

**T.C.**  
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM SANATINDA ÇİZGİ-ESPAS ETKİLEŞİMİ**  
**VE YÜZEY TASARIMINDA KULLANIMI**

**SANATTA YÜKSEK LİSANS ESER METNİ**

**Tez Danışmanı**  
**Yrd. Doç. İhsan DOĞRUSÖZ**

**Hazırlayan**  
**Ceren İlyasoğlu**

**Çanakkale – 2006**





**T.C.**  
**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM SANATINDA ÇİZGİ-ESPAS ETKİLEŞİMİ**  
**VE YÜZEY TASARIMINDA KULLANIMI**

**SANATTA YÜKSEK LİSANS ESER METNİ**

**Tez Danışmanı**

**Yrd. Doç. İhsan DOĞRUSÖZ**

**Hazırlayan**

**Ceren İlyasoğlu**

**Çanakkale – 2006**

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne  
Ceren İLYASOĞLU'na ait "Resim Sanatında Çizgi-Espas  
Etkileşimi Ve Yüzey Tasarımında Kullanımı" adlı Çalışma,  
jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında SANATTA  
YÜKSEK LİSANS ESER METNİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan .....  
Yrd. Doç. İhsan DOĞRUSÖZ (Danışman)

Üye .....  
Yrd. Doç. Ali KILIÇ

Üye .....  
Yrd. Doç. Hakan DALOĞLU

Enstitü Müdürü .....  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ŞAHİN

## ÖZET

Tarihsel hareketlenme ve toplumsal ilerleme, basitten karmaşığa, somut olandan, düşsel olana doğru bir 'yol haritası' izlemiştir. Bu 'yol'un başlangıcında insan, şekillendirdiği ve şekillendirirken kendi yaşam-sanat bilincinin yükseleceği en önemli dayanak noktalarından biri olan çizgiyi keşfetmiş ve dolayısıyla çizim becerisini kazanmıştır.

İnsanoğlu, ilk ve en temel yaşamsal gereksinimlerini karşılarken; mızrak (düz çizgi), ok-yay (düz ve basit karmaşık çizgi) ve giderek tekerlek (karmaşık çizgi) kullanarak, bu tarihsel serüvenini gerçekleştirmiş ve günümüzün bilinen noktalarına ulaşmıştır... Denilebilir ki; çizginin serüveni de benzer bir yol izlemiştir. Tarihi yolculuğuna çıkan insan; çizgiyi önce iletişim ve basit figürler olarak kullanmıştır. Ancak çizgi; giderek deneyim kazanan insanın elinde, yeniden ve yeniden üretilerek, basit anlamlarını geride bırakıp, resim sanatının ve estetiğin en temel unsurlarından ve yaratıcılarından birisi düzeyine yükselmiştir. İnsanlığın doğuşuyla birlikte doğan ve giderek kavramlaşan çizgi; bu gelişim süreci ile birlikte, resim sanatı ile olan doğrudan ilişkisi içinde, resim yüzeyi üzerinde gerçekleştirilebilecek her türden kompozisyonu belirleyen ve zenginleştiren bir nitelik kazanmıştır. Çizgi, kompozisyonunun tüm alt yapısını; form-biçim, plan ve hacim gibi kavramları oluşturabilen, sınırlarını tayin eden ve daha sayısız görsel çeşitlilik yaratabilen temel kompozisyon elemanlarından biri olarak gelişmiştir..

Resim kompozisyonu içinde; form-biçim, hacim vb. gibi unsurların varlığı, çizginin dışında espas kavramına da bağlıdır. Resim sanatında; uzay boşluğu, derinlik, aralık- mesafe, mekan, atmosfer, perspektif gibi birçok olguyu işaret edebilen espas, -çizgi gibi- resim kompozisyonunu meydana getiren ve belirleyen temel unsurlardan birisidir. Bu yüzden; Çizgi ve espas, resim sanatında soyut ya da somut kompozisyonlarda ne şekilde kurgulanırsa kurgulansın, daima birbirleriyle etkileşim halindedirler.

## ABSTRACT

Historical movement and social advancement have followed a “road map” from simple to complex, and from concrete to surreal. In the beginning of this “road” man had discovered the line he shaped, which was one of the most important base points where his own life-art consciousness would advance and consequently he obtained drawing skills.

Humankind have realized this historical adventure and reached today’s known points by using spear (straight line), arrow-arc (straight and simple complex line) and later tire (complex line) while meeting the most basic vital needs. It can be said that the adventure of line has followed a similar road. The human being who went on his historical journey had used line first as a communication means and for simple figures. However, line has become one of the most basic and creative component of the art of drawing and aesthetics in the hands of human who was continuously gaining experience. The line which was born with the birth of the humankind and conceptualised in time, have gained a quality which identifies and enriches any type of composition that may be realized on the surface of painting within its direct relationship with the art of painting together with this development process. Line has advanced as one of the basic composition elements, which may create the entire infrastructure of the composition; form-shape, plan and volume, that identifies the borders, and may create many other visual varieties.

The existence of components such as such as format, style and form within the painting composition depend also on the concept of space. Space which designates numerous facts such as outer space, depth, interval-distance, place, atmosphere, and perspective in art of painting, is one of the basic components –like line- that form and identify the painting composition. Therefore, line and space in painting art, in abstract or concrete compositions interact with each other regardless of the way they are edited.

## İÇİNDEKİLER

### ÖNSÖZ

<b>GİRİŞ</b> .....	.....
<b>1. ÇİZGİ</b> .....	.....3
1.2. Çizgi Çeşitleri.....	.....6
<b>2. KONTUR (ÇEVRE ÇİZGİSİ)</b> .....	.....13
2.1. “Çizgiselden Gölgesele Geçiş” .....	.....15
<b>3. ÇİZGİNİN KOMPOZİSYONA ETKİSİ</b> .....	.....24
3.1. Çizgi-Doku İlişkisi.....	.....25
3.2. Çizgi Ögesinin, Resim Kompozisyonu İçinde Oluşturduğu İfade Karşıtıkları .....	.....27
3.3. Çizgi-Yön İlişkisi.....	.....30
3.4. Görsel Açıdan Yön Çeşitleri-Çizgi İlişkisi.....	.....32
3.5. Çizgi-Ölçü İlişkisi.....	.....33
3.6. Çizgi-Plan İlişkisi.....	.....34
3.7. Çizgi-Hacim İlişkisi.....	.....38
<b>4. ESPAS ( UZAY BOŞLUĞU-DERİNLİK )</b> .....	.....40
4.1. Çizgi (Harf)-Espas İlişkisi .....	.....45
4.2. Düzlemsel Kurgudan, Derinlik Yanılsamasına Geçiş.....	.....48
<b>5. DESEN</b> .....	.....58
5.1. Resim Malzemelerinin Çizgi-Desen İlişkisi.....	.....65
5.2. Pentür-Çizgi İlişkisi.....	.....69
<b>6. BASKI RESİM VE ÇİZGİ</b> .....	.....73
<b>7. ÇİZGİ VE ESPAS KONUSUNDAKİ ÇALIŞMALAR</b> .....	.....82
7.1. Eskiz Çalışmaları.....	.....82
7.2. Desen Çalışmaları.....	.....86
7.3. Röprodüksiyon Çalışması.....	.....90
7.4. Çizgi Kullanımına Yönelik Yağlıboya Çalışmaları.....	.....92
7.5. Çizgi-Espas İlişkisine Yönelik Çalışma.....	.....94
7.6. Kontur-Çevre Çizgisine Yönelik Çalışmalar.....	.....95
7.7. Baskı Resim Çalışmaları.....	.....96

<b>8. SONUÇ</b> .....	99
<b>KAYNAKÇA</b> .....	100
<b>EK 1. RESİMLER DİZİNİ</b> .....	103

**KISALTMALAR CETVELİ**

a.g.e. : Adı geçen eser

ev. : Çeviren

Ed. : Editör

No. : Numara

s. : Sayfa

S. : Sayı

## ÖNSÖZ

“Resim sanatında çizgi-espas etkileşimi ve yüzey tasarımında kullanımı” konulu tez çalışmasına başlarken ilk önce, bu konuya ilişkin diğer üniversitelerde de tez çalışması yapılıp yapılmadığını inceledim. Aynı tez konusunun değişik bağlamlarda, çeşitli üniversitelerde de, tanınmış akademisyenlerin danışmanlığında yapılmış olduğunu öğrenmem çalışmalarımı daha heyecanla yapmama katkı sağlamıştır.

Tez çalışmamda; resim sanatı içinde çizginin konumu ve önemi, açıklanmaya çalışılmış, resim yüzeyi üzerinde kurgulanan çizgi ve çizgisel ifadelerin, espas (uzay boşluğu, derinlik) kavramı ile olan kopmaz bağı incelenmiştir. Bu bakış açısı ve araştırma yöntemi ile kendi resimlerimin de bir değerlendirmesi yapılmış, uygulamalarımnda; resim yüzeyi üzerinde, çizginin sunduğu zengin yaratım olanakları doğrultusunda bir üretim gerçekleştirilmeye çaba gösterilmiştir.

Tez çalışma ve araştırmalarım sırasında; sanat tarihine genel anlamda göndermeler yaparken, çalışmamın esas olarak ‘sanat tarihi tezi’ niteliğine bürünmeden bir ‘eser metni-raporu’ özelliğinde olmasına dikkat edilmiştir. Bununla beraber; yaptığım resimlere egemen olan mantığı da, konu çerçevesine oturtmaya özen gösterdim. Ve yine, incelediğim farklı kaynaklardan, eserlerden alıntılar yaparak, bu alıntıları eklektik bir biçimde birleştirip, tezimi bir ‘ev ödevi’ düzeyine düşürme tehlikesinden uzak durma çabasını göz ardı etmedim. Ayrıca, incelediğim tüm kaynakları yorumlayıp içselleştirerek, sözcüğün gerçek anlamı ile bir ‘tez’ oluşturmayı ve çıkardığım sonuçları bu yönü ile sunmayı esas aldım.

Bu çalışmayı yaparken, sadece yazılı kaynaklardan değil, konu ve çıkardığım sonuçlarla ilgili bir çok kişi ile de tartışarak, tezin genel çerçevesini şekillendirdim. Tez çalışmamı oluşturan bu tartışma zemini, tarihsel arka plan ilişkileri açısından ele alındığında; çizginin-resmin ve resim sanatının genel kabul görmesinin, ilerlemesinin



düz ve engelsiz bir rota izlemediği sonucunu ortaya çıkarmıştır. Çeşitli dönemlerde bir çok sanat dalı gibi resim sanatı da engellenmeye, baskılanmaya, yok edilmeye çalışılmıştır. Sanat eserlerinin yok edilmesi, resimlerin tahrip edilmesi ve üzerlerinin çizilmesi, vandalizmin veya “örtülü” bir biçimde neo vandalizm olarak tanımlanabilecek durumların hedefi haline gelmiştir. Ancak, insanlığın ilerlemesine engel olmak nasıl mümkün olamamışsa çizginin yaratıcılığına, resmin kabul gören en önemli sanat dallarından biri olmasına da engel olunamamıştır.

Görüş bildirmeyi yalnızca entellektüellerin tekelinde gören statükocu-klişeci anlayışlar egemen olsaydı, sanat alanında en küçük bir ilerleme bile olamazdı. Düşünce ileri sürmeyi, salt ‘seçkinlerin’ tekelinde görmek, çizginin ve sanatın dinamik özelliğini kavramamış olanlara özgü, tarihsel bir yanılğı olarak çoktan aşılmış bulunmaktadır. Eğer bilgi, sanat ve estetik bilinç, sadece küçük ve dar bir teorisyen, entelektüel(!) çevrenin tekeline ait bir ayrıcalık olarak ele alınsaydı, sanatın insanlığın ortak değeri düzeyine yükselmesi imkansız hale gelirdi. Oysa, sanat adına, resim adına ileri sürülen düşünceler, görüşler, kimin söylediğinden bağımsız olarak; ne söylendiğine, ileri sürülen düşüncenin ne olduğuna göre ele alınıp, eleştirel bir tartışmaya konu olmalıdır. Aksine tutumların, sanatın genişleme ve gelişmesini engelleyerek; bir anlamda da sanatı marjinalize edeceği yeni fikir ve sanat akımlarının ortaya çıkmasına engel olma çabası olarak da değerlendirilebilir.

Her şeyden önce; çizginin, resmin ve sanatçı yaratıcılığının gelişmesi için, özgür tartışma ortamlarına ihtiyaç duyulacağı gerçeği; araştırmalarımın ortaya çıkardığı bir sonuç olmuştur. Bu nedenle her tez, bir ifadeleniş-ifadelendiriliş biçimi, bir tartışmaya-tartışılmaya açık bir önerme şeklinde ele alınmalı ve değerlendirilmelidir. Bu bağlamda tez çalışmam bu genel espri içerisinde oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmayı yaparken, bir yandan yaptığım eserlerin, tez konusu ile ilgili bağlantısını kurmaya, öte yandan da edindiğim bilgileri ve ulaştığım sonuçları, bir resim anlayışının ifadelendirilişi olarak ileri sürmeye çaba gösterdim. Yaptığım

Çalışmaların tartışılmaya değer bulunması ve tartışma zemininin yaratılmasına olanak sunması hedefim olurken, tezimin boşa gitmediğini gösteren sevindirici bir sonuç da doğurur.

Tezi hazırlama sürecimde, destekleri için aileme ve eleştiri, öneri, fikirleri ile çalışmama olan sonsuz katkılarından dolayı babam Ensar İlyasoğlu'na teşekkürü bir borç bilirim.

## GİRİŞ

Doğada varolmayan ve çeşitli yüzeyler üzerinde var olan, var edilen bir gerçeklik olarak çizgi; resim sanatının başlangıcından itibaren insanın sanat, estetik gibi yaşama kültürü ve niteliğini belirlemedeki en önemli araçlardan biri olmuştur. İlk insanların büyü ve iletişim amacıyla toprak ya da kum yüzeyine çizdikleri imgeler ile tarihsel ve sanatsal serüvenine başlayan çizgi, yüzyıllar boyunca birbirinden farklı kılıklara büründürülmüştür. Resim sanatının başlangıcından bugüne kadar, resim yüzeyinde imkanları sınıyan çizgi, resim sanatındaki anlatım zenginliği ile birlikte 'sonsuz' tasvir-ifade biçimlerini de gözler önüne sererek yolculuğunu sürdürmektedir.

Tasvir anlamında resim kompozisyonuna zengin bir kaynak oluşturan çizgi, insan yaratıcılığının sınırsızlığını ortaya koyan ilk ve en temel resim unsurlarından biridir. Bu resim unsurunun dışında, kompozisyonu ve resmi meydana getiren bir diğer unsur da espas (uzay boşluğu-derinlik) kavramıdır. Sınırları sadece resim konusunun içine hapsedilmeyecek kadar geniş olan, "espas" kavramı, resim yüzeyi üzerinde oluşturulan tüm çizgi öğeleri ile birlikte diğer kompozisyon öğelerinin de ihtiyaç duyduğu bir kavramdır.

Evrenin ana gerçeklerinden biri olan uzay boşluğu gibi derinlik, mekan, aralık, perspektif vb. olguları da işaret edebilen espas kavramı, resim yüzeyi üzerinde oluşturulurken, çizgiye tamamen bağımlı biçimde değil, dolaylı yollardan bağlı olarak da ifade edilmektedir. (Resim yüzeyi üzerinde form ve kütleli elemanlar vb.ile kavramlaşan espas, çizgi ile doğrudan bir ilişki kurabileceği gibi dolaylı bir şekilde de ilişki kurabilir). Espas, çizgi ile böyle bir ilişki ile değerlendirilirken, çizginin varlığı, espas kavramı ile yakın bir ilişki içinde sayılabilir. Örneğin; bir resim yüzeyi üzerinde, herhangi iki çizgi arasında, belli bir mesafe, yani aralık –espas olması gerekmektedir. Çizgi ve espas arasındaki bu durum, bize çizginin espasla olan ilk ilişkisini göstermiş ve bu bakış açısı ile tez

çalışmamızda, çizgi ve espasın (uzay boşluğu, derinlik) evrensel anlamı, çeşitli alanlardaki sanatçı ve düşünürlerin, konuya ilişkin görüşleri incelenerek değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca, resim sanatında, kompozisyonun temel elemanlarından olan çizgi ve espas kavramlarını ve aralarındaki ilişki açıklanırken; iki kavramın, kompozisyona olan etkileri ve resim yüzeyindeki kullanım şekilleri, ayrıntılı olarak ele alınmaya, bu araştırma yapılırken, sanat tarihinden genel örnekler verilerek konular açıklanmaya ve bu doğrultu ile kendi resim anlayışım da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tezimizin temel noktasını oluşturan, resim sanatındaki çizgi ve espas ilişkisi; çizginin kullanımının zengin olduğu, desen ve baskı resim teknikleri içindeki uygulanma biçimleri ile birlikte incelenmiş, böylece çizgi ve espas kavramları pekiştirilmeye çalışılmıştır. Çünkü resim tarihi içinde çizginin en çok ifade edildiği resim dalları-teknikleri, desen ve baskı resimdir.

Sanatın yaratıldığı ilk çağ uygarlıklarından günümüze değin var olan desenin en önemli özelliği, desen üzerinden, tasvir edilenin veya zihindeki tasvir imgesinin “analizini” yapmaktır. Desenin bu özelliği, onu üsluplar ve çağlardan, bunların gerektirdiği tasvir anlayışlarından ayırarak, farklı bir konuma sokmuştur. Başka bir ifadeyle; desen ile tasvir imkanlarını incelemek, geliştirmek ve üzerinde sayısız çalışma yapabilmek, teknik-malzeme açısından mümkün ve kolaydır. Ve desen sanatında çizgiler, yüzey üzerinde belirgin bir biçimde uygulanmaktadır. Teknik açıdan çizginin doğal bir biçimde ifade bulduğu diğer resim disiplini olan baskı resim sanatında ise (özellikle gravür, yani ahşap baskı, metal baskıda vb.) çizgiler, net ve açık bir kurgu ile yansıtılmaktadır. Bu yüzden çizgi ile yakın ilişkisi olan, baskı resim ve desen konuları da tez kapsamı içinde genel olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

## 1. ÇİZGİ

Çizgi; yapısal ve görünüm özellikleriyle ve ölçüleri arasındaki büyük fark ile birlikte; ‘en az kalınlık ve en çok uzunluk’ olarak ifade edilmesinin yanında, farklı şekillerde de tanımlanmıştır;

- “Bitişik iki öğeyi ayıran gerçek ya da düşsel iz, iki yüzeyin ara kesiti.”<sup>1</sup>
- “Uzama, uygulamada yalnızca uzunluk boyutuna indirgenmiş kesintisiz iz, hat.”<sup>2</sup>

Bunlar, tanımlardan birkaç örnektir. Ama daha iyi bir açıklama yapabilmek için, plastik ve geometrik bir kavram olan çizginin, matematiksel boyutuna da göz atmak gerekmektedir:

- Geometride çizgi ; ( geometride, çizginin hiç kalınlığı olmadığı varsayılmıştır).
- “yeterince ince bir iplikle somutlaştırılabilecek matematiksel şekil, eğri”<sup>3</sup>
- “bir noktanın birbirini izleyen hareketleriyle meydana gelen geometrik bir ifade”,<sup>4</sup>
- “noktaların bir veya değişik yönlerde, sınırlı veya sınırsız olarak ard arda dizilmesinden elde edilen şekil”,<sup>5</sup>
- “en, boy zıtlığı çok fazla olan yüzeysel yapıların simgesel şekli”<sup>6</sup>
- “hareket eden bir noktanın bıraktığı iz”<sup>7</sup>, “yüzeyin sınırı”<sup>8</sup>, gibi tanımlarla ifade edilmektedir.

Eski Yunan matematikçisi; Eukleides, (Öklit, İ.Ö. 300 İskenderiye) çizgi için; “genişliği olmayan uzunluk” demiştir.<sup>9</sup> Eukleides, Stoikheia (Elemanlar) isimli

<sup>1</sup> “Çizgi”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, VI (1986), 2752

“Nokta veya bir işaretin hareketi”, (Bigalı 1999:139)

<sup>2</sup> “Çizgi”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, VI (1986), 2752

<sup>3</sup> “Çizgi”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, VI (1986), 2752

<sup>4</sup> GÜRER, Latife: Görsel Sanat Eğitimi ve Mekan-Form, İstanbul-1992, s.36

<sup>5</sup> ATALAYER, Faruk: Temel Sanat Öğeleri, Eskişehir-1994, s.147

<sup>6</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.147

<sup>7</sup> “Çizgi”, Yeni Hayat Ansiklopedisi, II (1973), 926

<sup>8</sup> “Çizgi”, Yeni Hayat Ansiklopedisi, II (1973), 926

yapıtında kendi geliştirdiği geometri kavramını açıklarken, çizgiyi de ortaya koymuştur.

Eukleides, yapıtına tanımlar, aksiyomlar (gerçek olduğu açıkça belli olan söz) ve genel kabullerle başlarken, çeşitli geometrik unsurları da açıklamıştır: <sup>10</sup> Nokta; parçası olmayan nesne, çizgi; genişliği olmayan uzunluk, doğru; üzerindeki noktalara göre düzgün yayılmış çizgi olarak tanımlanmıştır. Fakat bu tanımlar, çağdaş anlayış içinde kabul görmemiştir...

Doğada varolmayan, insan algısının bir sonucu ve anlatım yöntemleri için bir simge olan çizginin konumunu gerçekleştiren ana kaynaklardan birisi gözdür. Bu yüzden çizgi kavramını anlayabilmek için, insan gözünün yapısını da incelemek gerekmektedir. Göz merceğimiz, yapısal olarak, “ince kenarlı” mercektir. Bu ince kenarlı merceğin, gördüğümüz her şeyi “küçülterek” görüntülediği, görme sınırlılıkları olan gözün de, bu gibi yapısal özelliklerin sonucunda, doğada varolan tüm gerçekleri kendi görme sınırlılığı ile beynin algı sisteminde şekillendirdiği belirtilmiştir. <sup>11</sup>

‘Doğal nesnelere ve çevremizdeki tüm etkenler, göz ile bir çeşit ilişki halindedir’. Algı ilişkisi içinde, çizgi oluşumuna, nesnel gerçeklerin de katkısı bulunmaktadır. Doğadaki üç boyutlu madde; görsel özellikleriyle, böyle bir algı sisteminde yerini aldığı anda, doğada bulunmayan- gerçekte varolmayan-, çizgi etkisi yaratan, yani bizim çizgi olarak algılamamıza neden olan bir takım mesajlar iletmektedir. Göz, görme sınırları içinde üç boyutlu maddenin üçüncü boyutunu algılayamadığında, çizgi etkisi yaratan –algısına sebep olan- gerçekleri, yani yalnız enini çok dar, boyunu da çok uzun “ölçüyle” görüntülediği gerçekleri çizgi olarak ifadelendirmektedir. Bu yüzden, evrende, üç boyutlu maddeler; bazı durumlarda -gözün yapısı nedeniyle- çizgi olarak algılanabilen özellikler taşıyabilir. Fakat, bunların dışında çizgi doğada varolmamasına karşın, çeşitli yüzeyler üzerinde de

<sup>9</sup> “Çizgi”, Yeni Hayat Ansiklopedisi, II (1973), 926

<sup>10</sup> “Eukleides”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, VIII (1987), 360

görülebilmektedir. Bu durumdan da anlaşılacağı gibi, yalnız yüzeyde varolabilen çizgi; tek ve iki boyutludur. İki boyut ve tek boyut ise, tek başlarına bulunamaz, daima üç boyutlu bir elemana ihtiyaç duymaktadırlar.

İki ve tek boyutlu yüzey çizgileri dışında, üç boyutlu maddeler bazı durumlarda, çizgi olarak algılanırken; (gözün algı şeklinden dolayı) ışığı yansıtan yüzeyleri, sınırları ile bir bütün olarak kavrandığında, yüzey biçimleri, bu üç boyutlu sınırları içinde anlamlandırılmaktadır. Bu biçim ve yüzey sınırları, çizgi-kontur olarak kavramlaşırken; böyle bir üç boyutun, algı yanılması sonucu çizgi olarak kavranan özellikleri; esasen “tek ve iki boyutlu” olabilen çizginin -böyle bir algı durumundaki- ana kaynağının asla tek boyutlu olmadığını göstermektedir. Bu gibi bir durumdaki ‘çok boyutlu varlıkların, insanda oluşan algısal sembolü çizgidir’ diyebiliriz. Üç boyutlu maddenin çizgisel özellikleri de, koşullara ve nesnenin yapısına göre çoğalmakta ve öne çıkabilmektedir.

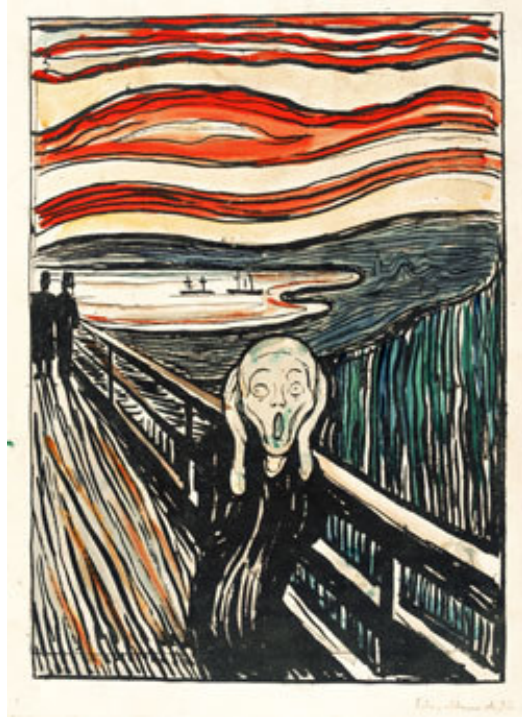
Herhangi bir üç boyutlu nesnenin, görme yanılmasıyla, çizgi etkisi bırakması için insan gözü ve nesne arasında belli bir mesafenin de girmesi gerekmektedir... *Örneğin*; çok uzakta, cephe elemanları çizgi olarak görünen bir binaya yaklaşıncaya, ya da kalemle çizilen bir çizgiye bir büyüteçle bakılıncaya, çizgi etkisinin yok olduğu söylenmiştir.<sup>12</sup>

Gözümüzün, belirli mesafeler aracılığı ile algıladığı çizgi; insan eli ile somutlaştırıldığında ise çeşitli özellikler kazanarak geliştirilmiştir. Beynimizin türettiği, gerçekte olmayan -ince, uzun görünüm değeri- çizgi sembolünü, nesnelleştirdiğimizde, yani herhangi bir malzemeyle çizildiğinde, çizginin “kalınlığının” olduğunu görebiliriz. Bu kalınlık, çizildiği malzemeye göre değişmekte; ama bunun çizgi olarak anlamlandırılabilmesi için kalınlığı -eni ile boyu - uzunluğu arasında ölçü farkının çok fazla olması gerekmekte ve göz böyle

<sup>11</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.146.

<sup>12</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.147

bir durumda, o elemanı en büyük tek boyutuna (uzunluk) bağılı olarak algılamaktadır.



