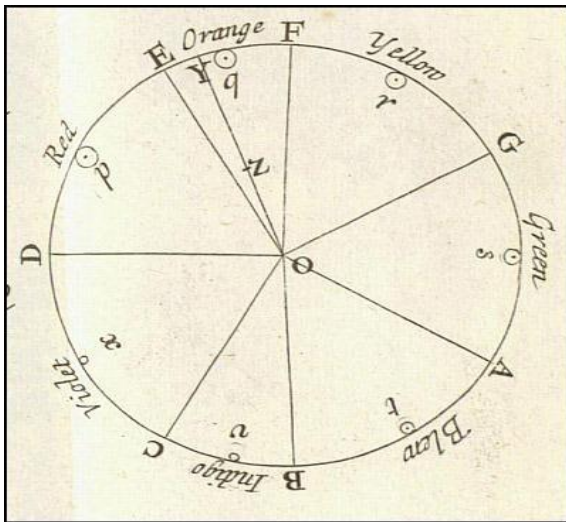
bileşenleri olduğu kanısına varmıştır. Newton, bir sonraki temel prizma deneyinde, yedi ışık tayfının mercekte odaklandıklarında, ışığın yeniden beyaz olduğunu kanıtlamıştır.



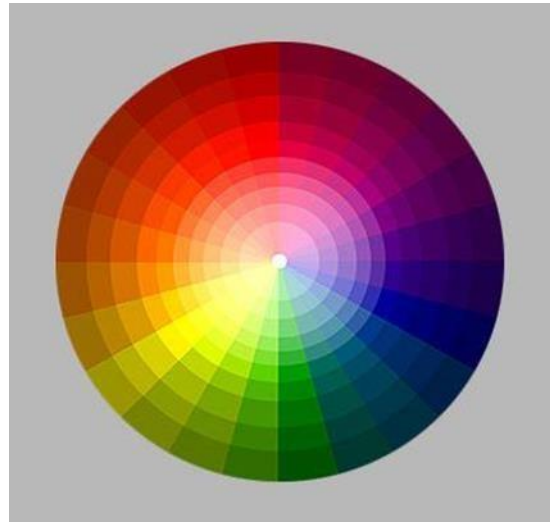
Şekil 6: Newton'un prizma deneyi çizimi.



Şekil 7: Newton deneyi.



Şekil 8: Newton'un renk çemberi.



Şekil 9: Renk çemberi.

Retina tabakasında üç hücre ailesinin bulunduğu deneysel yolla doğrulanmıştır. Bunların hepsi sırasıyla kırmızı, yeşil, mavi renklerini algılar. 1801'de T. Young'ın ileri sürdüğü ve H. Von Helmholtz'un geliştirdiği üç ana renktir söz konusu olan bu üç renk. Fakat 18. yüzyıldan günümüze, renk katalogları hazırlayan katalogcular artmıştır. Buna rağmen 20. yüzyılda A., H., Musell'in daha sonra da Manfred Richter'in çalışmaları renklerin üç boyutlu niteliğini açık bir biçimde ortaya koymuştur. Bir renk şu özellikleriyle ayırt edilebilir: Renk Tonluğu; mavi ton, sarı ton vb. (Eroğlu, Özkan, 2013: 112, 113).

Çağlarca (1968: 5, 7), renkleri şu şekilde değerlendirir:

- Fizyolojik sistemde renk: çeşitli ışık cinslerinin göz retinası üzerindeki sınırlar aracılığıyla meydana getirilen fizyolojik olaylardır. Işığın görüntüsü fizyolojiktir. Renk bir duygudur, yaşayan varlıkların sinir sistemlerinde mevcuttur.

- Fiziksel sistemde renk; ışıkla, spektrumla, ölçülerle, rakamlarla geniş olarak belirtilen bir olaydır. Işığın hangi dalga uzunluklarını hangi oranda bulundurduğu meselesidir. Fizik bakımından renk türlü titreşimde ışık dalgalarından ibarettir. Bu ışık, renk dalgaları değişik uzunluklardadır. Kırmızı renk kısa dalgayı, mor renk uzun dalgayı taşır.

Boya renkleri prizma renklerinden daha az ışıklıdır. Renklerin kendine göre hususi bir aydınlığı vardır. Boya renkleri birbirleri ile karıştırılınca gri meydana gelir. Kimyasal olan boya renkleri birbirleri ile belli miktarlarda karıştırıldıkları zaman meydana gelen yeni rengin kıymeti eskilerden daha zayıftır. Örneğin mavi ve sarı boya renkleri karıştırılırsa ortaya çıkan yeşil koyu ve kesiftir. Griye meyyaldir. Halbuki bunların ışık renkleri toplanırsa beyaz ışık meydana gelir. (Çağlarca, 1968: 7).

Işığı, cisimlere çarptıktan sonra yansımayla gözümüzde bıraktığı etki ile görünen renk olarak adlandırırız. Renkler kendi içinde fiziksel sınırları olan farklı dalga boylarına sahip olup tonlar ve değerlere bölünen gruplar halindedir. Her dalga boyu farklı bir renk olarak algılanmıştır. Algıladığımız renkler dış etkenlere göre de değişim göstermiştir. İç mekânda, farklı dış mekânlarda güneşin geliş açısına göre değişiklik göstermiştir.

İnsanlığın görme yetisi her alana uyum sağlayabilecek şekilde ayarlanmıştır. Bundan dolayı her koşuldaki rengin aynı renk olduğunu algılamışızdır. Göz, üç temel renklerden; kırmızı, mavi ve yeşil renge karşı tepkisiz kalmamıştır. Ve beynimiz, diğer renklerle bu üç rengin birleşmesinden çıkan sonuca odaklanmasıyla birlikte algılamaya başlamıştır. Nesnelere üzerine düşen ışık dalgaları, bulunduğu alana göre ve ışığın yoğunluğuna göre farklı renkte gözükmelerine rağmen beynimiz her durumda nesnenin kendi öz rengini bilir. Yani ortamdaki ışık değişimlerine göz uyum sağlamıştır. Bu süreç renk uyumu olarak adlandırılabilir. Objelerden yayılan ışık dalgaları, retinaya gider ve oradan göz sınırları ile beyne iletilerek rengin algılanmasını sağlamıştır.

Renk algılaması, ışığın maddelerin üzerine gelip, sonra göze ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Oluşan bu algıyı renk tonu veya renk olarak adlandırabiliriz. Doğadaki bütün nesnelere görebilmemiz ışık sayesinde olmuştur. Her nesnenin kendine özgü bir rengi olmuştur. Işık olmadan nesnelere, renkleri göremeyiz. Renkleri birer noktacıktan oluşup, bu noktacıklar bir araya geldiğinde gözün retinasına yansıyan ışık renkleri belirginleşmiştir. Işıқта

ve boyada rengin durumunu karşılaştıracak olursak; beyaz ışık yedi ayrı renkten oluşur ve bu yedi renk birleştiğinde ise tekrar beyaz ışığı vermiştir. Kimyasal boya renkleri dediğimiz pigmentlerin karışımında beyaz rengi elde edemeyiz. Pigment boyaların tümünü karıştırdığımızda siyaha yakın renksiz bir gri elde ederiz.

Rengin üç temel niteliklerinden, ton (valör) ve armoni (renk ahengi, uyum); öncelikle rengin niteliği, temel renk olarak kendisinde saklı kalmıştır. Ton (valör) (aydınlık, açık-koyu) sıcak-soğuk renkler; rengin ton değeri ile aydınlık, açık veya koyu olması durumudur. Yani bir renkteki ışık miktarı olan ışık derecesidir. Ton, sıcak-soğuk renklere bağlı olarak nesnelere görüntüsünde yakınlık-uzaklık (renk perspektifi), genişlik-darlık gibi etkileri anlatabilmek için kullanılmıştır. Resimde derinlik hissini verebilmek için soğuk renkler, örneğin mavi renk uzaklık hissini veren en çarpıcı renklerden olmuştur. Ön planda göstermek istediğimiz şeyi de çarpıcı bir etkisi olan sıcak renk kırmızı kullanılmıştır. Yine uzakta arka planda olan nesneyi öne almak istenirse yine sıcak renkler tercih edilmiştir. Perspektifte aynı değerde olsa bile soğuk renkten sıcak renkler önde gelmiştir. Tıpkı saf olan renkler ve saf olmayan renklerin önüne geçmesi gibidir. Saturasyon (saflik hali, doymuşluk); renklerin yoğunluğunu belirlemiştir. Bu anlamda renk unsuru, iki boyut yüzey üzerine derinliği belirleyen (üçüncü boyut), yanılısama olarak aktarımında önemli bir etken olmuştur.

Herhangi bir figürün algılanma sürecine doğallıkla eşlik eden renk, çizgi ve ışık gibi öğeleri, bu figürün yeniden üretimi söz konusu olduğu zaman, daima ayırtırmak zorunda kalırız; çünkü, bu öğelerin görmeyle özdeşleşen eşzamanlı birlikteliğini aynen yinelemek mümkün değildir. Dolayısıyla her resme bir seçim yaparak başlanır önce; ama imgelemde olduğu gibi çeşitli olasılıklar arasından yapılmış bir tercih değildir bu; uygulamada renk yahut çizgi ikilemiyle kuşatılmış ressamın bunlardan birine öncelik tanımaktan başka çıkar yolu yoktur. Gerçi renk, çizgi ve ışığın işlevlerini kesin bir biçimde birbirinden ayırmak hayli güç olmasına karşın, yine de renkle nitelik, çizgiyle oylum, ışıkla titreşimler arasındaki bağıntı konusundaki genel bir uzlaşma olduğunu söyleyebiliriz. (Ergüven M., 2002: 96).

“Işık ve renk bağlamı, sanat kuramlarının ilişkileri en önemli kavramlarıdır. Biçimi ancak ışık, ışığı da ancak biçim üzerinden algılarız. Rengi de ilişki kurduğu ışık, ışığı da ancak biçim üzerinden algılarız. Doğada ışık rengi yaratır; resimdeyse renk ışığı yansıtır. Senfonik bir resimde renk gerçek yapı aracıdır.” (Eroğlu, Ö., 2013: 75).

Renk, bir çeşit plastik ahenk yaratır ve göze hitabeden bir hava meydana getirir. Bir tabloda nesnelere, belli bir ışık ve gölgeye bürünerek belli havanın unsurları haline gelir. Bir bakıma renk, resim için bir yükür. Zira nesnelere, çizgilerle canlandırılır ve resim çizgilerden meydana gelir. Fakat renk, getirdiği şiddet, canlılık ve derinlikle görme olayını zenginleştirir. (Edman, I., 1991: 91, 92).

Ressam ve sanat eleştirmeni Eugéné Froment'in kitabı *Les Maitres d' autrefois*'nin (Eskisinin Ustaları) önemli bir kısmını Rembrandt'a ayırmıştır. Gece Devriyesi'ndeki gölge, ışık ve renk arasındaki ilişkilerin parlak analizi hâlâ kaynak bir çalışma olmayı sürdürmektedir. Renk sanatçılarında ışık sadece kullanılan renklerin seçimine ve renk perdesine öyle yakından bağlıdır ki onlarda ışık ve rengin bir oldukları bütün gerçekliğiyle söylenebilir. Gece Devriyesi'nde buna benzer bir şey yoktur. Renk perdesi gölgede kaybolduğu gibi ışıkta kaybolur. Gölge siyahımtırak, ışık

beyazıdır. Boya ilkesinin değişen silinmesiyle her şey aydınlanır ya da kararır, her şey ışıldar ya da gölgelenir. (Thuan, X., T., 2010: 113).

Rembrandt Van Rijn'in Gece Devriyesi heybetli bir resim olan bu tabloda dönemin varlıklı kişilerinden oluşan bir kalabalık hareket halinde bizi izlemektedir. Rembrandt, ışığı son derece güçlü bir şekilde kullanmıştır. Yüzlerdeki gerçeğe yakın ifadeler de Rembrandt'a ün kazandıran unsurlardandır. Resimde karanlığın içindeki kalabalıkta en çok dikkat çeken silahşorun arkasındaki tek kadın figürü olan figür, parlak, beyaz ve sarımtırak renklerle ön plana çıkarılmış. Resmin ön planındaki önemli olan iki figürün parlak renkleriyle denge oluşturmuştur.



Resim 7: Rembrandt Van Rijn, *Gece Devriyesi*, 1642.

Kuşkusuz her resim, impressionizme gelinceye kadar ışığı kullanmıştır. Bunu daha somut olarak görebilmek için Leonardo da Vinci'nin Mağarada Meryem tablosunu ele alıp, ışık bakımından araştırılım. Burada ışık, arkadan, derinlerden, bilinmeyen bir kaynaktan doğmaktadır; bu ışık bizim doğada gördüğümüz ışık değildir, o reel ışık değil, ama idealize edilmiş bir ışıktır. Kuşkusuz bilinmeyen, derinlerden gelen ve ön plandaki figürleri aydınlatan bu ışık, resmin temel değeridir. Dikkat edersek, bu ışığın tablonun konstruktion'u bakımından çok büyük bir önemi var. Diyebiliriz ki, burada ışık, resmin belki de en temel elemanlarından biridir. Çünkü ışık, burada resmi kuran bir prensiptir, bir kompozisyon prensibidir. Bununla beraber, ışık burada hiç de tek

başına bir erek olmayıp, sağlam bir kompozisyon kurmada, mekâna ait ve plastik değerleri ifade etmede sadece bir araçtır. (Tunalı, İ., 2008: 48, 49).

Rönesans dönemi, sanatında ışığı en iyi kullanan sanatçılarından Leonardo Da Vinci için ışık, renk ve resim önemli bir yer tutar. Resim anlayışında ışık ve gölge etkilerinin ilk farkına varanlardan olan Da Vinci, birçok çalışmalarında oldukça ileri gider ve gözün fiziksel yapısı, rengin özellikleri ve rengin perspektifi üzerine çalışmıştır. (Resim 8)'de resimlerini ışığın rengi ve gölgelerle tek tek işlemiştir.



Resim 8: Leonardo Da Vinci, *Kayalıklar Bakiresi (Mağarada Meryem)*, 1506-1508.

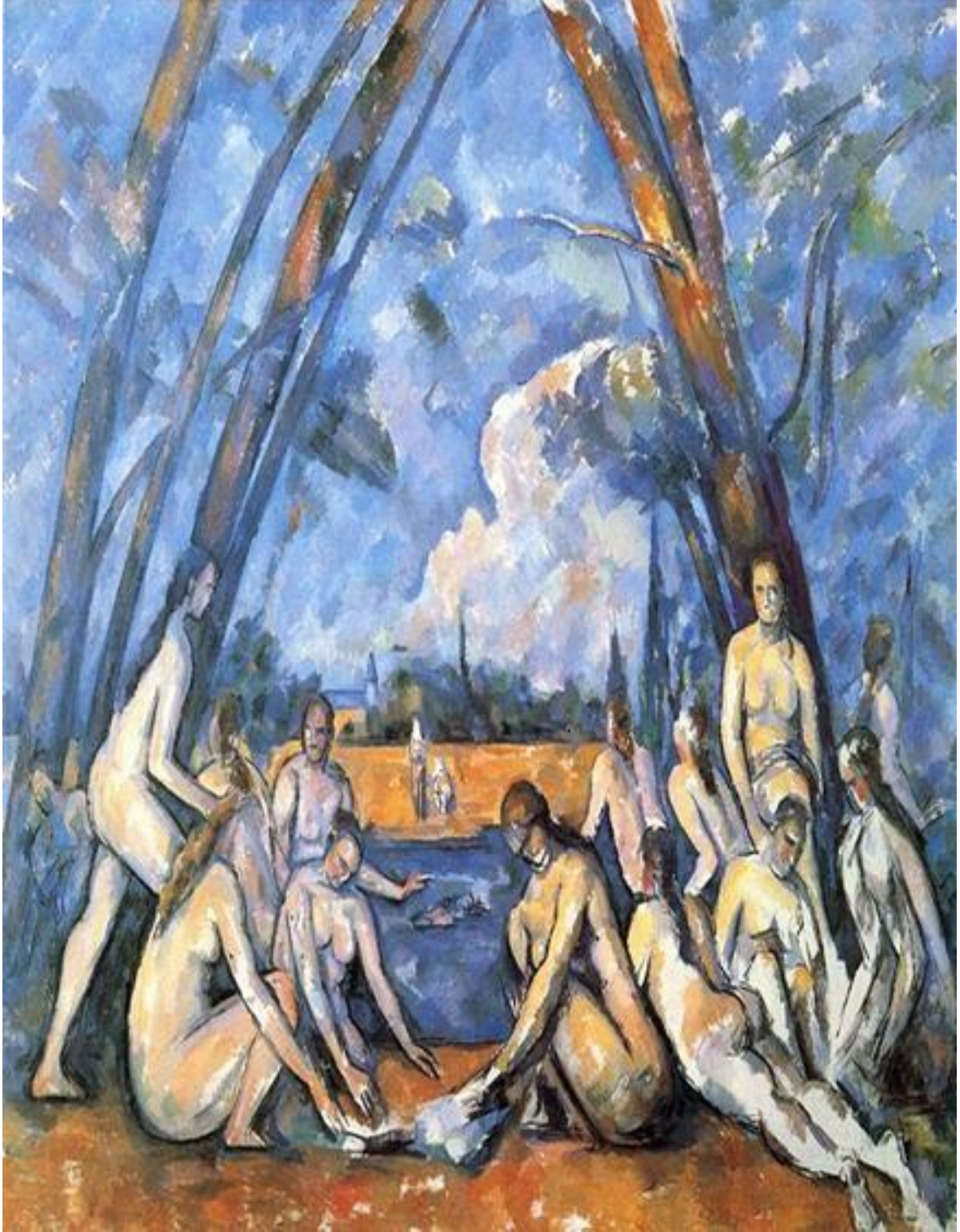
Resimde ışığı yaratan renk, sanat biliminin esaslı kavramlarından biridir. Görüldüğü üzere birçok renk üzerine araştırmalar ve tanımlar yapılmıştır. Hepsi de birbirinden farklıdır. Tabii ki bu yapılan bunca araştırma ve yorumlardan birçok sanatçıda etkilenmiştir. “Bilimsel çalışmaların sanattaki ilk yankılanmalarının İzlenimciler”de olduğunu biliyoruz. Newton’un, Chévreulle’ün ve Helmholtz’un ışık üzerinde yaptıkları araştırmaların, İzlenimciler üzerinde etkili olması ve bu konunun onlar arasında tartışılması ilgi çekicidir. İzlenimciler’in bu sıralar Velázquez, Franz Hals ve Turner üzerinde yaptıkları incelemeleri de biliyoruz.” (Turani, A., 2015: 50).

“Empresyonizme kadar renk ışık ilişkisi üzerine durulmamış, renk bir ışık tayfı olarak düşünülmemiştir. Tayf renginin temsil ettiği dünya, sağlam, rasyonel bir dünya değil, sürekli akan bir dünyadır. Perspektiften yoksun olması nedeniyle iki boyutlu bir dünyadır. Renklerin arda ardalığıyla oluşan yüzey dünyasıdır. Derinlik, kompozisyon, içerik vb. ikinci plana atılmış renkli, hemen hemen düz bir yüzeydi dünya.” (Kavukçu, M., 1996: 51). Göz artık renk armonilerine renk derecelerine göre yönelmiştir. Renklerin keşfedilişi başlamıştır. Basit bir masa kendini ışık ve gölgeyle var edercesine gösterilmiştir. Renk- ışık empresyonlarında nesne sadece tek başına bir nesne olmamıştır. Anlık görünüşleriyle birer renk-ışık empresyonu olmuştur.

İzlenimcileri incelediğimizde, resimde önemli bir konunun ışığın rengi olduğu görülür. İzlenimciler, doğayı izleyip deneyimlerken doğal nesnelerin üzerine düşen reel ışığı inceleyip bunu tuvallerinde doğada olmayan yani saf bilinen renkli boylarla deneyimlemişlerdir. Dolayısıyla resimlerinde biçimlerden daha çok renkler ön planda kalmıştır. “Ayrıca ışık gibi gölgeler de renklerle gösterildiğinden, renge renkle karşılık verilmesi, izlenimci için amaç oluyor ve ışıklar kırmızı, turuncu, sarı; gölgeler de yeşil, mavi, lacivert ve morlarla düzenleniyordu. Demek ki, İzlenimciler resimde yeni bir sistem kuruyorlardı. Bu yüzden resimdeki nesne biçiminin yerini bir renk sistemi alıyor ve tablo yüzeyi bu sisteme göre kuruluyordu.” (P., Cézanne, 1957: 117).

Paul Cézanne’ın (Resim 9)’daki *Yıkılan Kadınlar* resmine baktığımızda ağaçların dizilişi tıpkı bir üçgeni andırmıştır. Bu durum bize bir tiyatro sahnesi izlenimi vermiştir. Cézanne’ın en başarılı işlerinden biri olan bu resim de net çizgilerden kaçındığı, ağaçlar ve kadınların vücut hatlarını güneşin ışık renkleriyle, renk tonlarıyla belirginleştirmiştir. Cézanne, ışığın kadınların üzerindeki hareketini koyu altın sarısıyla göstermiştir. Vücut hatlarını daha da belirginleştirmek için ise mavi ve gri tonları kullanmıştır. Ayrıca resimdeki uzaklık algısını yaratmak için ise koyu altın sarısı ve parlak beyazı kullanmıştır.