**Resim 1.** MUNCH, “Çığlık”, 1895, 355x245mm, Taş Baskı.

## 1.2. ÇİZGİ ÇEŞİTLERİ

Çizgi, geometrik olarak sınıflandırıldığında, üç farklı çizgi çeşidi ortaya çıkmıştır. Bu çizgiler, bütününde aynı kalınlık ile ton ve ölçü bakımından belli bir düzende, yani düzenli -formel- yapıdadırlar. Bir noktanın, düzenli olarak birbirini izleyen hareketleriyle oluşan çizgi yapısı, şu şekilde gruplandırılmaktadır:

**Düz Çizgi:** Kalınlık, ton farkları taşımayan ve tek yön gösteren çizgidir. Düz çizginin yapısı içinde uzunluk araştırmasına girersek karşımıza; doğru, doğru parçası ve yarım doğru çıkmaktadır.



Bir yönde ilerleyen çizgi, düz çizgi olarak adlandırılırken, çizgi çeşitleri içinde en kısa çizgi, “doğru çizgi”dir. Eski Yunanlı matematikçi ve mucit, Arkhimedes (İ.Ö. 290-280, İ.Ö. 212-211, Sicilya) doğru için, “iki nokta arasındaki en kısa yol”<sup>13</sup> demiştir.

———— doğru; iki noktadan ancak bir doğru geçer. İki ucu da sınırlanmamıştır.

———— doğru parçası; iki ucu sınırlıdır ve belli bir uzunluktadır.

———— yarım doğru; bir ucu sınırlı, diğer ucu sınırsızdır.

#### Kırık Çizgi:



Ucuca gelen ve bir doğru üzerinde bulunmayan doğru parçalarına, kırık çizgi denmektedir. Sert ve köşe yaparak ilerleyen kırık çizgiler; düz çizginin, bir çok noktada açı yaparak yön değiştirmesi ile oluşmuştur. (Kırık çizginin, çok kullanıldığı kompozisyonlar, izleyici tarafından “zor ve yorucu” bir şekilde algılanabilir).

#### Eğri Çizgi:



Bir doğru üzerinde olmayan ve köşe yapmadan doğrultusunu değiştiren çizgidir. Düz çizginin, bir çok noktada açı yaparak yön değiştirmesi ile oluşur, fakat açı noktaları, birbirine çok yakın olduğu için ve ani olarak gerçekleşmediği için çizginin yönelmeleri, yumuşak geçiş meydana getirmektedir.

Eğri çizgiler, dairenin bir parçasıdır. Kavisli (courbe), iri ve küçük olanları vardır. Kavislerin birbirine bağlı tekrarıyla, dalgalı (ondule) çizgi, kavisli çizgilerin

<sup>13</sup> “Çizgi”, Yeni Hayat Ansiklopedisi, II (1973), s.926.

kendi içinde dönerek tekrarıyla, spiral yaylar oluşmaktadır. Bu çizgilerin kompozisyondaki kullanımında ise hareketli bir ritim etkisi elde edilebileceği ifade edilmiştir.<sup>14</sup>

Çizgi, bu üç çeşidi dışında, kullanım konumuna göre de sınıflandırılmıştır;

- Yöne göre; düşey, yatay, diyagonal çizgi ve çizgi grupları.<sup>15</sup>
- Pozisyona göre; bir düzlem üzerinde, bir yüzey üzerinde, bir mekan içerisinde bulunan çizgi ve çizgi grupları.<sup>16</sup>
- Diğer çizgilerle olan etkileşimine göre; kesişen ve kesişmeyen çizgiler ve çizgi grupları.<sup>17</sup>

Çizgi, kullanım konumu dışında; düz, kırık ve eğri çizgi şeklinde sınıflandırıldığında, karşımıza “mekanik” bir görüntü çıkmaktadır, çünkü bu sınıflandırma, geometrik bir çözümlemenin ürünü ve belli bir düzen anlayışının sonucudur. Kuşkusuz bu sonuç, çizginin temel yapısını oluşturmaktadır ve böyle bir çözümleme, çizginin plastik sanattaki etkisinin araştırılmasının ilk ve önemli bir adımıdır. Özellikle; işin içine plastik sanat girdiğinde, sınırsız bir çizgi anlayışı, çeşitlemesi ve zenginliği dahil olmaktadır. Fakat burada ele alınması gerekenler genel ve ana unsurlardır. Böylesi bir durumda da, teknik olarak açıklanan ve sınıflandırılan çizginin genel artistik değerlendirmesi, belirleyici ve çeşitliliği artırıcı bir etki yaratmaktadır.

Geometrik olarak sınıflandırdığımız çizgi çeşitlerinin, açıklamalarından da anlaşıldığı gibi; böyle bir sınıflandırma bize, hareketsizliği (statik-durağan), hacimsizliği işaret etmektedir. (Teknik olarak bunlar; düz, kesikli, noktalı çizgilerdir). Fakat, artistik değerler etkin duruma girdiğinde, yani kalınlık

<sup>14</sup> BİGALI, Şeref: Resim Sanatı, Ankara-1999, s.146.

<sup>15</sup> BİGALI, Şeref: a.g.e. , s.146.

GÜRER, Latife: a.g.e. , s.36.

<sup>16</sup> GÜRER, Latife: a.g.e. , s.36.

<sup>17</sup> GÜRER, Latife: a.g.e. , s.36.

farklılıkları, renk ve ton farklılıkları çizgi üzerinde kendini gösterdiğinde, hareketin, hacmin ve dinamikliğin kompozisyonda ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır.

Resimde, çizgisel elemanların üzerinde bulunabilecek olan; kalınlık, renk ve ton farklılıkları, kompozisyonda çeşitlilik sağlarken, sadece bu unsurlar, resmin plastik değerlerini ve kompozisyon zenginliğini belirlemezler. Resim yüzeyinde uygulanabilecek bir çok etken gibi çizginin saydığımız bu özellikleri dışında; çizgilerin, yüzey üzerindeki konumlanışı, kurgulanışı ve çizgiler arasındaki ilişkiler, kompozisyon çeşitliliğini, hareket ve dokusal özelliklerini de zenginleştirmektedir.



Resim sanatının, hatta plastik sanatların aradığı çizgi anlayışının, genel olarak bu temelde olduğu söylenebilir. Diğer çizgi anlayışı, daha çok mekanik – geometrik ve teknik bir değerlendirmedir, fakat işin özü, başlangıç noktası olduğu da unutulmamalıdır. Çünkü, resmin alt yapısı, çoğu zaman bu geometrik-mekanik yapı ile oluşturulmuş, resim sanatı içinde, bir çok resimde “başlangıç noktası” olarak nitelenen çizginin bu özelliği ve çeşitleri, belirgin bir şekilde vurgulanmıştır...

**Resim 2.** PICASSO, “*Klarnet ve Keman*”, 1913, yağlıboya.

Sanatçıların, birbirlerinden bağımsız olan sanat yaklaşımları ve fikirleri ile, farklı şekillerde ifade edebildikleri “sınırsız” kompozisyon elemanı çizgi, resim yüzeyi üzerinde uygulandığında, uygulanma biçimine göre izleyicide farklı algılamalara sebep olmaktadır. Çizgi, ifade edilme şekline göre, değişik anlamlar ve

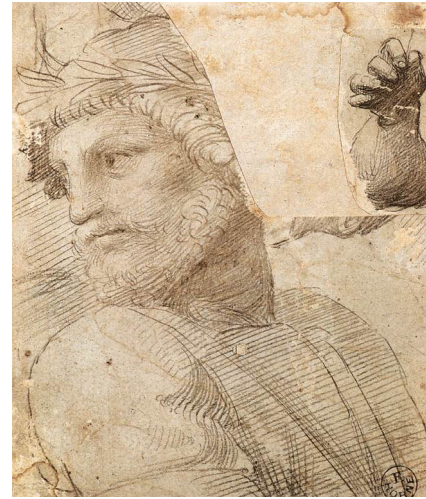
algı şekilleri yaratmıştır. Bu duygusal tepkilerden bazıları, şu şekilde açıklanabilir: Örneğin; düz çizgilerin, statik, dengeli bir etki bıraktığı söylenmektedir. Yer düzlemini ve yer çekimini simgelemeye yardımcı unsur olan ufuk çizgisi de, bu örneğin içinde sayılmaktadır. Düzenlerin, organizasyonların geliştiği bir altyapı etkisindedir ufuk çizgisi. Bir resimde, ufuk çizgisi temel alınarak da bir kompozisyon gerçekleştirilebilir, (böyle bir düzen, sistem olarak nesnel gerçekçi ve doğal-natüralist bir derinlik arayışındadır) tamamen bağımsız, yer çekimi etkisinden uzak, soyut bir kompozisyon da geliştirilebilir. Fakat, ufuk çizgisi düşünülerek yapılan bir resim; çizginin konumuna büyük bir katkıda bulunmakta, ufuk çizgisi ve çizginin duyumunu, kendi durumuyla şekillendirmektedir. Böyle bir durumda; resimde öne çıkan çizgisel ifadeler ve çizgilerin, ufuk çizgisine olan konumu, ele alınışı, izleyici için farklı algı şekilleri de doğurmaktadır...

Ufuk çizgisi; yatay olarak kavramlaştırılmış, daha doğrusu algılanmıştır. İnsan gözünün en büyük, temel görme açısı da yatay görüştür. Ve yatay görüşün de bizim için; bir yapının, en temel taşıyıcısı-strüktürü olduğu, ayrıca doğadaki diğer biçimlerin yarattığı duyumların anlamlandırılışının da, çoğu kez, bu yatay gerçeğe göre olduğu belirtilmiştir.<sup>18</sup>

Resim yüzeyinde ifade edilen 'yatay' ise; sakinlik, denge, temel, statik bir duyum-algı oluştururken, yatayın dışında oluşacak her türlü hareket, (dikey, çeşitli açılar ile meydana gelecek diyagonal eğimler v.b.) bize dinamikliği- devinimi çağrıştırmaktadır... Bu durum, biraz da bizim dünyamız, yani kendi gerçeğimiz için böyledir. Çünkü biz, yerçekimine bağlı olan bir maddi gerçekliğin, yani dünyanın üzerinde yaşamaktayız. Oysa uzay ve evren için belli bir düzlemden, ufuktan söz edilemez! Buna paralel olarak, yatay yönünün, büyük-sonsuz bir boşluğu ifade eden uzay için bir anlam taşımadığı da ortadadır. Uzayda yatay neye göre yataydır? Belki, uzayda belli bir merkeze göre, dar anlamıyla bir yatay olabilir, ama bütün anlamıyla evrenin, belirgin ve belirleyici bir yatayı yoktur. Hatta, yer küreyi ele aldığımızda, bizim için bile yatay; aslında bir doğru, düzlem değildir. Sadece bizim gözümüzün

<sup>18</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.149.

algı sistemi içinde böyle bir gerçek vardır. Kendimizi merkez olarak aldığımızda; algıladığımız yataydan kopan, dinamizmi çağrıştıran, çizgilerin eğimleri arttıkça; basit devinim yerini dinamik devinime bırakmakta, çizgideki bu eğim arttıkça, canlılık ve hareket etkisi de o ölçüde kuvvetlenmektedir. Özellikle, desen ve baskı resimlerde kullanılan tarama çizgileri de bu açıdan değerlendirildiğinde; resme hareket katabilirken, aynı zamanda kompozisyonda fon görevi verilerek de kullanılmaktadır.



**Resim 3.** MANTEGNA , “Bir daldaki kuş”, 1500, 104x115mm, dolmakalem ve kahverengi mürekkep

**Resim 4.** RAFAELLO , “Bir şairin portresi için eskiz”, 1511, 122x103mm, gümüş uçlu kalem

Tarama çizgileri; düz çizgilerin, yatay yer düzlemine açılı yönelişleriyle oluşan yoğun, sık gruplaşmaları ile kuvvetli ve düzenli bir hareket etkisine kaynaklık etmiştir ve etmektedir. Tarama çizgilerinin bu şekilde sık kullanımı yüzeylerde leke ile birlikte doku etkisi de meydana getirmektedir.

Resim sanatında, tarama çizgileri, bu saydığımız özellikleri dışında, soyut kompozisyonlarda, farklı niteliklerle de kullanılabilir. Çünkü soyut resimlerde, doğal nesnelci-natüralist resimlerin aksine, ufuk çizgisi ve yer çekimi temelli bir arayış bulunmamaktadır. Bu duruma paralel olarak; soyut anlayışta yapılan kompozisyonlarda, resim “yüzeysel” bir biçimde -yer çekimi etkisinden uzak bir mekan anlayışı ile- oluşturulurken, bu doğrultu ile, derinlik yanılması arayışı,

doğal nesnelci-natüralist yaklaşımdan çok farklı bir şekilde ele alınmaktadır. Bu yüzden, soyut resimlerdeki çizgi ve çizgi gruplarının kullanımı daha farklı olmaktadır.



Doğal nesnelci-natüralist resim anlayışında, çizgiler; resimdeki gerçeklik yanılsamalarına hizmet ederken, soyut resimlerde ise başlı başına kompozisyonun öne çıkarılan, temel unsuru olarak da tasarlanabilir.

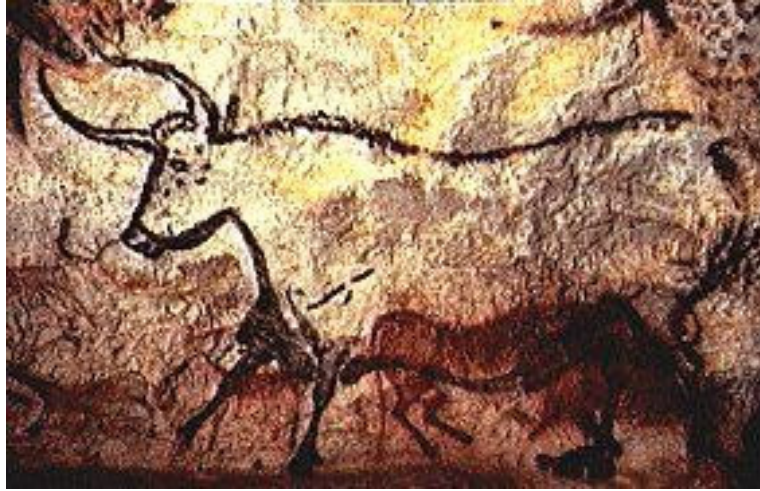
**Resim 5.** PAUL KLEE , “*Sonbahar rüzgarında Diana*”, 1934, 62x48cm



## 2. KONTUR (ÇEVRE ÇİZGİSİ)

Çizginin ve çizgisel ifadelerin, resim sanatındaki en belirgin unsurlarından birisi de kuşkusuz, biçimlerin sınırlarını belirginleştiren kontur-çevre çizgisidir. Sözlük anlamıyla bakıldığında kontur; “resimde biçimleri, nesnelere sınırlayan dış çizgilerin, hem renk bölgelerini ayırarak, hem de yüzey ve hacim niteliklerini belirleyerek resim düzenini oluşturması” olarak belirtilmiştir.<sup>19</sup>

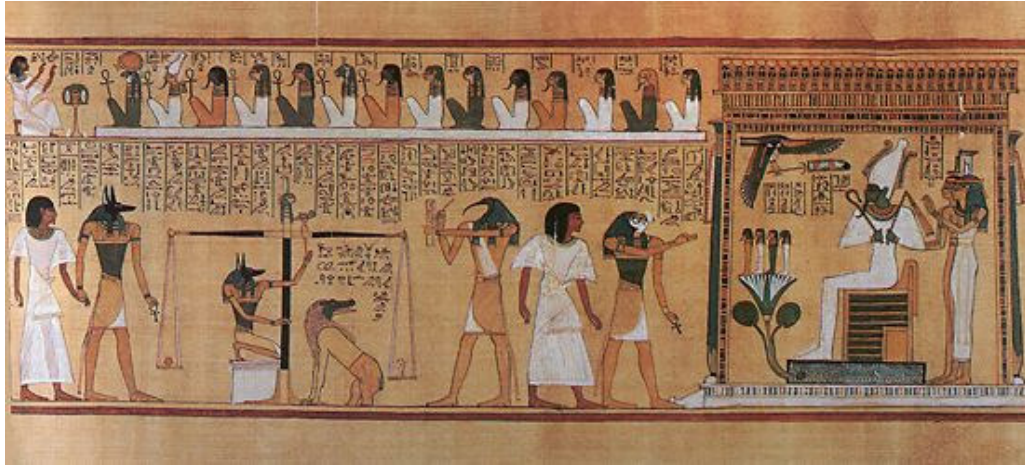
Biçimlerin hem içinde, hem de dışında bulunabilen kontur; dış çizgi olarak uygulandığında, biçimin ve alanın belirlenmesi için önemli bir unsur olarak çıkmaktadır karşımıza. Bir anlamda, biçimi tanımlamak olarak ifade edilen kontur, nesneyi tespit ve ifade ederken bütünüyle ortaya sermektedir. Fakat, biçimi boşluktan net bir şekilde ayıran kontur, yani sınır çizgisi, etki noktası olarak formun bütünü ve nesnel gerçeği belirlerken, kompozisyonu durağanlaştırarak hareket etkisini de en aza indirebilir.



**Resim 6.** Fransa, Dordogne’deki Lascaux duvar resimlerinden bir örnek, bu resimlerin M.Ö. 17 binlerde yapıldığı tahmin ediliyor.

<sup>19</sup> EROĞLU, Özkan: Resim Sanatı, Bursa-1997, s.182

Resim sanatının başlangıç örneklerine baktığımızda; ilk insanların da nesnelere sınırlarıyla algıladıklarını, “gerçek” olarak benimsedikleri resimlerini, bu algı ile oluşturarak, izleyiciyi de bu şekilde algılamaya yönlendirdiklerini görebiliriz. Bu yüzden, ilkel resmin niteliği, çizgi temelinde açıklanmıştır. Yaşamı, zorlukları, kendi içlerindeki yaşam geleneğini tamamlama için yapılan bu resimler, çizgi ile anlam kazanmıştır.



**Resim 7.** “Ölümün kitabından, Osiris öncesi yargı”, M.Ö.1285, 40cm, papirüs

İlkel dönem resim örneklerinin haricinde, Mısırlı sanatçılar ise; figürleri (bazı, kol ve bacakları profilden, göz, gövde, omuz ve göğüs kısımlarını cepheden, ayakları ise -kolay buldukları- için profil ve içten göstermişlerdir) ve doğa tasvirlerini yapmadan önce duvarı, yani resim yüzeyini, düz çizgilere bölerek, figürleri bu çerçevelerin içine yerleştirmişlerdir. Renk ve çizgi öğelerini, resimlerde titiz şekilde uygulayan ressamın eserlerinde, dış çizgi-kontur ile biçimlerin çevresini-sınırlarını sarmış, formu bütün netliği ile ortaya koymuşlardır.

Çizginin, kontur imkanlarını kullanan, sadece ilkel dönem ve eski Mısırlı ressamın olmamıştır. Resim sanatının tüm dönemleri içinde; kontur-çevre çizgisini, belli bir dönemin en önemli üslup özelliklerinden birisi olarak var eden, Ortaçağ ve Rönesans ressamın olmuştur. Bu dönemin çizim özelliklerini ve resim görüş tarzını, belki de en iyi açıklayanlardan birisi, Alman sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin'dir (1864-1945). “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” adlı kitabı ile Wölfflin, 15,16 ve



17.yy. Klasik dönem ve Barok dönem resim üsluplarını, çizgisel ve gölgesel tasvir anlayışı ile sınıflandırırken, tasvirin temel kavramlarını beş grupta değerlendirmiştir:<sup>20</sup>

- 1- “Çizgiselden Gölgesele Geçiş
- 2- Düzlemsellikten Derinsiliğe Geçiş<sup>21</sup>
- 3- Kapalı Şekilden Açık Şekle Geçiş
- 4- Çokluktan Birliğe Geçiş
- 5- Nesnelerin Mutlak Belliliği ve Oranlı Belliliği”

Yazar bu beş ana ayırım içinde, “Çizgiselden Gölgesele Geçiş” başlığı altında, kontur kavramını da ayrıca değerlendirmiştir:

## 2.1. “ÇİZGİSEL DEN GÖLGESELE GEÇİŞ”

Çizgisel ve gölgesel ifadeleri, en basit şekilde şöyle ifade edilmiştir: Çizgisel resmin (Rönesans resim üslubu) ilk sonucu ve arayışı “elle tutunabilirlik” duygusunun yaratılabilmesidir. Bir resimdeki bir objenin ya da biçimin, izleyici üzerinde, elle tutunabilirlik duygusu yaratması için bir takım resim yöntemleri kullanılmıştır. Bu yöntemlerden en öne çıkan ve dikkat çeken, kuşkusuz objenin “sınır çizgilerinin” gayet açık bir şekilde yansıtılması, yani “kontur”ların resimde öne çıkması, daha doğrusu objeyi öne çıkarmasıdır. Gölgesel resimde (Barok resim üslubu) ise objeler v.b. arasındaki sınırlar-kontur, ortadan kaldırılarak görüntü sınırsızlandırılmış, çizgisel resimde objenin etrafını sararak, biçimin sınırlarını apaçık önümüze koyan kontur; gölgeselde ‘parçalanarak, bölünerek ve yer yer kaybolarak, eriyip gitmiştir.’ Konturun, gölgesel üslupta nerede başlayıp bittiği bu yüzden kestirilememiştir.

<sup>20</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: Sanat Tarihinin Temel Kavramları, İstanbul-2000, s. 25, 26, 27.

<sup>21</sup> “Düzlemsellikten Derinsiliğe Geçiş” ayırımı, yazarın düşünceleri doğrultusunda, genel olarak “espas” konusu içinde ele alınacaktır.

Resme karşı geliştirdikleri çizgisel tasvir yaklaşımı ile Rönesans sanatçıları, maddenin yansız (neutre) olarak tasvirini benimserken, “elle tutulabilir” yanılması ile resimleri, izleyicinin algısına sanki “dokunabilecekmiş” gibi sunmayı hedeflemişlerdir. Bu durum, çizgisel resmin en önemli amaçlarından biri şeklinde belirlenmiştir. Resmin elemanlarını, dokunabilir olma ve elle tutulabilir olma, özelliğiyle yansıtırken diğer bir yandan da, gözün nesneyi her ayrıntısıyla algılayabilmesini ve bu amaç doğrultusunda da “net” bir görüntü yakalamayı amaçlamışlardır. Bu yüzden kontur, bu amaçlara hizmet eden en iyi araç olmuştur. Bir resmin çizgisel olarak adlandırılabilmesi için konturların ne derecede belirgin ifade edildiği önemsenmiş, böylece çizgisel resimde kontur, izleyici tarafından rahatça kavranmıştır.

Çizgiselde objeleri, “elle tutulur” gerçeklikle oluşturmak hedeflenirken; gölgeselde ise amaç; tüm kompozisyonu, “boşlukta” yüzen bir gerçeklikle oluşturmak olmuştur. Doğada, bir maddenin etrafını saran boşluk; resimde ifade edildiğinde, farklı kılıklara büründürülmüştür. Çizgisel resimde, tüm varlığıyla karşımızda duran, algılanabilen obje, gözün algıladığı en son uçlarıyla, sınırlarıyla belirlendiğinde, objenin etrafındaki boşluk algısı (espas); konturun vasıtasıyla biraz zorlama ve suni bir ifade ile algılanmıştır. Çünkü gözün algıladığı sınırlar, objenin çevresinin bütününde aynı netlik ile algılanamaz, sınırlar aynı doğrultuda değildir, kimi yerde geride kimi yerde daha öndedir. Tek bir hat, aynı hat üzerinde oluşturulan tek çizgi-kontur bu açıdan görünümü yapaylaştırmış, boşluk ile nesnenin birleştiği doğrultuyu sunileştirmiştir. Üç boyutluluk ve hacim sınırlandırılırken, boşluk da sınırlandırılmış, ve algıyı nesnede yoğunlaştırmıştır...

Çizgisel ve gölgesel olarak sınıflandırılan, Rönesans ve Barok dönem resim sanatının dayandırıldığı diğer ayrımlarının da, dolaylı olarak kontur (dış çizgi) ile ilişki halinde oldukları görülmektedir:

16.yy.ın ‘kapalı form’ (Tektonik) kompozisyonu ile 17.yy.ın ‘açık form’(Atektionik) kompozisyon anlayışlarının, karşılaştırmalı incelenmesinde, kontur

konusu ile olan dolaylı ilgileri, ortaya çıkmaktadır. Kapalı form, resim yüzeyi üzerinde kompozisyonu oluşturan elemanların, çerçeve içinde, ‘sınırlı’ bir bütün haliyle resmedilmesi olarak en basit şekliyle açıklanabilir, açık şekilde ise bunun tam aksine, resim formlarının, bütün-net görüntüsü aranmamakta ve formların, resim çerçevesi içinde sınırlandırılması hedeflenmemektedir. Kapalı kompozisyonda, form yapısını ele alış yönteminin sonucunda, resim; kendi içinde ‘sınırlı’ bir görüntü olarak belirtilmiş, (Resim 8) kompozisyonun geneli, ‘kurallı’ ve ‘sıkı’ bir yapı kazanmıştır. Açık kompozisyonda ise, formu-biçimi saran kontur çizgisinin bölünerek, bağımsızlaştırılmasına paralel olarak, resmin kompozisyonu da değişmiş ve biçim, ‘serbest’ ve ‘kuralsız’ bir nitelik kazanmıştır (Resim 9).



**Resim 8.** RAFFAELLO, “Atina Okulu”, 1509, 770cm(alt genişliği), Fresk. (Tektonik Form)

“Tektonik yani kapalı form aracılığıyla resim kendi içinde sınırlı bir görüntü haline getirilmiş olup, dört bir tarafından hep kendisini işaret eden ve beliren kapalı bir canlandırma şeklidir. Oysa atektonik yani açık formda yapılmış resmin her tarafı kendi dışını işaret eden sınırsız olarak görünmek isteyen ama yine de gizli bir sınırlandırmanın varolduğu görülür...

XVI. yüzyılda yatay ve düşey hatlar çok önemli rol oynamıştır. Resim kapalı formda tuval boyutlarına göre düzenlenmiş olup, çerçevenin

kenarlarına ve köşelerine uydurulmuştur. Bir merkez etrafında düzenlenir ya da tablonun iki yarısı arasında tam bir denge vardır. Atektomatik üslupta ise orta eksen yoktur, simetri kaybolmuştur.”<sup>22</sup>



**Resim 9.** REMBRANDT, “Emmaus’da akşam yemeği”, 1648, 42x60cm, yağlıboya (Atektomatik Form)

Çizgisel üslubun görüş tarzının yansımalarından birisi de; resim tasarımını oluşturan biçim, obje, figür v.b. her türden kompozisyon parçasının tek tek kavranmasıdır. Kompozisyonu meydana getiren formların, tek tek kavranmasındaki en büyük neden, formu kesintisiz bir biçimde saran dış çizgilerdir. Kontur; formu, diğer kompozisyon elemanlarından, net bir şekilde ayırmakta ve formun tümünü ortaya çıkarmaktadır. Bu durumda göz; tüm’ü parçaların oluşturduğu “çokluklu birlik” olarak algılamış, parçaları ekleyerek görmeye yönlendirilmiştir. Objenin sınırlarının belirginleştirilmesi, objeyi elle tutulur bir gerçeklikle algılamamıza neden olmakla birlikte, göz; objeyi, sınırlarıyla gördüğü için, algı bütünüyle objeye yönelmektedir. Böylece kompozisyondaki tüm varoluşlar, diğerleriyle bağlantısını zayıflatarak, tek bir oluş içerisinde, parça parça algılanmışlardır.

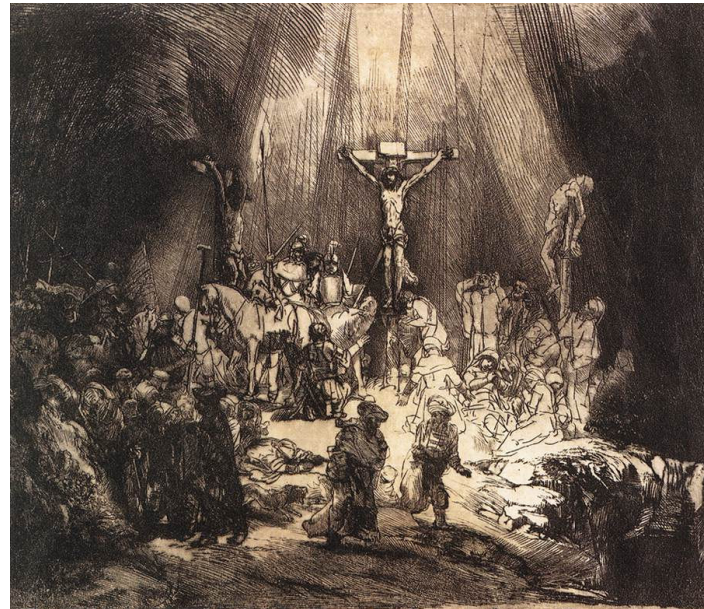
<sup>22</sup> ERSOY, Ayla: Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul-1995, s.153





**Resim 10.** CENTILE BELLINI, “*St. Lorenzo köprüsünde çarmuh mucizesi*”, 1500, 323x430mm, Tempera<sup>23</sup> (Rönesans, Çizgisel üslup örneği)

17. yy. Barok resim anlayışında ise, resim bir bütün olarak kavranmış, parçalar birbiriyle ilişki içinde değerlendirilerek, etki noktasına yönelen ve onun egemenliğine bağlı olan bir oluşum meydana getirmeleri sağlanmıştır ve “bölünmez birlik”e ulaşılmıştır. (Bu durumun, formu saran dış çizginin, serbest bir nitelik kazanmasıyla ilişkisi de ortadadır).



**Resim 11.** REMBRANDT, “*Üç çarmuh-ikinci tören*”, 1653, 381x438mm, kuru kazıma (Barok, Gölgesel üslup örneği)

<sup>23</sup> Boya hammaddesinin (pigment); yumurta sarısı, tutkal veya yağ ile karıştırılmasıyla yapılan, genel olarak ortaçağ ressamlarınca kullanılmış, bir resim tekniğidir (EROĞLU, Özkan: a.g.e. , s.233)

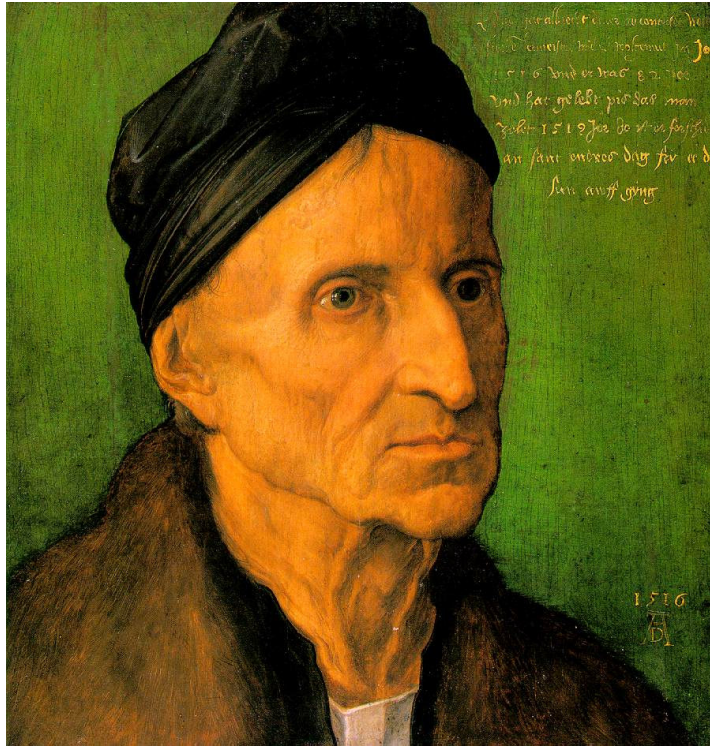
Tüm bu değerlendirmeler dışında, kontur olarak kullanılan çizginin getirdiği bir diğer sonuç da, resim yüzeyi üzerindeki nesnelerin mutlak belirginliğidir.16. yy.ın klasik resim anlayışının (Rönesans); resimdeki objeleri, figürleri v.b. göz önüne, her ayrıntısıyla, mutlak belirlilik amacıyla ele aldığını biliyoruz. 17. yy.da ise ‘mutlak belirginlik’, bir amaç olmaktan çıkmış, yalnızca form-biçimler esas dayanak noktaları ile verilmiştir. Barok Sanatta, resim yüzeyinde her alanda kavranan, nesnelerin çevresini saran çizgi, kırılmış ve belirsizlik imkanlarını yaratmıştır. Böylece; Klasik Sanat, “salt belirginliği” yakalamış, Barok Sanat ise “bağıntılı belirginliği” yakalamıştır... Sonuç olarak; bu temel tasvirlerden; düzlemsellik, Tektoniklik –kapalı form-, çokluk (resim yüzeyinde, kompozisyonun parçalarının tek tek algılanmasından doğan, çoklu birlik) ve nesnelerin mutlak belliliği’nin çizgisel üslubu, derinlik, Atektoneklik –açık form-, birlik (kontur, sınırlarının kaybolmasından kaynaklanan, ‘bütünü’ birlikte algılama) ve oranlı belliliğin, gölgesel üslubu işaret ettiğini anlamaktayız. Çizgisel resmin belirleyici unsuru ve “çizgi” ögesinin canlılığını bulduğu ifade şekli; nesnelerin ve biçimlerin çevresini belirli bir hat gibi saran “kontur” olarak kavramlaştırılmıştır. Bir resimde kontur kullanımı, o resme belli nitelikler kazandırmıştır... ‘Sanatçı, bu üslup ile maddelerin çizgisel özelliklerini görüp değerlendirmiş ve yansıtmıştır. Ressamların, çizgisel üslupta resmedilen gerçeklikleri tasvir ederken, daima çizgi perspektifiyle olaylara –görüntülere yaklaştığı söylenmiştir. Resme hacim vermek için, kabartılar, planları belirten çizgiler kullanılmış, “çizgilerin, plastik şeklin hareketine uyarak, sadece şeklin gölgesinin çizgilerinde şekilden koparıldığı” söylenmiştir.”<sup>24</sup>

Çizgisel üsluptaki portrede ise biçim, kesin ve emin bir yolda çizilmiş, konturla tespit edilerek, silueti ön plana çıkarmak amaçlanmıştır. Çizgilerin aynı kalınlıkta, hiç kesilmeyen, ritmik bir etkiye sahip olduğu ve her zamanki gibi “dokunma duygumuna uygunluk ilkesiyle” resmedildiği belirtilmiştir<sup>25</sup>. Örneğin; Albrecht Dürer (1471-1528, Alman ressam), dokunmakla edinilen duyguyu vermek

<sup>24</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.46

<sup>25</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.50

için bir çok gözlemi olmasına karşın, nesnelere daha çok “hacimsel” olarak tasvir etmiş, yüzeysel özellikleri, resimlerinde belirtmemiştir.



**Resim 12:** DÜRER, “Wolgemut’un portresi”, 1516, 29 x 27cm, Tempera ve Yağlıboya

Klasik resim; nesnelere, dokunulabilir etki ile tasvir etmeyi hedeflerken, “dokusal” yüzey özelliklerini ilgi alanına almamış, hacimsel dokunulabilirliği ele almıştır. Fakat bunun yanında 16.yy. Rönesans resminde, dokusal yüzey özellikleri ile resmedilen eserler de bulunmaktadır. Örneğin; yine Dürer, ayrıntı ve titiz bir şekilde yaptığı resimlerinde, çizgi ve çizgisel unsurlarını öne çıkardığı obje, formlarındaki çizgi karakterlerini net bir şekilde izleyiciye aktarırken, 1502 tarihli “Tavşan” suluboyasında, tüylerdeki ve genel formdaki çizgisel nitelikteki unsurları detaycı ve net şekilde yansıtmıştır. Resimde, dönemin sıkça uyguladığı, formu saran dış çizgi, yani kontur; resmedilen temanın fiziki yapısı nedeniyle “belirginleştirilmiş bir öge olarak” karşımıza çıkmamaktadır. Dürer’in yine çok ünlü, 1503 tarihli suluboya “Çimen Demetleri” resminde de aynı yaklaşım göze çarpmaktadır, fakat yaprakların fiziki yapısı nedeniyle konturlar daha çok gözümüze çarpmaktadır.



Yaprak yığınları içindeki gölgesel değerlere rağmen, yaprakları tek tek, rahatça algılamamızı sağlayan, yine aynı çizgisel tasvir yaklaşımıdır...



**Resim 13.** DÜRER, “Tavşan”, 1502 , 251 x 226mm, suluboya

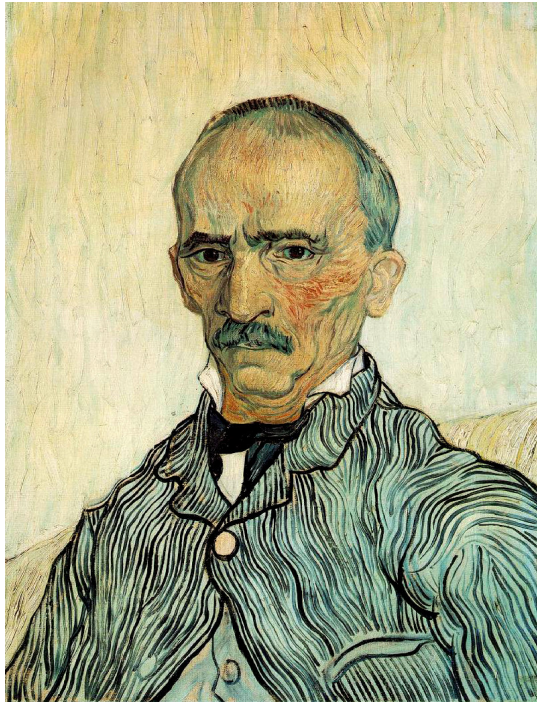
**Resim 14.** DÜRER, “Çimenler”, 1503 , 41 x 32cm, suluboya

Çizgisel ve kitlesel özellikleriyle var olan nesnelere; gölgesel üslupta , kitlesel özellikleriyle biçimlendirilmiştir. Bu yüzden, gölgesel resimde çizgi ve kontur anlayışı değişmiştir, konturlar her yerde değil, bazı yerlerde bulunmuştur. Gölgesel resimde kontur, net bir şekilde görülmemiştir. Barok sanatçıların tasvir anlayışlarından; sınır çizgisi ve çizgisel ifade gibi, çevre çizgisini boylu boyunca izlemek gibi bir sonuç çıkarılmamıştır. Ancak, şunu da belirtmek gerekmektedir; 15. ve 16. yy.larda –hatta 14. yy.da– resimlerin estetik olarak açıklanmasında kullanılan “çizgisel tasvir” ifadesi tezimizin esas vurgulamak istediği, “resim yüzeyi üzerinde görülen çizgi ögesi”nin yalnızca bir yönünü göstermektedir. Çizginin, vurgulamak istediğimiz bir yönü de, resim yüzeyi üzerindeki, yoğun ve belirgin kullanımınıdır. Çizgiden çok formun öne çıkarıldığı Rönesans resmi için kullanılan çizgisel tasvir kapsamında, resimlerde göze çarpan çizgi unsurları tabii ki vardır, fakat yüzey üzerinde ağırlıklı görmek istediğimiz çizgi, 17. yy. Barok resminde de yer yer kullanılmıştır. Gölgesel resimde -Barok resminde- ise, her zamanki gibi, dokunma



duygusunun dışında bir tasvir varolmuş; “çizgiler, havada uçuşur” bir etki yapmış, yakından görünüşle uzaktan görünüş apayrı olmuştur.

Rönesans ve Barok dönem resim üsluplarının dışında, özellikle modern resim akımlarında, ifade etmeye çalıştığımız resim yüzeyi üzerinde çizgi ve çizgi gruplarının yoğun kullanımı ve kontur olarak çizgi, daha ‘serbest’ bir nitelikte ortaya konmuştur. Bu resim anlayışının önemli örneklerini veren sanatçılardan belkide en önemlisi Van Gogh’tur (1853-1890, Hollanda’lı ressam). Van Gogh, resimlerinde kontur ve çizgileri sıkça kullanmış, form-biçimleri çizgi ile açığa çıkarırken, özgün bir ifade yöntemi uygulamıştır. Ayrıca; resimlerinin etki noktalarını da çizgiler aracılığıyla belirlemiş, bunu gerçekleştirirken çizgileri de kompozisyon içinde ön planda değerlendirmiştir. (Van Gogh dışında Picasso’da Kübizm akımı içinde çizgiyi ve konturu sıkça kullanmıştır).



**Resim 15.** VAN GOGH, “*Trabuc’un Portresi*”, 1889, 71x93cm, yağlıboya

Rönesans, Barok resim anlayışının ve öncesinde de Gotik dönem vb. üslupların sınırları içine hapsedemeyeceğimiz kadar geniş bir kullanım alanı olan kontur-dış çizgi, Van Gogh gibi bir çok modern sanatçının resimlerinde yer bulmaya devam etmektedir. Resim sanatının genelinde; ister doğal nesnelci-natüralist, isterse soyut tasvirlerde, kontur biçimindeki çizgi kullanımı oldukça yaygın bir şekilde uygulanmaktadır.

### 3. ÇİZGİNİN KOMPOZİSYONA ETKİSİ

Resim yüzeyi üzerinde, çeşitlilik yaratabilen yapıdaki çizginin kompozisyona etkisi, çizgiyi nasıl kullandığımıza ve ne ölçüde kompozisyona kattığımıza bağlıdır. Çizginin kompozisyon içindeki ölçüsü, yani; kalınlık değerleri, uzunluk değerleri, kullanım sıklığı, hangi malzeme ve araçlarla kullanıldığı, resimde çizgisel unsurların niteliğini belirlemektedir. Ayrıca resim düzeni içerisinde; çizginin –çizgilerin yönü-farklı yönlerde çizgilerin kullanılması, tek bir çizginin kullanılması, ne tip çizgi (düz çizgi, kırık çizgi, ondüle-dalgalı çizgi, eğri çizgi, sert ve köşeli çizgiler) veya çizgiler grubu kullanıldığı ve birbirlerine göre oluşturulan konumları, ritimleri, yatay-diyagonal-dairesel hareketlerden birinin öne çıkarılması da kompozisyonu etkilemektedir.



**Resim 16.** PICASSO, “Çarmıha Gerilme”, 1930, pano üzerine yağlıboya

Kompozisyondaki kullanım şekilleri, çizginin ya da çizgilerin resimde dengeyi, ritmi ve hareketi önemli ölçüde etkileyen yönleri, (çizginin içindeki farklılıklar, detaylar yönü etkilemezken, belirtilen yönün gücünü

değiştirebilmektedir')<sup>26</sup> form-biçimdeki görevi, formda nasıl kullanıldığı (formdaki kullanımı, formu nasıl açıkladığını da göstermektedir), uygulandığı alandaki kullanım tarzına göre dengeyi nasıl oluşturduğunu, resim içindeki bölme unsuruna katkıları, bütünleme, birleştirme ve ayırma etkilerine katkıları v.b. kompozisyonun karakterini ve özgünlüğünü tayin etmesi açısından önemlidir. Bu yüzden; resim kompozisyon elemanlarından olan çizgi ögesinin, diğer kompozisyon elemanları ile olan ilişkisini incelemek, çizginin resimdeki etkisini anlayabilmek için önem taşımaktadır.

### 3.1. ÇİZGİ-DOKU İLİŞKİSİ

Resimde çizgi ve doku ilişkisini anlayabilmemiz için 'doku' kelimesinin ne anlam ifade ettiğine bakmamız gerekmektedir: 'Doku (Tekstür), nesne ve varlıkların dış yapı-yüzey özellikleri ile, bu özelliklerin dokunsal değerlerinin, görme ve dokunma duyuları ile algılanması sonucunda oluşmaktadır.'<sup>27</sup>

Çizgi -daha önce de ifade ettiğimiz gibi-, bir resimde çok çeşitli şekillerde kullanılabilir; ince, uzun görünüm değeri olmasının yanında, farklılaşan kalınlıkla da uygulanmaktadır. ('Çizgi; renk, doku, şekil ve valöre de sahip olabilir')<sup>28</sup>. Bu özellikleri taşıyan, birçok çizginin kullanımı, resimde belirgin bir doku etkisini yaratmakta, doku etkisini de, çizgi çeşitlilikleri ve kullanım farklılıkları etkilemektedir. Çizginin farklılığını ise, biraz da kullanılan malzeme ve aletler belirlerken, çeşitlilik açısından bütün bu faktörler önem taşımaktadır. Çizgi grupları, bu kullanım özellikleri ve geometrik yapılarıyla, kompozisyonda zengin bir anlatım yaratmaktadır... *Örneğin;* üst üste yapılan, yani kesişen çizgilerin, tonları ve

<sup>26</sup> BİGALİ, Şeref: a.g.e. , s.147.

<sup>27</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.194.

<sup>28</sup> BİGALİ, Şeref: a.g.e. , s.143.

vurguları etkin hale getirdiği; rengin, valörlerinin –açık ve koyu değerlerinin-kontrastlarının, çizgi ile ifade edilebileceği, ayrıca çizginin kendi içinde valör taşıyabileceği ve aynı zamanda resimdeki valör değerlerini de oluşturabileceği söylenmiştir.<sup>29</sup>



**Resim 17.** DÜRER , “İsa’nın tutuklanması”, 1510, 396x278mm, ahşap baskı

Bir resim yüzeyinde, çeşitlilik açısından sonsuz olanaklar sunan çizgi ile; ister hedef olarak belirlensin, ister kompozisyondaki kullanım tarzıyla doğal olarak meydana getirilsin, doku ve dokusal alanlar oluşturulabilmektedir. Örneğin; herhangi bir nesneyi dokusal özellikleri ile öne çıkarmak istediğimizde –ağaç v.b.- çizginin imkanlarından yararlanabileceğimiz gibi farklı soyut yaratımlarda, düzenli veya düzensiz çizgi gruplarıyla da doku etkisini yaratabiliriz. Böylece resim yüzeyi

<sup>29</sup> BİGALİ, Şeref: a.g.e. , s.143.

üzerinde durağan ya da hareketli, farklı dokusal alanlar yaratarak, anlatım zenginliği elde edebiliriz.

### 3.2. ÇİZGİ ÖGESİNİN, RESİM KOMPOZİSYONU İÇİNDE OLUŞTURDUĞU İFADE KARŞITLIKLARI

Kullanım zenginliği ile çizgi, kompozisyon yapısına katkı sunarken, öte yandan da birçok “ifade karşıtlığı (zıtlığı)” imkanını sağlamaktadır. Bu “ifade karşıtlıkları”; ölçüsel, yapısal ve tonal farklılıkların bir araya gelmesiyle oluşturulmaktadır.

Çizginin ölçü yapısıyla; kısa-uzun, kalın-ince gibi temel ölçü zıtlıkları bulunabilir. Ancak, bu farklılıklar çok çeşitliliğe sahiptir. Farklılık aynı çizgi üzerinde bile kendisini gösterebilir. Göz, bunu da zıt olarak kavramlaştırırken, kompozisyonun estetik değerinin belirlenebilmesi açısından da tamamlayıcı bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Çünkü, ister çizgi ile elde edilsin, isterse diğer kompozisyon öğeleri ile meydana getirilsin, karşıtlıklar ile aynı zamanda, bütünleyici-tamamlayıcı bir oluşum da kurulur.

Resimdeki tonal (valör) değerlerin oluşturduğu kompozisyon zıtlığında ise; işin içine, ışık değeri-derecesi girmektedir. Burada resmin estetik kurgusu, koyu ve açık arasındaki zıtlığı temel almaktadır. Çizgiler arasında ise ton farklılıkları mevcut olabileceği gibi, çizgi gruplarıyla beraber başka tonlara sahip alanlar da yaratılabilir.

Paul Klee (1879,1940), Jena’daki Müze’de, bir sergi açılışında - “Modern Sanat Üzerine”-verdiği konferansta, çizgi ile ilgili değerlendirmelerde



bulunmuştur.<sup>30</sup> Resim sanatını, üç temel “özgül boyuta” indirgemiş ve buradan yola çıkarak izleyiciye düşüncelerini -özellikle modern sanatla ilgili ve kendi sanatıyla ilgili düşüncelerini- aktarmış, “özgül boyutları” açıklamaya ilk önce; çizgi, ton değeri ve renk gibi resimsel elemanlarla başlamıştır:

“...bunların arasında, çizgi yalnızca basit bir ölçüm sorununa sahip, en sınırlı etmendir. Çizginin özellikleri, uzunluk (uzun ya da kısa), açılar (dar ya da geniş), yarıçap ve odak mesafesinin uzunluğudur. Tüm bunlar ölçüme bağlı niceliklerdir. Ölçüm bu ögenin özelliğidir. Ölçüm olasılığının kuşkulu olduğu yerde, çizgi mutlak saflık ile ele alınmaz.”<sup>31</sup>

Kompozisyonun üç temel öğelerinden; çizgi, ton ve renk ayrımlarını net bir şekilde açıklayan Klee, bu üç elemanın belirginleştirici niteliklerini de şu şekilde ortaya koymuştur: Çizgiyi, yapısal özellikleri ile ölçülebilir niteliğinden dolayı, biçimsel araç olarak “ölçüm”, tonu yapısı gereği “ağırlık”, rengi ise “nitelik” olarak ana hatlarıyla ifade etmiştir. Ton değerini ise ilk olarak “ağırlık”, ama aynı zamanda derecesi ve sınırları ile “ölçülebilir” olması nedeniyle de “ölçüm” olarak nitelerken, çizginin ise, renk ve ton’dan farklı olarak sadece “ölçülebilir” olma özelliği ile var olduğunu söylemiştir. Üç ögenin oluşturduğu, kompozisyondaki netlik için ise şöyle söylemiştir Klee;

“Bir yapıttaki belirsizlik ancak gerçek bir içsel gereklilik olduğunda hoş görülebilir. Renkli veya çok soluk çizgilerin kullanılmasını ya da sarıdan maviye yayılan gri bölgeler gibi daha ileri belirsizlik uygulamalarını açıklayabilecek bir gereklilik...”<sup>32</sup>

Biçimsel öğeleri, üç temel sınıflandırma ile inceleyen Klee, çizgi ögesi için; çizginin belirli oranlarının, kompozisyonun tamamında kullanılan ton ve renk uygulamalarıyla beraber öne çıkan, belirgin bir anlatım değeri olduğunu, çizgisel oranların açılarla ilişkisini ve düz-yatay açılar aksine diyagonal açılar, ‘zig zag’ hareketlerinin nasıl anlatım zıtlığı, kontrastlık meydana getirdiğini, seyrek çizgiler ile sıkıca birleştirilmiş bir yapının da kontrastlık oluşturduğunu söylemiştir.

<sup>30</sup> KLEE, Paul: Modern Sanat Üzerine, İstanbul-2002

<sup>31</sup> KLEE, Paul: a.g.e. , s.23

<sup>32</sup> KLEE, Paul: a.g.e. , s.25

Kendi görüşlerini aktaran ve genel kurallara gönderme yapan ressam, resmin temel elemanlarının yarattığı karşıtlıkları, bu şekilde açıklamıştır. Fakat Klee burada; farklı renklerde ya da tonlarda uygulanabilecek çizgilerin varlığına değinmemiştir. Oysaki, çizgideki farklı-zıt renk ve ton kullanımları da karşıtlık-kontrast oluşturabilir. Bu durumda, aynı nitelikte çizilen iki çizginin, renk veya ton derecelenmesi değiştirildiği durumda da zıtlık ortaya çıkarılırken, aynı çizgi üzerinde kullanılan, zıt renk veya tonlarla da kompozisyonda zıtlık oluşturabilir.



**Resim 18.** RAFAELLO, “*St. Paul’ün Atina vaazı için eskiz*”, 1514-15, 278x418mm, kırmızı tebeşir ve sivri uçlu dolmakalem

Farklı karşıt yapıları oluşturan çizgiler, bu temel zıtlıklarının yanı sıra üslup farklılıkları ile de karşıtlık gösterebilir. Örneğin; dinamik, hareketli çizgi anlatımı ile, durağan, statik, hareketsiz, mekanik, monoton çizgi anlatımı da önemli bir karşıtlık kaynağıdır. Bu zıtlıklar, çizgilerin leke tonunu değiştirerek de elde edilebilir. Örneğin; çizgileri seyrek yerleştirerek elde edilebilecek bir “açık ton” ve sık yerleştirerek elde edilebilecek bir “koyu ton” uygulamasıyla bu zıtlık gerçekleştirilebilir ya da bu zıtlık, doğrudan “açık-koyu” çizgilerle de elde edilebilir. Ayrıca; koyu, mat, sık ve kalın çizgiler, “yakınlığı”, açık tonlu, seyrek çizgiler de “uzaklığı” ifade edebilir. Bu yöntem, desen sanatında oldukça sık kullanılmıştır.

Böyle yapılandırılan bir resimde espas (uzay boşluğu-derinlik), varlığını bu şekilde belli etme olanağından sonuna dek yararlanabilir.

Şimdiye kadar, ifade edilmeye çalışıldığı kadarıyla; çizgisel zıtlıklar, zıtlıkların yoğunlukları, ölçüleri, aralık, ton ve yönler bağli biçimde gelişirken, başka etkileri de beraberinde getirmiş ve bu etkiler, şu şekilde gruplandırılmıştır;

- “Yumuşaklık – Sertlik,
- Durgunluk – Hareketlilik,
- Ağrlık – Hafiflik,
- Uzaklık – Yakınlık (Derinlik).”<sup>33</sup>

Resim kompozisyonu içerisinde; çizgi ögesi ile ulaşılmaya çalışılan karşıtlıkların-kontrastların, yukarıda ifade edilen etkileri ve kompozisyon öğelerinin (çizgi ögesinin) zıtlığı ile oluşturulan uyum-armoni, sanatsal yaratı açısından önemlidir. Bu etkiler ve amaçlanan kompozisyon bütünlüğü; resim sanatı ve sanat tarihinde, bütün estetik değerleri yaratan sanatçının, sanatsal üretimindeki en temel ifade şekillerindedir. Çizgi kavramı, bu yolculukta ya bir araçtır, ya da öne çıkan – çıkarılan bir öge... Bu, her resim için değişen bir yaklaşımdır...

### 3.3. ÇİZGİ-YÖN İLİŞKİSİ

“Cisimlerin, çizgi ve yüzeylerin uzayda baktığı yan-“Cihet” şeklinde ifade edilen yön” <sup>34</sup> olgusu, plastik sanatlar içinde, insan algısı temel alınarak kavramlaştırıldığında, algı sistemi içinde şekillenen duygusal tepkiler ile, kompozisyondaki konumunu da oluşturmaktadır.