Biçimin ortaya çıkmasını, boşluğun var olduğunu hissettiren renk aralıkları olmuştur. Renk aralıklarında güçlü zıtlıklar oluşabildiği söylenmiştir. Renk aralıkları oluşumunda, rengin plastik bir değer olması, renk aralıkları ve geçişleri önemli bir etken olmuştur. Bir plastik değerde resmin ışık ve renk bütünlüğü olmazsa olmazlarından. Resmin kendi içinde ışığın hareketinin dağılımında ritim şekillenir. İzlenimciler, iki boyut üzerinde biçim, renk ve ışığın prototipisini (somut nesne) kullanarak resmin transparanlığıyla (yarı saydam) birlikte bütünlük elde etmişlerdir. Bu konuda öncülük eden İzlenimciler, ışığın rengin içinden geldiğini tekrar tekrar sorgulamışlardır. Rengin ışığı, kullanılan malzeme boya ile ilgilidir.



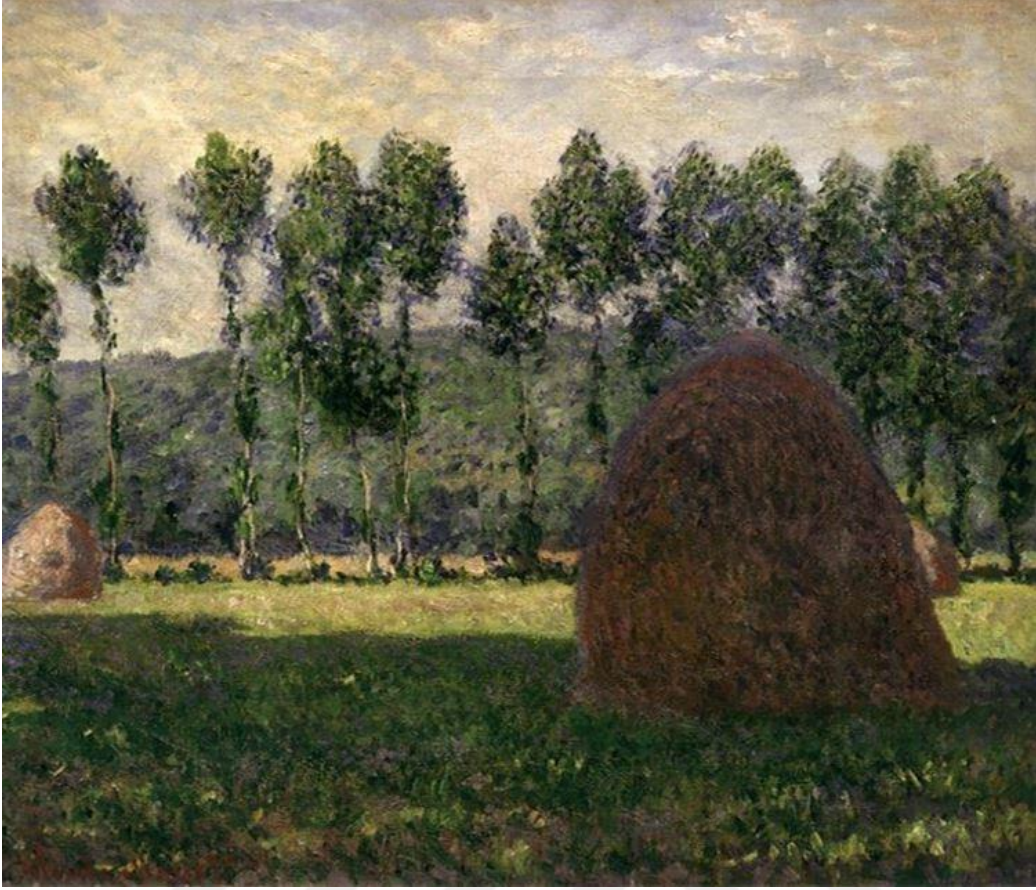
Resim 9: Paul Cézanne, *Yıkandan Kadınlar*, 1906.

Boyanın yoğunluğu, kullanım şekli ile ışık, istenilen şekilde kullanılabilmiştir. Şeffaf (yarı saydam) ve yumuşak geçişler yapmak istenildiğinde boyayı sulandırarak yumuşak fırça darbeleriyle yapılmıştır. Boya kalıntıları farklı etkiler bırakmış ve boya ışığı istenilen şiddette kullanılabilmiştir. Işıkla renkleri bulmaya çalışan Empresyonistlerin resimlerinde kontur yoktur. Nesnelerin hacimlerini renk aralıklarıyla göstermişlerdir. Resimlerinde renk en önemli unsur olmuştur Görünen dünyada ışık tayfı, doğa ve objeler üzerinde görülmüştür.

Onlar için konu veya içerik önemli olmamış. Işık tayfı içinde doğayı yakından izlemişler, incelemişlerdir. Işığı plastik değerlerle de etkili halde yaratabilmişler. Resimlerinde adeta ışık özgürce dans ediyormuş hissiyatı vardır. Empresyonistlerin doğada geçen zamanla birlikte yarışarak hızla bir şekilde tuvallerine akıcı boya ve fırça darbeleriyle ışığı renkleriyle birleştirmişlerdir. Nesne üzerindeki gölgeleri bile klasik anlayıştan uzaklaştırıp renklerle ifade etmişlerdir. Sonuç olarak Empresyonizmle birlikte ışık ile renk sanata dönüşmüştür. Ve Modern resmin başlangıcı olmuştur. Renkler doğal ışıktan gelen ışınları emer ve tekrar geri gönderir. Böylelikle alışveriş halinde kendini gerçekleştirmiştir. Daha öncede söylediğimiz gibi burada da renk bütünlüğü ve dengesi oldukça önem arz etmiştir. Empresyonist ressamlar ışığı resmen artık resmin temel unsuru yapmışlardır. Resimlerinde belirsiz hatlar, biçimlerde gölgelerle renkler hâkimdir. Artık zamanın boyutunu resimlerinde göstererek izleyiciye an'ı hissettirmişlerdir.

Monet 1888'den itibaren aynı konuyu ve aynı sahneyi tasvir eden, aynı konumdan görülen ancak günün farklı anlarında olan tablo dizileri resmetmeye başlar. 1891'de *Saman Balyaları* dizisini, saman balyalarından ışığın toplanma yerleri olarak faydalanarak, günün anı ve mevsimler açısından ışık etkilerinin neredeyse sonsuz çeşitliliğini resimlemek için sunar. Ressam, aydınlık ve karanlığın Rouen Katedrali'nin batı cephesi, kavaklar, buğday tarlası, Japon köprüleri ya da Giverny bahçesinde bulunan ünlü beyaz nilüferlerin üzerindeki oyununu saatlerce ve günlerce dikkatle inceleyerek ışık çalışmalarına devam eder. (Thuan, X., T., 2010: 115).

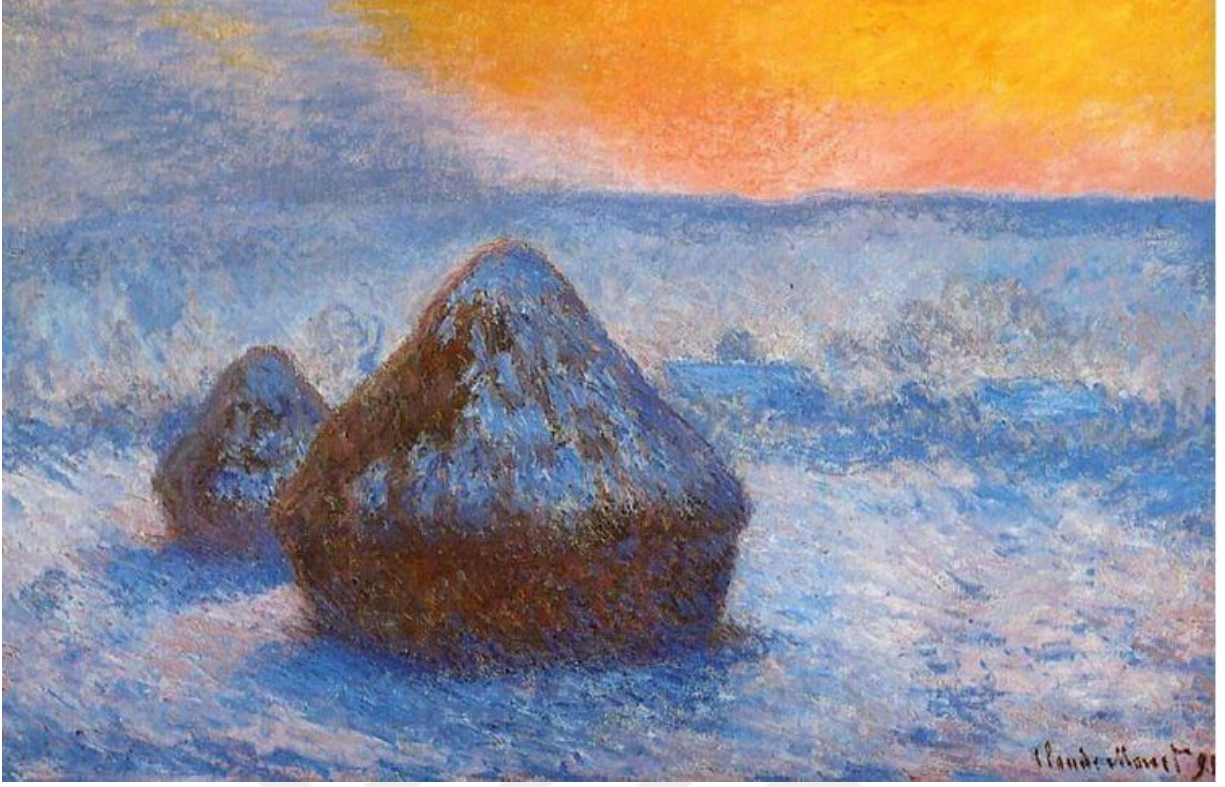
Monet, ilk dönem resimlerinde aynı temaların tekrarını farklı zaman dilimlerinde betimlemiştir. En önemli eserlerinden *saman balyaları* (Resim 10, 11, 12, 13)' de görülebilir. Aynı tema üzerinde çalışılmış bir dizi haline gelen resimlerinde günün farklı zamanlarında, hava koşullarının ve ışığın değişimini saman balyaların üzerindeki etkisi görülmüştür.



Resim 10: Claude Monet, *Saman Balyaları*, 1889.



Resim 11: Claude Monet, *Saman Balyası, Kar Etkisi, Kapalı Hava*, 1890-1891.



Resim 12: Claude Monet, *Saman Balyaları, Kar Etkisi, Günbatımı*, 1890-1891.



Resim 13: Claude Monet, *Saman Balyaları, Kar Etkisi, Sabah*, 1891.

Daha önceki başlıkta da irdelenen ışık ve renk birbirleriyle ilintili, tamamlayıcı ve birbirini açıklayıcı nitelikte olmuştur. Etrafımızda gördüğümüz nesnelerin rengini ışık etkiler; ışığın

yoğunluğuna göre rengin yoğunluğu da değişebilmiştir. Alman sanatçılarından Heinz Mack, Modernizm öncülerinden ve ışık ve rengi en iyi kullanan sanatçılardan olmuştur. Heinz Mack sanatının ana teması ışıktır. Aşağıdaki (Resim14)'te ışık rengini en iyi gösteren örneklerdendir. Burada siyah ve beyaz rengin tonlarını görürüz. Ve beyazın içindeki ışığın değişimiyle birlikte kendi içindeki uyumu adeta şaşırtıcı etkiye sahiptir. Sanatçı, felsefeci kimliğiyle ışık ve rengin izdüşümlerini farklı yüzeylerde de araştırmıştır. 1960'ta Sahra Çölü ve Kuzey Kutup coğrafyasından esinlenerek öncülerinden olduğu "Land Art" (Arazi Sanatı) çalışmalarından hareketle, yaptığı yüzeyde ışık ve renk temalarının araştırmalarını da görebiliriz. Mack'ın 1999'da *dört renk örneği* çalışmasında mavinin tonları, beyaz ve turuncu renklerini kullanmıştır. Bu örneğinde de renklerin ışığının eşsiz cazibesıyla karşılaşırız.

Rengin titreşiminde ilk şart, kromatik renk modülasyonundaki değişimde bir şeyin varlığını korumasıdır(...). Ben renge bir titreşim veriyorum, yani renge bir yapı veriyorum(...). Çok renkliliğin bizzat renk tarafından aşılması, ancak kompozisyondan vazgeçmek ve basit yapı alanını öne çıkarmakla mümkündür(...). Tamamiyle objeden arındırılmış, dinamik olarak biçimlendirici, doğaya astronomik olan yapının içine başka hiçbir şeyi kabul etmemesi, saf duygunun ifadesine dönüşür; gizli güzelliğini bizlerin ancak sezebildiği yeni bir gerçeklik olarak kendini sunar! (Mack, H., 2015).

Mack'ın çalışmalarında renk olarak ışık ve ışık renk olarak etkisini gösterir. Renk yoğunluğu o kadar etkilidir ki ışığın yoğunluğu nasıl olursa olsun birbiriyle hep ilişki halindedir. Renk görüntülerinin özünde farklı renk seviyesi aralarındaki dinamik titreşimleri, aralıkları, renk ritimleri, renk sıcaklıkları, dinamik ve zengin ritmik dürtüler heyecan vericidir.

Ta Batı resminin doğuşundan itibaren renk, nesnenin belli renkleri olarak resmin en temel elemanlarından biri olarak biliniyordu. Optik bir sanat olan resim, her şeyden önce göz duyularına dayanır ve bu göz duyuların da, aslında renk-ışık duyularından başka bir şey değildir. Burada daima şunu düşünmeli ki, mekâna ait biçimler bizde daima renkleri nedeni ile estetik bir etki yaparlar. Hatta, renk bakımından oldukça yoksul olan sanatlarda bile, örneğin heykeltıraşlık ve grafik sanatlarında mekâna ait renklerin estetik impression'u, daima onların renk ve ışık etkisiyle olur; ışık ve renk etkisi olmadan, salt mekâna ait biçimin estetik olarak kavranması mümkün değildir. Bundan ötürü, geçmiş stil'ler arasında her resim, rengin bu estetik etkisinden mümkün olduğu kadar fazla faydalanmak istemiştir. (Tunalı, İ., 2008: 52).

Renk, her şeyden önce çağdaş ve güncel sanatta vurucu dili dolayısıyla kullanılmakta, Kandinsky'den bu yana rengin, özellikle ruhsallıkla ilgili bağlantıları kurulmaya çalışılmaktadır. Bahsedilen çalışma Handler'in yine bilinen bir eseri. Buradaki biçimsel veriler, figürün temsil ettiği Dealer'ın bir Art Dealer olacağı yönünde bazı izlenimleri de akla getiriyor. Ele alınan bu heykel bir mutanta işaret etmektedir. Kandinsky'e göre yorumlanacak böyle bir kırmızı, tamamen itici, hatta kanı hatırlattığından ötürü de bayıltıcı, fena edici bir etkiye sahip. Öyleyse buradaki figürün, böyle bir kırmızı ile kaplanması, adeta giydirilmesi, izleyen ölçeğinde kesinlikle itici bir duruma işaret etmekte. (Eroğlu, Ö., 2013: 114).



Resim 14: Heinz Mack, *İsimsiz, Chromatische Konstellation (Kromatik Takım Yıldızı)*, 2001.



Resim 15: Heinz Mack, *Dört Renk Örneği*, 1999.

Katharina Fritsch'in diğerk bir çalışması da *Hahn/Cock*, 2013 yapımlı (Şekil 17)'de görüldüğü gibi horoz bir heykelin tek canlı renkle boyanmış. Genelde ikonik nesnelere, karakterleri renklendirerek yeniden biçimlendirmiştir.



Resim 16: Katharina Fritsch, *Handler (Dealer)*, 2001.



Resim 17: Katharina Fritsch, *Hahn/Horoz*, 2013.

Renk denince ilk akla gelen isimlerden bir diğeri de Joseph Albers. Saf renklerin birbiriyle ilişkileri ve etkileşimleri hakkında birçok çalışmaları olmuştur. Bu konu hakkında özellikle renkler olunca ortaya bir sürü tez sunmuştur. Yaptığı çalışmalarında her renk ve kullandığı karelerin arasında ciddi bir hesaplamalarla, oran-orantıyla yapılmıştır. Albers için resim, sanatın kriterlerinden, temel yapılarından biri olan renk, kendi kendine güçlü ve etkili bir estetik elemandır. Çalışmalarında, düzenli geometrik biçimlerin içinde renk algısıyla ters yönden düşünmeye zorlar.

Işık-rengi dağıtıp yaymak gerekir. Bu konuda karar vermeyi kolaylaştırmak için Rotterdam'da yapılmış modern bir fabrikayı ele alalım. Eskiden bu fabrika kapkara ve hüzün doluydu. Yeni yapılan fabrika ise aydınlık ve rengârenkti, saydamdı. Yeni yapılan şeydi: Personele hiçbir uyarıda bulunmaksızın, kadın ve erkek işçilerin dış görünüşü değiştirilmişti. Daha temiz, daha özenli olmuşlardı. Bilincine varmışlardı ama etraflarında önemli bir şeyler döndüğünü hissetmişlerdi. Yeni bir yaşama adım atıyorlardı. Işık-rengin bir etkisi, yalnız bir dış değer taşımaz; toplum, ancak rasyonellikle gelişerek dönüştürülebilir. (Léger, F., 2014: 174).

“Işık içsel durumumuzu dış çevreye sıkıca bağlar. Işık, dış görüntüleri elektrik atımlarına çeviren ve bunları yorumlayan beyne ileten olağanüstü optik alet gözle alınır.” (Thuan, X., T., 2010: 95). Birçok sanatçı ışık rengini kullanarak çalışmalar yapmaktadır. Işık-rengi iç mekân, dış mekânda olsun, farklı plastik değerlerde etkilerini anlattık. Altta, Danimarkalı Sanatçı, Olafur Eliasson'un ilginç çalışmalarını görebilirsiniz.

Kandisky, renk kavramı ile ilgili açıklamasında; “Renk de, resim düzenine yardımcı olan malzeme ihtiva eder ve onun da sınırsız imkânları vardır. Renk, desenle birleştiği zaman kompozisyona varmayı sağlayarak olan büyük piktüral düzen elde edilmiş olacaktır ve gerçekten saf sanat olarak ilahi olana hizmet edecektir.” (Kandisky, 1981: 57).



Resim 18: Olafur Eliasson, *Eine Feier, Elf Räume Ve Gelber Koridoru*, 2013.



Resim 19: Olafur Eliasson, *Renk Belleğiniz*, 2005.

RENKLERDE PSİKOLOJİ

“Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh ise piyanodur. Sanatçı da piyanoyu çalan eldir. Tuşlara dokunarak ruhta titreşimler yaratır.” (2013: 64).

Wassily Kandinsky

Plastik sanatlarda bir anlatım ögesi olan rengi, konunun çok dışına çıkmadan birazda psikolojik açıdan da ele almak istedim. Renkleri değerlendirirken öncelikle estetik ile psikolojik açıdan bir arada bakılması gereken bir öge olmuştur. Renk kendini salt görsel olarak kendini ortaya koymuş. Sanatın resmin temel öğelerinden biri olan renk, sanat, tıp ve bilim alanında üretilen birçok bilgi sanata yön vermiştir.

Ses tonları gibi renkler de, havadaki titreşimlerden meydana gelir. Havadaki titreşim farkları, renk farklarına yol açar. Belli ses, tat veya kokular gibi belli renklerin de başka türlü ifade edilemeyen, kendilerine özgü vasıfları ile sinir sistemi üzerinde bıraktıkları kendilerine özgü tesirler vardır. Şu halde uyandırdıkları başka başka çağrışımlar bir yana, renk farkları doğrudan doğruya belli bazı hazlar veya hafif acılar vermektedir. Seslerde olduğu gibi renklerde de uyumsuzluklar olur; mor veya menekşe gibi nasıl

parlak ve kesif renkler varsa, açık mavi gibi rahat ve yumuşak renkler vardır. (Edman, I., 1991: 89, 90).

Şunu söyleyebiliriz ki renkler her zaman ruhu besleyen muazzam bir etkiye sahip olmuştur. Renkler insan ruhunda derin izler bırakmıştır. Yani insanda ruhsal etkileri gözlemlenmiştir. Her renkte fiziksel izlenimler önemli olmuştur. Mimar ve ressam olan Fernand Léger derki; “Sinir hastaları için yeşil ve mavi renkleri dinlendirici odalar, kansızlık ve halsizlik çekenler için de sarı ve kırmızı renkli odalar.” (Léger, F., 2014: 174).

Rengin fiziksel ve ruhsal etkisinin ilk izlenimlerinde bir çağrışım mı yoksa doğrudan bir etki söz konusu mu? Kişinin renkle karşılaşması sırasında etkileşimindeki durumlarda bazen bu duyum itici veya cezbedici olabilmiştir. Örneğin; bir odanın duvarları zincifre kırmızısı ile boyalı olduğunu düşünürsek genelde rahatsız edici olabilir. İnsanları daima etkileyen bir renk olmasına rağmen rengin kullanılan yerine ve yoğunluğuna göre de etkileri değişebilmiştir. O anki duvarın renginle karşı karşıya gelen kişide bazı çağrışımlara sebep olabilir. Belki kırmızının o tonu, kanı anımsatıp bundan dolayı rahatsız edici olabilir. Bu durumda renklerin ruha, fiziksel bir duyumu tetiklediğinden etkisi gözlemlenmiştir.