<sup>33</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.150

<sup>34</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.201



Kompozisyon içindeki karşıtlıklarla oluşturulan ritim, hareket v.b. her resimde değişebilmekle beraber, çizgi işin içine dahil edildiğinde; yapısal olarak “yön” kavramı için önemli olanaklar meydana getirmekte ve kompozisyondaki ritim, hareket, armoni açısından da çeşitlilik yaratmaktadır. Zaten, resimde çizgi; daima belli bir yönü işaret etmektedir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, kendi gerçeğimiz ile var olan “yatay” gibi yönlerin, kompozisyondaki kullanımı ile resimde istediğimiz etkiyi elde edebiliriz. Ayrıca, yönler içinde “yatay”, nasıl bir merkez temel alınarak kavramlaştırılıyorsa; ön, arka, alt ve üst gibi yönler de, belli bir merkezin gerçeğidirler. Resim kompozisyonu içindeki bu yönler; kullanma şekline, sıklık ve yoğunluklarına göre, bütün resmin durumunu belirlerken, çizginin bağlı olduğu yön de; aldığı pozisyon-hareket ile çizgiyi kompozisyon içinde görevlendirebilir ve görevini tayin edebilir. Ayrıca, hareketi vurgulayan kompozisyon elemanlarının zıtlığı ve ritimleri, resim yüzeyi üzerindeki yönleri ile resmin statik ve dinamik yapısını da belirlemektedir.



**Resim 19.** VAN GOGH, “Arles yakınlarındaki tarlada çalışan çiftçi”, 1888, 253x341cm, kamyş kalem ve kahverengi mürekkep.

### 3.4. GÖRSEL AÇIDAN YÖN ÇEŞİTLERİ-ÇİZGİ İLİŞKİSİ

Yatay, dik, eğik, paralel; görsel etki ve plastik kavram olarak, alt, üst, arka, ön; derinlik etkisi olarak çeşitlendirilmekte ve plastik sanatların kapsamında bulunan bu kavramlar, insan algısında çeşitli duyuumlara sebep olmaktadır.

*Örneğin:* ‘Yatay yönlerin; durağan, hareketsiz, pasif...

Dik yönlerin; hareketli ve dinamik...

Eğik yönlerin; yumuşak, sürekli ve düzenli hareket...

Paralel yönlerin ise; monoton, sessizlik, sükunet gibi duyuumları ifade ettikleri söylenmektedir.’<sup>35</sup>

Resim yüzeyinde çizgi, bu yönsel konumları oluşturmak durumundadır. Fakat, hangi yönü vurgularsa veya yoğunluk durumunu belirlese belirlenin, resimde çizginin hakimiyetinin ölçüsü daraltıldığında, yani kompozisyondaki farklı elemanların arka planında kaldığı taktirde, etki noktası olma özelliğini ve vurguladığı yönün kompozisyondaki ağırlığının azalabileceği unutulmamalıdır. Bu durum, şu şekilde örneklendirilebilir; üç boyutlu bir eleman, perspektif içinde bir yönü işaret ederken ve bu yönü etkin hale getirirken, üç boyutlu nesne üzerinde, yüzeyindeki çizgisel durumların hakim kıldığı yön, kompozisyon içindeki (kısıtlı)alanının durumu ile genel hakim yöne bir etkide bulunmayacaktır. Ayrıca; çizginin kullanıldığı resimlerde, çizginin oluşturduğu yönler içinde etkin durumdaki yönler, (kompozisyon ritmi içinde vurgulanan belirli yönler), çizgi ile yapılandırılan form-biçim ve hacimsel elemanların vurguladığı yönler ve dar alanlarda, kendi içinde örgütlendirilen ve bazen bu örgütlendirmeler ile yapılan form-biçim v.b.nin içindeki küçük alanlarda oluşturulan yönler de bulunabilir. (Hatta bu bakış açısı ile bakıldığında, çizginin ağırlıkta kullanıldığı resimlerde, çizginin sonsuz sayıda yönlerini bulmak da mümkündür)...

### 3.5. ÇİZGİ-ÖLÇÜ İLİŞKİSİ

Resim yüzeyi üzerinde oluşturulan kompozisyondaki; uyum, armoni, hareket ve ritim gibi kavramları meydana getirirken, kullanılan çizginin rolünü belirleyen yön, ağırlık v.b. gibi kavramlar dışında çizginin yine, tamamen bağlı olduğu “ölçü”; resmi, uygulanış durumuna göre şekillendiren, önemli elemanlardan biridir.

Ölçü, “varolan şeylerin uzayda kapladıkları yer, işlev v.b. değerlerin birimlendirmesi,”<sup>36</sup> olarak tanımlanırken, tasarımın içindeki görevi; fonksiyona, malzemeye, elemanın geometrisine ve yapısal özelliğine göre belirlenmektedir. Çizgi grupları ve çizgiler arasındaki ölçü farklılıkları ve oranları, tüm kompozisyonun yapısını meydana getirmesi açısından önemlidir. Çünkü; yalnız bir çizginin ölçüleri (geniş-dar, büyük-küçük, ince-kalın, uzun-kısa) bile, tüm resmi etkileyebilir. Birçok çizginin kullanıldığı tasarımlarda ise çizgiler arasındaki ölçü farklılıkları, kompozisyon için tayin edici durumdadır. Kontur olarak uygulanan çizgilerin, diğer tasarım elemanları ile olan ilişkisi ve çizginin ölçüleri (daha çok ince-kalın gibi), resmi tamamen etkileyebilecek durumdadır. Ayrıca unutulmamalıdır ki, çizgideki ölçüsel durumların dışında, renk ve ton-valör gibi etkenler de algıyı yönlendirme gücündedirler. Kompozisyonda vurgulanmak-öne çıkarılmak istenen çizgi ya da çizgi grupları uzun veya kalın olmak zorunda değildir, tam tersi uzun ve kalın çizgilerin zıttı olan ince ve kısa çizgiler renk farklılıkları ile de ön plana çıkarılabilirler...

---

<sup>35</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.203.

### 3.6. ÇİZGİ-PLAN İLİŞKİSİ

Çizginin, resim yüzeyindeki ('Yüzey, bir cismin dış yüzü, satıh – plan')<sup>37</sup> etkisini anlayabilmemiz için, “plan” kavramına da göz atmamız gerekmektedir. Formlar-biçimler; plan ile ilişki dahilindedir. Resimdeki espas (uzay boşluğu-derinlik) etkisi de bu ilişkilerin doğurduğu sonuçlardan birisidir.

Çizgi, resimde bir çok imkan sağlarken, planı da oluşturabilir. Uzayda bir pozisyona işaret eden; genişlik-derinlik ve kalınlığa sahip olmayan, yönsüz-merkezi olan, boyutsuz eleman “nokta”, birbirini izleyen belirli bir yöndeki hareketiyle “plan”ı oluşturmaktadır.

“Planın, kavramsal olarak eni-boyu vardır fakat genişliği bulunmamaktadır. Plan iki boyutludur da diyebiliriz. İki boyutlu olan plan, kullanımıyla üç boyut etkisi, hacim etkisi elde edilebilmektedir. Plana bu anlamda yüzey de denilebilmektedir. Noktanın bir mesafe boyutunda hareketiyle çizgi, çizginin belli yönlerde hareketiyle sınırlanan plan yüzeyler ve bunların çevrelediği hacimsel elemanlar...” oluşur.<sup>38</sup>

Plan kavramının da dahil olduğu yüzey, çeşitlilik barındıran bir olguya işaret etmektedir. Geometrik olarak belli bazı ara yüzeyleri ifade etse de, doğada sayısız amorf (şekilsiz) ve farklı yüzeyler bulunmaktadır. Geometrik olarak çizgi, plan yüzeyi meydana getirirken, farklı bir çok geometrik ve plastik yüzeyleri de oluşturmaktadır. Ama kabul etmek gerekir ki, “yüzey” kavramı bunlarla sınırlı kalmayarak, sonsuz bir zenginliği de işaret etmektedir.

Geometrik bir bakış ile, çizginin imkanlarıyla oluşturulan plan ve yüzeyler; resim yüzeyi üzerinde, daima ulaşılmaya çalışılmış ve çeşitlendirilmiş konulardır. Çizgi ile oluşan bu iki olgu, resimde çizgisel bir görüş ile ifade bulduğunda, hem hedeflenen plan-yüzey algısını, hem de çizgisel bir anlatımı yansıtmının olanaklarını gözler önüne sermektedir. Sadece plan yüzeyi değil, biçimi de meydana çıkaran

<sup>36</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.204

<sup>37</sup> “Yüzey”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, XXIV (1986), s.12681.

<sup>38</sup> GÜRER, Latife: a.g.e. , s.59

özellikleriyle çizgi; resim üzerinde bir varlık alanına daha sahiptir. Plan yüzeyi oluşturabilen çizgi;

“bir planın konturlarını veya bir hacmin sınırlarını çizerek “Biçim”i meydana getirmektedir. Bir objenin şeklini, formunu tanımlama ve onu bilmemizde biçim temeldir, esastır.”<sup>39</sup>

Sanat ve felsefe dünyasında ise biçimin ne olduğu, ne olmadığı eski çağlardan itibaren tartışılan bir konu olmuştur. Bir resim yüzeyi üzerinde oluşturulan herhangi bir biçim, hangi olguya göre isimlendirilirse isimlendirilsin, düşünürlerin tartışmaları; ayrıntılı bir bakışın sonucu meydana gelmiştir. Şekil ve biçim kavramlarının farkı, doğadaki biçimin ne olduğu gibi temel fikirlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. (Tüm bu ayrıntılı incelemelerin ışığında, biçim kavramı içinde, bizim vurgulamak istediğimiz nokta ise; çizginin, bir biçimi oluşturma yolundaki zengin kullanım olanaklarıdır). İlk etapta; kontur şeklindeki çizgi kullanılarak meydana getirilebilen kompozisyon elemanı plan dışında, hacim ve form gibi resim unsurlarını da, daha net bir şekilde anlayabilmemiz için, “biçim” kavramına bakmamız gerekmektedir. Çünkü, yalnız çizgi ve biçim ilişkisi için değil, çizginin resimde ortaya koyduğu form v.b. için de biçimi anlamak önemlidir.

Biçim: Eski çağlardan beri sanatçılar, düşünürler gerek felsefi, gerekse estetik ve güzel sanatlar açısından biçim-form, nesneyi farklı şekillerde açıklama çabası içine girmişlerdir. Resmin temel elemanlarından olan çizginin, resim yüzeyindeki varlığı ile meydana getirdiği en önemli yapılardan birisi de biçim-form olmuştur.

Biçim-form kavramlarına girerken, kompozisyon tasarımı içinde resim yüzeyinde yaratılan biçimin, doğadaki yansımalarına göz atmak, sıkça tartışılmış olan biçim-form ayrımının ortaya konmasında başlangıç niteliği kazandıracaktır. Aristoteles’ten günümüze değin, düşünür ve sanatçılar; araştırmalarında, bakışlarını yönelttikleri doğada, biçimi madde merkezli ele alarak, öz ile biçim ayrımını

---

<sup>39</sup> GÜRER, Latife: a.g.e. , s.64

geliştirmişlerdir. Bu konuda düşüncelerini ilk olarak ortaya koyan Aristoteles, ilginç ve önemli fikirler geliştirmesinin yanında, yanlış fikirler de doğurmuştur.

Aristoteles (İ.Ö. 384, 322, Eski Yunanlı filozof), ilk kez madde ve biçim arasındaki ayrımı ortaya koymuştur.<sup>40</sup> Platoncu soyut biçim kavramını reddederek – bu kavramda, nesnelere ayırt edici özelliklerini veren maddi ögeler değil, Pythagoras’ın (İ.Ö. 580-500, eski Yunanlı filozof ve matematikçi) sayılar olarak adlandırdığı kavranabilir yapılar olmuştur– her duyulur nesnenin hem madde, hem de biçimi içerdiğini ve biri olmadan öbürünün de var olamayacağını ileri sürmüştür.

‘Aristoteles’e göre, bir şeyin maddesi, o şey varolduğu andan başlayarak onu oluşturan ögeler; biçim ise, bu ögelerin düzenlenip sıralanmasıyla ortaya çıkmış yapılar olmuştur.<sup>41</sup> Ayrıca, düşünür; “bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranabilir yapısı” olarak da açıklamıştır biçimi.<sup>42</sup> Ama sonucunda; Aristoteles’in açtığı kapı vasıtasıyla, düşün dünyası; sanatta “biçim” kavramını, sanatın temel niteliği şeklinde benimserken, “öz”ü ise biçimin yardımcı elemanı şeklinde kavramlaştırmıştır. Düşünürler –yani bu konuyu ele alan eski çağ düşünürleri– doğadaki maddenin kusursuz biçim haline gelmek için hareket ettiğini ve yeryüzündeki her şeyin bir biçim ve madde bileşiminden oluştuğunu söylemişlerdir.

Kant (1724-1804, Alman filozof) ise biçim için şunları söylemiştir; “zihnin bir görüngüde (fenomende) önsel (a priori) olarak kavradığı şey”.<sup>43</sup> ‘Eski çağ düşünürlerinden farklı olarak 18. yy. Alman filozofu, biçimi zihnin bir özelliği şeklinde görmüş; deneyimden kaynaklandığını ya da başka bir deyişle birey tarafından maddi nesneye yüklendiğini belirtmiştir. 1781 yılında “Saf Aklın Eleştirisi” (Kritik der reinen Vernunft) adlı yapıtında; mekan ve zamanı, iki

<sup>40</sup> “Biçim”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, IV (1987), s.128.

<sup>41</sup> “Biçim”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, IV (1987), s.128.

<sup>42</sup> “Biçim”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, IV (1986), 1616-1617-1618.

<sup>43</sup> “Biçim”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, IV (1986), 1616-1617-1618.

duyarlılık biçimi olarak ortaya koymuş, mekan ve zamanı deney yoluyla bilemese bile insanın, mekan ve zaman dışı deneyimi olamayacağını savunmuştur.<sup>44</sup>

Hegel (1770-1831, Alman filozofu) ise “bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut, yani dış görünüş” şeklinde ifade etmiştir biçimi.<sup>45</sup>

L.B. Alberti (1404-1472, İtalyan mimar, heykeltıraş, müzikçi ve hümanist) biçimin resimdeki yansımasında en yetkin biçimin, insan biçimi olduğunu söyleyerek, insan imgesinin üzerine çizileceği boş bir alana ince bir çizgiyle belirlenen insan imgesinin oturtulması gerektiğini ve bu alanın yapay bir perspektifle resmedilmesi gerektiğini belirtmiştir.<sup>46</sup> Bu düşünce; Leonardo gibi, biçimleri taşıyan çevre çizgisi ve matematik yapının görünmemesi gerektiğini savunanlar tarafından eleştirilmiştir.

Biçim-form, nesne arasında da ince bir ayırım koyan düşünürler bu konuda değişik yaklaşımlara girmişlerdir... *Örneğin*; Kandinski, biçimi, “Temelinde daha çok bir canlılık bulunan, biçimdir.” şeklinde tarif etmiştir.<sup>47</sup>

Biçim, sözlük anlamıyla ise; “bir nesnenin çevre çizgilerinin düzeni, görünümü, şekli olarak tanımlanmıştır.”<sup>48</sup> Metafizikte ise; “bir nesnenin gizil ilkesi olan maddeden ayırt edilen etkin, belirleyici ilkesidir” biçim.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> “Biçim”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, IV (1987), s.128.

<sup>45</sup> “Biçim”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, IV (1986), 1616-1617-1618.

<sup>46</sup> “Biçim”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, IV (1986), 1616-1617-1618.

<sup>47</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.162

<sup>48</sup> “Biçim”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, IV (1986), 1616.

<sup>49</sup> “Biçim”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, IV (1987), s.128.

### 3.7. ÇİZGİ-HACİM İLİŞKİSİ

Plan-yüzeyle, nokta ve noktanın belirli bir yönelişiyle oluşturduğu çizgi ile meydana getirilirken, zincirin sonraki halkasında da “hacim” ortaya çıkmaktadır. Hacim denildiğinde, aklımıza ilk gelen şey, üç boyutluluk olmalıdır. Üç boyut denildiğinde ise; eni, boyu ve derinliği (kalınlık) olan objeler zihnimizde canlanmaktadır.

Sözlük anlamıyla hacim; “nesnelerin uzayda yer kaplayan kütlesi; dördüncü boyuta, yani espas-mekan boyutuna sahip olmayan üç boyutlu bir nesnenin niteliğidir.”<sup>50</sup> Matematikte ise, “üç boyutlu bir cismin kapladığı uzay miktarı”<sup>51</sup>, yani “cismin kapladığı, ya da sınırlarının yer aldığı alandır.”<sup>52</sup>

Hacimsel elemanlar mekan içerisinde bir kütle, bir yer işgal ederler ve basit olarak aşağıdaki gibi sınıflanmaktadırlar:

- “Basit prizmatik kütleler,
- Kompleks prizmatik kütleler,
- Dönel kütleler,
- Karmaşık dönel kütleler.”<sup>53</sup>

Kütle ise; uzay içinde, nasıl bir hacimsel ifade taşırsa taşısın, daima uzay boşluğu (espas) ile beraber bir gerçeklik meydana getirmektedir...

Şimdiye kadar ifade edilen kavramlar, bir eserin oluşumunda temel sayılabilir. Bu kavramlar temel oluştururken, resim yüzeyindeki kompozisyon elemanlarının, kullanım şekillerine bağlı olarak; ritim, hareket, armoni, uyum gibi anlatım özelliklerini de meydana getirmektedir. Resimdeki hacimlendirme,

<sup>50</sup> EROĞLU, Özkan: a.g.e. , s.170

<sup>51</sup> “Hacim”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, X (1987), s.244.

<sup>52</sup> “Hacim”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, X (1986), s.4910.

<sup>53</sup> GÜRER, Latife: Görsel Sanat Eğitimi ve Mekan-Form, İstanbul-1992, s.81



kompozisyonu oluşturma, derinlik ifadesi, espas gibi çözüm alanlarını araştırırken, çeşitli somut görsel elemanlar, bizim resim temel unsurlarımızı da oluşturmaktadır. Bunlar; biçim, renk, doku, ölçü, ışık-gölge, yön, aralık kavramlarıdır:

- ‘Işık-gölge, biçim, renk, doku; nesnel gerçekliği olan elemanlar,
- Yön, aralık, ölçü; kavramsal gerçekliği olan elemanlar, şeklinde sınıflandırılmıştır.’<sup>54</sup>

Çizginin, resim yüzeyindeki anlatımında, bu unsurların tümünün yeri olabilir de olmayabilir de, örneğin; renk tamamen sanatçıya bağlı olarak kullanılabilir, çizgi için bir zorunluluk gerektirmez. izgi, resimde varlık oluştururken; yön, aralık, ölçü zorunlu olarak oluşmaktadır. Işık-gölge, renk, biçim bu zorunluluk içinde yer almamaktadır. Ama doku, hepsinden farklı bir durumdadır. izgi gruplarının görünümü, resimde bir “doku” unsuru meydana getirebilir. Böyle bir hedef olmasa bile, çizginin resim yüzeyindeki sık kullanımı, izleyicinin algısını bu yöne çevirebilir, yani hedeflenen bir doku tasviri olmasa da, çizgilerin kendisi, doku etkisi gösterebilir. Ancak; izgisel diye ifade edebileceğimiz bir resimde, çizgi, yoğun bir şekilde kullanılmadan da (izginin doku etkisi vermesi için çizgiler arasındaki aralıkların ya az olması, ya da belli bir düzen içinde kurgulanması gerekmektedir) resme dahil olabilir. Bu durumda, bir doku algısı söz konusu olamaz.

---

<sup>54</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.156

#### 4. ESPAS (UZAY BOŞLUĞU-DERİNLİK)

Öncelikle; çizgi ve espas arasındaki ilişkiyi açıklamadan önce, espas kavramını inceleyerek ve tanımlayarak konuya açıklık getirmek gerekmektedir.

Espas; aralık, boşluk, mesafe, uzay, uzay boşluğu, mekan, derinlik, atmosfer, perspektif v.b. birçok kavramı işaret etmektedir. Resim diline sonradan kazandırılan bu kavram, bir kütleli çevresini saran boşluk olarak ifade edilmektedir. Boşluk, uzay boşluğu evrenin ana gerçeğidir. Boşluk kütleli tanımlayan, kütleli mekan oluşturan ve evrenin bütününi oluşturan bir kavramdır. Maddeyi ve kütleli ise uzay boşluğundan ayrı tanımlamamız mümkün değildir. Bu konu; bizim, yani insan varlığının, bir parçası olmasıyla, yüzyıllar boyunca bilim adamları, sanatçılar ve düşünürlerin inceleme alanını oluşturmuştur. Düşünürler ilk çağlardan itibaren bu konuda araştırmalar yaparken, değişen fikir dönemleri doğurmuşlardır.

*Örneğin;* 17.yy ile birlikte ilerleyen fizik biliminin “mekan” kavramını, Leibniz (1646, 1716 Alman filozof ve matematikçi) ve Kant gibi düşünürler ile felsefe alanında da karşılıklı etkileşimlerle yeni bir boyuta soktuğunu görmekteyiz. ‘Duyu organlarımızın dünyayı algılamak, bu algı yapısına göre oluşturdukları yaşantılar, felsefe ve onun ışığında estetikte “mekan” (espas) yaşantısı olarak kavramlaştırılmıştır.’<sup>55</sup> Burada algılama konusunun ne olduğu önem taşımamıştır; çünkü, yaşantıların meydana gelmesinde, ayırım noktası bulunmamıştır.

Çok eski çağlardan itibaren, yaşamın ne olduğunu inceleyen ve yaşama bir anlam yükleme çabası içinde, değişik düşünsel yönler çizen felsefeciler, fiziksel evrenin en önemli gerçeklerinden biri olan uzay boşluğunu (space-raum), felsefi açıdan çözüme ve bu çözüm içinde, temel dayanak noktalarından en önemlisi olan, insan merkezli bir yapı ile sonuç arama arayışlarında zengin bir kaynak yaratmışlar,

<sup>55</sup> ALTAR, C. Memduh: Sanat Felsefesi Üzerine, İstanbul-1996, s.58-59

zaman ve mekan olgularını değerlendirmişlerdir. Düşünsel tarihin, çokça ilgilendiği bu konuyu incelemek için biraz daha geriye gittiğimizde, karşımıza farklı isimler çıkmaktadır.

Eski Yunanlı matematikçi Eukleides'in (Öklit – İ.Ö. 30, İskenderiye) teoremleri doğrultusunda maddi uzay; düz (yassı), üç boyutlu bir sürem (bütün noktaların içinde yer aldığı sürekli ortam) olarak düşünülmüştür.<sup>56</sup> Eukleides son kitaplarında da uzay geometriyi işlemiştir.

Descartes ise, (1596, 1650, Fransız matematikçi, bilim adamı ve filozof) mekan ve uzay kavramlarını şu şekilde değerlendirmiştir;

“Uzay ya da iç mekan ile, bu uzayın içinde yer alan cisim ancak düşüncemizde birbirinden ayırt ediyoruz. Çünkü uzayı oluşturan uzunluk, genişlik ve derinlik olarak uzam, aynı zamanda cismi de oluşturur.”<sup>57</sup>

Descartes'in bu açıklaması önemlidir! Uzay boşluğunu cisim gerçeğinden ayrı düşünebilir miyiz?

İşin içine cisim girdiğinde, boşluk içerisinde ortaya çıkan bir başka yaklaşım bizi ilgilendirir. Bu da; cisimler arasındaki boşluk, yani mesafe ve aralık kavramlarıdır. Bunlar, evrenin ve hayatımızın gerçekleridir. Bu ‘gerçekler’ resim sanatında da karşılık bulmaktadır. Bir resim ister soyut, ister klasik (natüralist-doğalcı) bir yaklaşımla yapılsın, espas kavramını, çözüm alanı içine dahil etmektedir. Nesnelere resmederken, derinlik ve perspektif arayışı içinde elde edilmeye çalışılan espas etkisinin dışında, soyut resimde de farklı bir espas anlayışı vardır. Soyut ya da somut, espas; nasıl olursa olsun, resim yüzeyinde derinlik etkisi dışında, mesafe ve aralık olgularını da şekillendirmekte ve bunları kompozisyon bütünlüğü içinde kurgulamaktadır.

<sup>56</sup> “Uzay-Zaman”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, XXI (1987), s.456-457.

<sup>57</sup> “Uzay”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, XXIII (1986), s.12003.

Klasik natüralist -doğal nesnelci- resim anlayışında, espas arayışı etkisinde, nesnelere üç boyutluluğu, perspektif v.b. ilgi noktası olmuş, resimde mümkün olduğunca gerçekçi bir etki yaratılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, insan algısının yönlendirilmesi doğrultusunda, maddi dünyanın vazgeçilmezi olan uzay boşluğunu, iki boyutlu resim yüzeyinde somutlaştırma ve izleyicide bir algı yanılsaması meydana getirme çabası ile yerini bulmuştur. Çağdaş soyut sanat da, klasik sanatın bu tavrını, kendisine karşıt olarak alırken, ilk eleştiri yöneliminin temeli bu olmuş, sanatının niteliğini de bu şekilde oluşturmuştur. Başlangıçta, nesnenin üç boyutunun reddi; resim yüzeyinde nesneyi bir yüzey biçimi haline sokarak, bambaşka bir sanat dilini ortaya çıkarmıştır. (Aslında, bu anlayışa “başka bir sanat dili” demek de; soyut sanatın başlangıç, güç ve önemini belirtmek açısından son derece yetersiz kalmaktadır. Çünkü soyut sanat, bir devrimdir ve bu devrimle yeni bir biçim anlayışı doğmuştur).

Espasın, aralık olarak anlamına dönecek olursak; kelime olarak espasın geldiği, doğduğu yere bakmak gerekmektedir. Espas esasen, kelime anlamıyla, yazı biliminde ve grafikte kullanılmaktadır. Yazıda; harfler arasındaki uzaklık-boşluk ve bunlar arasındaki ölçüsel düzen, espas ismiyle anılmıştır. Daha sonra ise bu isim, resim terminolojisinde de kullanılmaya başlamıştır. Aralık, yüzeyler ve cisimler arasındaki uzaklık şeklinde tanımlanmıştır. Gerçekte var olan boşluk ve cisimler arasındaki aralık v.b. gibi kavramları, resim yüzeyine yansıtırken, çeşitli yöntemler kullanılmış, bu yöntemler sonucunda boşluk, aralık algısını yaratan; derinlik, perspektif, ön-arka ilişkisi gibi türlü etkiler ortaya çıkmıştır.

Bu ismin, çizgi ile etki kurularak tezimizde kullanılmasının ise farklı bir yönü de vardır! İki boyutlu olan resim yüzeyi üzerinde yapılan resimlerdeki biçimler, lekeler, çizgiler v.b. arasındaki aralık ile yine iki boyutlu (ya da üç boyutlu) bir yüzey üzerine yazılan yazılar arasındaki aralık ile ilgi çekici bir bağ kurulabilir. Çünkü, yazıda harfler arasında olan espas-aralık, resimde çizgiler arasında da zorunlu olarak bulunmaktadır. Açık-koyu, ışık-gölge, hava perspektifi, renk kullanımları gibi etkenlerle ifade bulan derinlik algısı ile yüzeye uygulanan her müdahale (örneğin

çizgiler ) arasındaki aralık kavramı, veya daha uygun bir tanımla; resimdeki biçimler-formlar arasındaki mesafe, resim yüzeyindeki düzlemler, biçimler arasındaki aralık algısı v.b., bizi resim sanatı içinde var olan bu kavramlar dizisi ile, yazı bilimindeki espas adıyla kavramlaşan gerçeğe götürebilir...