Doğal ya da yapay renkler kişiyi fizyolojik ve psikolojik olarak koşullandırmıştır. Bu da renkleri algıladığımız an beynimizde, vücudumuzda gerçekleşen fizyolojik ve psikolojik değişimler olabilir. “Psikolojik sistemde renk: çeşitli ışık etkilerinin beyinde uyandırdığı etkilerdir.” (Temizsoylu, 1987: 9). Bu durumda renklerin ruha, fiziksel bir duyumu tetiklediğinden etkisi gözlemlenmiştir. Bazı renkler, kişide dokunma hissiyatı oluşturmuştur. Yumuşak hissi veren renkler, koyu ultramarin, oksit yeşili ve kırmızı vb. varken bazıları da yumuşak olmayan sertmiş gibi gözükken hissi veren, kobalt yeşili, mavi ve yeşil renkler daha kuru, sert gözükmüşlerdir.

Çağrışım yoluyla açıklamak, önemli pek çok durumda yetersiz kalır. Kromoterapide haberdar olanlar, renkli ışığın tüm bedeni belirgin biçimde etkileyebildiğini belirler. Renkleri bazı sinir hastalıklarının tedavilerinde kullanmaya çalışmışlardır. Kırmızı ışığın kalbi uyarıp heyecanlandığı, mavi ışığın ise geçici felce neden olabileceği gösterilmiştir. Ancak çağrışım teorisinin hayvan ya da bitkiler yapılan deneylerde suya düştüğü görülmüştür. Böylece, soruya tam bir yanıt bulunamadığı anlaşılır; ancak rengin, fiziksel bir organizma olan beden üzerinde muazzam etkileri olabileceği kabul edilir. (Kandinsky, W., 2013: 64).

Bu çağrışım teori ne kadar da kesin sonuçlar doğurmamış olsa bile renkler ruha etki eden ışık olmuştur. Renklerin insan üzerinde bu etkileri sanatçıların eserlerinin teknik temelini oluşturmuş. Çeşitli renk ve ışık oyunları ile seyircide çok çeşitli psikolojik etkiler uyandırabilmiştir. Dolayısıyla algıladığımız renkler iç dünyamızı etkiler. Goethe'nin düşüncelerinden derinden etkilenen, soyut sanatın kurucularından biri olan Rus ressam Vassily Kandinsky (1866-1944). “Du spirituel dans l'art et la peinture” (Sanatta Zihinsellik Üstüne) (1911) isimli denemesinde, “...her rengin insan ruhu üzerinde kendine has içsel bir yankısı olduğunu ve görsel gerçeklikten bağımsız olarak kullanılabileceğini doğrular.” (Thuan, X., T., 2010: 95).

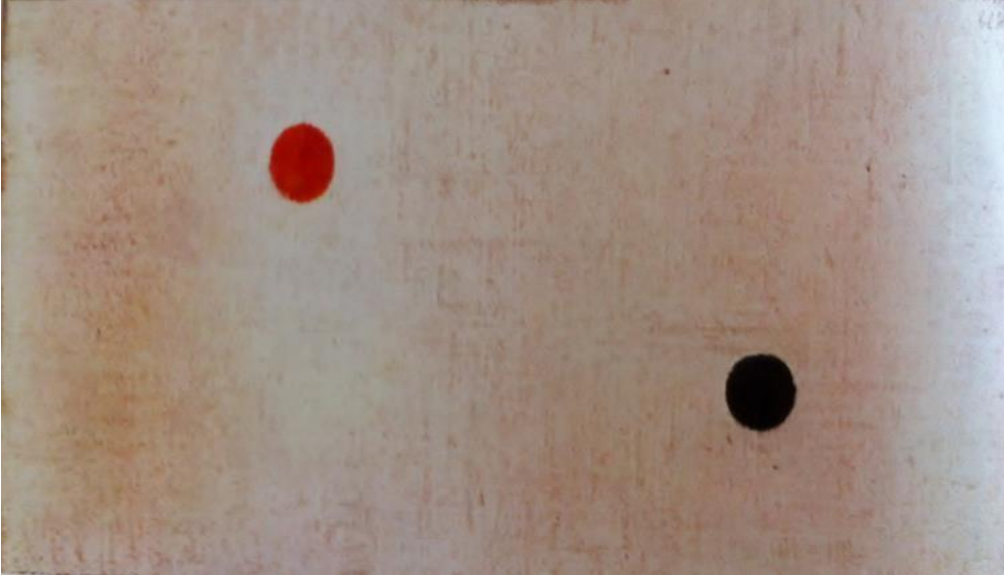
İKİNCİ BÖLÜM

ANLATIM ÖGELERİ

NOKTA VE ÇİZGİ

Nokta, görsel anlatımda temel öğelerden biridir. Yüzeysel biçimin en küçük birimi olan nokta, plastik sanatlarda bir kompozisyonun temel taşı olarak adlandırılır. Noktanın hareketi ile çizgi, çizgideki noktanın hareketiyle yüzey, yüzeydeki noktaların hareketiyle de üç boyutlu hacim oluşur.

Görsel olarak ele aldığımız nokta, bulunduğu alana göre kendi merkezini gösteren bir benektir. Bir mekândaki (uzaydaki) pozisyonunu gösteren nokta, iki çizginin kesiştiğini gösterir. Nokta düzensizliğin içinde bir düzen elemanıdır. Bir düzlemde başlangıcı temsil eden nokta, tek başına durağandır, psikolojik olarak durgunluk etkisi verirken çoğaldıkça üzerinde bu etki değişkenlik gösterir. Her bir tek noktanın birleşmesinden çizgi etkisi, birbirine daha da yakınlaştıkça da form etkisi göstermeye başlar. Yüzey üzerinde çeşitli büyüklükteki noktaların arasında uzaklıkla (aralıklarla) üç boyutlu etkisi oluşturur.



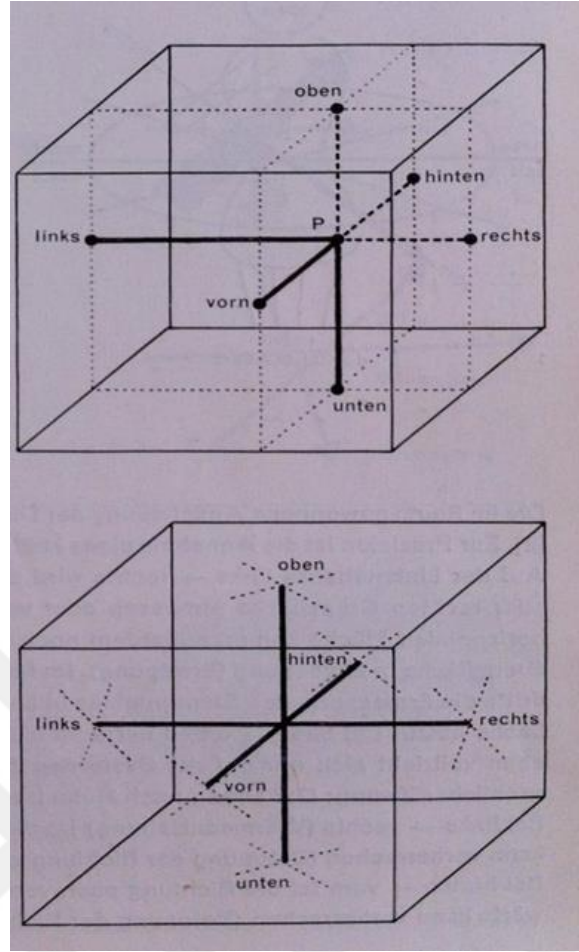
Resim 20: Paul Klee, *Kırmızı Ve Siyah*, 1938.

Plastik sanatlardaki en minimal temsilcisi nokta, bir yüzeysel etki içinde merkezi bir dengeye sahiptir. (Resim 21)'de görüldüğü gibi yüzeyde birkaç noktanın bir sistem halinde belli aralıklar halinde bir sistematik şekilde düzen oluşturmuştur. Resimde gördüğümüz gibi gözümüz, tek bir noktaya değil resmin bütününe algılar. Noktanın yüzey üzerinde sayıları arttıkça etkileri de farklılaşır. Tek başına iken durgunluğu ifade eden nokta, çoğaldıkça hareket, dinamizme, ritme, boşluk-doluluk gibi algılara dönüşebilir. Noktanın yanına ikinci ve ya üçüncü bir nokta geldiğinde artık sıradanlıktan çıkar bir bütünlük etkisi ile birbiriyle ilişkiye girer, bu etki bazen lekeselliğe dönüşürken bazen de çizgiselliğe dönüşebilir.



Resim 21: Kandinsky, *Düzlemde Nokta*, 1955.

“Kazanılmış yerin kavramı ile resmin mekân içindeki kavramı: aşağıdaki şekillerde gösterilmiştir. Bu durumda noktanın üç boyutlu içerisinde yerinin belirlenmesidir. Üç boyut küp içerisinde üç yöne giden noktalar birleştirilmiştir. Üç yön yani yükseklik, yatay ve dikey.” (Klee, P., 1971: 43).



Şekil 10: Paul Klee, *İsimsiz*, 1971.

Fransız ressam Georges Seurat (1859-1891) Puantilizm (noktacılık) olarak da bilinen akımın öncülerindendir. Örnek gösterilen Seurat'ın *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası* resmi (Resim 26)'da görülebilir. Resimde, farklı renklerden oluşan küçük noktalar halinde boyanması görülmektedir. Birçok renk noktalarının yan yana gelmesi durumunda beyin, renkleri karışım halinde bütün olarak algılar.

“Bugün, tarihöncesi mağara duvarlarına yapılmış resimlerdeki çalışma tarzına ilişkin bilgimiz son derece sınırlı olsa bile inancımız değişmiyor: İnsanoğlu renkten önce çizgiyi keşfetmiştir. Görünenin çizgiye kanıtlanması yolundaki yaygın eğilim, hâlâ tanık olduğumuz temel dürtülerden biridir.” (Ergüven, M., 2002: 96).

İlk çağlardan bu yana çizgi, bazen bir duvar üzerine bazen bir kaya üzerine belki bir kaya parçasıyla sürtme etkisiyle birlikte oluşum göstererek plastik sanatların, ilk plastik eleman olarak karşımıza çıkmıştır. Daha önce de vurguladığımız gibi çizgiler, bir noktadan çıkar ve diğer ikinci ve üçüncü noktalarla birleştiği an ile çizgiye dönüşür.

İnsanla adeta özdeşmiş olan çizginin gücü ritimdir. Çünkü resimde çizginin işlevi gereği, biçime biçimden de ritimle bir olup gerçekleşir.



Resim 22: Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, 1884-1886.

Aşağıdaki çizgi için verdiğim örnek (Resim 23), 2008'deki yaptığım sanatçı Andre Derain, dansçı kadın çalışmasının analizindeki çizginin kalın ve ince kıvrımlarla hareket ederek nasıl etki verdiğini görebilirsiniz. Diğer bir çalışmamda da noktanın yüzey üzerindeki etkisine bir örnek olan (Resim 25)'de görülebilir. Bura da noktaların küçük, büyük, birbirlerine olan mesafelerinde yaklaşınca büyüdüğünü ve artık lekeye dönüştüğünü görebilirsiniz.

“Çizgi, resme duyduğumuz gereksinmeyi tek başına karşılamaya yeten bu özelliği nedeniyle, yüzyıllar boyu renge meydan okuyabilmiştir. Nitekim, yalnız desende değil, rengin yüzeysel niteliğini koruduğu durumda da bu olgu geçerlidir; yüzeysel renk eğilimi ile çevrelem arasındaki bağlantı, çıkıştan çok, zorunlu bir varış noktasının sonucudur aslında; çizgi, renk karşısındaki ayrıcalıklı konumuna imgeleme sürecine sahip çıkmıştır bu kez. Eğitimde izlenen yol da bunu doğrulamaktadır; renge daima desenden sonra geçilir.” (Ergüven, M. 2002: 97).



Resim 23: Sinem Yurdanur, *Bir Sanat Eserinin Analizi*, Andre Derain, *Dansçı Kadın*, 2008.



Resim 24: SinemYurdanur, *Yaşar Kemal*, 2005.

Renkler gibi çizgilerinde de, kendilerine has tesirleri vardır. Güzel şeylere, söz gelişi “bakması rahat” deriz. Bir tablodaki kısımların simetrik dengesi, eğri bir çizginin rahatça akışı, düz bir çizginin kesinliği, bunların hepsi sanat zevkimize bir şeyler katar. Belli çizgi çeşitlerinin, mesela çetele gibi olanların, fasılalılının, yumuşak veya dalgalılının, daire veya ovellerin, bunların hepsinin, müzikteki tiz ve tonları gibi sınırlar üzerinde bıraktıkları kendilerine has tesirler vardır. Müzikteki ritim gibi resimdeki çizgiler de, kendi başlarına bir çeşit müziktir. (Edman, I., 1991: 92).

Resim sanatında olduğu gibi bir heykeli ve mimariyi izlerken de göz, doğrudan doğruya çizgi ile birlikte hareket eder. Plastik sanatlar da bir mermerin ve ya bir tuvalin üzerindeki akıcı ve kıvrak çizgiler kişide hareket ve dokunma hissi uyandırır. İzleyicinin, gözlerini dikkatlice plastik değerlere yönelik baktıkça haz alması da çizginin gücüdür.

YÜZEY

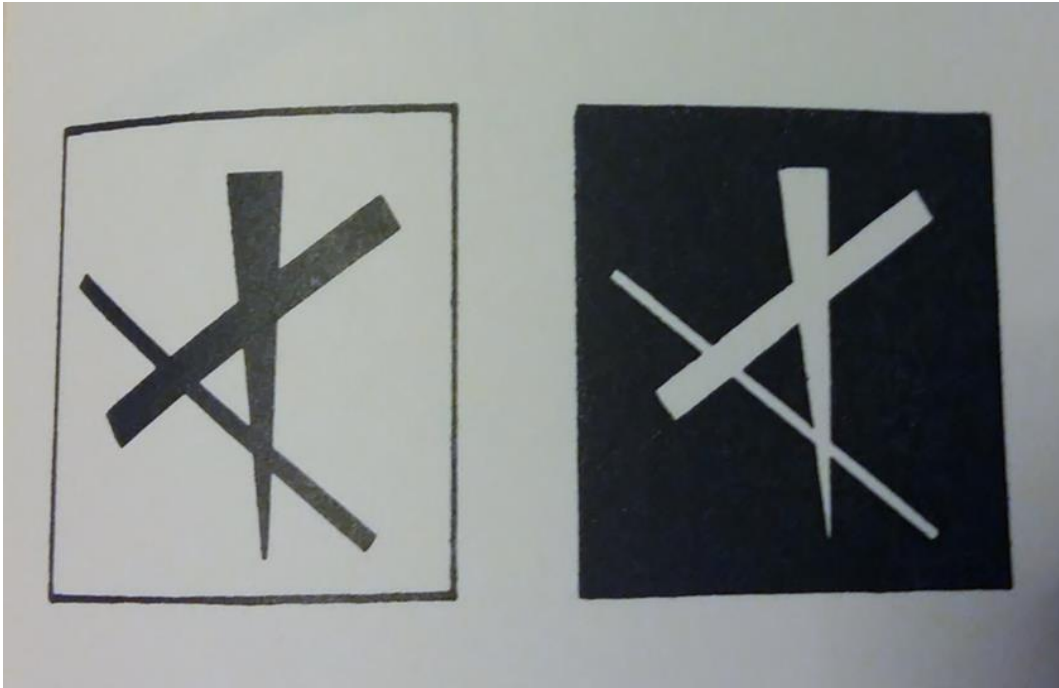
Yüzey, çeşitli alanlarda bir düzlem üzerinde iki boyutlu biçim uzantısı olarak tanımlanabilir. Yaşamda boşluk içinde var olan nesnelerin kendi alanlarını, biçimlerini gösteren yüzeylerdir. Her an etrafımızda gördüğümüz her şeyin bir yüzeyi vardır. Yazı yazdığımız kalem, kalemin ucunun değdiği kâğıt, ayaklarımızın bastığı yerler, bulunduğumuz mekânın boşluğun içinde var olurlarken yüzeyleriyle kendilerini gösterirler ve kendilerine ait yüzey özellikleri bulunmaktadır. Yüzeyler düz ve hareketli olabilmektedir. Bunun sonucunda yüzeyle bağlantılı olan doku, mekân, boşluk ve derinlik konuları bir sonraki başlıklarda yüzey üzerindeki etkilere ve özelliklerine değineceğim.

Yüzeyin fiziksel anlamı ise: iki boyut ile gösterilen bir nesnenin bir evresini, öteki evrelerinden ya da başka nesnelere ayıran sınır yüzü şeklindedir. Yüzeyin iki boyutluluğunun yanı sıra; algılama alanında yüzey, nesnelere direkt kavranılan bölge olarak görülür ve üç boyutluluk bağlamında, nesne kavramının kapsamı içerisinde yer alır. Genel anlamda, duyuşal deneyime sunulan maddesel somut bir bütün; duyuları etkileyen canlı varlıklar da dâhil her şey, nesne olarak ele alınır ve yüzey, nesnelere algılanmasında ayırt edici bir öge olması bakımından önem kazanır. Bu tanımdan anlaşılacağı gibi yüzey; hem ait olduğu nesnenin öne çıkan özelliğini, hem de diğer nesnelere ayıran özelliğini ortaya koyması bakımından önemli bir alanıdır. (Kısaoğulları, C., A., 2016: 22).

Plastik sanatlar her alanına baktığımızda, bütün işler yüzeyle ilişkilidir. Plastik sanatlar da yüzey sorunsalı çok önemlidir. Heykel, mimari, resimde alan kavramı olarak yüzey üzerinde kompozisyon çeşitlerinin ve derinlik etkileri yönünden çok yönlü özellikler gösterir. Göz yüzey üzerinde her noktasında gezinirken plastik değerlerin sınırlarını belirler ve bütünü görmeye çalışır. Göz baktığı alan doğrultusunda sınırlarını belirler. Resimde kendi belli bir alanı olan yüzeydir. Plastik sanatların algılanabilmesi açısından nokta, çizgi, ışık, vb. plastik değerler gibi yüzey de önemlidir ki diğer elemanlardan ayıramayız.

“Resim yüzeyi kendine yeni bir dünya yaratmamalı ve yüzeyinin sınırladığı alan ile kendi başına bir varlık olarak nesnel dünya içerisinde kendi yerini almalıdır. Onun varlığı başına kendisinden ibaret olmalıdır.” (Tatar, M., 2011: 114).

Kandinsky'nin aşağıda yer alan (Resim29)'daki örnek görsel tasarımı, yüzey üzerindeki aynı etkinin farklı yönlerde dağılan yatay, dikey, kendi içinde denge oluşturan üç yöne yönelmiş ince, kalın çizgiler şeklinde gösterilmiştir. Beyazın şeffaf parlaklığının üzerindeki siyah nokta ve çizgiler (lekeler) iki boyut yüzeyde plastik bir değer oluşturur.



Resim 25: Kandinsky, *Çizgi Formu İçinde Aynı Şey; Düzlemde Çizgi*, 1955.

Yüzey ve renk bütünlüğü ve kendi içinde bütünlük dengesi plastisite (estetik değer) açısından plastik sanatlarda önemlidir. Kandisky derki: “Denge ve oranlar, sanatçının dışında değil, onun içindedirler. Buna sınır duygusu, artistik incelik -ilhamın çekiciliğinde, dehanın belirtilerine kadar coşan, doğuştan sanatçıda bulunan yetenekler- denir.” (Kandinsky, 1981: 59).

Işık ve renk gibi yüzey de plastik sanatların kriterlerinden biridir. Yüzeyi en iyi kullanan sanatçılardan biri Anish Kapoor’dur. 2004’te yaptığı çalışması *Cloud Gate*’te paslanmaz çelik ve bu malzemenin parlayan ve bir ayna etkisi veren yüzeyini çok yerinde ve etkileyici bir şekilde kullanmıştır. Bir diğer farklı çalışması ise *Pigment*, çelik ve balmumu ile zenginleştirilmiş. Kapoor’un maddenin manipüle edilmesiyle, yüzeydeki değişimin etkisi hem manzara hem de yeni bir mekân yaratmanın bir başka örneğidir.

Burada terminolojik yanılla kullanılan “yüzey” sözcüğü, bildiğimiz anlamda genel bir eserin yüzeyinde olup biten bir halin ötesinde bir şey ve durum olarak malzeme ve dolayısıyla o malzemenin salt bakışlı yüzeyine indirgenen bir sorunsal olarak karşımıza çıkarılmakta. Sorunsal deniyor, bu noktada yüzey olgusunun bir kişilik kazanmasından ötürü böyle söyleniyor. Çünkü yüzey, eserde her şey olma ve kavramın kendisini dile getirme gibi sorumluluklar üstleniyor. (Eroğlu, Ö., 2013: 114).