Resimde; hareket, ritim, armoni-uyum, kompozisyon bütünlüğünü her zaman şekillendirebilen ve kompozisyon düzeninin, somut öğelerinden birisi olan espas kavramını genel olarak anlayabilmemiz için ise; her zaman olduğu gibi bizim algı şeklimizi belirleyen, en önemli unsurlardan biri olan göz faktörünü de değerlendirmemiz gerekmektedir. Göz, yapısal olarak, objelere olan uzaklığımız arttıkça derinlik algısını azaltarak, görme şeklimizi belirlemektedir. Bu durumun tersinde ise, derinlik algısı artmaktadır. Bunu şu şekilde örneklendirebiliriz; bir odanın içindeyken, pencereden, dışarıda bulunan tam cepheden gördüğümüz -ya da farklı bir konumdaki- bir binaya baktığımızda, gördüğümüz görüntü ile yerimizi değiştirdiğimizde, yani odaklandığımız nesne ile aramızdaki mesafeyi azalttığımızda, pencerenin yanına gelip aynı binaya baktığımız zamanki görüntü arasındaki derinlik algısı farklıdır. Pencereye yaklaştığımızda gördüğümüz nesne ile, daha önceki konumumuza göre, aramızdaki mesafeyi azalttığımızda gördüğümüz nesne-bina, bize önceki konumundan daha uzaktaymış gibi görünür. Yani, bina ile aramızdaki mesafe ölçüsel olarak azaldığında, derinlik algısı ters orantılı bir biçimde artacaktır. Gözümüzün bahsettiğimiz algısal özelliği, böyle bir örnekle açıklanabilir...

Objeler arasındaki gözün algıladığı, en küçük uzaklık, “minör aralıktır”, yine gözün algılayabildiği en büyük uzaklık ise, “majör aralıktır”. Bu aralık sınıflamasının, görüş alanının büyüklüğüne ve görüş uzaklığına bağlı olduğu ve cisimlerin görsel etkilerinin anlaşılır, güçlü olabilmesi için “aralık” çok önemli bir unsur olduğu açıklanmış, aralık çeşitleri ise; ‘AYNI ARALIK, FARKLI ARALIK, UYGUN ARALIK, ARALIKSIZ’ şeklinde belirlenmiştir.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.207-208

Bir kompozisyonda espasın, aralıkların, yani biçimler-formlar arasındaki dengeli boşluğun ölçüleri ve ele alınış tarzı; bütün resmin ritmini, uyumu, armonisini ve dinamiğini belirleme gücü açısından çok önemlidir. İyi tasarlanmamış biçim, espas ve aralarındaki ilişki, dengeyi bozarak kompozisyonu etkilemektedir. Resim yüzeyi üzerindeki tüm organizasyon elemanları, bu amaca hizmet ederken, resimdeki boşluk olgusu da, asla tasarı dışına çıkarılmayacak bir güç dengesini oluşturmaktadır. Örneğin; organizasyondaki aynı büyüklükteki biçimler (renk ve dokusal özellikleri aynı olabilen), farklı aralıklar ile düzenlenirse, görüntüde farklı etkiler doğurabilir. Birbirine yakın aralıklar, kompozisyonda monotonluk doğurabileceği gibi çok ayrı biçimler dağınkılığa da sebebiyet verebilir. Kompozisyonda aralık kavramı; ölçüye, dokuya, renk, biçim, alan büyüklüğüne, yöne göre kullanılırken, resim yüzeyinde, “derinlik” etkisini elde edebilmek için uygulanmaktadır. Kısacası aralık, tüm yönleriyle resim yüzeyinde oluşturulduğunda, kompozisyonu temelden etkilerken, biçimlerin vurgusunu, ölçülerini ve yönlerini de belirlemektedir.

Matematikte, nokta, doğru ve yüzey gibi belirli matematiksel elemanların anlatımı olarak açıklanan mekan kavramı (matematikte, soyut mekan kastedilmez), resimde; espası-mekanı belirleyen, ölçümleyen nokta, çizgi, plan, hacim, yüzey, form, biçim gibi bir çok unsur ile var olmuş ve açıklanmıştır. Bu unsurlar ilk etapta, algımızla yorumladığımız, dış dünya gerçeği ve bizim aramızdaki ilişki ile espası ortaya koymuştur. Bu ilişki, bir ya da birkaç cisim ile bizim aramızdaki uzaklık ilişkisidir. Uzaklık ve mesafe, boşluk-aralığı anlamlandırmamızı sağlarken, anlamlandırma durumunda ilişki iki şekilde ifade edilmektedir. Birincisi, ölçülebilir olma özelliği ile, ikincisi ise algılanabilir boyutuyla olmakta, yer değiştirdiğimizde de ilişki ve algı durumu farklı bir nitelik kazanmaktadır... *Bu durumun*; ‘öznel, yani algılanan ilişkilerin kişiye bağlı olarak değişim gösterdiği, cisimlerin algısının da, gözlem yapan kişinin yeri – konumu değiştiğinde değiştiği ve algılanabilir durumdayken var olabildiği belirtilmiştir. İşin nesnel tarafı ise geometrik ve ölçülebilir ilişkilerdir. Burada, gözlem yapanın durumu dikkate alınmamış, sabit ve her zaman aynı olan cisim ilişkileri incelenmiştir.’<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> GÜRER, Latife: a.g.e. , s.57-58.

#### 4.1. ÇİZGİ (HARF)-ESPAS İLİŞKİSİ

Espasın, kelime olarak kökeninin, “yazı” biliminden geldiğini görmüştük. Bundan yola çıkarak; çizgi ve espas arasında da, harf – espas arasındaki gibi kopmaz bir bağ olduğu söyleyebiliriz. Çizgi, yapısal olarak, çizgi gruplarıyla birlikte kullanıldığında, ya da bir biçim v.b. yanında varlık oluştururken, yüzeysel olarak daima belirli ölçülerle bir aralığa bağlı olarak meydana gelmektedir. Çizgi olarak kavranan yapılar; bu şekilde, aralıklara bağlı olmazsa, lekesele bir görüntü meydana getirerek varlığını yitirecektir.

Çizgi ve espas arasındaki bu temel bağ, işin başlangıç aşaması niteliğindedir. Çizgi, espastan ayrı düşünülmemekle beraber, resim sanatının tümü için değerlendirilecek olunursa, espasın çizgiden bağımsız olduğunu görebiliriz. Espas açısından bakıldığında da, resim sanatında çizgi, espası oluşturan kavramlardan yalnızca bir tanesidir.

Espasın kökeni yazıya dönecek olursak, burada yani yazıda da bir çeşit çizgi bağıntısı bulabiliriz. Harfler genellikle çizgiye dayanan bir yapı ile oluşturulmaktadır. Böyle bir yaklaşımla birlikte, espas kelimesinin temelinde, çizgi ile bir ilgisi olduğu da görülebilir... *Örneğin*; Düşüncenin ilk kalıcı anlatımı olan Sümer ideogramları, hiyeroglifler, hiyeratik yazı ve diğer piktografik (resim yazısı) şekillerin pek çok yönden birbirinden farklı olduğu, bunlara mağara duvar resimleri de eklendiğinde hepsinin ortak yönünün, resme dayalı olduğu ve soyutlama yönünde geliştikleri söylenmiştir.<sup>60</sup> Tarih içindeki en önemli uygarlıklardan biri olan Mısır uygarlığı ise, hiyeroglif yazısını (resim-yazı) bularak, ölümlerinin hayatını anlatmada 3 bin yılı aşkın bir süre boyunca çok az değişen bir soyut dil geliştirmişlerdir. Resim yazısı olarak ifade edilen hiyeroglifler, açılımından da anlaşıldığı gibi resim ile bağlantılı olmuş ve Mısır sanatının duvar resimlerindeki çoğu kompozisyon yapısı ile ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Yapısal olarak, daima

<sup>60</sup> İNCEOĞLU, Necati: Düşünce ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler, İstanbul-1995, s.36

açık bir düzene sahip olan yazı ve harf gibi, Mısır Sanatı'ndaki duvar resimlerinde de, hiyeroglif yazılarında da geometri temelli bir düzen görülmüştür.



**Resim 20.** “Nebamun’un mezarından, kuş avcısı resmi”, MÖ.1400, 31cm plaster duvar resmi

Kusursuz, net ve belirgin şekilde resmedilen, rasgele bir görüşten uzak durarak, kesin kurallarla yapılan resimler –figürler, doğa tasvirleri v.b.– yaşamı korumak ve ölünün, ölümden sonraki hayatı için, eksiksiz ve planlı bir biçimde yapılmışlardır. Yazı ile olan bu güçlü bağ, resimlere de, ‘belli bir soyut nitelik katmıştır’, fakat Mısır resmi ya da tüm ilk çağ uygarlıklarının soyut yönünü, bir tek kaynağa bağlamak çok yanlış olabilir. O yüzden, hiyeroglif yazı geleneği olan Mısır sanatı için, bu geleneğe etkilenerek soyut nitelik kazanmıştır demek, bu ifade anlayışına tek yönden bakmak anlamına gelecektir. Ama, şunu söylemek de çok yanlış olmaz; yazı, (hiyeroglif yazı) bir olayın -öykü, mitler vb.- metni, bir anlatım yöntemidir. Mısır resmi de, her hangi bir nesne veya figürü öylesine tasvir etmemiş, yazıda olduğu gibi bir anlatım şekli, hatta bir metin niteliğinde yapılmıştır. Bu yüzden Mısır hiyeroglifi ve Mısır duvar resmi arasında göze çarpan ortak bir yön bulunmaktadır.



Çıraklık dönemlerinde, güzel yazı yazma sanatını öğrenmek zorunda olan ressamların, hiyeroglif simgeleri ve imgeleri, mutlak belirlilik ile yüzeyler üzerinde somutlaştırdıkları söylenirken,<sup>61</sup> yazı sanatının da vazgeçilmez temeli olan çizgi unsuru ve olanaklarından bolca faydalanmışlardır. Zaten, resim sanatında çizgi, özellikle o dönemlerde, resme Mısırlı ressamın da aradığı netlik ve kesinlik etkilerini vermiştir...

Çizgi ile bağlantısını, yazı ile olan ilişkisinden kurduğumuz, espas kavramı; sonradan, resim sanatında çizgi ile kopmaz bir bağ oluşturmuştur. Resim sanatı içinde, çizginin kullanım alanı çok fazladır. Boşluğu tanıtır, sınırlandırır, plastik bir karakter kazandırır, formun oluşmasını ve alanının belirlenmesini sağlar. Formun-biçimin çevresini sınırlayarak boşluk ile kesin ayrımını koymaktadır. Boşluk ve doluluk arasında karşımıza çıkarken, kontur, renk, biçim ve valöre sahip olabilen değişken bir resim elemanıdır.

“Seçilen veya verilen bir alan içinde çizgi, mesafe (distance) ve aralık (espace) içinde alanı bölebilir veya kendi aralarında elemanlar oluşturur ki, buna, “çizgide mesafe” diyoruz.”<sup>62</sup>

Bütün bu değerlendirmelerden, çizgi ve aralık kavramlarının ilişkisini görebiliriz. Özel anlamda; salt kendi varlığı ile çizgi ve aralık, bu şekilde algılanabilirken, resim düzeni içerisinde; planlar, yüzeyler ve form ile beraber çizgi algısını farklılaştırmaktadır... Uzayı sınırlandırarak, mekan, hacim oluşturan ve algımızla görüntü olarak algıladığımız form, sınırları ile varlık oluşturmaktadır. ‘Bu sınırların esasen yüzeyler şeklinde gerçekleştiği, fakat algı ile bizim bu yüzey yapılarını hem plan-yüzey olarak, hem de en dışında gördüğümüz sınırlarıyla kavramlaştırdığımız söylenmiştir.’<sup>63</sup> Resme aktarırken, bu durum gözetilerek, kontur gibi, çizgi gibi sembollerle ifade bulmaktadır.

<sup>61</sup> GOMBRICH, E.H.: Sanatın Öyküsü, Çin-2002, s.55-73.

<sup>62</sup> BİGALİ, Şeref: a.g.e. , s.144

<sup>63</sup> GÜRER, Latife: a.g.e. , s.39.

Formlar uzay içinde düzenli ve düzensiz sınırlar ile bulunurken, üçüncü boyutlarıyla birlikte uzay boşluğu mekan olarak sınırlandırılmaktadır. Üçüncü boyut geometrik olarak da; “nokta, çizgi gibi elemanlarla getirilen bileşim, şekil” olarak açıklanmaktadır.<sup>64</sup>

Çizgi ile espas arasındaki, bir diğer önemli bağlantıyı anlayabilmek için ise, doğada var olmayan çizginin, insan algısı ile, bazı form durumlarından, nasıl çizgi olarak algılandığını hatırlamamız gerekmektedir. Yüzeyin, formun, çizgi olarak algılanması için gözlemci ile obje arasına belli bir mesafe girmesi gerektiğinden, daha önce söz etmiştik. Burada şuna dikkat etmek gerekmektedir; doğada var olmayan çizgiyi algılamamız için, algı nesnesi ve bizim aramızda belirli ölçülerde uzaklık, aralık olarak bir mesafenin bulunması zorunludur. Bu durum; resim için, çizgi-espas ilişkisini tam açıklamamakla beraber, çizginin ortaya çıkmasında bile (çizgi algısının oluşmasında) espasın varlığının gerekliliğini, göstermektedir.

#### 4.2. DÜZLEMSEL KURGUDAN, DERİNLİK YANILSAMASINA GEÇİŞ

Heinrich Wölfflin'in<sup>65</sup> 16. ve 17. yy.lar içinde, Klasik (Rönesans) ve Barok sanatlarını değerlendirirken kurduğu, çizgi ve espas ilişkisi karşımıza ilk etapta, tasvir şekilleri içinde gruplandırılan, “düzlemsellikten derinsiliğe geçiş” başlığı altında çıkmıştır. Rönesans ve Barok resimlerinin, derinlik anlayışı, bu şekilde sınıflandırılırken; biz de çizgi ve espas ilişkisini, bu örnekler doğrultusunda da tartışmaya çalıştık:

15. yy.da, Klasik Sanat'ın resim anlayışını şekillendiren çizgisel yaklaşım gereği, bir manzara resmedilirken, manzarayı oluşturan elemanları (örneğin, dağ

<sup>64</sup> ATALAYER, Faruk: a.g.e. , s.160

<sup>65</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.90-128

sıraları, ağaçlık alanlar, deniz v.b.) sanatçılar, arka arkaya sıralanmış “paralel düzlemler” üzerinde yan yana göstermiştir. Çünkü, çizgisel resimdeki obje anlayışında, “çizgi bir düzleme ihtiyaç duymaktadır”. Çizginin gelişimi, bu yüzden “düzlemselliği” getirmiştir. Çizgisel tarzın, bütün çizgisel nitelikteki şekil yaklaşımının, bir düzleme muhtaç olması nedeniyle düzlem arayışı, resmedilene bu bakış açısıyla görme geleneğini doğurmuştur. Fakat, resmedilmek istenen bir manzarada –doğada, “düzlem” diye bir gerçeklik yoktur. Doğada; düzensizliğin düzeni varken, çizgisel resimde, düzenlilik arayışı hakim olmuştur.



**Resim 21.** LEONARDO, “*Mecusi'nin tapınması*”, 1481-82, 246x243cm, pano üzerine yağlıboya, (Rönesans, düzlemsel kurgu örneği).

Çizgisel üslubun, resim yüzeyi üzerindeki oluşumunda; düzlemler üzerine resmedilen objeler ve paralel düzlemler ile yaratılmak istenen “derinlik”, zorunlu olarak gelişmiş, göz, düzlemler ile oluşturulan kompozisyonu, ilk bakışta algılayabilmiş, göz algısı rahatlamıştır. 15.yy.da ortaya çıkan düzlem tasvirleri, 16.yy.da kendini daha net göstermiştir. Fakat sanatçılar bir süre sonra doğal olarak bunu sorgulamaya, düşünce şeklinin doğal değişiminin sonucu olarak yeni bir bakış geliştirmeye başlamışlardır. Ve bu süreç içerisinde, uzay derinliğini ifade için tasvir

imkanları, yavaş yavaş gelişerek, 17. yy.a gelindiğinde kompozisyonlar düzlem etkisinden çıkıp, derinlik etkisine kavuşmuştur. Göz; artık, arka arkaya gelen düzlemlerden, onları birbirine bağlayarak derinliğine bakışa yönelmiştir.



**Resim 22.** REMBRANDT, “*Bir taş köprü manzarası*”, 1637, 295x425mm, pano üzerine yağlıboya, (Barok, Derinlik yanılması örneği).

Barok sanatta, sınır-konturların ortadan kalkmasıyla, düzlem de ortadan kalkmış ve göz nesnelere ön-arka ilişkileriyle birlikte, “derinlemesine” kavramaya başlamıştır. Buradan anlaşılıyor ki; bir sanat görüşü, özgün üslubunu oluştururken, bilinçli ya da bilinçsiz, her tür ayrıntıyı –kompozisyon elemanlarını–, kendi üslup anlayışı doğrultusunda meydana getirmektedir. Çizgisel resmin maddeye, objeye ve onun bütün olanaklarına önem verirken, yalnızca belli bir alana yönelmiş olması sonucunda, resimdeki diğer unsurları, kendi çevresinde meydana getirmesi kaçınılmaz olmuştur. Düzlemin oluşumu da bu yöndedir. Objenin ön planda olmasına yardım eden, objeyi destekleyen ve boşluk-derinliği objenin ele alması ile şekillendiren bir yaratıdır düzlem, oysa Barok’ta boşluk-obje-figür iç içedir, biri diğerinin önüne geçmemiştir. Objeye; çevre ile, boşluk ile ilişkileri içinde bir varlık çıkarımı olmuş, bu sebepten dolayı düzlem, Barok’ta ortadan kaldırılmıştır. Ayrıca; şunu da belirtmek gerekir ki, çizgisel ve gölgesel üslup olarak nitelenen Klasik ve

Barok resim üsluplarının çizgi ve espas (perspektif, atmosfer) ilişkisi, doğayı sadece düzlemler halinde görmek ve görmemek şeklinde sınırlandırılmamıştır...

Felsefi açıdan tartışılabilir yanı ile, ilkçağlardan beri resimde ayrılan iki önemli üslup özelliği vurgulanmıştır: “Nesnelerin oldukları gibi yansıtılması, nesnelerin göründükleri gibi yansıtılması...”<sup>66</sup> Bu iki farklı üslup özelliği temel alınır; ekollerin tasvir görüşlerinde espas, uzay-derinlik ilişkisi de aynı doğrultu ile nitelendirilebilir. Çizgisel resmin amaçladığı “gerçeklik yansıtılması” vermek olmamış, biçimleri oldukları gibi, kendi gerçeklikleriyle vermeyi amaçlamışlar, gözün algısını arka planda değerlendirmişler, somut gerçekliği aramışlardır. Ama soyut olanı; gözle görülemeyen gerçekliği, yani boşluğu, uzayı, havayı ve verdiği etkileri aramamışlardır. Bu arayış, gölgesel üslubun ilgi alanına girmiş, yoklanabilen görünürlükten, gölgesel görüntüye gelme düşüncesinin altında yatan en önemli neden “doğalcı” görüş olmuştur. Şunu da unutmamak gerekir ki, doğal görüntülerin, Barok tasvir anlayışındaki, en doğalcı şekilde resmedilişlerinde bile “doğa gerçeğinden” sonsuz şekilde uzak kalınmıştır.

Gölgesel üsluptaki nesnelerin, bize göründükleri gibi yansıtılabilmesi için, tablodaki her elemanın bütünüyle, tabloya göre değişmeyen, tek bir noktadan görülmesi gerekmiştir. (Bu gerçekleştiğinde, tasvir edilenin her yerinin aynı netlikte verilmesi mümkün olmamıştır.) Bununla birlikte, doğada çizgiselden ziyade gölgesele uygun olan durumların varlığı, gölgesel resmin, çizgisel resimden üstünlüğünü ifade etmemektedir. Çizgisel üslup; plastik nesneye daha yakın olmuş, fakat, çizgisel üslup sanatçıları, doğadaki her şekli hiç sakınmadan resmetmişler, plastik olmayan; çalı, saç, su, bulut, alev, duman v.b. şekilleri de sakınmadan resmetmişlerdir.

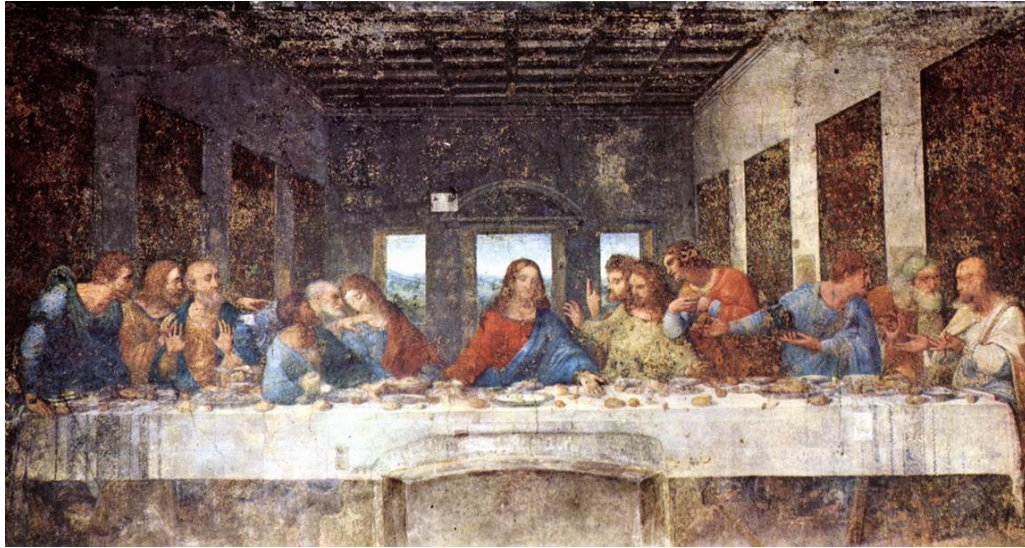
Çizgisel üsluptaki “gerçeği”, var olanı resmetme yaklaşımında netlik her yerde aynı kalmış, bu da nesnelerin çevresini saran boşluğun “gerçekliğinin”

---

<sup>66</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.33-34

bozulmasına, sunileşmesine sebep olmuştur. Çizgisel üslupta; cisim ve uzay ile ilgilenilmiş, espas, bir şekilde sınırlandırılırken yapaylaşmıştır. Böyle bir tasvir görüşü ile oluşturulan espas kavramını meydana getirirken, çizgisel üslup ressamı, birçok yol gibi, ışık ve gölge yolunu da tasvir anlayışlarına hizmet edecek şekilde kullanmışlardır. Buradan yola çıkarak; çizgisel üslubun espas ile olan bağıntısını anlamamız için, çizgisel resimdeki ışık-gölge ilişkisine de göz atmak gerekmektedir.

Işık-gölge ve üç boyutluluğun önem kazandığı çizgisel resimde, hacimlendirme için kullanılmıştır. Buradaki ışık-gölge, nesneyi hacimleştiren bir anlayış ile meydana getirilmiştir. Işık-gölge, çizgi ögesinin üstünde yer almamış, eşit düzeyde veya çizginin arkasında yer almıştır... *Örneğin;* Leonardo da Vinci'nin (1452-1519, Floransa'lı ressam) "Son Akşam Yemeği" adlı eserinin, yeniçağ'da ışık-gölgenin kompozisyon etkenleri olarak öne çıktığı ilk büyük yapıt olduğu söylenmiş, aynı zamanda, ustalıklı çizilmiş çizgisel karakterlerin önüne geçmeden, kontrollü bir ışık-gölge kullanımı görüldüğü belirtilmiştir.<sup>67</sup>



**Resim 23.** LEONARDO, "Son akşam yemeği", 1498, 460x880cm, karışık teknik

Bir başka örnek olarak, Dürer'in desenlerini ele alırsak; karanlığı, gölgeleri kullanmak, ışığı karanlık içinden seçmek değil, silueti belirgin bir şekilde ortaya

<sup>67</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.32



koymak için kullandığı görülmüştür. Karanlık, Dürer için “arka plandaki fon” anlamına gelmiş, öndeki siluet ile bir ilişki kurmamıştır. Karanlık fonun öndeki nesne ile olan ilgisi, biçimi öne çıkarmaktır, belirginleştirmektir. Bu sebeple; buradaki espas, vücudun çevresinde dolanan boşluk, bir şekilde yine sınırlandırılmıştır. Göz, boşluğu ve atmosferik etkiyi arama gibi bir kaygısı olmadan, yalnızca forma, kitleye kilitlenmiştir... ‘Dürer’in, bütün sınır çizgileriyle, belirsizlikten uzak-net bir şekilde görüntü sergilemeyi amaçladığı söylenmiştir.’<sup>68</sup> Ayrıca; Dürer’de her zaman dokunma değerlerini kazanma çabası var olmuş ve çizgiler, mümkün olduğunca formu izlemiştir. Hacimsel değerler, çizgiler ile öne çıkarıldığı için uzaklık duygusu, yapay bir konumda kalmış ve pek doğal olmayan bir espas oluşmuştur. Gölgesel resim ise; yoklama duygumunu kaldırarak, yan yana aydınlık ve karanlık tonlar-lekeler ile algılamaya yönelmiş, bu yüzden hacim ve uzay etkisi yok edilmemiş, tersine, gerçeklik yanılsaması artmıştır.



**Resim 24.** DÜRER, “*Adem ve Havva*”, 1504, 252x194 mm, Gravür

**Resim 25.** DÜRER, “*Adem ve Havva*”, 1507, 209x82cm (iki pano da), pano üzerine yağlıboya

Dürer’in figürünün arkasındaki karanlık fon, sadece silueti daha keskin bir biçimde belirtmek için yapılırken, asıl önemli olan figürü belirginleştirmek için,

<sup>68</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e.

formun çevresini boylu boyunca bir çevre çizgisi ile çevrelenmiştir. Resimde gölge bırakılan bölümler “saydam” olarak resmedilmiş, bu yanı ile de çizgi sanatının bir ürünü olduğu görülmüştür;

“Bütün çizgiler hep biteviye açık bir şekilde çizilmiştir ve her biri adeta kendisinin güzel bir çizgi olduğunu ve yol arkadaşlarına uyması gerektiğini biliyor gibidir. Hepsi plastik şeklin hareketine uyarlar ve sadece şeklin gölgesinin çizgilerinde şekilden ayrılırlar.”<sup>69</sup>

Klasik Sanat’ta, boşluğu sınırlandırma anlayışının ürünü olarak, uzayı kısımlara ayırmışlardır. Bu kısımlara ayırma, düzenli ve kurallı olarak yapılmıştır. Rönesans’ın en önemli sanatçılarından biri olan Leonardo’nun şu sözleri, Klasik Sanat’ın düzenli kompozisyon yapısını tam karşılamasa da, kendi sanat görüşünü yansıtması açısından önemlidir;

“Gözün önünde olan şeyler her ne kadar, biri ötekine degecek yolda, devamlı bir yolda birbirleriyle bağıntılı iseler de ben gene, yirmişer arşınlık (braccio) “aralıklar” kuralımı koyuyorum; nasıl ki müzikçiler de, aslında birbirlerine ulandıkları halde ses perdeleri arasına az sayıda basamak (intervalle) lar koymuşlardır.”<sup>70</sup>

Leonardo’nun ölçülendirmesi, tüm çizgisel üslup sanatçıları kapsamamaktadır, fakat düzlemlere dayanan resim yöntemi ile derinlik arayışına giren sanatçılar, kesin bir ölçü ile olmasa da, belli kurallarla, bu arayışa yönelmişlerdir. Ayrıca, sınırlı ve yapay bir derinlik etkisi yaratan, düzlemlere dayanan tasvir anlayışının yanında; Rönesans ressamlarının, rakursi (perspektif kısaltım) gibi resimde, derinlik yanılması elde edebilmenin, en önemli yöntemlerinden birini bulduklarını da belirtmek gerekmektedir. Rönesans ve Yüksek Rönesans olarak ayrılan 16.yy sanat ve klasik üslup döneminde; Brunelleschi’nin (1377-1446, Floransalı mimar, mühendis) bularak resme kazandırdığı çizgisel perspektifin de katkısıyla resim yüzeyi üzerinde illüzyon (optik yanılama) ve mekan derinliği kazandırılmıştır. Çizgisel-bilimsel perspektifte; gözün görüş açısına göre belirlenen ufuk çizgisi temel alınarak, uzay boşluğu içindeki canlı ve cansız nesnelerin tüm konumları, aynı görüş açısına göre tespit edilerek resmedilmiştir.

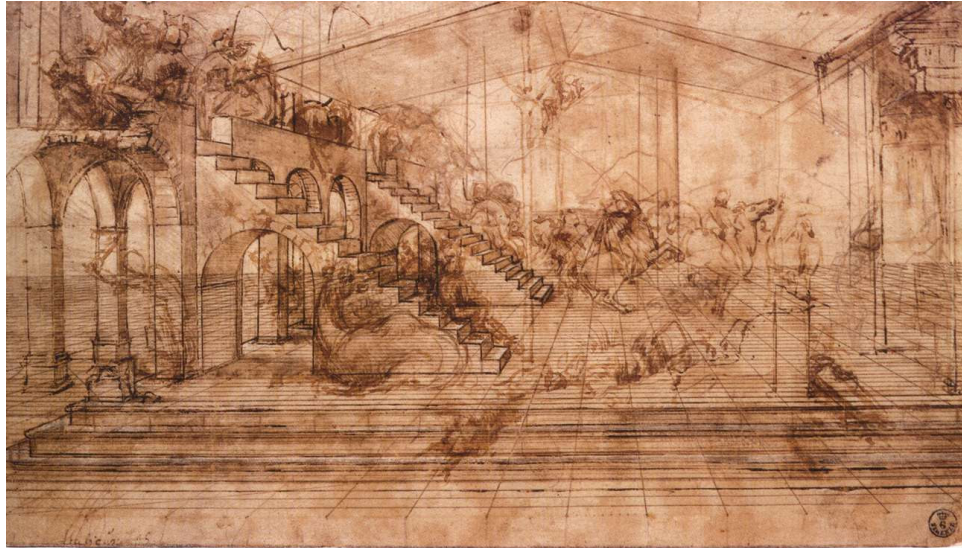
<sup>69</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.48

<sup>70</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.160



Çizgisel perspektifte ressam, nesnelerin uzaklaştıkça düzenli olarak küçülmesi prensibini uygulayarak, resim yüzeyi üzerinde derinlik yanılsaması elde etmişlerdir.

Perspektif ve mekan anlayışının bu kadar gelişmesiyle resimlerin konuları içinde mimari mekanların yoğunlaşarak, değer kazandığı görülmüş ve bu gibi etkilerle birlikte Rönesans resminin en önemli taraflarından biri olan dikey ve yatay karşıtlıklarına dayalı, geometrik temelli bir düzen anlayışının görüldüğü kompozisyon yöntemi ortaya çıkmıştır. Fakat şu da unutulmamalıdır ki; salt matematiksel ölçütlere dayandırılmayan Rönesans'ın, resim sanatına bakışı, esas itibariyle düşünsel değişimdeki büyük sıçrayışı ve o döneme kadar olan dinin egemenliğini farklılaştırarak, gerçekçi bir ifade kazandırılması ve sorgulama kapılarını açması ile de önemlidir.



**Resim 26.** LEONARDO, “*Mecusi'nin tapınması için perspektif çalışması*”, 1481, 163x290mm, dolmakalem, mürekkep, gümüş uçlu kalem

Rönesans ressamlarının; perspektifi, resimde, nasıl temel olarak aldıkları, şu cümlelerle belirtilmiştir:

“Floransalı büyük öncüler renkten çok çizime önem veriyorlardı. Bu, elbette onların tablolarının renk açısından nefis olmadığı anlamına gelmez, hatta tersi doğrudur bunun, ama bu sanatçıların pek azı, rengi bir resmin çeşitli figür ve biçimlerini bir bütün içinde kaynaştırmada kullanılan belli başlı araçlardan biri sayıyordu. Daha fırçalarını boyaya

bile sokmadan önce, perspektif ve kompozisyon yoluyla bu amaca ulaşmayı yeğliyorlardı.”<sup>71</sup>

İtalya’da ortaya çıkan Rönesans’ın, bilimsel kaynaklı düşüncesi ile yeşerebilen perspektif gibi yenilikler çok geçmeden Avrupa’nın kuzeyine de sıçramıştır. *Örneğin*; Dürer’in, Venedik’e yaptığı ikinci gezisinde, artık kuzey ressamı gibi perspektif bilgisi ile donandığı ve İtalya’da o dönem bilinmeyen, “Kunst” olarak tabir ettiği kuramın, güney sanatçıları tarafından Dürer aracılığıyla öğrenildiği söylenmiştir.<sup>72</sup> Kuram, İtalyan sanat görüşünü, kökten değiştirmeden, yeni fikirler katmıştır. Bu kurama göre, önemli olan, doğadan yararlanmak yerine, nesneye odaklanmak olmuştur. Doğal perspektif yerine (perspectiva naturalis), yapay perspektif (perspectiva artificialis) kullanılmıştır. (Bu bize 15. yy.ın üzerinde durduğu çizgisel tasvir anlayışını ve yapay espası da açıklamaktadır.) Dürer’in İtalya gezisinde bildiği kuramda, insan bedeni ve üç boyutlu nesnenin oranları, bu perspektif düşüncesi ile şekillendirilmiştir ve bu bakış açısıyla Dürer, insan bedeninin ve bedeni saran boşluğun ilişkisini araştırmıştır. Bu sebeple, İtalyan sanatçıların “nü” resimleri, oran çalışmaları ve perspektif bilgileri ile ilgilenmiştir...

Kontur-espas ve hareket: Çizgisel üslubun en belirgin tasvir elemanlarından biri olan kontur, espası etkilerden, bir resmin en önemli niteliklerinden ve arayışlarından birisi olan “hareket” olgusunu da espas kadar belirlemiştir. Üslup içerisindeki derinlik izlenimi, boşluk ve üç boyutluluk yaklaşımları ile bunların uygulanmış şekilleri, paralel bir oluşum da gösteren “hareket” izlenimi, çizgisel resmin genel tasvir atmosferinin yansımalarını göstermiş ve biçimini böylece kazanmıştır.

Çizgisel tasvir anlayışı ile resim yüzeyi üzerinde oluşturulan biçimleri tespit eden kontur, beraberinde nesnelerin ve kompozisyonun tümünün hareket etkisini en aza indirmiştir. Bunun sonucunda da; espas anlayışının sınırlandırıldığı bir durumda, hareket de sınırlandırılmıştır. Çünkü, bir maddenin hareketi için olması gereken ön

<sup>71</sup> GOMBRICH, E.H. : a.g.e. , s.326

<sup>72</sup> VENTURI, Lionello: “Dürer’den Holbein’a”, Rönesans’ın Serüveni, İstanbul-2005, s.161-63

koşullardan birisi de, maddenin çevresini saran boşluk ile nesnenin bağımsız ilişkisidir. Çizgisel üslupta kullanılan boşluk, kendi hükümlüğü ile var edilmemiş, daima objenin çerçevesinde ele alınmıştır.

Çizgisel resimde biçimler; kesin olarak birbirinden ayrılırken, gölgesel resimde ise nesnelere, sınırlar ötesine taşınan hareketlere kapılmışlardır. Çizginin sınırlayıcı olarak ortadan kalkmasıyla, gölgesellik kendisini göstermiş, hareket kendini ifade edebilecek iyi bir alan bulmuştur. Çizgi, bağımsız bir karakter taşımaya başlamıştır. Espas, sınırsız, geniş bir kullanım alanında, nesnelere bütünleşmiştir. Resimde boşluklar, sonsuz bir alan yaratabilmiştir.

Gölgesel görüş tarzı, her şeyi “titreşim durumunda kavramış” ve onları asla belirgin, net çizgiler ve yüzeyler halinde dondurmamıştır. Çizgisel resimdeki durum ise nesnelere hareketliliği, çizgilerin belirginliği ve belirginleştirdiği nesnelere hareketsiz kılmasından kaynaklanmıştır. Ayrıca, gölgesel üsluptaki ışık kullanımı, bütünü vurgulanmasına uygun bir şekilde kullanılarak, birleştirici bir hareket etkisi yapmıştır. Çizgiselde ise, nesnelere şekilleri benzer bir hareket akışındadır. Katı form tasviri yerine, formlarda hareket etkisi verilmiştir.

## 5. DESEN

Resim sanatının tarihinde “çizgi” kavramını; kullanımını, nasıl farklı kılıklara büründüğünü – büründürüldüğünü -, yüzey tasarımındaki etkisini anlayabilmemiz için bize sınırsız çizgi kaynağını yaratan resim tekniklerinden birisi olan desen, çizgiye ve çizginin getireceği her türlü yaratı imkanına kucağını açmış bir alan oluşturmakta, çizginin olanakları da, resimde “desen” içinde zenginleşerek üsluplara katkı sağlamaktadır. Desen, malzeme ve teknik çeşitliliği içinde en fazla, çizgisel bir anlayış ile ifade edilmekte, fakat çizgi ögesine olan yakınlığının yanında, lekeci bir anlatım unsurunu da taşımaktadır.

‘Bir nesnenin, figürün veya bir imgenin biçiminin-formunun (çoğunlukla ışık ve gölge değerlerinin) bir yüzey üzerine genelde renkleri verilmeden betimlenmesi’<sup>73</sup> olarak ifade edilen desen, Fransızca “desin” sözcüğünden gelirken, aynı zamanda “çizim” olarak da anılmaktadır. Çizim için Giorgio Vasari (1511-1574, İtalyan maniyerist, ressam, mimar, yazar), “disegno” sözcüğünü kullanmıştır. Bu sözcüğü, hem tasarımın aşaması olarak, hem de bağımsız çizim çalışması olarak kullanılmış ve resim, heykel, mimarlık sanatlarının temeli olarak sayılmıştır. Bu yaklaşım; hem geleneksel, hem de çağdaş anlamda “desen” olgusuna bakışın temelini oluşturmuştur. Bir çok kaynaktaki; çizginin yaratıcı imkanları dışında değerlendirilmeyen, farklı tasvir özelliklerini de içerecek ve çizginin olanaklarını zorlayarak, yeni anlatım şekillerine ulaşan desen ifadesi, çizim dışında; etüt, eskiz ve taslak kelimeleri ile birlikte bu resim yaklaşımı için kullanılmaktadır.<sup>74</sup>

“Taslak”, “etüt” ve “eskiz” kelimeleri, resim dışında; heykel, mimari gibi bir çok sanat alanının da kapsamı içindedir. Ama taslak ve eskiz, daha çok, bir eserin yapımına başlamadan önce, tasarımın tamamını ya da bir kısmını, hızlı bir şekilde

<sup>73</sup> “Desen”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, VI (1986), s.3080-81-82

<sup>74</sup> ERSOY, Ayla: a.g.e. , s.147  
İNCEOĞLU, Necati: a.g.e.

belirtebilmek için “ön hazırlık çalışması” olarak yapılan çizimler şeklinde, desen ise hem taslak ve eskizin ifade ettiği, bir tasarımın ön çalışması olarak, hem de başlı başına bir yapıt olarak sayılmaktadır. (Rönesans döneminde Floransalı ressamalar, dış çizgileri (kontur) ve eskizleri çok kullanmışlar, sayısız ön çizimler yapmışlardır).

Sadece resim sanatının kapsamı içine hapsedilmeyen desen çalışması, diğer plastik-görsel sanatların önemli bir parçası olmasının yanında, bütün bu sanatların yaratım sürecini doğrudan veya dolaylı bir şekilde etkilemektedir. Bu sanat dalları içinde desen ve desenin kazandırdığı yaratım zenginliğinden en çok beslenenlerden biri de heykel sanatıdır. Donatello (1386-1466, İtalyan heykeltıraş) desenin heykel sanatı için önemini şu sözlerle teyit etmiştir: “Heykeltıraşlık sanatını size bir tek kelimeyle öğretebilirim: Desen yapın”<sup>75</sup>

Sanatçının en önemli yaratıcılık kaynaklarından olan desen için, sanat estetikçisi John Berger ise üç değişik işlev belirlemiştir:<sup>76</sup>

1. Görevlerini inceleyen ve sorgulayan çizimler,
2. Düşünceleri somutlaştıran ve ileten çizimler,
3. Bellekten yapılan çizimler.

Sanat tarihinin başlangıcından bugüne kadar gelen sanat disiplinleri içerisinde desen, bu üç ayrım noktası ile eski yeni tüm dönemlere gönderme yapılarak açıklanmıştır. Tasvir edilen nesnenin deneysel çalışması olarak da belirtebileceğimiz birinci açılım içinde çizgi, nesnenin tüm fiziksel yapısını araştırır nitelikte ele alındığı için nesnel gerçeklikten kopmadan uygulanmaktadır... (Mimari, bu tasarım yönteminin kullanıldığı alanlardan birisidir ).

Kendisi de, bir anlamda soyutlama olan “çizgi”; desen kavramı içindeki diğer kullanımlarıyla ise, düşünceyi kalıcılaştırmıştır. Kağıt üzerinde zihnin

<sup>75</sup> “Desen”, Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedisi, V (1992), s.231-232

<sup>76</sup> İNCEOĞLU Necati: Düşünme ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler, İstanbul-1995, s.20.

yansıması amacıyla yapılan çizimler; genelde, düşüncenin somutlaştırma yolu ile araştırılması niteliğinden dolayı seri bir şekilde, ayrıntı belirtilmeden ve eskize yakın bir betimleme tarzıyla yapılmıştır. Berger'in üç kısma ayırarak baktığı desen ayrımlarının tümü, soyutlama ile bağlantılı olmuştur. Bu soyutlama şekli, -yazı ile arasında güçlü bir etkileşim olan eski Mısır uygarlığında olduğu gibi- yazıda harf ile de benzetilebilir.

Yazı ile arasında güçlü bir etkileşim olan Mısır Sanatının dışında, henüz yazının ve büyük uygarlıkların doğmadığı, insanın doğa karşısında gücünü ilk oluşturmaya başladığı dönemlerde, sanat Mısır uygarlığına benzer şekilde hayatın kendisine katkıda bulunmak amacı ile yapılmıştır. İlk insanlar doğa ile olan büyük mücadelelerini mağara duvarlarına v.s. yansıtırken, aynı zamanda yarattıkları aletler aracılığı ile doğaya hükmetmenin yollarını aramışlar ve resimlerini büyü amacı ile üretmişlerdir. Bu düşünsel yapının önemli bir yansıması olarak; mağara duvarlarına, resim sanatının ilk desen örneklerini yapmışlardır.



**Resim 27** . Lascaux mağarası duvar resmi

İlk insanlar, ellerindeki malzeme ve gereçlerin imkanlarıyla, tasvir anlayışlarıyla, resim sanatı ve desen tarihini, bilinçlilikten çok uzakta olan ilkel düşünceleriyle, serüvenlerinin doğal akışı içinde başlatmışlardır. İnsanoğlunun bu şekilde yeşerttiği resim- desen, teknik olarak değişimini her dönem sürdürürken,



temelde belli başlı prensiplere ve malzemelere dayandırılmıştır... ‘Bunların ışığında, ilkel dönem sanatçıların ellerindeki olanaklarla, desenleri -resimleri- mağara duvarlarına, kayalara, sadece çizgi ile, hacim kaygısı taşımaksızın yaptıkları, daha sonra çizgileri farklı şekillerde kullanarak ritm ve hareket anlatımını yakaladıkları belirtilmiş, ayrıca silüetleri kalınlaştırdıkları, çizginin kullanımını çeşitlendirdikleri ve çizgileri akıcı bir şekilde uyguladıkları söylenmiştir.’<sup>77</sup>

İlkel insanın başlattığı bu süreçte, ellerindeki malzeme ve olanaklarla, düşünsel yapıları ve sosyal durumlarıyla, hangi coğrafyada olurlarsa olsunlar, çizgiyi desen ve diğer resim teknikleri ile geliştirmişlerdir. Fakat, kuşkusuz çizgi için desen, en önemli teknik olmuştur.



**Resim 28.** LEONARDO, “*Son akşam yemeği için eskiz*”, 1495, 145x113mm, dolmakalem, mürekkep ve gümüşüç

**Resim 29.** DÜRER, “*Annesinin Portresi*”, 1514, 421 x 303mm, kağıt üzerine füzen

Rönesans ile farklı bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanan desen için Leonardo, defterlerinde, çizimlerin şiir taslaklarına benzediğini, fakat çizimlere

<sup>77</sup> BİGALI, Şeref: a.g.e. , s.149.

başka bir şekilde bakılması gerektiğini yazmıştır. Leonardo, deneysel çizimlerini, herhangi bir eserin hazırlık aşaması olarak değil, bağımsız olarak gerçekleştirmiştir. Leonardo'nun çizimi, bir eser niteliğinde ele aldığını “Amphiari'nin savaşı” (Resim 30) adlı desen çalışmasından da anlamak mümkün. Ressam, karışık teknik ile yaptığı resmini herhangi bir resmin eskiz çalışması olarak ele almış bile olsa, desenini ‘bağımsız-bitmiş bir eser’ niteliğinde olması ilkesi ile resmetmiştir. Ayrıca Leonardo bu resminde, çizgileri ön plana çıkarmaksızın, genel atmosfer içinde eritmiş ve ışık-gölge tasviri ile tonlamaları öne çıkarmıştır. Fakat, en az bu desen kadar önemli olan ‘Son Akşam Yemeği için eskiz’ (Resim 28) çalışmasında ise çizgileri gayet net ve belirgin biçimde uygulamıştır.



**Resim 30.** LEONARDO, “*Amphiari'nin savaşı*”, 1503-05, 452x637mm, siyah tebeşir, suluboya, dolmakalem ve mürekkep

Ingres ise (1780-1867, Fransız ressam), “Desen, sanatın namusudur.”<sup>78</sup> sözünü söylerken, desenin resim sanatı içindeki önemini vurgulamıştır. Resim sanatı içinde güçlü bir yeri olan desen, ön çalışma ya da daha ayrıntılı bir çalışma olarak sanat ürününü meydana getirmesinin dışında, “her hangi bir tablonun genel

<sup>78</sup> GERMEÇ, Umut: “Desen Sanatın Namusudur”, Evrensel Kültür Dergisi, Sayı:85, 1999, s.53



yapısını, renk, ışık ve gölge değerlerini kendi üzerinden şekillendirmekte, sanat yapıtının oluşum sürecinin tümünde etkin rol oynamaktadır.”<sup>79</sup>



**Resim 31.** INGRES, “*Kemancı Niccolo Paganini*”, 1819, 298x218mm, karakalem

**Resim 32.** VAN GOGH, “*Ayakkabısını cilalayan adam*”, 1882, 489x280mm, siyah tebeşir, grafit ve gri suluboya

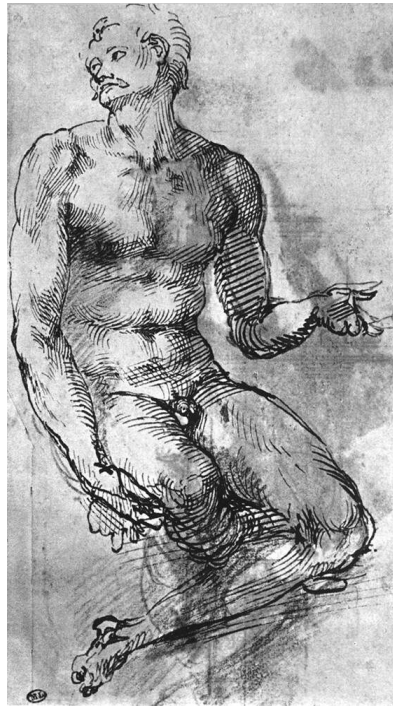
Resim sanatında desen disiplini içinde sayılan ve en az desen kadar önemli olan eskizler de, tasarım çalışmalarının bağımsız bir yönünü göstermesi açısından, ilgi alanımızın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Resim Sanatında eskiz, iki şekilde değerlendirilmektedir: <sup>80</sup>

- 1- Gezi notları ve tasarıma hazırlık aşamasında yapılan, görsel izlenim eskizleri, yani var olanı betimleme...(Taslak, kroki v.b. bu tür içinde değerlendirilebilmektedir.)
- 2- Henüz olmayan, yapılmamış bir yapıt için, tasarım süreci olarak geliştirilmiş; düşüncüyü görselleştirerek, bir fikri veya kavramı ifade eden eskiz yöntemi.

<sup>79</sup> ERSOY, Ayla: a.g.e. , s.147

<sup>80</sup> İNCEOĞLU, Necati: a.g.e. , s.7

Desen Sanatının kapsamı içinde ve çalışma disiplinleri arasında olan eskizler, ifade edildiği-gruplandığı iki şekildeki ayırım noktalarıyla birlikte, her zaman resim üsluplarından farklı bir konumda olmuştur. Sanatçının kendi, öznel algısı ve sanat yorumunun yanı sıra; geliştirdiği tasvir biçimi, bir üslubun dışında kalamamakta, bir şekilde belli bir üslup tarzından etkilenmektedir. Fakat eskizler genel olarak, üslupların etkisinden kaçarak, ortak bir dil ve işaret sisteminin haricinde üretilmektedir. Ve bu şekilde üretilen eskiz çalışmasındaki çizgi ifadesi de farklılık göstermektedir. Çünkü eskiz belli bir hız ile yapılırken, resim yüzeyi üzerinde titiz ve ayrıntılı bir çizgi tasviri imkanı ortadan kalkmakta, çizgiler resmedilen imgeyi genel hatları ile belirtmek için kullanılırken, daha ‘kaba’ ve ‘çala kalem’ bir ifade tarzı resme hakim olmaktadır. Fakat bu anlatım yöntemi ile daha çabuk düşünmek-tasarlamak ve bu sürecin getirdiği doğal sonuçlarla yeni ifade dilleri bulmak mümkün ve olasıdır. Çoğu zaman eskizin getirdiği ‘doğaçlama’ ile birlikte, üzerinde düşünerek bulunmaya çalışılan tasvir arayışları, doğal olarak ortaya çıkmakta ve böylece yeni tasvir fikirlerine ve özgün anlatım biçimlerine ulaşılmaktadır.



**Resim 33.** MICHELANGELO, “*Ön cepheden, nü erkek model*”, 1510-11, siyah tebeşir

**Resim 34.** LEONARDO, “*Bir kedi ile Madonna ve çocuk İsa için çalışma*”, 1478, 281x199mm, dolmakalem ve mürekkep

Sanatçı, ister desen, ister eskiz yapsın, sonuç olarak; kendi sanatını geliştirmede ve yaratıcılığını oluşturmada en önemli yöntemlerden birisini kullanmaktadır. Bu yöntemler dizisi, bütün güzel sanat dallarının ortak noktası ve vazgeçilmez yolu olmuştur ve olacaktır. Desen aracılığıyla sanatçı, bilgi kazanmış ve bu bilgi kaynağını estetik biçime dönüştürmüştür!

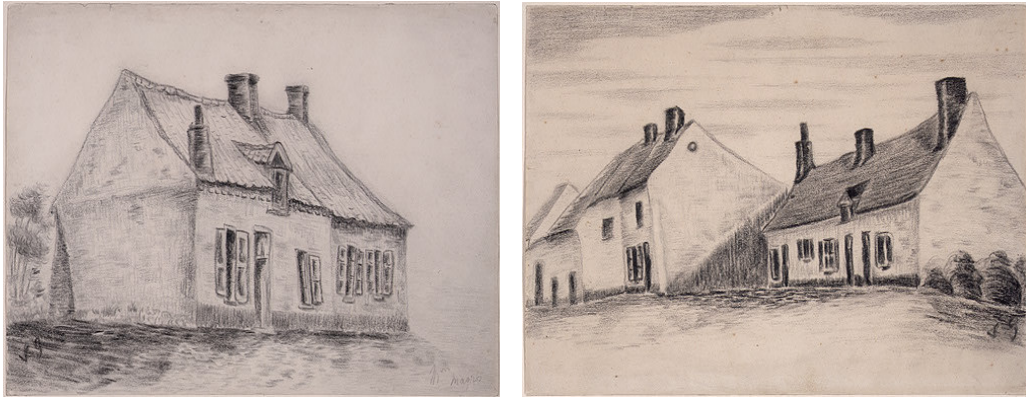
### 5.1. RESİM MALZEMELERİNİN ÇİZGİ-DESEN İLİŞKİSİ

Belli bir dönemin resim (desen) görüşünün, tekniğinin gelişmesi ve şekillenmesi için malzemenin çeşidi ve niteliği çok önemlidir. Sanat tarihinin eski dönemlerinden beri kullanılan resim araçları ve teknikleri, süreç içinde değişirken, ifade tarzlarını da değiştirmişlerdir. Sanatçılar, bir çok özgün fikri, yaptıkları eskizlerden ve desenlerden alırken, resim-desen malzemelerini de bu doğrultuda belirlemiş ya da malzemenin ve araçların uygulama yöntemlerine göre eserlerini oluşturmuşlardır.

Desen çizilirken, kullanılan malzeme ve teknikler, desenin yapısının çizgiye mi dayanacağı, yani çizgisel nitelikte mi olacağı, yoksa lekesele bir görünüm mü oluşturacağı konusunda, en belirleyici durumların başında gelmektedir. Malzeme, çizgiyi meydana getirmek için uygun olsa dahi, sanatçı; lekesele bir görünüm yönelimine de girebilir, ama genel olarak seçilen malzeme ve teknikler sanatçının üslup yönelimi doğrultusunda belirlenmektedir. Fakat, şu da unutulmamalıdır ki bir üslup veya desen içinde; hem çizgisel, hem lekesele alanlar da yaratılabilir.

Yüzeyde biçimi oluştururken, deney imkanı yaratarak, tasarımı araştırma açısından önemli bir yöntem olan desen; genelde tek renk ile meydana getirilmekte, fakat rengin zengin olanaklarından da faydalanılmaktadır. Desende kullanılan malzemeler, anlatım çeşitliliğini arttırarak, çizim görüşünü farklılaştırmada katkılar

sağlayabilir. Renkle yapılan desenlerde, malzeme yağlıboya gibi tekniklerde olduğunun aksine, resim yüzeyi üzerine tabaka oluşturmadan, ya da belli yerlerde tabakalaşmaya imkan sağlayarak uygulanmaktadır. (Bu durum; resmi, desen kavramından uzaklaşmadan, farklı bir estetik görünüme kavuşturmadan ele alınmalıdır; yoksa resim, desen olmaktan çıkarak, farklı teknikler içinde değerlendirilebilir).