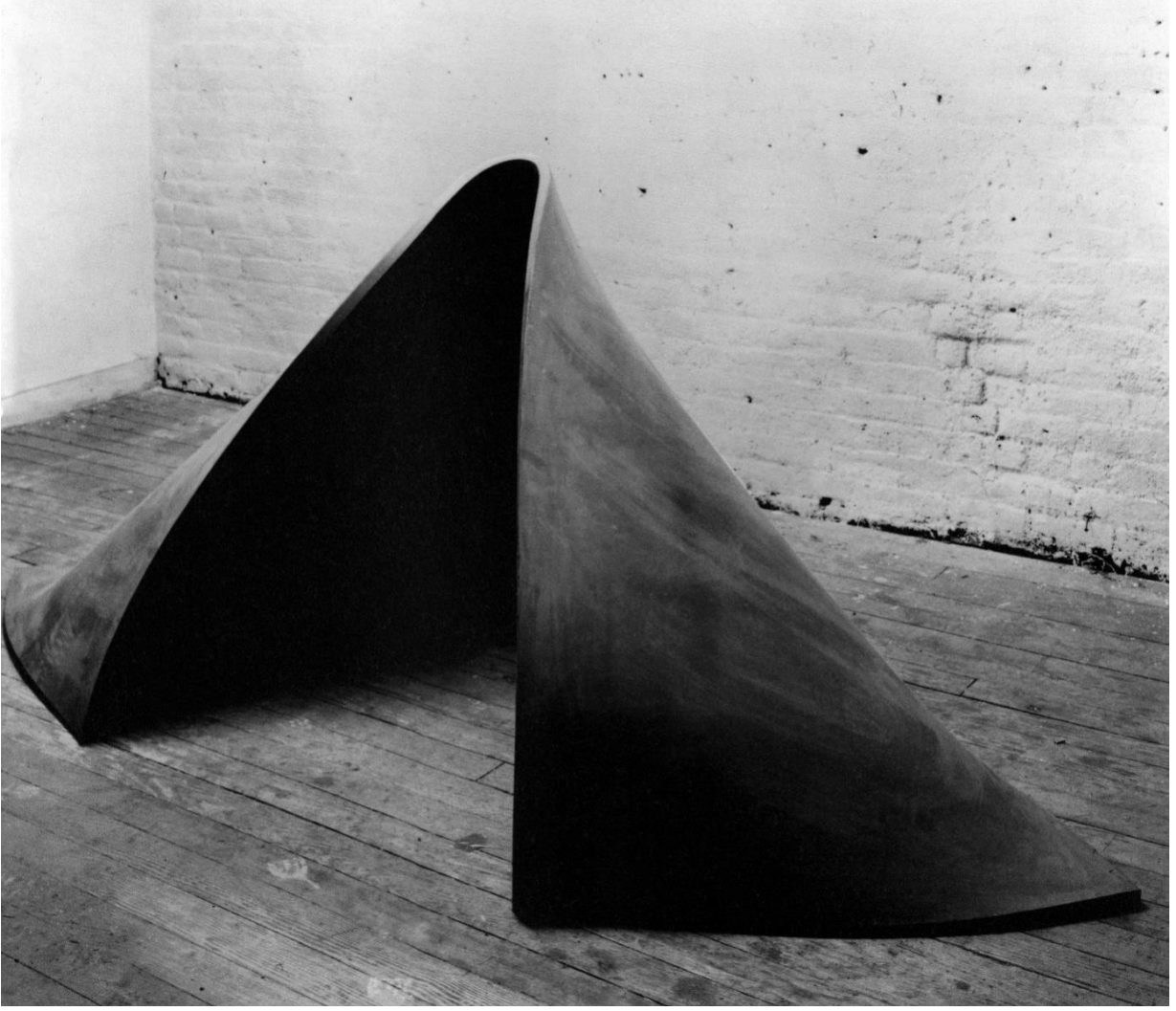
Resim 26: Anish Kapoor, *Cloud Gate*, *Stainless steel*, 2004.



Resim 27: Anish Kapoor, *Kırmızı Anavatan*, 2003.

Sanatçı Richard Serra'nın kullandığı malzemeleri yatay ve dikey bir şekilde yüzey üzerinde kullanım tarzının figür-zemin ilişkisi içinde düzenlemeden klasik geleneklerden kaçınılmadığını görmüşüzdür. "Böylece, başlığındaki eylemin kalın bir lastik levha üzerinde icra edildiği, süreç sanatçının en dikkat çekici örneklerinden *Kaldırmak (To Lift, 1967)* adlı eser, ilk defa yüzey tipolojisiyle ilgili soruyu gündeme getirdi." (Hal F., 2013: 204). Serra'nın çalışmalarında görülen her defasında yüzeyi daha da vurgulamasıdır.

Serra'ya göre yer üzerindeki bu vurgunun ilk işaretini, 1960'ların ortalarında Carl Andre, levhalarla ve tuğlalarla yaptığı düzenlemelerle vermişti. 1970'te Robert Smithson'un Utah'ta yaptığı *Sarmal Mendirek (Spiral Jetty, 1970)*, Michael Heizer'in Nevada'da yaptığı *Çifte Olumsuz (Double Negative, 1969-1970)* ve hepsinden önemlisi, Japonya'daki Zen bahçeleri ve tapınak yapıları (özellikle Kyoto'daki Myoshin-ji), Serra için yerin önemini iyice pekiştirmişti. Her üç örnek de, "eriyerek heykel alanına karışan münferit nesne" koşuluna işaret ediyordu. (Foster, H., 2013: 206).



Resim 28: Richard Serra, *Kaldırmak*, 1967.

DOKU

Doku (Tekstür), nesnelerin dış yapı özelliklerini, yüzeyinin dokunsal pürüzsüzlüğü ya da pürüzlüğünün hissedilebilirliğidir. “Detaylar bir araya gelerek yüzeysel dokuyu oluştururlar. Yüzeysel yanılma algısını güçlendiren bir eleman olarak karşımıza çıkan doku, nesnelerin ya da yüzeylerin nesnel kimliği hakkında bilgi verir.” (Tatar, M., 2011: 115). Bir önceki algı başlığı altında, literal algılama sürecinin oluşmasında görmenin yanında diğer duyularımız gibi en önemli tamamlayıcı olan doku etkisinin öneminden bahsetmiştik. Bir nesne dokunma hissi uyandırdığında, biçimi, nesneye ait kalın, yumuşak, sert olduğu dikkati çeker ve algılanır. Dokunma hissi doğuştan gelen bir niteliktir. Çocukları gözlemlediğimizde ilk zamanlarda gördüğü her şeyi içgüdüsel dokunma hissi ile hareket ederek etrafını yakından tanımaya çalışır.

Plastik algılarda, heykelde, resimde doku kavramı farklı değerlerde kullanılmıştır. Doku kavramını iki farklı şekilde sınıflandırabiliriz: Doğal (dokunsal, üç boyutlu) ve yapay (görsel) dokular. Dokular doğanın yapısal bir özelliğidir. Doğal dokular, daha çok doğada olan, nesnelerin kendi oluşumundan gelen dokulardır. Ağacın gövdesinin yüzeyi, denizyıldızının

yüzeyi doğal dokulara örnek olabilir. Yapay (görsel) dokular, nesnelere kendi yüzeyinde oluşan gerçek dokuların yanı sıra yapay olarak oluşturulmuş dokulardır. Tuval bezinin üzerine uygulanan fırça hareketinin yüzey üzerindeki değişen etkiler, bir tahta yüzeyinin üzerindeki yakarak veya kazıyarak oluşan boşluklar, derinlikler gibi etkileri yapay (görsel) dokuya örnek verebiliriz. (Resim29)'da iki farklı doğal doğadan doğal doku örnekleri görülmektedir. İki örnekte de ışık gölge birimlerin bir araya gelerek yapının görsel ve dokusal doku zenginliğine ulaşıldığı gözlemlenir.



Resim 29: Doğal (Doku), Görsel Ağaç Ve Petek Doku Örnekleri.

Doku algısının oluşabilmesi için uygun bir ışık gereklidir. Sert ışıklar çizgileri erittiği gibi, dokusal görselliği de ortadan kaldırırlar. Yetersiz ışık ise gerekli gölgelerin oluşmasını sağlayamadığı için dokusal görsellik ortadan kalkar. Resim açısından ele aldığımızda, resmedilen nesnelere dokusal özelliklerinin ışık- gölge, nokta ve çizgi gibi resimselemanlarla yüzeyde vurgulanmasının nesne yanılsamasını güçlendirdiğini görürüz. (Tatar, M., 2011: 116).

Dokunun algılanabilmesinde ışık önemlidir. Yeterli bir ışık, yüzey üzerinde girinti ve çıkıntıları, derinliği verir. Belirli bir yerden, içeriden ve ya dışarıdan gelen ışık ile farklı ölçülerde belli bir yönde ya da zıt yönlerde açık-koyu değişkenliği ile doku etkisi oluşur.

(Resim 30)'da Dürer'in yaptığı bu gravür baskı çalışması sanat tarihinde çok ses getirmiştir. Dürer, hayatında hiç gergedan görmemiştir. Yazılı bir yerden okuduktan sonra hayalinde canlandırmıştır. Dürer'in bu gergedanın üzerindeki görünen doku özelliği dokunma hissi ile üç boyut etkisi yaratmış ve resmin tamamlayıcılarından olmuştur.

Özkan Uzkur'un *Kaçış II* çalışması plastik sanatlar anlatım öğelerinden doku kavramına güzel bir örnek olmuştur. Uzkur, sanatında tekstil malzemelerinden faydalanarak zengin doku katmanları oluşturmuştur. Malzemelere çok fazla müdahale etmeden formların ve dokuların yüzeyde oluşmasına izin vermiştir. (Resim33)'deki örnekteki çalışması da tekstil ve yumuşak malzemeleri bir araya getirerek boyut etkisi altında dokunma hissi uyandırmıştır.



Resim 30: Albrecht Durer, *Gergedan*, 1515.



Resim 31: Özcan Uzkuur, *Kaçış II*, 2009.

Gerçek dokular, çağdaş ressamların eserlerinde akla gelen her bulguya açık kaldı. Bazen kum, mermer tozu, boya ile karıştırılarak dokulu bir araç ortaya koymak istediler. Dokusu alınabilecek bir şey, yas boya üzerine basılarak, bu yolda akla gelen bütün yetenekler uygulama alanına kondu. Bu anlamda “eserler, içlerindeki araç çokluğuyla zenginlik kazanmaktadırlar” düşüncesi yaygınlaşmıştır. (Kaymakcan, M., 2006: 30).

20. yüzyılın başlarında, plastik sanatlarda yeni arayışlarla yeni fikirlerin ortaya çıkışıyla birlikte plastik değerlerde, farklı malzemelerin kullanılması, daha kapsamlı olup dokunun etkisi ile yeni tekniklerin önünü açmıştır. Dokunma gerçeğine bir örnek (Resim 32)'de Meret Oppenheim'in (*Obje*, 1936) kürk kaplı fincanı, birbirinden ilgisiz nesnelerin bir araya gelmesinden oluşan üç boyutlu yaratı, izleyicide dokunma hissi uyandırmıştır.



Resim 32: Meret Oppenheim, *Nesne*, 1936.

Berkeley'den bu yana bilgi kuramcıları ve ruhbilimciler, varlığını sürekli koruyan bir madde dünyasına duyduğumuz inancın oluşmasında dokunma duyusunun önemini haklı olarak vurgulamışlardır. Ancak dokunma, gerçeği sınamaya ilişkin ve elimizde bulunan yöntemlerden yalnızca biridir. Gibson'un göstermiş olduğu gibi, nesnelerin yüzey dokusu da önemli bir etkidir. Çünkü her nesnenin kendisine özel dokusunun hep sabit kalacağını varsayarak, dokulardaki farklılıklardan tıpkı perspektif gibi uzaklığın kestirilmesi açısından yararlanabiliriz. (Tatar, M., 2011: 118).

Dokuların sert ve yumuşak yapıları gereği yakınlık- uzaklık etkisi gösterir. Doku yumuşak olduğunda uzaklık algısı uyandırırken, sert yüzeylerde yakınlık algı etkisi uyandırır. Algıda dış etkenler, mesafe, zaman ve hareketin etkisi ile yanılısalar dokunun yüzeysel görünümünde değişiklikler oluşabilir.

MEKÂN

Sanatın temel kavramlarından biri olan mekânı anlamak ve plastik sanatlarda mekânın nasıl kullanıldığını ve önemini görmek için “mekân” kelimesinin anlamına ve felsefi açıdan da bakmak gerekmektedir. Mekân kelimesi “var olmak”tan türemiştir. Bireyin bulunduğu alan sınırlarının belirlenmesi anlamına gelir. Mekânı oluşturan temel birimlerden biride zemindir. Bir sanat bilim kavramı olan mekân, plastik sanatlarda önemli bir kavram olup üç boyut yanlısımların, üç boyut etkilerin etkin olup kullanıldığı bir uzay boşluğu denebilir.

“Modern felsefenin kurucusu sayılan Rene Descartes’ın (1591-1650) düşüncelerini sürdüren Kartezyen gelenek dış dünyayı ve dolayısıyla mekânı, özne karşısında konumlandırmıştır.” (Wöflin, H. 1990: 70) Isaac Newton’a (1643-1727) göre mekân, “kendi doğası içinde, dışsal herhangi bir şeyle ilişkisi olmaksızın, aynı ve hareketsiz kalır.” (Cevizci, A., 2005: 1150).

Heidegger’in “İnşa Etmek, İskân Etmek, Düşünmek” başlıklı mekânla ilgili önemli yazısının bir paragrafında:

Mekân yer açılmış bir şey, açılmış ve serbest yeni bir sır, gerekçe peras içinde bir şeydir. Sınır bir şeyin durduğu yer değildir (...) Sınır bir şeyin bulunuşunun başladığı yerdir (...) Mekân özünde kendisi için yer açılmış olan, sınırları içine alınmış olandır (...) O halde mekânlar varlıklarını mahallerden (orten) alırlar, “mekân”dan değil. Heidegger’in buradaki argümanı, mekân ve yer ayrımıyla ilgilidir; buna göre, “mekânlar” matematiksel olarak kavranan “mekân”la değil, insan deneyimi yoluyla kavranan “yer”le varlık bulur. (Sharr, A., 2013: 52, 53).

Heidegger’e göre bir mekânın algılanması zihinde başlayıp sınırlarını tanımlayabildiği ve deneyimlediği zaman oluşmuştur. Onun mekân, insanın inşa ve iskân etme deneyimine göre kavranmalıdır. Heidegger savının devamında şöyle der;

(Boyut olarak kavranan mekânda) böyle soyutlanana üç boyutun saf çok boyutluluğu olarak gösteririz. Ancak bu çok boyutlulukla açılan yer de artık mesafelerle belirlenmez; bir spatium değildir artık, bundan böyle extensio’dan (uzanım) fazlası değildir. Fakat extensio olarak mekândan analitikcebersel ilişkilere göre bir soyutlama daha yapılabilir. (...) Dolayısıyla bu matematiksel yöntemle sağlanan mekâna “mekân”, kendi başına “bir” mekân denebilir. (Sharr, A., 2013: 61).

Mekânı sınırlarını belirleyen nesnelere, renk, doku ve çizgi farklılıkları tanımlayıcı olmuştur. Mekân kavramı kullanımına göre farklılıklar göstermiştir. Bazen kova içindeki su, bazen havadaki parfüm kokusu, bazen de gözün kestirdiği alana serilen piknik bezinin sınırlarını belirlediği mekânı oluşturur.

Mekân kavramı üzerine geçmiş dönemden günümüze kadar birçok felsefi araştırmalar yapılmıştır. Bunlardan biri de Descartes (1596-1650); “mekân ve nesnenin birbirlerinden ayrılamayacağını savunmaktadır. Yer ya da iç yer, bu yerde bulunan cisim, ancak düşlerimizde birbirinden ayrılır. Yer ve mekân kavramlarının içerdiği anlam birbirinden ayrıdır. Çünkü yer, büyüklük ve şekilden çok daha kesin olarak durumu gösterir; halbuki mekân deyince, tam tersine daha çok büyüklük ve sekli düşünürüz.” (Ayan, E., B., 2011: 6). Mekân, varlığını mutlak biçimde imgeleme borçludur. Her figür tek başına olsa da bir figürün mekân içinde var olduğunu ve onu olduğu gibi bütün olarak algılarız. Çünkü her figür,

bulunduğu mekânın bir parçası halinde algısının içindedir. Mekânın görünmeyen varlığı, resmedilmesi zor aynı zamanda mekân ve boşluğun eş anlama gelmesi felsefe tarihi boyunca çeşitli tartışmalara öncü olmuştur.

“Platon, Timaios diyalogunda uzay kavramını uygun terimlerle anlatılması çok güç olan ‘melez bir kavram’ –logismos nothos- olarak gösterir.” Ancak, biraz daha geriye, Parmenides’e gidildiğinde, bu kez çok ilginç bir başka varsayımla karşılaşılıyor. Nitekim, varlığın her yeri doldurduğunu ileri süren Parmenides’te mekâna yer kalmamıştır. Felsefe ve fizikte boşluğu yadsıyan –var olanın var olmayana kenetlenmesi söz konusudur çünkü- bu doluluk (plenum) kuramının çıkış noktasında doğanın boşluğa izin vermediği gerekçesi yatmakta olup, aynı ilke kartezyen düşünce içinde geçerlidir: “Descartes’a göre boş mekân yoktur. Oysa devinim ile boşluk arasındaki zorunlu bağıntı henüz Ele alılar döneminde tartışmaya açıldığı için, var olanın bulunmadığı yerde var olmayan, yani mekânın var olabileceği düşüncesi gündemdeki yerini çoktan almıştır.” (Ergüven, M., 2002: 65).

Resimde mekân kavramı, temel elemanlardan yüzey; nokta, çizgi, ton, açık- koyu, renk ve ışıkla birlikte oluşturulmuştur. İki boyutlu yüzey üzerinde oluşturulmaya çalışılan üç boyut etkisinde espas, kısaltım (rakursi) ve perspektif etken olmuştur. “Geometrinin resim sanatında mekân ile ilişkisi, yüzey üzerinde yanılısma oluşturma çabalarıyla doğmaktadır. Bunun ilk örneklerinden birisi de “perspektif”tir. (Ergen, 2011: 11). Latineden gelen “perspektif” sözcüğü sözlükte, “üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimleyerek, üçüncü boyut yanılısaması yaratma isine yarayan bir resim ve çizim tekniği” olarak tanımlanmaktadır. (Sözen, T., : 1986: 189). Resimde mekânı oluşturmak için yüzey üzerinde istenilen form etkilerinin oluşmasında bu bahsettiğimiz elemanlar kullanılmıştır. Bu elemanlardan kavramsal öge olarak nitelendirilen çizgi, resmedilmek istenilen mekânın sınırlarını belirler. Mekânı göstermek için kullanılan tüm bu elemanları kompozisyonun oluşmasında ışığın da etkisi büyüktür. Mekânın algılanması için ışık-gölge olmalıdır. Yoksa ışık olmayan yüzeyler karanlık alanlardır.

Plastik sanatlarda felsefi açıdan mekân kavramı, nesnelerin üç boyutluluğu mekâna ilişkin önemli bir sorunun tartışma konusu olmuştur. “Çizgisel perspektifin mekân algısındaki eksikliklerini 16. yy İtalyan ressamı hava perspektifiyle gideriyor, mekânın bir boşluktan ziyade atmosferle dolu bir kavram olduğunu ortaya koyuyorlardı.” (Tatar, 2011: 119).

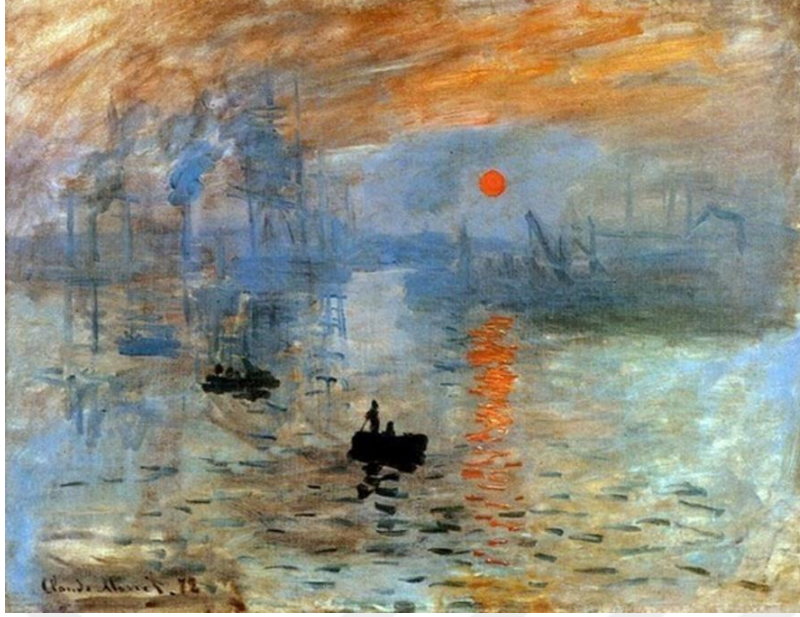
Görünen nesnelere resmetme kaygısı içerisindeyken, görünenin biçim dünyasının yanında objenin mekân içindeki konumunun belirginliği açısından hava perspektifini mecbur kılıyordu. Antik Yunan’da bunun etkilerini görürüz. Mekânla ilgili bu sorunlar, çizgi ve hava perspektifinin bulunmasıyla Rönesans döneminde çözümlenmiştir. Resim kültüründe, renk, hava perspektifi, ışık ve gölge ile oylumlanmış nesnelerin olduğu resimlerde karşılaşırız. Rönesans döneminde ulaşılacak olan bu perspektif yöntemi, başka perspektif modelleri de söz konusu olur. Mekân kaygısı ile kendini gösteren Giotto, Batı resminin tarihinde uzun bir sürecin başlangıcı olarak saygın bir yer edinmiştir. Kısaca Giotto, Batı’da yeni bir mekân anlayışının doğumuna katkı sağlamıştır.