**Resim 35.** VAN GOGH, “*Magrot'un evi*”, 1879-80, 230x294mm, füzen

**Resim 36.** VAN GOGH, “*Zandemennik'in evi*”, 1879-80, 228x294mm, füzen

Bir desenin oluşumu için gerekli olan malzemenin seçimi ve uygulanışı, bizi desene ya da desen dışındaki herhangi bir teknik anlatıma götürebilir. Renkli desende; renkli kalemler, renkli mum boyalar, renkli tebeşir ya da sangin boyalar<sup>81</sup> ve lavi<sup>82</sup> gibi teknikler uygulanmıştır.

Rengin egemen olmadığı desenlerde ise; karakalem, füzen (kömür kalem), gümüş, kurşun, fırça veya tahta bir uç ile uygulanan mürekkep gibi teknikler aracılığıyla, kompozisyon meydana getirilmektedir. Bu malzemeler ile, ton, ışık-gölge, çizgi, leke gibi birçok desen ögesi oluşturulurken; tek renklilik, belirgin özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle; çizgisel nitelikte sonuçlar veren malzemeler ile, tek renkliliğin imkanları çerçevesinde, açık-koyu tonlar yaratılabilir ve ışık-gölge oyunları ile esere canlılık kazandırılabilir. Bu malzemelerden biri olan füzen, 15. yy. öncesinde uzun süre duvar düzenlemelerinin eskizi ve taslaklar için

<sup>81</sup> İlk çağlardan beri bilinen sangin, renk derecelenmelerini sağlamıştır (Eroğlu 1997: 142)

<sup>82</sup> Tek renkle, suluboya tekniğinde yapılan ve leke etkisi veren bir resim türüdür (Eroğlu 1997: 185)



yaygın şekilde kullanılırken, geliştirilmiş ve bugünkü durumuna getirilmiştir. 15. yy. ile birlikte, metal uçlar, tüy ve fırça ile uygulanan mürekkep desenlerin teknikleri güçlendirilmiştir... *Özellikle*; ‘Floransalı (Leonardo v.b.) ve Alman (Dürer v.b.) sanatçıların, kullanıldığında düzeltilemediği için, hassas bir çalışma gerektiren gümüş ve altın uç ile mürekkep desenler konusunda uzmanlaştıkları söylenmiştir.’<sup>83</sup>



**Resim 37.** A. DÜRER, 1520, 127x189mm, gümüş uçlu kalem

Malzemelerin çeşitlenmesi, çizginin yapısını değiştirerek, farklı görünümlere olanak sağlamıştır. Birbiriyle paralel gelişen malzeme-tekni ve kompozisyon anlayışı ile sanatçılar, ulaşmak istedikleri estetik değerlere uygun ya da daha rahat kullanabilecekleri araçları bulmuşlardır... *Örneğin*; yine 15.yy.da çini mürekkebine batırılmış kaz tüyü veya kamyş kalemin, sert çizgilerin yanında ince çizgileri de yüzeyde iyi bir şekilde yansıtarak tasvir görüşünün zenginleşmesine katkı sağladığı belirtilmiştir.<sup>84</sup> Zaten 15. ve 16.yy.da çizgisel resmin ne kadar geliştiğini daha önceki konularda görmüştük. Ve burada da görüyoruz ki tasvir ve teknik birbirine paralel olarak gelişmiştir.

<sup>83</sup> “Desen”, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, VI (1986), s.3080-81-82.  
EROĞLU Özkan: Resim Sanatı, İstanbul-1987, s. 141.

<sup>84</sup> “Desen”, Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedisi, V (1992), s.231-32.



**Resim 38.** REMBRANDT, “*Bir çocukla Sashia*”, 1636, dolmakalem ve lavi  
**Resim 39.** RUBENS, “*Genç bir kadının portresi*”, 1628-35, siyah tebeşir

Sonraki yüzyıllarda ise, resim sanatının bambaşka bir ivme kazandığı sıralarda, desene olan bakış açısı, değişerek devam etmiştir. Kimi üsluplar da –izlenimciler gibi– çizim ve resim ile ilişkilendirilmeyerek, ayrı bir sanat yaklaşımı olarak algılanmıştır. Fakat klasik sanat dışında ve sonrasındaki tüm sanat çağları ve üslupları içinde desen, ressamlar tarafından daima resim sanatının vazgeçilmez unsuru olarak ele alınmaya devam etmiştir. Örneğin; Picasso gibi bir çok ressamın, en önemli eserleri arasında desenleri de yer almıştır. Resme yeni başlarken ilk adımlarını desen ile oluşturmak zorunda olan sanatçılar, sanat hayatları boyunca desen çalışmaları yapmaya devam etmişlerdir.

Ingres’in şu sözleri önemlidir: “çizim sanatta dürüstlük, çizgisel çizim ise her şeydir”.<sup>85</sup> Ingres’in bu sözleri, “desen” içerisinde çizginin önemini ve ağırlığını bir kez daha bize hatırlatmaktadır. Ama, çizginin resim sanatı içindeki yerini bir tek “desen” ile açıklamamız mümkün değildir. Çizgi, resimde desen dışında, yine birçok alanda varlığını göstermiş ve yağlıboya vb. resimlerde

<sup>85</sup> “Çizim”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, VI (1987), s.490-91.

uygulanmış, resim sanatında genel olarak, 15. yy.a kadar sınırlı bir şekilde görülen, çizim-desenin dışında çizgi kullanımı, pentür gibi farklı resim yöntemlerinde de tasvir edilmiştir. Çünkü bu döneme -15.yy.- kadar yağlıboyanın bulunamaması ve tempera tekniğinin yaygın kullanımı, resamlara teknik açıdan çizgisel tasviri, daha doğrusu resim yüzeyinde boya uygulanışı sırasında, çizgisel tuşlarla betimlemeyi zorunlu kılmış, sanat görüşleri de objeye v.b. çizgisel bir yaklaşımla bakmalarına neden olmuştur.



**Resim 40.** PICASSO, “Barışın Yüzü”, 1950

## 5.2. PENTÜR<sup>86</sup>-ÇİZGİ İLİŞKİSİ

Çizginin, resimde; desen dışında, yine bir çok alanda varlık göstermesi, özellikle yağlıboya gibi resim teknikleri içindeki, boya ve çizgi ilişkisini anlayabilmemiz için bu “bağlantıyı” incelememiz, tez ve uygulamalarımızı değerlendirmek açısından yararlı olacaktır!

<sup>86</sup> Gerçekliğin nesnelere ve olaylarını, sağlam bir yüzey üzerinde renkler yardımıyla tasarımıyan, plastik sanatların başta gelen bir dalıdır. (EROĞLU, Özkan: a.g.e. , s.204)

Pentür ve çizgi ilişkisi, önemli ve kavranması zor bir ilişki olmuştur. Özellikle, Rönesans resmi açısından değerlendirecek olursak, yağlıboya bir resimdeki çizgisel yaklaşımı anlamak kolay olmamıştır. Çünkü resim sanatında çizgisellik, her resim için eşit ölçüde ve mutlak oranlarda değil, değişen oranlarda uygulanmıştır.

Çizgisel üslup özelliklerinin “desen”de bile tam yerine gelemediği söylenmiştir.<sup>87</sup> Gölgesel ve çizgisel üsluplar, boyayla ifade edildiğinde, bu üslup ayrımının tek taraflı olarak, nasıl bir yaklaşıma dayandığı görülmüştür. Örneğin; yağlıboya resimde; resim yüzeyini kaplayan boylarla (tek renk kullanılsa bile) bir boya katmanı –yüzey- oluşturulmaktadır. Bu yüzden; yağlıboya gibi resim teknikleri, desen sanatından bambaşka bir yerde durmaktadır. Desende çizgiler, resmin her yerinde görülebilmektedir; fakat ışın içine boya girdiğinde, çizginin varlığı; plastik olarak algılanan ve izleyiciye, dokunabilirlik duygusu veren, modle edilmiş (hacimlendirilmiş) sathların, sınırları olarak hissedilmektedir.

Rönesans resminde; boyların bir yüzey oluşturarak uygulandığı yağlıboya gibi resim tekniklerinde, çizgisel unsurların niteliği; sık sık yinlendiği gibi, modlenin –nesnenin– dokunma duygusu uyandırmasına ve resmin, çizgisel tasvir olarak adlandırılmasına yetmiştir. Böyle resimlerin doğal bir sonucu olan gölgesel tonlar, çizgisel üslupta olmamasına rağmen, oldukça hafif bir etkide yapılmasına rağmen, izlenim, bu yönde gelişmiştir. Çizgisel üslupla -Rönesans resmi- yapılan resimde, her zaman vurgulanan “dokunma” duygusu resmin genel arayışı olmuştur. Bu kez ışın içine giren boyalı yüzey de, bu duygunun peşinden koşmuştur.

---

<sup>87</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. ,s.56





**Resim 41.** MICHELANGELO, “Kutsal aile (*The Donatello*)”, 1506, 120cm, pano üzerine tempera

Resim, çizgisel üslubun etkisiyle öyle bir şekilde tasvir edilmiştir ki, yakından ve uzaktan bakmak farklı etkilere neden olmamıştır. Resim, her şeyiyle, bütün yüzeyleri ve çizgileriyle düzgün ve sağlamdır, çünkü çizginin buradaki tek amacı modleyi (hacmi) yakalamak, nesnenin tüm varlığını, mutlak bir kesinlikle bize yansıtmak olmuştur. Kontur çizgileri ile konturların çevrelediği nesne’yi sağlayan yüzey, ortak paydada birleşerek denge sağlamıştır. (Belki de bu denge, çizgisel özelliklerin boyalı resimdeki algısını güçlendirmiştir.) Desende ise yüzeylerin hacimselliği, kenarların etkisinin gerisinde kalarak, konturu öne çıkarmıştır. Desende çizgiler, hacmin gerildiği çerçeveyi görev edinmişken, boya işin içine girince her iki unsur birleşmiş ve sınır çizgisinin daima aynı kalan plastik kesinliği ile hacmin daima aynı kalan plastik kesinliğinin doğal sonucu olarak gelişmiştir.

Çizgisel unsurlar; genel olarak, Rönesans ve Barok dönem resimleri incelendiğinde, bu şekilde ifade edilmiştir. Dürer ve dönemin diğer çizgisel resim sanatçıları, yağlıboya resimlerinde, çizgisel olanakları; yüzeyde yoğun

gruplandırılmalar şeklinde yansıtmamış, daha önce de bahsettiğimiz gibi formu belirten, “kontur” biçimi ile ele almışlardır. Zaten, desen ve baskı resmin teknik nedenlerle ortaya çıkan ortaklıkları dışında, yağlıboya resimde (boyalı resimde), çizgi uygulaması, resim sanatında, genellikle benzer şekillerde görülmüş, modern sanatın doğuşu ile yağlıboya gibi tekniklerde çizgi kullanımı farklılaşmış ve çizginin olanaklarının; yağlıboya, akrilik gibi teknikler içinde daha değişik şekillerde de kullanılabileceği görülmüştür. Boya ile, resim yüzeyi üzerinde, yeni bir yüzey oluşturarak yapılan tekniklerde çizgi; malzemenin olanaklarıyla birlikte, yeni bir yüzey -satih- yaratmada kullanılabileceği gibi, sadece boyanan alanların üzerinde de, kompozisyon kurgusunun oluşumuna katkı sağlayabilir. Eğer, çizgi guruplarıyla bir yüzey oluşturulacaksa, dokusal bir alan da ortaya çıkarılabilir.

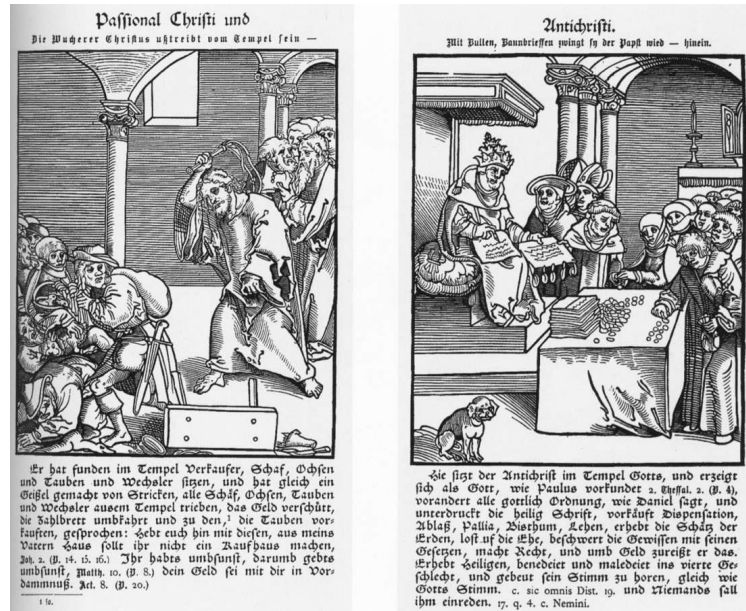
Çizginin tüm bu özellikleri; tek bir malzeme ve teknik kullanımı ile yapılabileceği gibi, farklı malzemelerin kullanımıyla oluşturulacak karışık teknikler ile de meydana getirilebilir. Fakat, bizim burada çizginin bütün yaratım olanaklarını sayabilmemiz mümkün değildir, çünkü çizginin, resim kompozisyonlarındaki kullanımı -resim teknikleri içinde bir ayırım yapılmaksızın-, sınırsızdır!



**Resim 42.** VAN GOGH, “Menders yolu”, 1889, 71x93cm, yağlıboya

## 6. BASKI RESİM VE ÇİZGİ

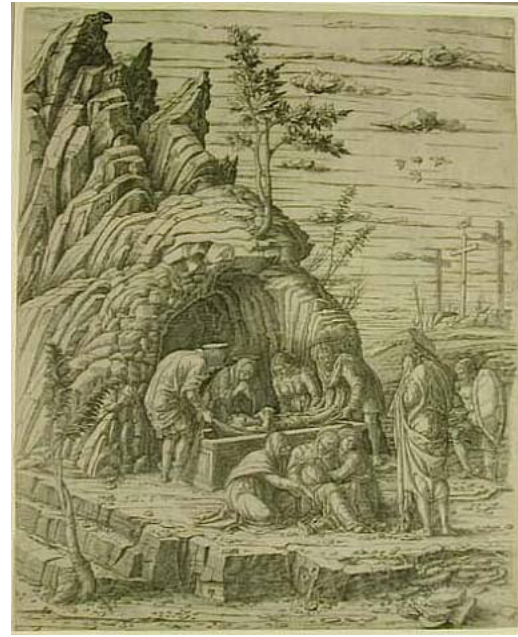
15. yy.ın ortalarında, birbirinden bağımsız olarak, Almanya’da Ren vadisinde ve kuzey İtalya’da bulunan baskı tekniği, matbaacılığın yanısıra resim sanatının gelişimine de katkıda bulunmuştur. Kitaplardan önce, resimlerde (dini resimler ve dualar) kullanılmaya başlayan baskı tekniği, ucuz ve kolay bir yöntem olduğu için hızla yayılmıştır. Baskı yöntemi ile hazırlanan kitaplar (block-book), halka ulaşabilmiş ve bu sayede dönemin kültürel gelişimini hareketlendirmiştir. Bu teknik, hızla halk tarafından benimsenirken, teknik ilerleyişini de sürdürmüştür. Baskı resim tekniğinin bu ilerleyişindeki en önemli isimlerin başında, Johannes Gutenberg (Alman matbaacı, mucit 1400-1468) gelmektedir. İlk matbaayı kuran Gutenberg, eski tahta baskı yönteminin sınırlarını genişleterek, her sayfa için kullanılan yekpare kalıpların yerine, bir çerçeve içinde değiştirilebilir harflerin olduğu baskı kalıplarını bulmuştur. Bu teknik yalnızca metinler için kullanılmış, resimler için yine tahta baskılar kullanılmaya devam etmiştir.



Resim 43. CRANACH, “Hristiyan ve Hristiyan olmayanın çatışması”, 1521, Ahşap Baskı



Ortaçağın son dönemlerinde kullanılan tahta baskı yöntemi, resim tekniği olarak kaba kalmış, çizgileri basit ve sade yansıtmış ve bu teknikle yapılan baskı resimler de ayrıntıcı bir üsluptan uzak olmuştur. Dönemin ustaları da tahta baskının bu özelliğini görerek, hassas ve ayrıntılı çalışma isteklerini uygulayabilecekleri alanlar yaratmaya çalışmışlar ve malzeme arayışına girmişlerdir. Bu yüzden; ‘İlk olarak 15. yy.ın ortalarında, matbaacılıkla kullanılmaya başlanan baskı tekniğinin, giderek gelişimini sürdürerek –ilk olarak kullanılan tahta baskı yöntemidir– bakır üzerine uygulanmaya başladığı söylenmiştir.’<sup>88</sup>



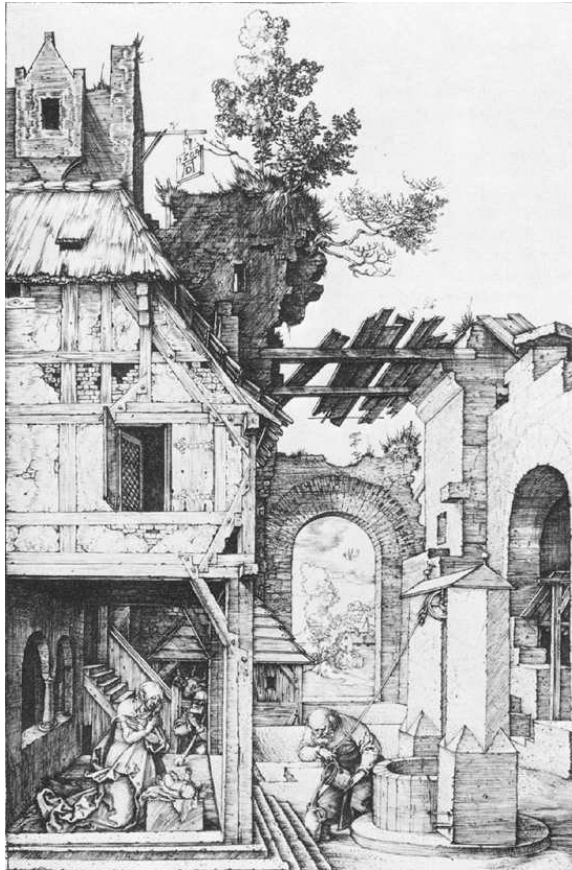
**Resim 44.** HOLBEIN, “*Ölüm dansı yapan çiftçi*”, 1524-26, 65x48mm, Ahşap Baskı

**Resim 45.** MANTEGNA, “*Dört kuş ile gömülme*”, 1465, Gravür

Tahta kalıp ve metal (çoğunlukla bakır) kalıplar arasında fark, çizgi tasviri açısından son derece önemlidir. Tahta baskı yöntemi fazla ayrıntıcı bir teknik olmamakta ve çizgiler kalın, kaba kalmaktadır, oysa metal baskı yönteminde daha hassas ve ayrıntılı çalışma olanağının yanında çizgiler de bu duruma paralel olarak, ince ve detaylı şekilde yansıtılmaktadır... ‘Metal oyma baskının kullanım alanı, tahta baskının tam tersini verdiği, tahta baskıda elde edilmek istenen çizgilere

<sup>88</sup> GOMBRICH, E.H.: a.g.e. , s.281-283

ulaşmak için, çizgi dışındaki tüm yüzeylerin oyularak çıkartılırken, metal oyma baskıda ise çizgilerin, sivri uçlu metal kalemler –tığ kalem v.b.– ile metal levha üzerine çizildiği ifade edilmiştir. (Daha doğru bir ifadeyle, metal oyma baskı, tahta baskının negatifi şeklindedir.) Ayrıca, metal oyma baskıda, kullanılan malzeme olan metalin yapısı nedeni ile, elde edilen resimdeki çizgilerin hassas ve ince olduğu ve bu yönü ile bakır baskı yönteminin ilk bulunduğu yıllarda sanatçıların istediği bir resim tekniği olduğu söylenmiştir.’<sup>89</sup>



**Resim 46.** DÜRER, “İsa’nın Doğumu”, 1504, 183 x 120mm , Gravür

Metal oyma baskı-gravürde, farklı metal malzemeleri de kullanılmaktadır, fakat baskı resmi en iyi ve hassas yansıtan malzeme bakırdır. Oyma kalemi ile deseni oluşturmak için, metal levhalara uygulanan oyma yönteminde, deseni meydana çıkaran temel eleman çizgidir. Bu sebeple, baskı tekniği içinde bizi en çok ilgilendiren teknik metal oyma baskıdır... “Çok ince çizgilere ulaşılabilen bu teknikte, tonlama ve gölgelemeler paralel çizgi grupları ve tarama yöntemleri ile elde edilmektedir.”<sup>90</sup>

<sup>89</sup> GOMBRICH, E.H.: a.g.e. , s.281-283

<sup>90</sup> EROĞLU, Özkan: a.g.e. , s.125

Özgün baskı sanatında kullanılan dört temel baskı tekniği şu gruplar içinde değerlendirilmektedir:<sup>91</sup>

- 1- Çukur Baskı,
- 2- Yüksek Baskı,
- 3- Taş Baskı (Litografi),
- 4- Şablon Baskı (Serigrafi).

- ‘Çukur Baskı: Metal Oyma Baskı (Çinko, Bakır gravür), Aside Yedirme Baskı, Soğuk Kazıma, Yumuşak Zeminli ve Mumboya Türü Aside Yedirme Baskı, Ağaç gravür çeşitli çukur baskı teknikleridir.) Bu teknikte; mürekkep deseni oluşturan levhanın çukurlaştırılmış bölümlerine yedirilerek kağıda basılmaktadır.
- Yüksek Baskı: Bu teknikte, basılacak desen yüksekte bırakılarak zemin olarak düşünülen yüzeyler oyulmakta veya aside yedirilmektedir. (Ağaç Baskı, Aside Yedirme Kabartma, Linolyum Baskı bu tür içinde değerlendirilmektedir.
- Düz Baskı (Litografi(taşbaskı), Çinkografi): İmge bir taş levha üzerine çizilmekte veya boyanmaktadır.
- Şablon Baskı (Serigrafi): Metal ya da karton bir şablon aracılığı ile yüzeye yansıtılan resimdir.
- Elek Baskı (İpek Baskı)’

---

<sup>91</sup> “Özgün Baskı”, Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, XVII (1987), s.326.



**Resim 47.** DÜRER, “Apokalipsi’nin Dört Atlısı”,1497-98, 399 x 286mm, Ahşap Baskı

Bütün bu baskı teknikleri içinde çizginin yeri, çok önemlidir. (Fakat biz bu tekniklerden, metal baskı ve dolayısıyla çukur baskı tekniğini öne çıkarırken, bu gerçeği, yani diğer teknikler içinde çizginin sıkça kullanıldığı gerçeğini de inkar edemeyiz). Örneğin; Albrecht Dürer (1471-1528) –çizgisel tasvire olan bağlılığıyla– resimlerinde çizgiyi ve çizgisel üslubu, tam açıklığıyla yansıtmıştır. Baskı resim, birçok sanatçının sanatını temellendirmiş ve resim sanatında çizgi unsurunun yeşerdiği, geliştiği en önemli kaynaklardan biri olmuştur.

“15. yy.da, Alpler’in kuzeyindeki ressamlar, gerçeğin temsiline ve teknik kusursuzluğa bağlanmak amacıyla Gotik gelenekten yavaş yavaş uzaklaşmaktaydılar. Jan van Eyck gibi kırık çizgilerden yararlandılar, bunları çoğalttılar ve ışık gölge durumuna göre renkleri farklılaştırdılar.



O yıllarda temsil olayının etkinliğinde (özellikle Roger van der Weyden'de) çizgi büyük önem taşıyordu; ressam olmadan önce kuyumculuk eğitimi görmüş bulunan Dürer'de, ağaç ve bakır üzerinde büyük gravürcü çalışmasıyla, çizgiye bağladığı büyük değeri ortaya koyar.”<sup>92</sup>

Dürer ve dönemin diğer coğrafyalarındaki Andrea Mantegna (1431-1505, İtalyan ressam), Sandro Boticelli (1445-1510, -Floransa- İtalyan ressam) gibi bir çok ressamın çizgiye yönelmelerindeki en önemli sebeplerden birisi, Rönesans'ın ortaya çıkardığı baskı resimdir. Dürer ve Alman sanatı için ise baskı resmin ayrı bir önemi vardır. Çünkü, İtalyan baskı resminden habersiz bir şekilde Almanya'da da baskı resim doğmuş ve doğal olarak, daha farklı bir kompozisyon anlayışı ile yeşermiştir.



**Resim 48.** MANTEGNA, “Deniz tanrılarının savaşı”, 306x406mm, Gravür

Baskı resim sanatının, kolay tekniği ve zengin yaratım olanakları, Avrupalı sanatçıların, düşünsel ve kültürel alışverişte bulunmalarına imkan sağlamıştır. Daha sonra ise, Dürer gibi ressamların İtalyan sanatını ve baskı resmini keşfetmeleri ile güneyin sanatının etkisi Alman resmini yönlendirmiştir. ‘Önceleri; Conrad Witz

<sup>92</sup> VENTURI, Lionello: “Dürer’den Holbein’a”, Rönesans’ın Serüveni, İstanbul-2005, s.162-63.