Giotto’nun freskosunda görülebileceği gibi (Resim 40)’ta, Giotto, figürleri mekân içinde adeta kümeler halinde resmetmiştir. Figürle ve mekânla ilişkilendirerek bütün olarak gözümüz biçimin alt yapısını meydana getiriyor. Görülüyor ki ufuk çizgi perspektifi kullanarak ön arka ilişkisiyle derinlik etkisini hissettirmiştir. Giotto’nun figürleri birbirinden bağımsız hareket ediyormuşçasına gibi görünse de bir bütünlük oluşturmuştur. Böylelikle resme daha dinamiklik kalmıştır. Kullandığı çizgi perspektifi, hava perspektifi ile rakursinin etkili kullanımıyla mekân içinde derinlik etkisini göstermiştir.



Resim 33: Giotto Di Bondone, *Ölü İsa' ya Ağıt*, 1304-1306.

Tuval üzerinde, Monet bize yeni bir mekân açıyor; bu mekân, içinde bulunduğumuz ve resmi seyrettiğimiz mekânın dışında bir başka mekândır; ancak bu mekân, real değil, irreal bir mekândır. Yine bu irreal mekân içinde bir pembemsi mavi deniz üzerinde bir iki sandal silüeti, doğan güneşin suya vurmuş sarımsı dalgaları ve bunları arka planda kuşatan mavi bir kıyı silüeti, ufukta bir sarı güneş ve üzerinde bir pembe gökyüzü. Bütün bunlar, irreal mekânın kucakladığı bir objeler, ama yine irreal bir objeler dünyası. (Tunalı, 2008: 47).



Resim 34: Monet, *Gündoğumu*, 1872.

20. yüzyıl Paris Ekolü sanatçılarından olan ressam, heykeltıraş, seramikçi ve film yapımcısı Fernand Léger, Resmin İşlevleri kitabında şöyle der;

“Renkleri seçtiğim için tuval üzerinde ileri çıkan ya da geri çekilen ayrı ayrı nesnelere kadar Braque ile Picasso’nun kullandığı masayı kaldırdım), zeminin rengi de bu hareket sayesinde yeni bir mekân yaratır, üstelik hiçbir perspektif de kullanmadan: Mekân, dayalı döşeli bir mekândır bu, ritim sayesinde doğup ortaya çıkar. Son olarak da şunu söylemeliyim ki, çizgileri ve renkleri birbirlerinden ayrı tutarak saydam bir mekân duygusu uyandırılabilir.” (Léger, 2014: 205).



Resim 35: Fernand Léger, *Şehir (La ville)*, 1919.

Kübist sanatçı için resimsel mekân, nesnelerin farklı yönlerde hareket halinde olup farklı bakış açılarından görünüşlerin söz konusu mekân ilkesine göre düzenlemesidir. Mekânın mantığını çözümlleyen Kübist sanatçılardan Cézanne'ın "üç boyutlu, boş mekân düşüncesi, mekânın kendisini dolduran nesnelere önce var olduğunu öngörür. Cézanne, bütünüyle bir başka gerçeği ortaya koymuştur burada. Aynı tözden oluşan mekân ve figürler, resmin yapısıyla özdeşirirler." (Ergüven, 2002: 79).

(Resim 36)'da yapılan çalışmada mekân ve biçimin ayrımının algılanmasında çok net bir ayrım belirginleşmese de deneyimleyerek biçim ve mekânın belirginleştiğinde bütünü algılarız. Sanatçı Dan Flavin (1933-1996), asıl üzerinde durduğu ışıkla birlikte bütün olan mekânın görsel bir olgu oluşturmak olmuştur. Böylelikle sanatçı belirli bir düzen yaratarak bir araya getirilen neon ışıklarıyla mekânın etkileşim içine girip izleyicide mekân algısını değiştirmiştir.

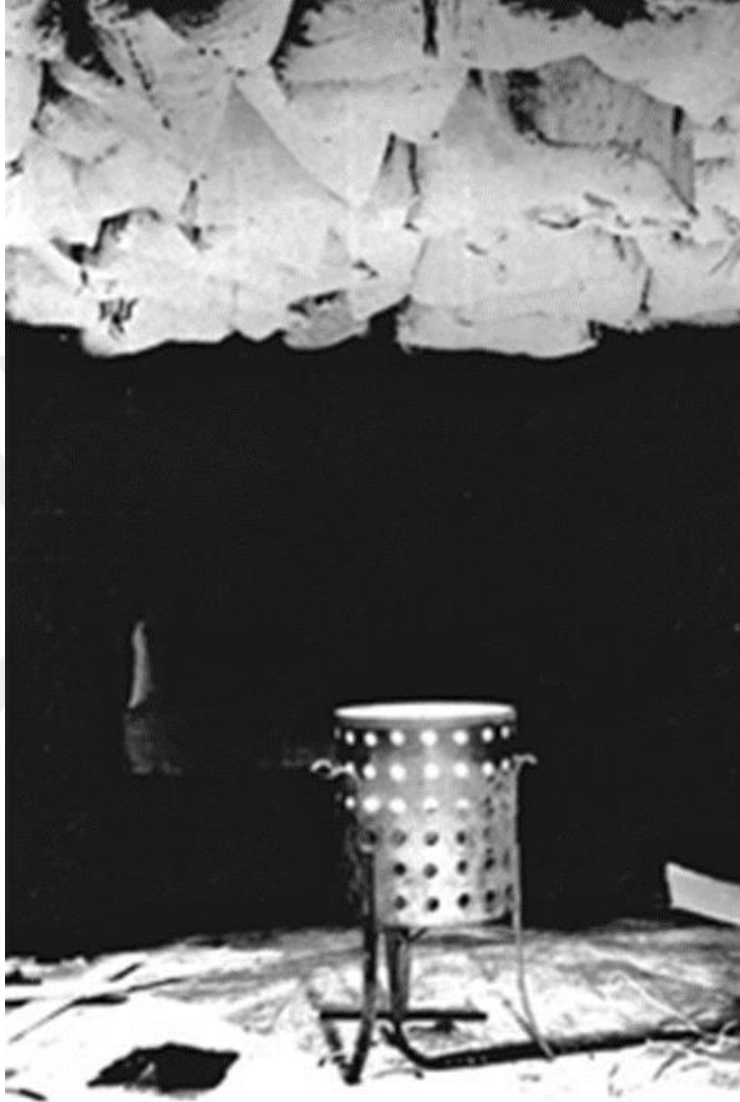


Şekil 36: Dan Flavin'in, *Sarı Floresan Lamba*, 1963.

Nesnelerin algılarken mekânla bütünleşmesi, ışık, gölge, form ve konum gibi kavramların etkisi ile mekân algısı gerçekleşir. Duyularımızla, görsel, boyutsal, işitsel, kokusal, dokunsal

olarak mekânı algılarız. “Dolayısıyla formu var olduğu biçimiyle ve çevresine göre algılamak olasıdır.” (Kaptan, B., 2004: 81).

Mekânın içindeki tekstürel yapıların dönüştürülmesi ile mekânı hacimsel olarak algılarız. “Mekan; sınırları, yüzey-lerin formu, renkleri, dokusu, anlamı vb. gibi özellikleriyle kavranmaya çalışılır.” (Aydıntan, E., 2001).



Resim 37: Duchamp, *1200 Çuval Kömür*, 1938.

Kavramsal sanat öncülerinden Marcel Duchamp, 1938’de Paris’te açtığı ‘Exposition Internationale du Surrealisme’ sergisinde *1200 Çuval Kömür* (*1200 Bags of Coal*) adlı çalışması ile kullanılan mekânı sanat eseri bağlamında kullanmıştır. Duchamp, gelenekselin dışına çıkıp, yapıt, mekân ve izleyici arasında farklı bir ilişki kurmuş, sanatta yeni bir düşünce perspektifi getirmiştir. “Sanatçı, galerinin ışıklandırma sistemini yok sayarak galerinin tavanında bir pencere açar ve izleyicilerin ellerindeki fener ile karanlık galeri içerisindeki çuvaları görmelerini ister. Böylece karanlıkta kalan seyirci, mekân ve sanat eserine faal olarak katkı sağlamış olur.” (Fitzpatrick, 2004: 24-26).

Plastik sanatlarda geçmişten günümüze kadar sanatçılar, “mekân”ın farklı şekillerde ele alınıp incelenecek önemli bir kavram olduğunu ortaya koymuşlardır. Sanat eserinin sergilendiği mekânı, galeriyi (beyaz küpü) aykırı bir şekilde mekânı, sanat eseri olarak sergileyen sanatçı Yves Klein, 1958’de Iris Clert’te *Boşluk* adlı sergisini galerinin beyaza boyanmış duvarlarından ibaret olan mekânında sergilemiştir.

Mekânı ve malzemeyi en iyi kullanan sanatçılardan Amerikalı sanatçı Donald Judd, sanayileşme ile birlikte Bauhaus Okulu ile ilgili tekniklerle ve yöntemlerle, demir, çelik, plastik sanat nesnesine dönüşmesinde etkindir. Sanatçı Donald Judd, genellikle, birden fazla formlarını veya sistemlerinin doğa ile ilişkilendirerek doğayı da bir bütün olarak değerlendirerek mekân olarak kullanmıştır. Bu yöntemle sanat, daha fazla kişiye erişebilir görülmüştür. Örnek olarak 1980-1984’te yaptığı *Beton-Chinati Foundation*, (Resim38).



Photograph by Frank Benson

Donald Judd

Resim 38: Donald Judd, *Beton*, 1980-1984.

Judd, “Beton” adlı dökümlerle monte edilmiş çalışmasında, 2,5 x 2,5 x 5 metre aynı ölçüde ve kalınlıkta, her biri 25 cm. beton döşemeler yapmış. Buradaki betonun renginin bulunduğu mekânla bütün olduğunu fark ederiz. Teksas ovasının tonları ile birleşir ve formların sanayi yapısı, terkedilmiş bir yer üzerine yerleştirilmiştir. Judd, bu çalışmada, biçim ve mekân, sanatın doğala bütünleşmesi (entegrasyon) elde etmiştir.

Judd, 1972’de dış mekân çalışmaları yapmaya başlamıştır. Kullandığı malzemelerini yerleştirirken büyük geometrik şekilleri mekânla birleştirip yerleştirmiştir. Yaptığı mekân çalışmalarında üç boyutlu konstrüksiyonlarında vurgulamak istediği fiziksel görüntünün mekânla bütünlüğüdür.

Donald Judd (1965); Üç boyutluluk, mekândır. Bunu böyle algıladığımızda mekân yanılması (illüzyonizm) sorunundan kurtulmuş olur, mekânı belli birtakım renklerin ve şekillerin etrafındaki boşluklar gibi görme eğiliminden vazgeçeriz ki bu da Avrupa sanatının en çok dikkat çeken, en rahatsız edici son kalıntısından kurtulmak anlamına gelir. Yani resmin sınırları ortadan kalkmıştır. Bu durumda bir yapıt, olabildiğince güçlü olabilir. Gerçek mekân, düz bir yüzey üzerinde boyanın yarattığı mekândan her zaman daha güçlü ve belirgindir. Ayrıca üç boyutlu olan bir şey istenen her şekle girebilir ve duvarla, yerle, tavanla, odayla, odalarla, dış cepheyle ilişkili olabilir ya da olmayabilir. Herhangi bir malzeme, ister boyayarak ister olduğu gibi, kullanabilir hale gelir. (Antmen, 2012: 188).

20. yüzyıl sanatçılarından Finlandiyalı Kaarina Kaikonen, çalışmalarında formun, malzemenin ötesinde mekânı ön planda tutup önemsemiştir. Mekân eserin bir parçası olmakla birlikte, izleyicilerinde aktif olmasını sağlayarak sanat eseri, izleyici-mekân ilişkisi kurmuştur.

Sanatçı, çalışmalarında başta babasına ait olmak üzere ikinci el gömlek ve ceketleri malzeme olarak kullanır. Bu malzemeleri genel olarak kamuya açık alanlarda sergileyerek izleyicisini galeride değil sokakta karşılar. Sanatçı, 2000 yılında Helsinki'de Tuomio Kilisesi'nin merdivenlerine binlerce ceketı sıralamıştır. Bakıldığında basamaklardan çıkmaya hazırlanan binlerce insanın varlığını hissettirmektedir. Hava şartlarıyla birlikte değişen ceket görüntüleri dördüncü boyutta "yaşayan bir mekân" deneyimi yaratmıştır. (Güzelgün, 2013: 296).



Resim 39: Kaarina Kaikonen, *Way*, 2000.

Anish Kapoor'ın çalışmalarında mekân kavramı ön plandadır. 2013 yılında Lucerne festivali için düzenlenen projede Kapoor, hareketli bir konser salonu tasarlamış. Japon mimar Arata Isozaki ile birlikte mimari kompozisyonunu organize etmiş. Bu şişirilebilen mimari yapı, yaklaşık 500 ziyaretçiye ev sahipliği yapabilecek şekilde, salonu 30 metre genişliğinde, 36 metre uzunluğunda ve 18 metre yüksekliğinde olup tekrar sökülüp kaldırılabilir şekilde yapılmıştır. Bu mimari heykel, pvc kaplı tekstil malzemesi olan polyester kullanılmış.

Kapoor'a göre; "Eserlerdeki en önemli şey mekân fikridir. Alışılmışın dışında orjinal olanı çağrıştıran. Orjinallik demekle ilk olmanın anlamına geliyor, oraya mahsus olması çok önemli ve kişinin genel olarak değil de mekâna göre oluşturması önemli. Eserlerin çoğu bir yerden geçiş olarak düşünüyorum, geçişle ilgili olarak ve yerin gerekliliği ile ilgili." (Crone, Stosch, 2008: 34).

Anis Kapoor, çağdaş heykel algısını değiştirmiş en etkili sanatçılardan biri olarak tarihe geçmiş. Kapoor'un yaptığı yapının dışına baktığımızda mor renkli büyük şişme fasulyeye benzeyen Ark Nova (Resim 40)'da görebilirsiniz. Heyecan uyandıran eserlerinde mekânın rolü büyük olmuş. Ve eserlerinin ana temasını mekân teşkil etmiştir. Bir mimar gibi çalışan sanatçının mekân içinde mekân yaratması izleyicide derin duygular uyandırır. Kendisinin de istediği gibi izleyici esere dahil olmaktadır.



Resim 40: Anish Kapoor, *Ark Nova*, 2013.



Resim 41: Anish Kapoor, *Ark Nova*, 2013.

DERİNLİK

Nesnelerin derinlikleri var olup, dış çevreden gelen bazı uyarıcılar sayesinde derinlik algılamasına ulaşırız. Bu uyarıcılar, araya girme, görüntü zayıflaması, örüntü gradyanı, doğrusal uzantıların yaklaşması, göreceli büyüklük gibi etmenlerdir. (Kızıl, 2000: 25).

Nesneler bizden uzaklaştıkça küçülmüş algısı uyandırır. Burada da sanatçı perspektife başvurarak nesneler arasında ön arka ilişkisi kurarak derinlik algısı oluşturur. Bunu Mısır resimlerinde göremeyiz. Figürler aynı boyda sıralanmıştır. Yunan sanatında bir nebze daha çalışmalarında zemin, renk ton ilişki farklılıkları içinde kurgulanan espas etkisi görülebilmştir. Rönesans'la birlikte perspektifte konuşulmaya başlanmıştır. "Yüksek Rönesans'ta Leonardo da Vinci, Barok'un habercisi niteliğinde yeni bir teknik ortaya koyuyordu. Işığın nesneler üzerindeki etkisine bağlı olarak çizgilerde meydana gelen erimeleri fark eden sanatçı 'sfumatu' denilen teknik ile sert çizgileri gölgeler içinde eritmeye başlıyordu." (Tatar, 2011: 109).

"Temel elemanlarına değinilen resmin mekân sorununun özünde resimde derinlik etkisi, mekân anlamına gelen espas yatmaktadır. İki boyut üzerinde üç boyut etkisi yaratmaya, resme derinlik katma yani espas yaratma denmektedir. Formların mekânda bilinçli olarak üst üste veya arka arkaya getirilmeleri derinlik etkisini desteklemekte ve espas yaratmaktadır." (Ergen: 2011: 14). Resimde hareket halinde ön arka ilişkisinde olan nesneler, çizgi, ritim, ışık-gölge, açık-koyu, renklerle ve boşluk- derinlik ile mekân kavramını kavramamızı sağlar.

Barok dönemi mimarlık sanatında derinliğin etkisini en yetkin gösteren Bernini'nin Roma'da, San Pietro Katedrali'nin önünde düzenlediği alan *Scala Regia*, örneğini vermek istiyoruz. "Bernini'nin Sütunlu Meydan'ından bakılınca, San Pietro Kaetedrali uzamda geriye itilmiş bir nesne olarak görünür; sütunlar yapıyı çerçeveleyen kulislerdir ve ön planı belirler; bu doğrultuda düzenlenmiş olan uzam, alana arkamızı dönsek ve karşımıza yalnızca cepheyi alsak bile varlığını yine de algılatır." (Wölfflin, 2015: 137).



Resim 42: Bernini, *Gian Lorenzo Scala Regia*, 1659.

“Cézanne: Doğa yüzeyselde değildir, tersine derinliktedir. Renkler, bu derinliğin yüzeydeki ifadesidir, renkler, dünyanın derinliklerinden yüzeye doğru çıkarlar.” (Tunalı, 2008: 146). Plastik sanatlarda derinliği, renkler, ışık gölge, mekân ile birlikte etkin hale getirilmiştir. “Nesne biçimlerinin egemenliğinden böylece kendini kurtaran insan, evrenin yüzeysel görüşlerinden çıkıp, derinliğe, varlıkta derinliğe uzanmak isteyecektir.” (Tunalı, 2008: 146).

İzlenimcilerin formu ortadan kaldırdığını ve resmin sağlam bir biçim temeline oturturulması gerektiğini savunan Cézanne ise resmin ana eksenine geometriyi oturtan Kübizmin öncülüğünü yapıyordu. O nesnelere yansıttığı görüntüleri resmetmek yerine görünenin arkasında olan mutlak biçimi akılla inşa ediyordu. Picasso ile zirveye taşınacak bu anlayışa göre her biçim genel bir geometrik yapıya sahiptir. Cézanne bu geometrik yapıyı resmederken için üç farklı yenilik ortaya koyuyordu. 1- Planlar Dünyası, 2- Birkaç Bakış Açısı,- 3 Ters Perspektif. (Tatar, 2011: 112).

Cézanne’ın getirdiği bu yeni teknikle birlikte artık klasik perspektifin dışında ters perspektifle birlikte resimde görünenin dışındakini yansıtmış ve gittikçe uzaklaşıp ufalan nesnelere yerine tam tersini denemiştir.



Resim 43: Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1904.

Şeker Ahmet Paşa ve her nedense primitifler adıyla bilinen diğer yaşlıları (Hüseyin Giritli, Osman Nuri vb.) arasında bir özellik dikkatimizi çekiyor: Derinlik duygusunun arkadan ziyade yukarıda aranıyor olması, yalın bir optik yanılsama kuralının ötesinde –tıpkı büyüğe oranla küçükte olduğu gibi aşağıya oranla yukarıda da ön-arka ilişki vardır hep– tüm düzenleme ilkesini (kompozisyon şeması) yönlendiren bir öğedir burada. (Ergüven, 2002: 89).

İstanbul Resim ve Heykel Müzesinde sergilenen Şeker Ahmet Paşa’nın Orman-Ormandaki Oduncu resminde de izlenimci çalışma tarzı ile, mistik bir atmosferin hâkim olduğu mekân içinde derinliği göstermiştir. Sanatçı iyi bir gözlemci olarak gözleri doğaya yönelmiş olup diğer resimlerinde de mekân derinliği ve atmosfer ilişkilerini ustalıkla yorumlamıştır.

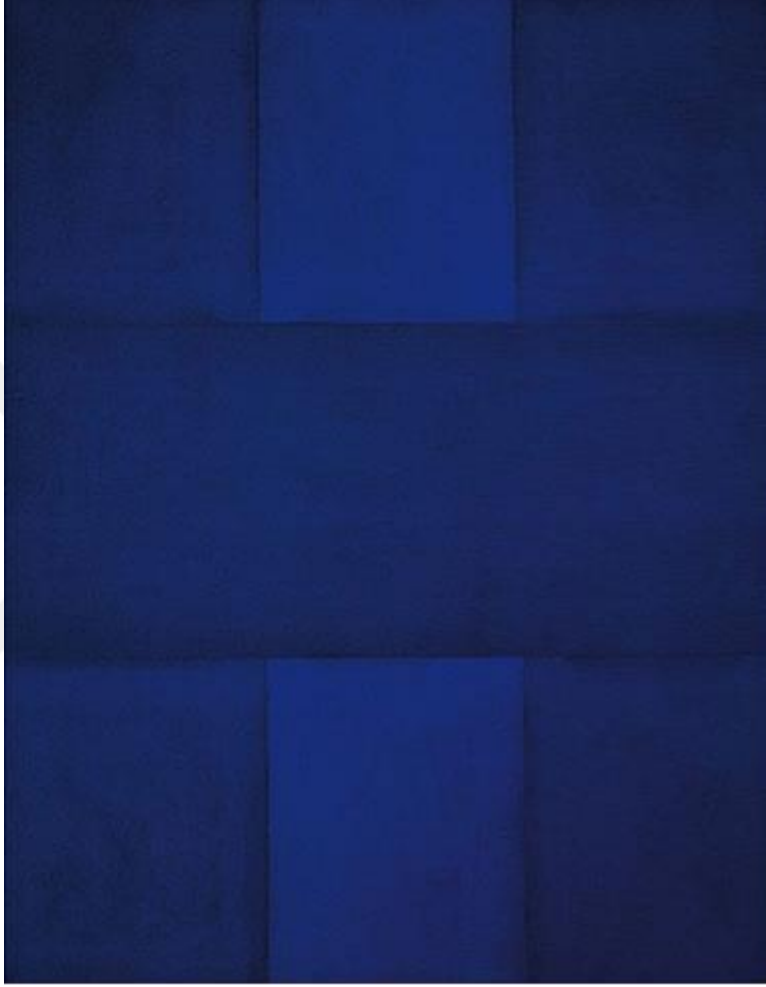


Resim 44: Şeker Ahmet Paşa, Ağaçlık-Orman.



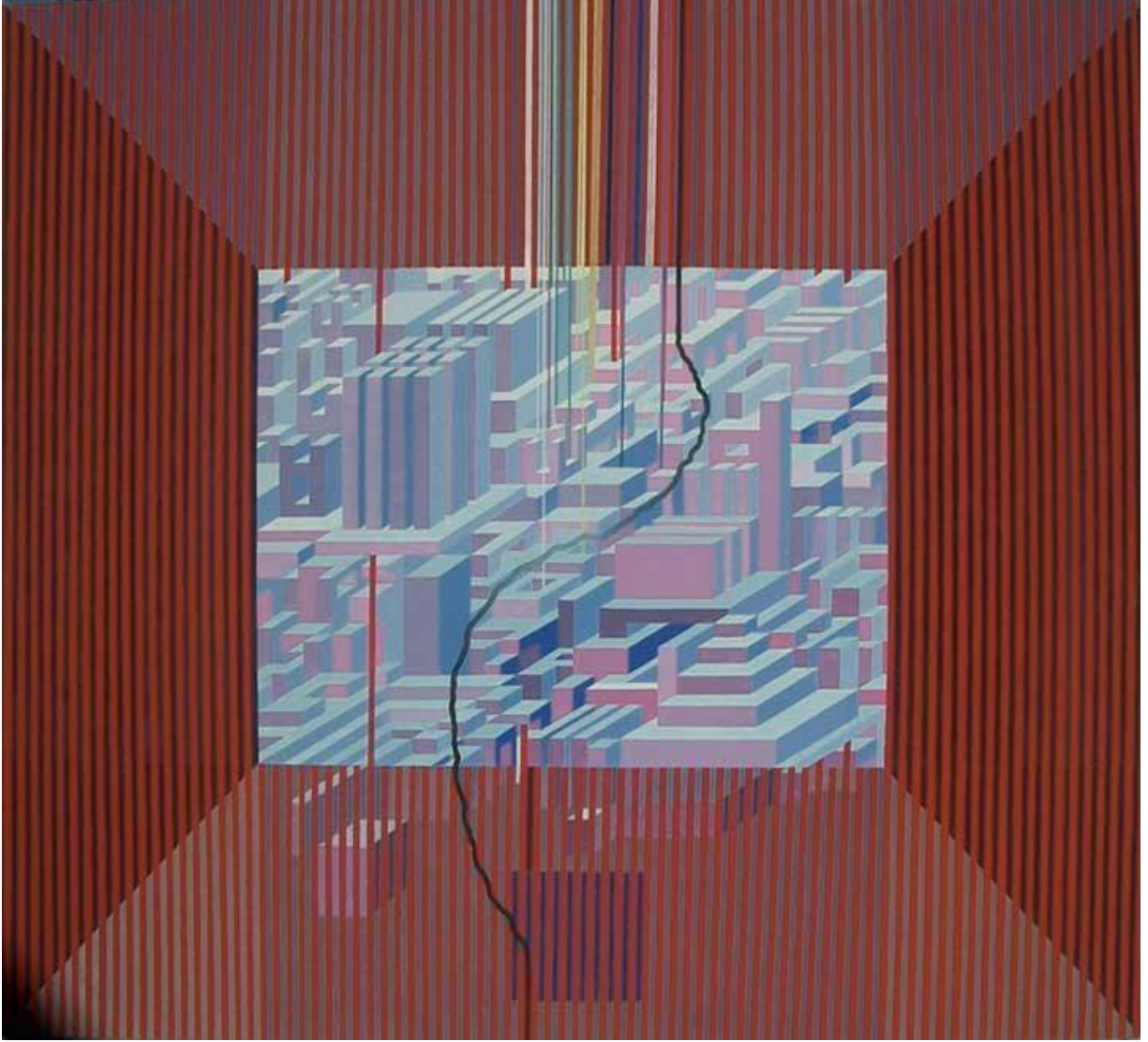
Resim 45: Şeker Ahmet Paşa, Ormanda Yol, 1906.

Ad Reinhardt tuvalin yassılı içinde yüzeye en yakın duran isimdir. Yüzeyi birbirine oldukça yakın tonlarda boyadığı geometrik formlarla bölerken minimal biçim ve minimal renk anlayışını hâkim kılıyordu. Son yıllarında yaptığı çalışmalarında tuvale yerleştirdiği haç biçimiyle yüzeyde bir parçalanma meydana getiriyor, belki de Maleviç'e göndermelerde bulunuyordu. Ancak sanatçının yüzeyde kalmaya eğilimli bu çalışmalarında da oldukça minimize edilmiş olsa da iki farklı ton değeri arasında bir derinlik oluşmaktadır. Bunun da ötesinde ortaya yerleştirilen haça ya da soyut biçime diğer alanlar zemin işlevi görüyorlardı. (Tatar, 2011: 140).



Resim 46: Ad Reinhardt, *Soyut Kompozisyon, Mavi*, 1952.

Sanatçı Cevat Demir (Resim 47)'de yöresel motiflerinden yola çıkarak, motifleri üç boyutlu olarak göstermiş. Minimal renk anlayışıyla yüzeyi birbirine yakın tonlar ve geometrik formlarla tasarlamıştır. Arka fonda silik geometrik formlar bir mekân içinde mekân algısı uyandırır. Bunu kuvvetlendiren ön-arkadaki çizgi ve renk değerleri bu yanılsamayı kuvvetlendirir. Plastik bir değere sahip bu resminde boşluğun içinde görünen mekânın yüzeyde oluşturulan nesnelere belli bir dizgeye göre alan içinde yerleştirilmesi, farklı renk tonlarıyla oluşturulan, geometrik nesnelere arası ön-arka, üst-alt konumuna bağlı çağrışımlarla, boyanın dağılımı yüzeyin oluşturduğu gerilim ile yakın-uzak algısı oluşmuştur. Dolayısıyla, iki boyutlu yüzey üzerinde boya maddesi ile mekân içinde derinlik etkisi oluşmuştur.



Resim 47: Cevat Demir, İsimsiz.

Anamorfik grafiti sanatçılarında Nils Nova, diğer sanatçılardan farklı bir teknikle tarzla iç mekânlarda çalışmıştır. Çalışmalarında ilk göze çarpan derinlik etkisi olmuştur. Yüzeyi derinliği göstermek için zekice kullanarak yüzeyde süreklilik, devamlılık hissi uyandırmıştır. Alan kavramını önemsemiş ve böylelikle bulunan alanın olduğundan farklı ve derinlik üzerinde algı değişikliği üzerinde durmuştur. Nils Nova'nın (Resim 48)'de ilk bakışta yansıyan alan gerçek ile özdeş görünüp, geniş ve akan bir alan yaratmıştır.

Erik Johansson'ın çalışmalarında da Nils Nova'nın çalışmaları gibi derinlik etkisi dikkat çekmektedir. Erik Johansson, çalışmalarını genellikle kamusal alanlarda, zemine uygulamaktadır. Erik Johansson'un 2011'de Stockholm'de meydana yaptığı çalışma örnek verilebilir. 32 x 18 m ebadında büyük bir çukur varmış gibi gözükken ve "Mind your step" adlı çalışma meydana geçenlerin, derinlik etkisi ilgilerini çekmesine neden olmuştur.

Plastik sanatlar açısından Fransızca bir terim olan espas (espace) yani derinlik kavramı incelendiğinde mekânla birlikte fon-form ilişkisi içinde olmuştur. Plastik sanat ürünlerinde yansıma, yanılısma, derinlik sorunsallarına görsel ve kavramsal olarak farklı şekillerde ele alınmıştır. Bazı sanatçılar derinliği reddederken bazı sanatçıların malzemesi ne olursa olsun derinlik (espas) kavramı farklı sanatsal ürünlerin ortaya çıkmasında etkin olmuştur.



Resim 48: Nils Nova, *Süreklilik / derinlik*, 2011.



Resim 49: Nils Nova, *Benzer Karşılaşma*, 2008.



Resim 50: Erik Johansson, *Şaşırtma*, 2011.

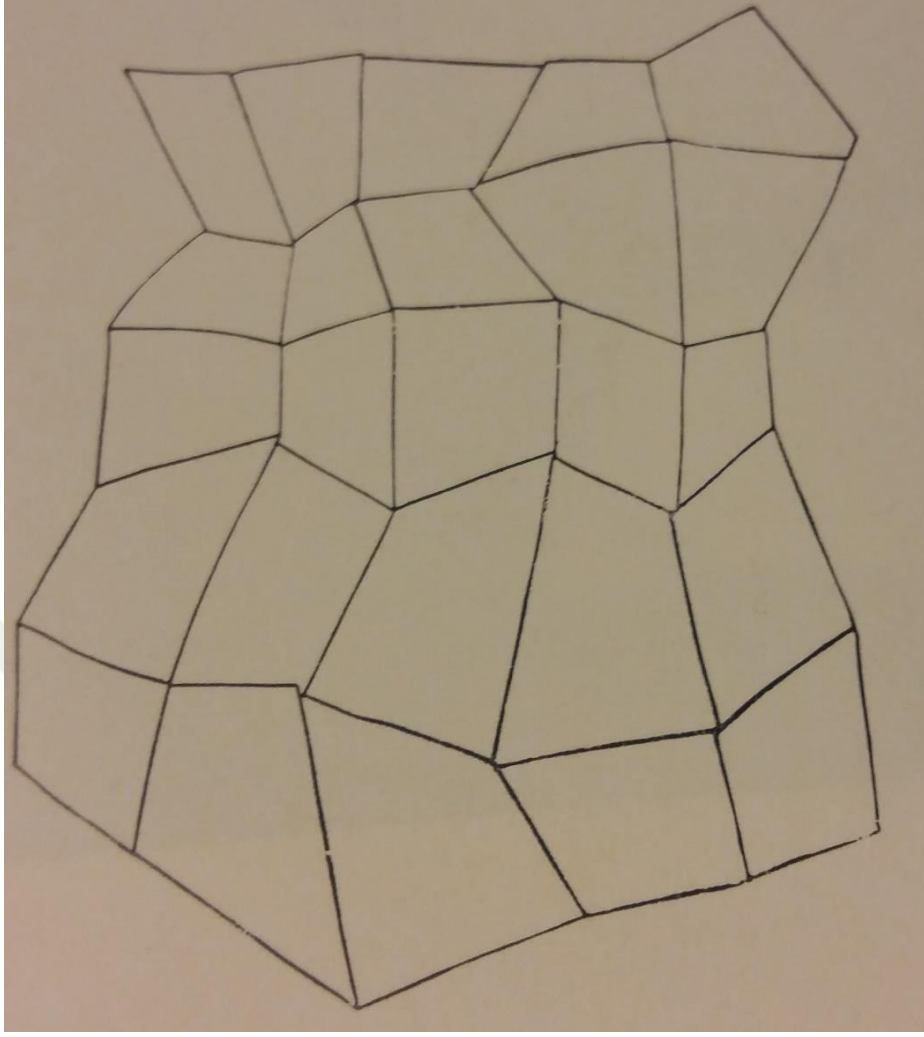
HAREKET

Doğanın bir parçası olan hareket, plastik sanatlarda eser yüzeyinde yer alan betimlemelerin yoğunlaşıp seyrekleşmesi denge içinde oluşmasıdır. Resim düzlemindeki hareket, devam eden çizgiler ve renk ton aralıklarının ritmik devamlılığıdır. Bu hareketlilik devinim duygusuyla, çizgilerin hareketiyle birlikte yeni bir boyut ve biçimsel ifade kazanır. Resimde, heykelde ve mimaride hareket izlenimi yaratmak, sanat nesnesine canlılık katar.

“(Körper) Plastik form, çizgi hareket ederken yüzeyi oluşturur, yüzey hareket ederken formu oluşturur. Ve bunlar üç boyutluluğun normal sembolleridir. Kısaca hareket anlatılırsa: Üç boyut için karakteristik olan noktanın ilerlemesinden çizginin ve yüzeyin hareketidir.” (Klee, 1971: 125).



Resim 51: Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*, 1931.



Resim 52: Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*, 1940.

(Resim 51)'deki resimde ritmik olarak arkaya doğru parçalanmış konstrüktif temel çizgileri, hareketin dağılımını görebiliriz. "Farklı yüzeyler üzerinde düzensiz yansıma. Düz zemindeki hareketten yansımaların oranıyla düzenli yansımaların bir farklı eğilimi (gerginlik, genişleme) büyük hareketliliğin temel koşullarıdır." (Klee, 1971: 253).

Resmin yüzeyi, bir leke ya da bir çizgi ile bölünmediği ana kadar, statiktir. Hareketin amacı; statik yüzeyi canlandırmaktır. Hareketi yaratabilmek için, yüzeyin her yanını birbirine bağlamak gerekir. Hareketi meydana getiren kontrastlardır. Bu en değerli ve en şiddetli kontrast valör kontrastıdır. Organizasyon ilkeleri, kuvvetlere yönetmeye yardım ederler. Bir şeklin sınırı ve yönü, bir ritmik tekrar, gözü bir pozisyondan ötekine kaydırarak, valör, renk ve dokular arasındaki farkların bağlantılar ve hareket değerlerini yaratacağı doğaldır. Hareketin amacı, gözün resim yüzeyi üzerinde gezinmesiyle oluşan beraberliği yaratmaktır. (Bigalı, 1976: 187).

"Armoni, denge ve ritim her renk şemasının temelini teşkil eder. Renk ritmi bir renkten benzer diğer renge tatlı bir atlama, bir geçiş, bir hareket duygusudur. Ritim, harekettir diyebiliriz. Resimde ritim ve hareket birbirlerinden ayrılmazlar. Renk ritmi, renkler arasındaki mesafeler serisinin orantısı, ölçüsüdür." (Çağlarca, 1968: 63). Yüzey üzerinde renk tonlarının değişikliği özellikle soğuk renklere sıcak renklere geçişinde bir enerji ve hareket oluşur.

Renk kombinasyonlarını iyi bilirsek durağanlık ve hareketliliği kolaylıkla meydana getirebiliriz. Dolayısıyla, bir resimdeki hareketi, renklerin değişkenliğinde gizlidir.

Plastik sanat ürününde hareketi belirleyen yüzey üzerindeki çizgi değerleri, renk geçişleri, açık-koyu değerler belirler. Yüzeydeki çizgiler hareketi, hareket eden figürlerde üç boyut formları gösterir. Bu kendi içindeki devinim sürerken derinliği gösterir.

Kandinsky, ritmik hareketlerin insanı kendine çekmesi ile birlikte müziği hissettiren, oluşan tempoyla sanki izleyiciyi resminin içine çekiyordu. Belirginliğin ağırlık kazandığı resimlerinde yatay- düşey, dolu- boş, büyük- küçük, çizgi- nokta, renk zıtlıkları gibi değerleri kullanırken, bu değerlerin oluşturduğu biçimsel öğelerle resimsel bütünlüğü yakalayıp, aradığı heyecana ulaşırken, ritmik zenginleştirmeyi de büyük bir ustalıklarla sergiler. Kandinsky artık herkesin anlayabileceği, daha kontrolü biçimsel dil kullanıyordu. Müziğin ritmini, resim de; biçim, renk, çizgi ile görselliğe döküyordu. (Kavukçu, 1996: 45).

Fütürizm (Gelecekçilik), İtalyan sanatında kendisi İtalyan şair olan Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından yazılan bir manifestoyla ortaya çıkmış ve 1909'dan 1930'a kadar devam etmiştir. Kübizmin yayılmasında etkili olan 20. yüzyılın başlıca akımlarından Fütürizm'de hareket kavramı önemsenmiş ve hız kavramı yüceltilmiştir. Bu akımda bulunan sanatçılardan bazıları; Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1897-1966), Gino Severini (1891-1966), Giacomo Balla (1871-1958) gibi sanatçılar yer almıştır. Fütürizmin teknolojiden yaralanarak anı yakalayan devinim fotoğraflarından etkilenerek, dinamizme ve hıza yönelik görsel anlayışla çalışmışlardır.



Resim 53: Umberto Boccioni, *Zihin Durumları II: Gidenler*, 1911.

Umberto Boccioni'nin 1911'de yaptığı bir tren istasyonunda, kalabalık alanlarda geçen dinamik görsel zenginliği gösteren üç ayrı resimden oluşmuştur. *Ruh halleri-Ayrılanlar, Gidenler, Kalanlar* (Resim54)'deki *Zihin Durumları İki: Gidenler* resminde ışık, hareket olgularını yüzey üzerinde yan yana, üst üste ve iç içe girecek şekilde renkler halinde bölerek gerçekleştirmiştir. Dikey çizgiler geride kalırken eğik çizgiler ön plandadır. Boccioni böylelikle resimdeki kaotik hareketi yakalamıştır. Boccioni'nin heykel çalışmalarında da hareketin izleri görülmüştür. Örneğin 1914-15 tarihlerinde yaptığı *Dört Nala At* heykeli, soyut olan, atık malzemelerden yaptığı heykeli dikkat çekmiştir.

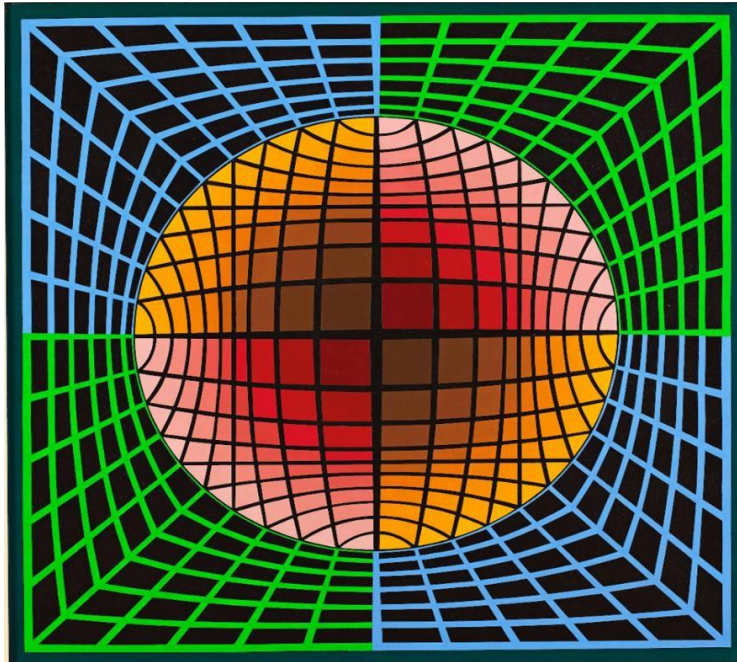
Rus sanatçıların Fütürizm, Kübizm ve Orfizim'in etkilerinin karşısında 1913 yılında yayınladıkları bir manifestoyla bu eğilimlerine "Rayonizm" adı vermişlerdir. 1914 yılında Londra'da ortaya çıkan, makine estetiğini övmüş ve hareketi önemsemiş "Vortisizm" akımı da Fütürizm akımının bir yansımasıdır diyebiliriz. Ressam ve yazar Wyndham Lewis'in (1882-1957) öncülüğünde gelişen akım ismini "girdap" anlamına gelen ve akımın dinamik harekete yönelik ilgisini ifade eden "vortex" sözcüğünden almıştır. (Ahu A., 2012: 71).

Duchamp, 1911-1912'de yaptığı *Merdivenden İnen Çıplak* (Resim 54)'deki resminin öncelikle birkaç ön çalışmalar yapmış. Bu resimde bir hareket halinde olan bir figürün birkaç saniyelik görüntülerinin üst üste konulmasıyla yapılmış bir çalışmadır. Bu eser aslında Kübik renk alt yapısının yanında Fütürist özelliklerde taşımaktadır. Tek figürün her anını yansıtan, dengenin dağılımıyla oluşturulan bütünlük Duchamp'ın önemli eserlerinden olup hareket kavramına uygun bir örnek olmuştur.

Hareket kavramını ele alan, optik yanılsamalarla; duran ama izleyicide hareket ediyor hissi uyandıran ve bununla ilgili çalışmalar yapan, Op Art'ın kurucusu olarak bilinen sanatçı Victor Vasarely'i örnek vermek istiyorum. Sanatçı çalışmalarında görsel bir devinim sergileyen, kareleri, daireleri kullanarak durağanlığın içinde hareketi yansıtan yaptığı soyut çalışmalarını görebiliriz. Örnek olarak resim 56'da görebilirsiniz. Sanatçının binlerce baskısı, yağlıboya tabloları, üç boyutlu çalışmaları, duvar halıları ve mimari çalışmaları bulunmaktadır. Resim 57'deki örnekte görebileceğiniz çalışmada Vasarely tarafından mimar Jean Sonnier, Dominique Ronsseray ve Claude Pradel-Lebar'ın işbirliğiyle tasarlanan 5.000 metrekarelik/16.400 metrekarelik yapı, birbirine kenetlenen altı adet altıgen modüllerden oluşmuştur.



Resim 54: M. Duchamp, *Merdivenden inen ıplak*, 1911.



Resim 55: Victor Vasarely, *İsimsiz*, 1950-1960.



Resim 56: Victor Vasarely, Victor Vasarely Vakfı Ve Müzesi (Museum Foundation), 1976.

ZITLIK

Kelime anlamıyla “zıtlık” (contrast), “karşıtlık”, karşıt olma anlamına gelmektedir. Karşıtlık: “Nitelik ve durumları birbirine büsbütün aykırı olan, zıt, kontrast” anlamındadır. (Türkçe Sözlük, TDK, 2017).

Genel felsefi tanımı, “karşıtların niteliği, karşıtlar arasındaki karşı olum”dur. Karşıtlık, birbirine karşı olup birbirlerini dışlayan iki nesne, olgu ya da düşüncenin ilişkisidir. Nesnel olgular arasındaki karşıtlıklar eştimsel karşıtlıklardır.” (Haçerlioğlu, 1982: 208).

Zıtlık kavramını incelerken felsefede iki ayrı tanımı ile karşılaşılmıştır. Nesnel olgular ile düşünce ve mantıksal karşıtlıklar olarak üzerinde durulmuştur. Nesnel olgular arasındaki zıtlıkla, iki birbirine zıt olgunun, birbirinden farklı olsa kendi içlerinde bir birlik, bütünlük oluşturmuştur. Mantıksal karşıtlıklar ise, öğeler birbirini yok etmeye başlamıştır. “Nesnel karşıtlıklar daima bir çelişki içinde bulunurlar, eşdeyişle her birlik, hem de savaşım içindedirler. Mantıksal karşıtlıklarsa, birbirlerini dışlayan karşıt ya da çelişik kavram ve önermelerin karşıtlığıdır.” (Haçerlioğlu, 1982: 208).

Hegel’ in savına göre var olan her şey düşünsel olduğundan var olan her şey de düşünceden ibarettir. Hegel’e göre karşıtlık, “ özdeş olduklarından hiçbir zaman karşıt olarak kalamazlar ve birbirlerine dönerler.” (Haçerlioğlu, 1993: 297). Karşıtların kendi içinde birliği söz konusudur. Marksçı anlayışta ise zıtlıkların arasındaki gerginliğin sürekliliği anlamındadır.

İlk çağ düşünürlerinden Efesli Herakleitos (540-480); evreni karşıtlıkların zıtlığı ve birlikteliği ile açıklamıştır. Aslında kendi içinde karşıt öğelerin arasındaki gerilimden birlik, bütünlüğün çıkması gibidir. Kontrast renklerin arasındaki harmoni gibidir.

Doğada her şey, fiziksel, biyolojik, kimyasal olarak zıtlıkların birlikteliğinden oluşmuştur. Çünkü, gördüğümüz her şeyin kendisi içinde karşıtı, maddi, manevi gerçekliktir. Dünyanın hareketin “yer çekimi-itme” gücünün zıtlığı dengiyi sağlar. Zıtlığın olmadığı yerde zaman, hareket, varlık, yaşam düşünülemez. Zıtlık için iki ayrı öge gerekir bu iki ayrı kuvvet, kendi

içindeki mücadelecî, çelişki, zıtlık, biri olmadan bir olamazlar o yüzden birbirinden oluşmuş zıtlıklarda bir bütündürler. Örneğin; ölüm ve yaşam gibi, açık-koyu gibi, uzak-yakın gibidir.

“Tüm hareket nitelikleri gibi, görsel hareketin temeli de, zıtlığa dayanır. Ögelerin kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki zıtlıkları, kuvvetli görsel hareket ışımaları yaratarak, alıcıyı kendine çeker, bağlar. Zıtlıklar temelinde örgütlenen hareket etkileri, algıyı pekiştirir, kuvvetlendirir.” (Atalayer, 1994: 119).

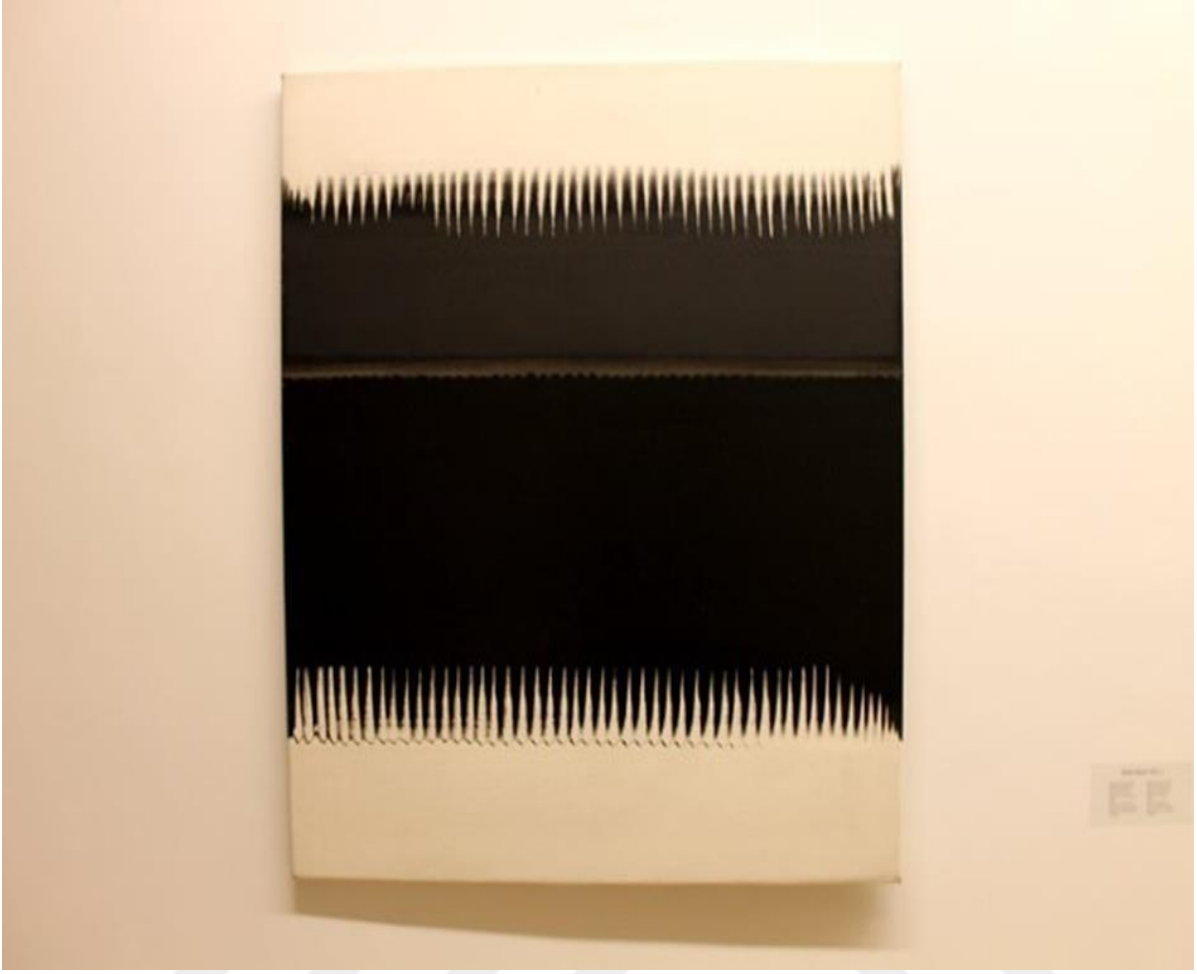
Beyin, bir görsel algılamada kendiliğinden bütünün içinde zıtlıkları algılayıp denetler. Görsel algılamada estetik oluşum açısından biçimlerin karşıtlıkları, ritmi, hareketi, denge ile çekiciliği oluşturur. Bu anlamda zıtlık kavramına bağlı, ritim ve denge ilişkileri etkin olmuştur.

Tasarımda ele aldığımız zıtlıkta, nesnel zıtlıktır. Birbirini tamamlayıcıdır. Görsel anlatımda temel ögeler kendi aralarında bir bütünlük sağlar. Bu ögeler arasında da zıtlıklar oluşur. Yüzeydeki çizgilerin, kalın-ince, ışık-gölgelerin koyu-açık, dokuda boşluk-doluluk ve yön farklılıkların forma dinamizm hareketlilik katar. Karşıtların birleşmesi, ister iki boyut yüzeyde üç boyut yansıyan nesnelere, ister bir heykel, ister bir bina olabilir fark etmez hepsinde aynı gerilimin beraberinde denge, uyum devingenlik, görsel anlatımda uyumu oluşturan zıtlıktır. Tasarımı oluşturan anlatım ögeleri, kompozisyon içinde yer alırken, tasarımın amacına yönelik, kontrastlık oluşan, görsel devinime değer kazandırır. Heinz Mack'ın (Resim 57)'de karanlık-aydınlık, siyah-beyaz kombinasyonundaki zıtlığın yanında birbiriyle mükemmel uyum içinde olduğuna dikkat çekmiş ve eserlerinde sıkça zıtlıkları kullanmıştır.

Bu doğal gerçeğin, tasarıma kuramsal olarak ilk yansımaları Bauhaus'cularda görmekteyiz, Bauhaus hareketinin en etkili kişilerinden ve öğretici olarak çalışmış olan Paul Klee, zıtlık konusuna şöyle yaklaşmıştır: “Zıtlığın olmadığı düşünülemez, zıtlığın kalkması anlamsızlıktır. Bir kavramın zıttı yoksa o kavram etkili değildir. Zıt olmayan durumlar sağlam değildirler. Zıtlıklar devamlı bir hareket (kayan bir hareket) etkisi yaratırlar. Bu yüzden zıtlıklar denge ilişkileri içinde düzenlenirler.” (Özer, 1981: 9). Bauhaus okulunda, form, biçim, renk teorileri öğrenirlerken, zıtlık, doğal malzeme çizimleri sırasında malzemeyi de yakından tanıma fırsatı bulmuşlardır.

Görünen dünyanın, doğal gerçeğinde zıtlık, bugünde tasarım ilkelerinin olmazsa olmazlarından. Diğer bütün ilkeler, şekilsel zıtlıktan ürer ve birlik içinde olmuştur. Tasarımda estetik değerlerin oluşması zıtlıklarla belirginleşir. Zıtlıkların birlikteliği, denge, uyum, gerilim, ritim ilişkileriyle özgün sentezini oluşturmuştur. Paul Klee'nin örnek resimlerini zıtlık yönünden ele aldığımızda, açık- koyu, çizgilerin ince kalınlaşması ve çizgilerdeki yön zıtlığı görsel olarak dinamizmi yaratmıştır.

Görsel anlatım temel ögeler kendi içinde bir bütün oluştururken bir öge kendi içinde, biçimsel, dokusal, yapısal malzeme olarak zıtlıklar oluşturur. Ama biri olmadan diğeri olamaz o yüzden bir bütündürler. Bir düzen içinde, görsel anlatım temel ögelerinin, nokta, çizgi vd. fiziksel özellikleriyle yan yana gelişleri, boyut, aralık, yön ögelerine bağlı olarak, beraberinde farklı zıtlıkları gösterirler. Bir mekân düzenlemesinde de algılanan boyuta bağlı biçimler, uzak-yakın, büyük-küçük, uzun-kısa gibi belli aralıklar dâhilinde zıtlıklardan bütün oluşturulur. Bu zıtlık, estetik uyumu meydana getirirken gerilimi de güçlendirir.



Resim 57: Heinz Mack, *Dinamik Strüktür (Beyaz Üzerine Siyah)*, 1962.

Bir kompozisyonda, biçimsel olarak farklı malzemeler veya aynı malzemede olabilir, iki zıt objenin biçimlerin yönleri, boyutlarında zıtlıklar, biçim içinde boşluk-doluluk, dokusal yüzeylerin üzerindeki çizgisel hareketlikler görsel devinim kazandırır.

Geçmişten günümüze kadar kullanılan, tek düzelikten kurtaran zıtlık ögesi; tasarımcıların, sanatçıların biçimsel kurgularında, bir araya gelerek bütüne varmada dengeyi sağlayan etkin öğelerdendir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÜÇ BOYUTLU ANLATIM

3.1. SANAT NESNESİ

“Aristo, sanatı iyi anlamak için onu tabiatla karşılaştırmanın gerektiğine işaret etmişti. Sanat, insan zekâsının tabiatı işlemedir; kendi maksadına göre tabiata ustaca tesir etmesidir.” (Edman, 1991: 36).

Sanat kapsamında mevcut nesnelere dünyasındaki, temelinde estetik düşünceyle var olan nesne varlık açısından sorgulanmıştır. Sanatın işlevi, sanat nesnesi nedir? Sanat dili olarak formları dikkate alarak sanatçı sanat nesnesine, sanatsal bağlamda yorum getirmiştir.

Sanat nesnesini öncelikle felsefe açısından inceleyelim.

E. Mach'a göre obje iç ve dış duymulardan yani elemanlardan meydana geldiğini, varlığın duymul yoluyla, gerçekliği yani obje dünyasını oluşturduğunu söylemiştir. Duymular, fiziksel gerçeklik olan nesnelere, renkler, sesler vb. elemanlar psikişik (ruhsal) gerçeklikle yaşamın temeli olmuştur. “İmpressionist felsefe, yani E. Mach felsefesi tümüyle sübjektif bir varlık anlayışına varıyor. Objeye, var olan, benim duymularımı, tasavvurlarımı meydana getirmiyor, tersine duymularım objeyi, nesneyi oluşturuyor.” (Tunalı, 2008: 21). Yani nesnelere dünyası, duymular yoluyla süje ile belirlenmiştir.

Sanat nesnesi olarak objenin, varlık kavrayışının, nesnelere dünyasında var olan “nesne” dediğimiz şey, örneğin bir masa, bir fırça veya renk vb. gibi var olan nesnelere felsefede “nesne” (obje) anlayışını incelemek istiyoruz. Bütün bilimlerde varlığın kavranışı, temel problemi olmuştur. Mach felsefesinde de nesnenin varlık sorununu belirlemesi için, önceliği bilimleri dogmatiklikten kurtarmak olmuştur.

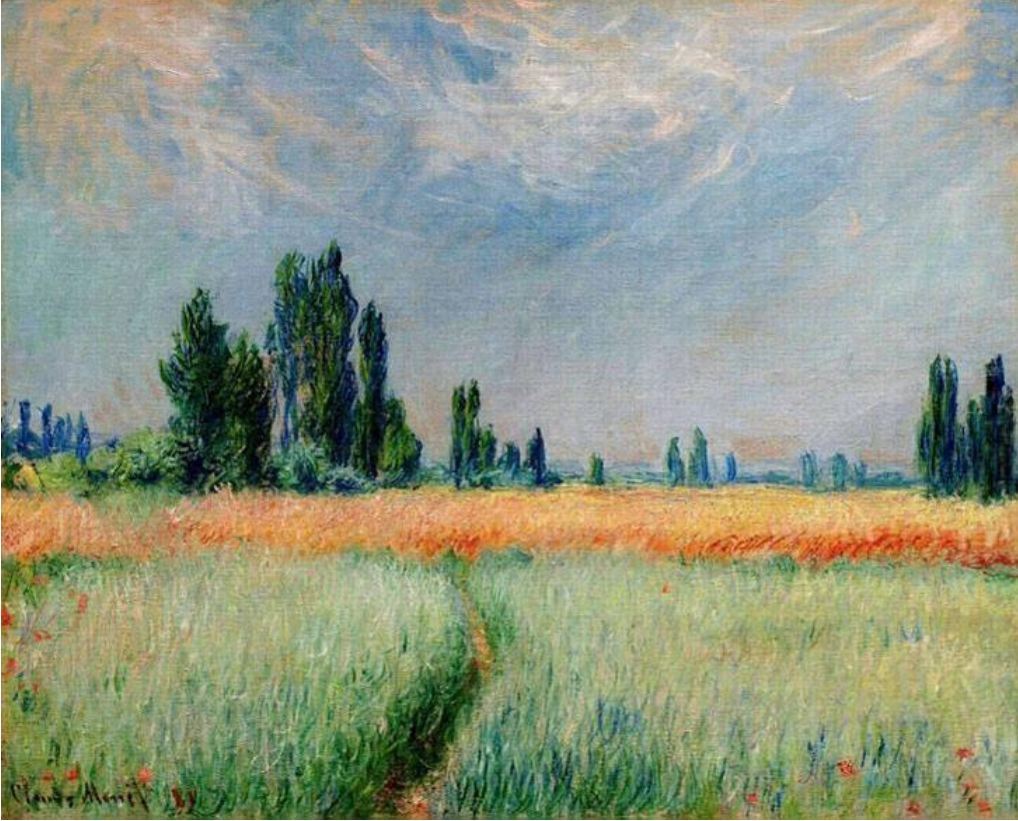
Bir renk, fiziksel bir objedir. Kuşkusuz onu, ışık kaynağı ile bir bağıllık içinde alırsak. Ama, aynı rengi, gözün ağtabakası ile (beden elemanları KLM ile) bağıllık içinde ele alırsak, o zaman renk, psikolojik bir obje, bir duymul olur. Bu her iki alanda araştırılan obje, yani renk, aynı renktir. Ama ona bakılan yön değişecek olursa, biz objede değişiklik olduğunu sanırız. Aslında ise değişen, sadece objeye bakışımızdır ve bu bakış da, obje ile değil süje ile doğrudan ilgilidir. (Tunalı, 2008: 29).

Madde dünyasında, yani nesnelere (cisimler), süje ile duymuların birbiriyle sağlam bir bağ olmuştur. Bir sanat nesnesi, yorumlanabilen, yorumlanmış bir objeyi ifade eder. Örnek olarak E. Mach ile aynı dönemde olan Monet'nin sanat yapıtını ele alalım (Resim 58)'de; nesnelere dünyasında anlık değişimlerin değişken olan duymularla bağıllantılı olarak sanat nesnesinin de oluşumunda etkindir. Monet de anlık değişimleri duymularınla yüzey üzerinde ifade ederken anlatım öğelerinden faydalanmıştır. Duymularla değişen anın akışını takip eden Monet, güneşin doğuşunu anlık olarak duymulara bağıllı olarak analiz etmiştir. Titrek, hareket halinde, renk ve lekelerle meydana gelen manzara ile karşılaşırız.

Monet, görüneni bir varlık olarak değil irreal olarak, ışık ve renk değişimlerini duymular ile yorumlanan nesnelere ifade etmiştir. Yani doğayı basit bir natüralist olarak görmemiş, olduğu gibi değil de belli bir an içinde sentez halinde yansıtılmış sübjektif bir dünyadır. Buradaki sanat nesnesi, doğanın süje ile görme duymularınla belli bir anı gördüğü gibi istediği şekilde anı kavradığı bir dünyanın yansımasıdır.

Bir sanat yapıtının tam olarak anlaşılması için o halde, ilkin sanat yapıtının içinde yer aldığı temel felsefe anlayışını ve bu felsefenin varlık yorumunu, obje yorumunu bilmek gerekir. Aksi halde, her sanat yapıtını belirleyen bu varlık yorumunu bilmeden yapılan estetik obje araştırmaları, temelsiz kalmaya mahkûmdur kanısındayız. (Tunalı, 2008: 41).

Zühtü Müridoğlu'na göre; sanatların, yapılış duyuruş biçimleri ne olursa olsun hepsi aynı amacı güdüyorlar. Araç ve malzemelerinin ayrı olmasının, çeşitli inanışlara hizmet etmesinin, yaradılışlarının çatışır olmasının ne önemi var? Boya, taş yay veya makine hepsi bizi başka yönlere, günlük yaşantının ötesinde, kişiliğimizi bulduran, duyuran âlemlere götürmüyor, yükselmiyor mu? (Müridoğlu, 1964: 22).



Resim 58: Claude Monet, *Buğday Tarlası*, 1881.

20. yüzyıl ile birlikte yeni endüstri çağının teknolojik getirileri, resim, heykel, seramik, mimarinin de malzeme anlayışını ve yaratı yöntemlerini kuşkusuz yönlendirmiştir. Yeni konstrüktivist bilinç de, mimari yapılandırmayı yaratı sürecine dâhil etmiştir.

Endüstriyel tasarımın gelişmesiyle, bilim ve teknolojinin sanatta da yansımaları olmuştur. Artık sanatçılar, dönemin gerektirdiği teknolojinin hızı ile birlikte hareket ederken, yaratıcı olmanın yanı sıra, teknolojik gelişmeleri yakından takip etmeye başlar ve daha ergonomik yaratımlar çıkmaya başlamıştır. Teknolojinin gelişimi, 19. yüzyılın sonunda fotoğraf makinesinin icadı sonrasında salt doğayı olduğu gibi resmetmekten uzaklaşmaya başlamakla birlikte Modernizmin yolu açılmıştır. Modernizmle birlikte, teknolojinin hızla ilerlemesi, sanatta yeni oluşumların, Kübizm, Konstrüktivizm, Gerçeküstücülük ve Dada gibi yeni akımların girmesiyle birlikte teknoloji ürünleri, plastik, metal ve makine parçaları gibi yeni endüstri nesnelere plastik sanatlar bağlamında, nesnenin estetiği yeni bir değer kazanmıştır. Kübizmle, doğayı salt biçimsel olarak algılayıp yansıtmının yerine artık salt

nesnelere, sanatın içine girmiştir. Teknolojinin gelişmesinde en önemli gelişme sanayi devrimi olmuştur. Sanat alanında, günlük kullanılan nesnelere sanatında kullanan ilk sanatçılardan Picasso ve Braque olmuştur. Daha sonrasında Picasso bunu heykellerine de taşımış, bundan etkilenen Rus ressamı Tatlin, 1913-1914 yıllarında ahşap, metal vb. malzemeleri kullanarak üç boyutlu düzenlemeler yapmaya başlamıştır.



Resim 59: Vladimir Tatlin, 3. Enternasyonal Anıtı, 1919- 1921.

Tasarım modeli olarak mimari yapılar, yaşamın içinde, yaşayan ve sürekli bir değişim içinde olup maddelerin biçimlendirilmiş mekânlardır. Mimar, hayal gücünü kullanarak, sağlamlık, işlevsellik, özgün ve estetik açıdan değerlendirerek bir mekân tasarlar. Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius, "Gerçek mimari yaratış, insanın yaşadığı mekânlarına psikolojik ve pratik ihtiyaçlarına göre şiirsel biçimler vermeyi amaçlar. Güzellik yaşamın bir gerçeğidir ve insanın maddi çevresindeki güzelliği yaratan mimardır." (Tunalı, 2009: 40).

20. yüzyılın başı, sanatta yeni bir devrim başlar. Sanatın bütün geleneği yıkarak radikal bir tavır sergileyerek yeni sanata farklı bir boyut getiren, böylelikle de sanatın estetik anlayışını belirleyen kübizm ve sanatçının ustalığını reddeden tavrıyla kolaj tekniğine tanıklık eder. Yeni sanat yeni tavrıyla tıpkı devrim niteliğindedir.

Aykut Köksal'ın deyimi ile "seyirlik nesne" olan sanat eseri 20. yüzyıl başında yerini endüstri ürünü nesnelere bırakmıştır. Duchamp'ın 1917 tarihli *Çeşme* adlı yapıtı bu anlamda yeni bir çıkış yapmıştır. (Atalar, 2006: 13).

Sanat yapıtının ortaya çıkması için öncelikle belli bir düşünceyle yola çıkarak, nesnelere aracılığıyla, belli bir zaman diliminin içinde, çalışma sürecinin sonunda, bazen de tesadüf sonucu ortaya çıkabilmiştir. Sanatçı, doğada olan nesnelere anlamlar yükler, sonrasında sanatçının yaratıcılığıyla bütünleşmesiyle sanat nesnesi ortaya çıkar. Sanatta her dönem nesnelere dünyasında, farklı objeleri, farklı şekillerde yorumlamışlardır. Modernizmle birlikte sanat nesnesi değişime uğramıştır. Günlük kullanılan hazır-nesne, günlük yaşam dışında sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlamıştır.

Objekt sanatı, Kübistler ve Dadaistlerle sanat dünyasına, kolajdan yola çıkarak başlanmıştır. 1960-1970 dönem sanatında sanat nesnesi olarak insan bedeni dahil her türlü malzeme sınırlandırılmaksızın kullanılmıştır. Hatta bazen izleyicilerde sanat nesnesinin parçası haline gelebilmiştir. Modernizmle başlayan plastik sanatlarda yeni bir anlayış gelmiştir. 1960'lı yıllar Kavramsal sanatın etkin olduğu, sanatta nesne araç durumuna dönüştüğü yıllar olmuştur. Örnek olarak, Sanatçı Duchamp'ın hazır-nesne (ready-made), çalışmasını gösterebiliriz. Sanayi veya günlük malzemelere estetik bir değer yüklemiştir.

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olarak nitelendirilen Marcel Duchamp'ın en çok bilinen hazır-nesne, pisuar, resim 64'de kavramsal sanatın ilk örneklerindedir. Kullandığı hazır-nesnelere sanatla ilişkilendirerek felsefi açıdan sorgulamıştır. Duchamp baş aşağı çevirilmiş bir pisuarı R. Mutt imzasıyla 1917 yılında New York'taki bir galeriye göndermiştir. Duchamp'ın bir hazır-nesne olarak "pisuar" kullanması reddedilmiş ve birçok tartışmalara yol açmıştır. Ama artık Duchamp'ın *Çeşme*'si günlük kullanılan bir nesneden ayrılmış, artık o bir sanat eseri olmuştur. *Çeşme* 2004 yılında düzenlenen Turner Ödüllerinde sanat uzmanlarınca, 500 kişilik jüri tarafından zamanın en etkileyici eseri seçilmiştir.



Resim 60: Marcel Duchamp, *Çeşme, porselen pisuar*, 1917.

Teknolojinin gelişimiyle birlikte Duchamp'ın hazır-nesne yapıtları sanatı felsefi boyuta taşımıştır. Artık sanat farklı disiplinleri bir arada kullanarak ifade etmeye başlamıştır. Bu hareket sanata yeni bir duruş yeni bir tavır getirmiştir.

Lucio Fontana'nın Tommaso Trini tarafından 19 Temmuz 1968'de, ölümünden bir buçuk ay önce yapılan son röportajından kısa bir alıntı:

Sanatın evrimini, malzeme yoluyla ileri taşıyoruz. (...) Malzeme yoluyla demek, bugün sanat plastikte ya da ışıkla da yapılabilir demektir. Sanat, artık fırçalar ve resim olarak anlaşılacak, tuval ya da freskler ile sınırlandırmak zorunda değildir. (...) Eğer keşiflerimden biri önemliyse, o da 'oyuk' tur. Oyuktan kastım, resim düzleminin sınırlarını aşmak, kendi sanat anlayışında özgür olmaktır. Tuvaldeki oyukları, resmi mahvetmek için açmadım. Tam tersine, bu oyukları, başka bir şeyi keşfedebilmek için açtım. (Mack, H., 2015).



Resim 61: Lucio Fontana, *Mekânsal Konsept, Beklentiler*, 1960.

Lucio Fontana'nın malzeme olarak kullandığı tuvali delmesi, döneminde çok ses getirmiştir. Fontana, sanatın geleneksel görüşünü reddederek sanata yeni bir yön ve boyut getirmiştir. Sanat nesnesine felsefe açısından ele alarak, sanatı içselleştirmiştir.

Plastik sanatlar, geleneksel tüm tanım ve kalıplardan çıkarak diğer disiplinlere açılma yolunda, masiflik alışkanlığını terk etmiştir.

Modernizmle başlayan sanat nesnesi, hazır-nesne (ready-made), sorgulama süreci Minimalizmle devam eder. "Minimal yapıtlar düşünsel temellere ve bir tür tasarıma dayandığı için heykellerin çoğu fabrikalarda sanayi yöntemleriyle yapılmaktaydı. Cam elyafı, plastik, metal levha ya da alüminyumdan yapılan bu heykeller sanayi boyalarıyla parlak renklere boyanmış basit ve büyük geometrik biçimlerden oluşmaktadır." (Bulduk, 2007: 37).

Minimalist sanatçılar, mekâna bağlı kalarak, plastik kaygının olmadığı, basit düzenlemelerden, yola çıkarak simetrik tekrarların, biçimin çevresiyle etkileşimi ile biçimsel düzenlemelerde bütüne önem vermişlerdir. Bu yaratıcı süreçle artık sanatta nesnenin kendisi ve imgelem önemli olmuş ve bununla birlikte yeni arayışlar, yeni yaklaşımlara yön vermiştir. Dönemin "şpesifik nesne"si, geleneksellikten uzaklaşıp yeni arayışlarla şekillenmiştir. Yaratma sürecinde, malzemenin nasıl tasarlanacağına karar verildikten sonra teknisyene teslim edilmektedir. Nesnelerin işlevsel olarak tasarım, kavramsallaştırılmaya yönelik deneysel bir süreç almıştır. 1960'tan sonra özellikle 1970'li yıllarda Amerikan sanat ortamına damgasını vuran Minimalizm akımının sanatçılarından heykeltıraş aynı zamanda mimar olan Tony Smith (1912-1981), kamusal alanlarda sergilediği heykellerle dikkat çekmiştir.



Resim 62: Tony Smith, Heykeli; *The Snake Is Out*, Dışarıdaki Yılan, 1967.



Resim 63: Tony Smith'in *The Snake Out* adlı eseri kuruldu an, 1967.

Saadettin Ökten'in dediği gibi; "Obje, yapıldığı malzemenin aldığı form ile var olur. Burada sahneye bir başka gerçeklik daha çıkıyor ki oda malzemedir. Şu halde form malzeme ile hayat bulmaktadır." (Ökten, 2015: 60). Sanatçı, kullandığı malzemelerle form etkisiyle duygularını ona aktarır. Bir nevi simgesel bir iletişim aracı halini alır. Kişinin burada bizatihi özgünlüğünü ortaya koyar. Sanatçı kendini ifade ederken, ifade aracı olarak sanat kavramlarının, form (biçim), doku, espas vb. elemanlarla elde edebilmek için, oluşumunda malzeme ve vakıa ihtiyaç duymuştur. Fernand Léger, Resmin İşlevleri kitabında şöyle der: "Sanat öznedir, tamam, ama bu denetimli bir öznelliktir ve de 'nesnel' bir hammaddeye dayanır, işte ben kesinlikle böyle düşünüyorum." (Léger, 2014: 39). Burada da en önemli realite (unsur), ifade edebileceği vakıayı, kullanacağı malzemeyi, yerinde ve zamanında doğru yerde kullanabilmesi oldukça etki yaratır.



SONUÇ

Bu çalışmada, geçmişten günümüze salt sanat nesnesinin oluşumunda, anlatım öğelerin kullanışı ve yüzeydeki oluşumlar doğrultusunda değişiklikler gözlemlenmiştir. Nesneye biçim verme eylemi sonucunda sanat yapıtına, temel anlatım öğelerinden meydana gelmiş bir düzen diyebiliriz.

Geçmişten günümüze kendini arayan, doğmakta olan sanat, kendini kendinden yaratmış, sürekli yeniliğe açık şekilde kendini yenilemiştir. Dünyadaki yaşanan olaylar, savaşlar, sonrasında gelişen teknoloji ve endüstri karşısında sanatta da yeni bir anlayış ile hareketlenmeye başlamıştır. Öncesinde doğadaki görüneni taklit ederken sonrasında yeni sanat ilkesinde doğanın sanatı bozduğunu inancıyla sanatçının üç boyutlu anlatım, renk ve çizgilerle meydana getirdiği, doğanın deformasyonu ile daha özgün kurgusal bir sanat görülmüştür. Bu kurgusalılıkta, sanatçı doğayı taklit etmekten kaçınmış, özgün dışa vuruları ile temel anlatım öğelerinin, ritmik hareketlerin matematiksel düzeni olduğu gözlemlenmektedir.

Temel anlatım öğelerinin kullanımı, yeni oluşumlarla, anlatım biçimlerine ulaşılmasında ön koşul olmuştur. Görsel anlatımda, ışık, renk, nokta, çizgi, yüzey, doku, mekân, derinlik, hareket ve zıtlık sanatçının duygu ve düşüncelerini yansıtmada etkin olmuştur. Bu temel öğeler, kendi içinde bir bütün oluştururken bazen kendi içlerinde yapısal, biçimsel, dokusal gibi zıtlıklar görülebilirken bir o kadar da bütündürler.

Bir tasarımı oluşturan temel öğelerin, birbiriyle ilişkiler örgüsü durumunda devinim halinde olduğu görülmüştür. Bütün öge ve ilkeler tek başına yetersiz ve yalnız kalır, bütün halinde değerlendirmek etkili olmuştur. Öyleyse plastik sanatlarda anlatım öğelerinin birbirinden ayrılamayacağı bir bütün olduğu söylenebilir. Varılan sentezin temel işlevsel elemanların denge içinde bir araya gelişinden doğmasıdır.

Sanatın geçmişten günümüze kadar sürekli değişim ve gelişim içinde olduğu, sanatın farklı disiplinlerle ilişki içinde devinim halinde olduğu, bunun günümüzde de farklı şekillerde etkileri saptanmıştır. Her yeni dönemle birlikte, plastik sanatlarda üç boyutlu anlatımlarda tinsel bağlamada, felsefeyle ve bilimle birlikte paralel bir değişim gerçekleştiği saptanmıştır.

Sanatçı, birlik ilkesine dayalı, mümkün olabilecek en iyi etkiyi elde edebilmek için, ilkelerini, anlatım öğelerinin bütün olarak ele alıp kaynaştırmasıyla kullanmıştır. Bu temel öğelerin, sanat yapmaya girişen birisinin, akademik ortama girmeden bilinçsizce kullanımı olmazsa olmaz bir bilgidir. Bunun düşsel boyutta, temel öğelerin iyi algılanıp algılanamadığıyla ilgilidir.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu, (2012), *Sanatçılardan Yazılar Ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, (4. Baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Aydıntan, E., (2001), *Yüzey Kaplama Malzemelerinin İç Mekan Algısına Anlamsal Boyutta Etkisi Üzerine Deneysel Bir Çalışma*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon.

Ayan, Ergen, Burcu, (2011), *Çağdaş Türk Plastik Sanatları'nda Mekân Olgusu ve Kırılma Noktaları*, (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul; Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Atalar Ayözcan, B., (2006), *Sanatta Mekanın Deneyimlenmesi, Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

ATALAYER, Faruk, (1994), *Temel Sanat Öğeleri*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 769, No: 5, Eskisehir, s. 119.

Brill, F., (1928), *Faaliyetler Öncesi Morfoloji, (Formenlehre Vor Itten)*, Bauhaus Kitabı, Berlin, s., 119.

Becer, E., (1997)., *İletişim Ve Grafik Tasarım*, Dost Kitabevi, Ankara, s., 64, ISBN: 975-7501-09-3.

Bulut, G., (1994), *Renk Kuramları*, Johannes Itten, İzmir; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Bülent Bulduk (2007), *Minimal Sanatta Form Ve Mekân İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Bigalı, S., (1976), *Resim Sanatı*, İstanbul; Yayıncılık Matbaası.

Çağlarca, Sabahattin, (1968), *Renk Ve Armoni Kuralları*, Duran Ofset Basımevi.

Cézanne, Paul, (1957), *Über Die Kunst*, Rowohlt Klassiker 6, Hamburg.

Cevizci, Ahmet, (2005), *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayıncılık, 6. Baskı, İstanbul, s., 1150.

Crone, F., And Alexandra Von Stosch, Anish Kapoor, Prestel, Munich, London, New York, 2008.

Ergen, Ayan, Burcu, (2011), *Çağdaş Türk Plastik Sanatları'nda Mekân Olgusu ve Kırılma Noktaları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Eagleman, David, (2013), *Incognito- Beynin Gizli Hayatı*, 1. Baskı, Zeynep Arık (Çev.), İstanbul; Domingo Yayınevi.

Eroğlu, Özkan, (2013), *Plastik Sanatlar Sözlüğü*, 1. Baskı, İstanbul; Tekhne Yayınları.

Ergüven, Mehmet, (2002), *Yoruma Doğru*, 2. Baskı, İstanbul; Yapı Kredi Yayıncılık.

Edman, Irwin, (1991), *Batı Klasikleri, Sanat Ve İnsan- Estetiğe Giriş*, 2. Basım, İstanbul; Milli Eğitim Basımevi.

Fitzpatrick, M., D., (2004), *The Interrelation Of Art And Space; An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space*, Washington; Washington State University Department Of Interior Design, s., 24-26.

Foster, Hal, (2013), *Sanat Mimarlık Kompleksi*, Serpil Özaloğlu, (Çev.), 1. Baskı, İstanbul; İletişim Yayınları.

Gombrich E., H., (2015), *Sanat Ve Yanılsama*, (2. Baskı), Remzi Kitapevi.

Genç, Adem, Sipahioğlu, Ahmet, (1991), *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*, 1. Baskı, Sergi Yayınları.

Güngör, Şefik, Ahmet, (2006), *Görsel Sanatlarda Şekil Ve Biçim*, Sanat Sokağı Üç Aylık Kültür Ve Bilimsel Sanat Dergisi, Sayı: 3.

Güzelgün, Pınar, (2013), *1960 Sonrası Mekân Algısı; Enstalasyon Sanatı Ve Kaarina Kaikonen örneği*, *Sanat Tasarım Ve Manipülasyon*, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslararası Sempozyumu, Sempozyum Bildiri Kitabı, Sakarya, s., 296.

Hançerlioğlu, Orhan, (1982), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul.

Hançerlioğlu, Orhan, (1993), *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar Ve Akımlar*, Cilt 2,

Klee, Paul, (1971), *Resimsel Düşünmek (Das Bildnerische Denken)*, By Schwabe & Co., Verlag, Basel Printed in Switzerland, ISBN 3-7965-0154-0.

Kara, Devabil, (1993), *Sanatçı Kişiliğinde Psikolojik Algı Ve Yaratma*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kavukçu, M., (1996), *Somut, Soyut Espas*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kandisky, Wassily, (1981), *Sanatta Manevîlik Üzerine*, Ahmet Necati Bigalı (Çev.), İzmir; Klişe Yayınları.

Kandinsky, Wassily, (2013), *Sanatta ruhsallık üzerine*, Gülün Ekinci (Çec.), Altıkırkbeş Yayınevi, İstanbul- Kadıköy.

Kaymakcan, Müge, (2006), *Yüksek Öğretim Sanat Eğitiminde Temel Tasarım Eleman Ve İlkelerinin Öğretim Ve Uygulamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

Kaptan, B., Burak, (2004), *Temel Tasarımda Form Ve Form Biçimlendirilmesine Bir Yaklaşım*, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sürekli Sanat Ve Kültür Dergisi, Sayı 15, s., 81.

Lowry, Bates, (1972), *Sanatı Görmek*, s., 86-87, Çevirmenler; Yurtsever, Necla, Güvemli, Zahir, Türkiye İş Bankası A., Ş., Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Léger, Fernand, (2014), *Resmin İşlevleri*, (1. Baskı), Alp Tümertekin (Çev.), İstanbul; Janus Yayıncılık.

Müridoğlu, Zühtü, (1964), *Ses Biçim Renk*, Akademi, Mimarlık Ve Sanat, Sayı; 1, s., 22.

Miller, D., E., (1944), *Experimental Studies In Conflict, Personality And The Behavior Disorders İçinde*, Ed., J., Hunt, 1. Cilt, 431-65.

Marr, D., (1982), *Vision*, San Francisco; W., H., Freeman.

Özer, Mehmet, (1981), *Temel Tasarımda "Zıtlık" İlkesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ökten, Saadettin, (2015), *Formun Ötesinde*, El Sanatları Dergisi, Sayı; 19. s., 60.

Sharr, Adam (2013). *Mimarlar İçin Heidegger*, 2. Baskı, İstanbul: Yem Yayın.

Sözen, Metin; Tanyeli, Uğur, (1986), *Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, s., 189.

Thuan, Xuan, Thrinh, (2010), *Işığın Kalbine Yolculuk*, Yapı Kredi Yayınları, s., 14-15.

Turani, Adnan, (2015), *Çağdaş Sanat Felsefesi* 11. Basım, İstanbul; Remzi Kitapevi, s., 50.

Tunalı, İsmail, (2008), *Felsefesinin Işığında Modern Resim*, 7. Basım, İstanbul; Remzi Kitapevi.

Tunalı, İsmail, (2009), *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri Ve Endüstri Tasarımı*, 3. Baskı, İstanbul; Yem Yayın.

Temizsoylu, Nuri, (1987), *Renk Ve Resimde Kullanımı*, İstanbul; Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Tatar, Muhammet, (2011), *Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Wöflin, Heinrich, (2015), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev.; Ahmet Cemal, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul.



ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Heinz Mack, 2015, Akbank Sanat, Sabancı Müzesi, Zero sergi broşürü.

<http://www.sakipsabancimuzesi.org/tr/sayfa/sergiler/zero-gelecege-geri-sayim>,

(Erişim Tarihi: 09.04.2016).

Kısaoğulları, Cañat, Aysun, (2016), Görsel Sanat Eğitiminde Yüzey Teknikleri Ve Anlam Problematığı, Sanat Eğitimi Dergisi, Cilt: 4, Sayı 1, s., 22. www.sanategitimidergisi.com .

(Erişim Tarihi: 09.03.2017).

Türk Dil Kurumu. <http://www.tdk.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 11.04.2017)