(yaklaşık 1410-1444), Martin Schongauer (yaklaşık 1450-1491) gibi sanatçılar ile sonraları da Albrecht Dürer gibi sanatçılar güney etkisini kuzey sanatına taşımışlardır.<sup>93</sup>



**Resim 49.** SCHONGAUER, “İsa’nın Tutuklanması”, 1476, 166x118mm, Gravür

**Resim 50.** SCHONGAUER, “İsa’nın Doğumu” ,1470, 257x171mm, Gravür

Ayrıca; tüm bu gelişmelerin dışında, baskı resmi ileriye götüren Alman Rönesans’ı döneminde; M. Wohlgemuth’un (Nürnberg’li usta ressam, 1434-1519), Mathis Gothard Nithard (Grünwald, 1470/80-1528), Hans Holbein (1497-1543) ve Lucas Cranach (1472-1553) gibi sanatçılar da, çeşitli baskı resim çalışmalarına imza atmış, özellikle A. Dürer’in, sanatının ilk yıllarında, resimlerinden etkilendiği, M. Wohlgemuth, baskı resimde dönemin önde gelen isimlerinden biri olmuş, ‘Grünwald’ın, daha çok ortaçağın idealist anlayışına dönük olduğu, Holbein’in tamamen Rönesans geleneğini benimsediği, Cranach’ın ise –ününü portrelerine borçludur– Rönesans’ın tasvir anlayışını benimsemediği, Gotik sanatın gerçekçi

<sup>93</sup> BEKSAÇ, Engin: Avrupa Sanatı, İstanbul-1994, s.43.

eğilimine katıldığı söylenmiştir. Dürer'in ise Rönesans tutkusuna karşın, bir yönüyle ortaçağ sanat anlayışına bağlı kaldığı ifade edilmiştir.’<sup>94</sup>



**Resim 51.** WOLGEMUTH, “Büyücü kadın ve Ulysses”, 1493, 121x156mm, Ahşap Baskı  
**Resim 52.** WOLGEMUTH, “Ölüm Dansı”, 1493, Ahşap Baskı

Baskı resmin önemli örneklerinin üretildiği böyle bir çağda, Avrupa'nın güneyinde yükselen sanatı takip eder nitelikte olan kuzey sanatı, yani özellikle Alman sanatı için kesin bir yorum getirilmemekle beraber, geleneksel Alman sanatının, sağlam bir çizgi temeline oturtulduğu belirtilmiştir.<sup>95</sup> Alman sanatında desen anlayışının, İtalyan etkisine rağmen “saf” çizgiyi benimsemediğine vurgu yapan Wölfflin, şu cümleleri kullanmıştır:

“Alman hayal gücü çok geçmeden çizgileri çizgilerle dokumuştur ve açık, yalın yollar yerine çizgi demetleri, çizgi dokuları meydana gelmişti; aydınlık ve karanlık, erkenden gölgesel bir özel hayat içinde birleşmiş ve münferit şekiller genel hareketin dalgaları altında kalmıştır.”<sup>96</sup>

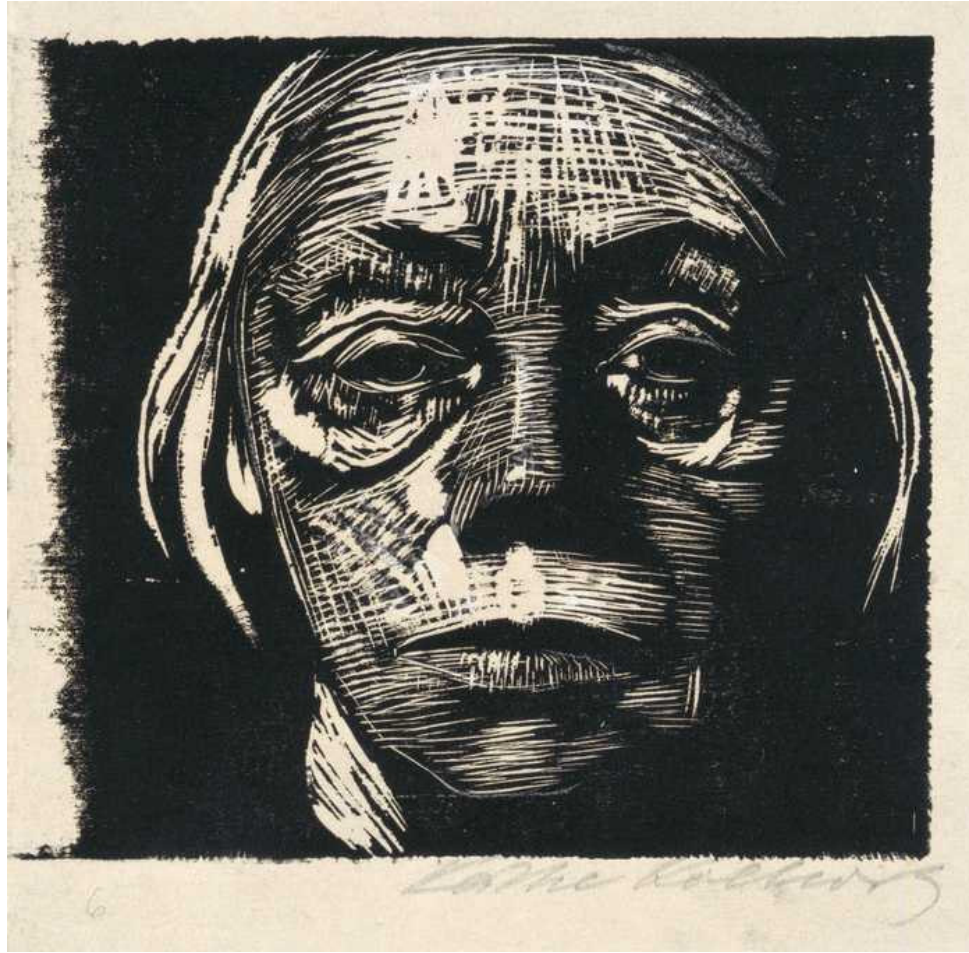
15. yy.ın sonlarında ve 16. yy.da Almanya'da, güney Avrupa,yani İtalya'da, çizgisel özellikler gösteren resim anlayışı, hem dönemin sanat bakışı, hem de baskı resmin getirdiği sonuçlar ile içice olmuştur. Çizgisel resim üslubunun egemen olduğu bu dönemlerde geliştirilen ve daha sonraki yüzyıllarda da sanatçılar tarafından sıkça kullanılan, teknik olarak da sınırları genişletilen baskı resim teknikleri; resim sanatının ve ‘resimde çizgi ögesinin’ en öne çıkan alanını oluşturmaya devam

<sup>94</sup> VENTURI, Lionello: “Dürer'den Holbein'a”, Rönesans'ın Serüveni, İstanbul-2005.

<sup>95</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e.

<sup>96</sup> WÖLFFLİN, Heinrich: a.g.e. , s.46

etmiştir. 16. yy Rönesans sanatçılara ve sanatına, sonrasında da bütün resim sanatına, yüzyıllar boyunca teknik imkanlarıyla hizmet eden baskı resim, resim sanatının çizgi dünyasını zenginleştirmiş ve çizgiye var olacağı serbest alanlar kazandırmıştır. Örneğin; Alman ressam Kathe Kollwitz ( 1867-1945) baskı resim alanında önemli resimler üretmiştir.



**Resim 53.** KOLLWITZ, “Otoportre”, 1923, 57/8 z 63/4 inch, Ahşap Baskı

## 7. ÇİZGİ VE ESPAS KONUSUNDAKİ ÇALIŞMALAR

Resimlerimde genel olarak; resim yüzeyi üzerinde ağırlıklı bir biçimde, kompozisyon öğelerinden biri olan çizgi ögesini ifade etmeye ve göstermeye çalışırken, çizgi-çizgi gruplarının çok çeşitli anlatım özelliğini de yansıtmaya çalıştım. Bu çalışmaları yaparken; çizginin en çok uygulanabileceği resim alanlarından olan, desen ve baskı resmi tercih etmemin yanında, özellikle resim yüzeyinde çizgi ifadesini kolaylaştıran malzeme ve teknikleri de kullanmaya çaba gösterdim. Ayrıca, desen ve baskı resim gibi yüzeyde çizgi tasvirinin en iyi oluşturulabileceği disiplinler dışında, yağlıboya gibi çizginin daha zor ifade edildiği bir teknikte de çizgisel bir anlatım yakalamaya gayret ettim.

### 7.1. ESKİZ ÇALIŞMALARI

Buradaki eskiz çalışmalarında amaçlanan; bir resmin ön çalışması ve tasarım sürecinde, resmedilenin çizgisel olarak incelenmesi ve analizini yapmaktır. Ayrıca, herhangi bir resmin, tasarım aşaması niteliğinde yapılmayan eskizler ise; etüd amacıyla yapılmıştır. Renkli eskizler, bir resmin tasarım süreci gereği renk denemeleri amacıyla yapıldığı için, bu çalışmalardaki çizgisel unsurlar, biraz daha geri planda bırakılmıştır. Oysa, çini mürekkebi ile yapılan eskizlerde, çizgi; malzemenin de etkisiyle, ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Eskizlerin genelinde; konu olarak, çizgisel öğeleri daha iyi yansıtan ya da yansıtmayan anlamında, herhangi bir konu seçimi veya kısıtlaması getirilmemiştir.





**Resim 54.** *İsimsiz*, kağıt üzerine çini mürekkebi , 30 x 21 cm



**Resim 55.** *İsimsiz*, kağıt üzerine suluboya , 30 x 21 cm





**Resim 56.** *İsimsiz*, kağıt üzerine çini mürekkebi , 30 x 21cm



**Resim 57.** *İsimsiz*, kağıt üzerine çini mürekkebi , 30 x 21cm





**Resim 58.** *İsimsiz*, kağıt üzerine çini mürekkebi , 35 x 50cm



**Resim 59.** *İsimsiz*, kağıt üzerine kuruboya , 30 x 21cm

## 7.2. DESEN ÇALIŞMALARI

Bir desende; malzemenin, çizim ve özellikle de çizgi ögesinin yapısını belirlemedeki gücünü anlayabilmemiz için buradaki çalışmada, dört farklı malzeme ile resmedilen şamdan deseni uygulanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, resmedilen nesnenin, konu ile ilgisi yoktur. Çini mürekkebi, suluboya, kuruboya ve karakalem şeklinde sınırlanan çizimler içinde, çizgi ögesini en iyi yansıtabilecek çini mürekkebi ve karakalem –diğer teknikler yani suluboya ve kuruboyada da çizgi ögesi görülmektedir ancak işin içine renk ve lekesel tasvire imkan veren malzemeler girdiğinde genel kompozisyon içinde çizginin durumu farklılaşmaktadır– teknikleri, buradaki dört büyük boyutlu desen çalışması için tercih edilmiştir. Çini mürekkebi ve karakalem, resimde çizgi ögesinin konumunu daha net göstermesinden dolayı özellikle tercih nedeni olmuştur. Çini mürekkebi ve karakalemde oluşan, diğer dört desenin konuları ise kompozisyonlarının zenginliği ile farklı nesne ve formları içermelerinden dolayı özellikle seçilmişlerdir, çünkü bu kompozisyon çeşitliliği, çizginin varolacağı zengin bir alan yaratabilir.





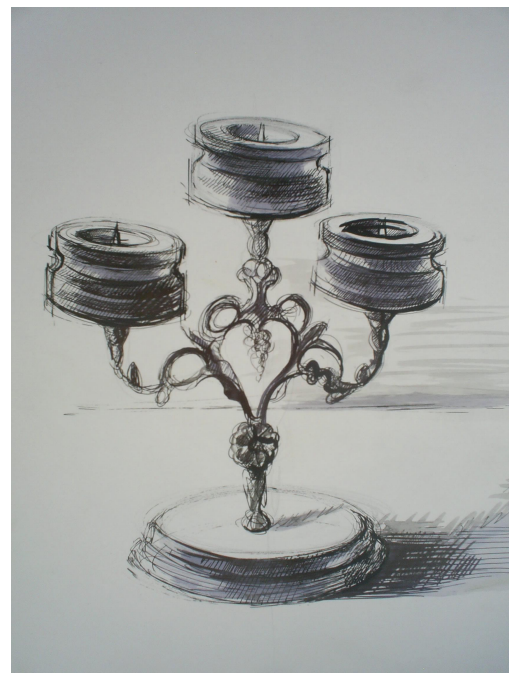
**Resim 60.** Kağıt üzerine suluboya, 35x25cm



**Resim 61.** Kağıt üzerine karakalem



**Resim 62.** Kağıt üzerine kuru boya



**Resim 63.** Kağıt üzerine çini mürekkebi





**Resim 64.** *İsimsiz*, kağıt üzerine çini mürekkebi , 70 x 100cm



**Resim 65.** *İsimsiz*, kağıt üzerine çini mürekkebi , 70 x 88cm





**Resim 66.** *İsimsiz*, kağıt üzerine karışık teknik , 70 x 100cm



**Resim 67.** *İsimsiz*, kağıt üzerine karışık teknik , 55 x 90cm

### 7.3. RÖPRODÜKSİYON ÇALIŞMASI

Andrea Mantegna (1431-1505, Erken Rönesans sanatçısı), önemli bir baskı resim sanatçısıdır. Resimlerinde, güçlü ve “sert” desen üslubuyla tanınan sanatçı, perspektif kısaltım –rakursi– tekniğini çok yüksek seviyelere çıkarmıştır.

Mantegna’nın bu resminin röprodüksiyon çalışması için seçilme nedeni ise; çizgisel üslubun resim anlayışı olarak kabul gördüğü Rönesans dönemi ve bu dönemin öne çıkan ressamlarından biri olan Mantegna’nın resimlerini yansıtması, önemli ve farklı bir kompozisyon anlayışı getiren, bir resim örneğini oluşturmasıdır.

Orijinali, tempera tekniği ile yapılmış olan resim, röprodüksiyon çalışmamızda, kağıt üzerine karakalem tekniği ile kopya edilmiştir. Orijinalinde 68 x 81 ölçülerinde olan resim, röprodüksiyon çalışmamızda, bu boyutlarının dışına çıkılarak, 48 x 59 cm ölçüleriyle resmedilmiştir.

Mantegna’nın resmi, dönemin bütün çizgisel unsurlarını taşımaktadır. İnsan formu, İsa’nın bedeni tüm çizgileri ve netliği ile ortadadır. Kumaş kıvrımlarında – drapelerinde–, kumaşın fiziksel durumunun getirdiği gölgesel tonlamalar bulunurken, İsa’nın saçlarında, ayaklarında v.b. çizgiler açıkça gösterilmiştir. Bizim desen çalışmamızda ise, seçilen teknik olan karakalemin de getirmiş olduğu, belli bir tonlama yoğunluğu, ışık-gölge etkisini arttırmıştır. Bunun yanında resmin genelinde ve özellikle İsa’nın saçları gibi ayrıntılarda çizgisel unsurlar güçlendirilmeye çalışılmıştır.





**Resim 68.** A. MANTEGNA, “Ölü İsa’ya Ağıt”, Tempera, 1490 , 68 x 81cm



**Resim 69.** Röprodüksiyon çalışması , Karakalem , 48 x 59cm

#### 7.4. ÇİZGİ KULLANIMINA YÖNELİK YAĞLIBOYA ÇALIŞMALARI

Çizginin ve çizgi gruplarının, desen çalışmalarına benzer şekilde öne çıkarıldığı bu resimlerde; çizgiler sık şekilde uygulanarak, resim yüzeyi üzerinde, dokusal etkiler kazanılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalarda, konu seçiminde, bilinçli olarak çizgi gruplarının kullanılmasına olanak sağlayan; ağaç ve bitki kompozisyonları oluşturulmuştur. Resimlerde; ışık-gölge etkisi geri planda bırakılırken, çizgiler ise ön plana çıkarılmaya, kompozisyonlarda, yer yer, kontur (dış çizgi) şeklindeki çizgiler de kullanılmaya çalışılmıştır.



**Resim 70.** *İsimsiz* , tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100cm





**Resim 71.** *İsimsiz* , tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100cm



### 7.5. ÇİZGİ-ESPAS İLİŞKİSİNE YÖNELİK ÇALIŞMA

Bu çalışma, teknik olarak temperanın seçilmesinden dolayı, çizginin doğal şekilde olduğu bir resimdir. Çizginin daha önce bahsettiğimiz, yapısal olarak, espas ile olan doğrudan ilişkisi, bu çalışmada gösterilmeye çalışılmıştır. Resim yüzeyi üzerinde, net şekilde kavranan çizgiler arasındaki aralıklar, kendi çizgi grupları içinde, dağınık bir sistem ile yapılandırılmışlardır. Genel kompozisyon içinde ise, derinlik tasviri; çizgi gruplarının biraz gerisinde bırakılmış, fakat ön arka ilişkisi, çizgi gruplarının dağılımı ile oluşturulan büyük (ön plandaki ağaçlar) ve küçük (arka plandaki çardak v.b.) ayrımı ile ortaya konmaya çalışılmıştır. Ayrıca, ön ve arka biçimlerdeki koyu ve açık ton farkları da, derinlik etkisini pekiştirebilmek için oluşturulmaya çalışılmıştır. Konu seçiminde ise, yine çizginin öne çıkarılabileceği, ağaç ve bitki gibi nesnelere seçilmiştir.



**Resim 72.** *İsimsiz* , kontrplak üzerine tempera , 50 x 70 cm

## 7.6. KONTUR-ÇEVRE ÇİZGİSİNE YÖNELİK ÇALIŞMALAR

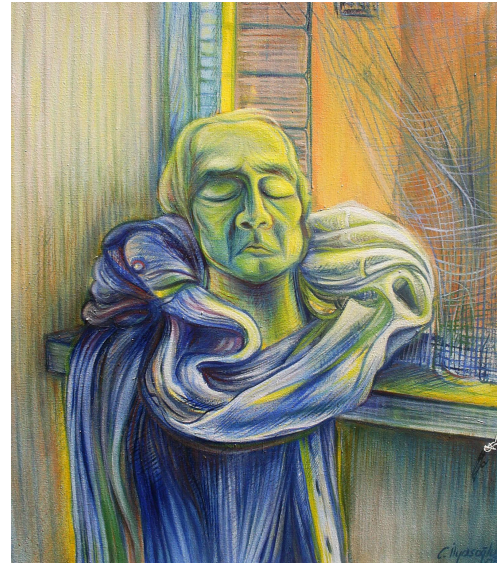
Bu çalışmalarda; sanat tarihçisi H. Wölfflin'in belirlediği, tasvirin temel kavramlarına bir gönderme yapılmaksızın, bazı ortaklıklar kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Resimlerde, 16. yy. çizgisel üslubunda olduğu gibi formlar net bir şekilde belirtilmeye, nesnelere; dış çizgiler, şekli saracak ve birkaç objenin olduğu resimlerde ise objeler, tek tek algılanabilecek biçimde resmedilmeye çalışılmıştır. Herhangi bir konu sınırlaması yapılmayan çalışmalarda, ışık-gölgenin hakim olduğu bir kompozisyondan daha çok, çizgilerin ön plana çıkarılmasına çalışılmış, ayrıca, 16. yy. çizgisel üslubuna benzeyen, düzlemler halinde kurgulanan derinlik izlenimine yakın bir kompozisyon kurgusu oluşturulmaya çaba gösterilmiştir.



**Resim 73.** *İsimsiz* , tuval üzerine yağlı boya, 80 x 100cm

**Resim 74.** *İsimsiz* , tuval üzerine yağlı boya , 50 x 70cm





**Resim 75.** *İsimsiz* , tuval üzerine yağlı boya , 70 x 80cm

**Resim 76.** *İsimsiz* , tuval üzerine yağlı boya , 70 x 80cm

### 7.7. BASKI RESİM ÇALIŞMALARI

Baskı resim tekniklerinin arasındaki farkı belirtebilmemiz için bu çalışmalarımız örnek teşkil edebilir. Resim 77 deki desen çalışması ve sonrasında yapılan tahta baskı resim arasındaki, çizgisel üslup farkı ortadadır. Kuşkusuz, tahta baskıda, daha hassas bir çizgisel tasvir de elde edilebilmektedir. Ama buradaki çalışmamızda, çizgisel desen ile ışık-gölge ve hacmin planlarını lekesel bir tasvir anlayışı ile yansıttığımız baskı resim arasında bir fark ortaya çıkarılmaya uğraşmıştır. Desen sanatı ile bir bağ kurmaya çalışırsak, metal baskı örnekleri bu çabamıza, tahta baskı çalışmalarımızdan daha yakın gözükebilir.



**Resim 77.** *İsimsiz*, kağıt üzerinde karışık teknik, 35 x 50cm



**Resim 78.** *İsimsiz*, Ahşap Baskı , 35 x 50cm



**Resim 79.** *İsimsiz*, Metal Baskı, 240x195mm



**Resim 80.** *İsimsiz*, Metal Baskı, 240x195mm





**Resim 81.** *Saatli Sokak*, Ahşap Baskı , 35 x 50cm

## 8. SONUÇ

İnsanlığın büyük yürüyüşünün ve toplumsal ilerlemenin başlıca dinamiklerinden biriside sanattır. Sanat kültürünün, estetik bilincin ve sanatçı özgürlüğünün gerçekleştiği toplumların ilerlemesi ve çağdaşlaşması, daha sancısız yaşanmıştır ve yaşanmaktadır. Sanatın gelişimine, sanatçının özgürlüğüne direnen toplumlar, gereken ilerlemeyi sağlamakta zorlanmışlardır.

Tez konumuz açısından bakıldığında ise; çizginin yaratıcılığı ve resmin etkileyici gücü, estetik bilincin gelişimine ve sanat kültürünün oluşumuna, toplum tarafından içselleşmesine önemli katkılar sunmuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde, çizgi ve resmin karşılıklı birbirini tamamlayan ve geliştiren diyalektik ilişkisi de, resmin ve resim sanatının geniş kitleler tarafından kavranması sonucuna yol açacağı gibi, insanlığın gelişimine de estetik bilinci ilerleterek katkı sunacaktır. Kısacası; toplumsal ilerleme ve gelişme ile, sanatın gelişmesi ve ilerlemesi, iç içe ve kopmaz bağlarla bağlı, karşılıklı etkileşim içerisinde bir bütünlük göstermektedir.

Espas-çizgi ve resim, bu bütünün önemli ana unsurlarından olagelmıştır. Sonuç olarak; tüm yazılanların ışığında, yaptığım çalışmalarda, çizgiyi çeşitli biçimlerde ve özgürce kullanma-kullanabilme yolunu denemekten kaçınmamaya gayret ettim. Çünkü çizgi özgürleştikçe resim özgürleşecek, resmin özgürleşmesi ise; çizginin resimdeki yaratıcılığını arttıracak bir unsur olarak düşünülmelidir. Leonardo'nun da ifade ettiği "çizgi özgürdür" nitelemesi, genel olarak resim sanatı için, özel olarak da tek bir resim ve ressam için, hayatın, değişimin ve bunun özel bir tarzda yansıması olan resmin sınırsızlığının anlatılmasıdır. Çizginin kullanımındaki çeşitlendirmeler, aynı zamanda resimdeki yaratıcılığın ve konu zenginleşmesinin dinamiklerindedir. Resimdeki bu dinamizm, çizginin kavranmasının ve özgürleşmesinin temelini oluşturan itici unsurlardandır. Son cümle olarak şu da denilebilir ki; çizgi özgürleşmeden resim sanatı da, sanatı kavrayan insan bilincinin özgürleşmesi de eksik kalacaktır.

**KAYNAKÇA**

- ALTAR, Cevad Memduh  
1996 **Sanat Felsefesi Üzerine**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- AnaBritannica Genel Kültür Ansiklopedisi**  
1986 İstanbul: Ana Yayıncılık
- ATALAYER, Faruk  
1994 **Temel Sanat Öğeleri**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları No:5
- BEKSAÇ, Engin  
1994 **Avrupa Sanatı**. İstanbul: Troya Yayıncılık
- BEKSAÇ, E. ve T. AKKAYA  
1990 **Kaynak Ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı**. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları
- BERGER, John  
2003 **Görme Biçimleri**. (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları (1972)
- BİGALI, Şeref  
1999 **Resim Sanatı**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Büyük Larousse Sözlük Ve Ansiklopedisi**  
1987 İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.
- DÜRER, Albrecht  
2005 “Albrecht Dürer’den Pirkheimer’e”. (Çev. G. Turan), N. PİRİM (Ed.), **Rönesansın Serüveni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.89-90
- EROĞLU, Özkan  
1997 **Resim Sanatı**. Bursa: F. Özsan Matbaacılık Sanayi
- ERSOY, Ayla  
1995 **Sanat Kavramlarına Giriş**. İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık



- FISCHER, Ernst  
1995 **Sanatın Gerekliği** (Çev. Cevat Çapan) İstanbul: Payel Yayınevi (1959)
- GERMEÇ, Umut  
1999 “Desen Sanatın Namusudur”  
**Evrensel Kültür Dergisi**. S.85: s.53
- GOMBRICH, E.H.  
2002 **Sanatın Öyküsü**. (Çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), Çin: Remzi Kitabevi
- GÜRER, Latife  
1992 **Görsel Sanat Eğitimi Ve Mekan – Form**. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi
- İNCEOĞLU, N., T. GÜRER, E. ÇİL  
1995 **Düşünme Ve Anlatım Aracı Olarak Eskizler**. İstanbul: Helikon Yayınları
- KINAY, Cahid  
1993 **Sanat Tarihi (Rönesans’tan Yüzyılımıza – Geleneksel’den Modern’e)**. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları / 1443 Yayınlar Dairesi Başkanlığı Sanat – Sanat Tarihi Dizisi / 25-1
- KLEE, Paul  
2002 **Modern Sanat Üzerine**. (Çev. Rahmi G. Öğdül) İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık
- VINCI Leonardo da  
2005 “Ressamın Defter’inden”. (Çev. Enis Batur), N. PİRİM (Ed.), **Rönesansın Serüveni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.135-136
- Meydan Larousse Büyük Lügat Ve Ansiklopedisi**  
1992 İstanbul: Sabah Gazetesi Yayınları
- Sanat Ansiklopedisi**  
1991 İstanbul: Milliyet Yayınları
- TANSUĞ, Sezer  
1993 **Resim Sanatının Tarihi**. İstanbul: remzi Kitabevi
- TUNALI, İsmail  
1992 **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İstanbul: Remzi Kitabevi

VENTURI, Lionello

2005 “Dürer’den Holbein’a”. (Çev. Cemal Süreyya), N. PİRİM (Ed.),  
**Rönesans’ın Seriveni**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s.154-170

WÖLFFLİN, Heinrich

2000 **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. (Çev. Hayrullah Örs) İstanbul:  
Remzi Kitabevi

**Yeni Hayat Ansiklopedisi.**

1973 İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları

1996 “Çağ Dönümü Cehenneminde Bir Sanatçı Albrecht Dürer” **Evrensel  
Kültür Dergisi**. S.50

## EK 1. RESİMLER DİZİNİ

**BELLINI, Centile** (1429-1507): “*St. Lorenzo köprüsünde çarmıh mucizesi*”, 1500 (Rönesans - Çizgisel Üslup), 323x430mm, Tempera, Venedik, Gallerie dell'Accademia.....Resim 10, s.19

**CRANACH, Lucas** (1515-1586): “*Hıristiyan ve Hıristiyan olmayanın çatışması*”, 1521, Ahşap Baskı.....Resim 43, s.73

**DÜRER, Albrecht** (1471-1528): “*M. Wolgemut*”, 1516, 29 x 27cm, Tempera-yağlıboya, Nürnberg, Germanisches National Museum.....Resim 12, s.21

“*Tavşan*”, 1502 , 251 x 226mm, suluboya, Viyana, Graphische Sammlung Albertina .....Resim 13, s.22

“*Çimenler*”, 1503 , 41 x 32cm, suluboya, Viyana, Graphische Sammlung Albertina .....Resim 14, s.22

“*İsa'nın tutuklanması*”, 1510, 396x278mm, tahta baskı, Viyana, Graphische Sammlung Albertina.....Resim 17, s.26

“*Adem ve Havva*”, 1504, 252 x 194mm, Gravür, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.....Resim 24, s.53

“*Adem ve Havva*”, 1507, 209 x 82cm (iki pano da), Pano Üzerine Yağlıboya, Madrid, Museo del Prado.....Resim 25, s.53

“*Annesinin Portresi*”, 1514, 421 x 303mm, kağıt üzerine fügen, Berlin, Staatliche Museen.....Resim 29, s.61

“*Portre*”, 1520, 127x189mm, gümüş uçlu kalem, Chantilly, Musee Conde.....Resim 37, s.67

“*İsa'nın Doğumu*”, 1504, 183 x 120mm , Gravür, Berlin, Staatliche Museen.....Resim 46, s.75

“*Apokalipsi'nin Dört Atlısı*”,1497-98, 399 x 286mm, Ahşap Baskı, Karlsruhe, Kupferstich kabinet – Staatliche Kunsthalle.....Resim 47, s.77

**Fransa, Dordogne'deki Lascaux duvar resimlerinden bir örnek**, bu resimlerin M.Ö. 17 binlerde yapıldığı tahmin ediliyor.....Resim 6, s.13

**HOLBEIN, Hans D. J.** (1497/8-1543): “*Ölüm dansı yapan çiftçi*”, 1524-26, 65x48mm, Ahşap Baskı, Basle, Kupferstich kabinet – Öffentliche Kunstsammlung .....Resim 44, s.74

**INGRES, Jean-Auguste-Dominique** (1780-1867): “*Kemancı Niccolo Paganini*”, 1819, 298x218mm, karakalem, Paris, Musee du Louvre.....Resim 31, s.63

**KLEE, Paul** (1879-1940): “*Sonbahar rüzgarında Diana*”, 1934, 62x48cm,.....Resim 5, s.12

**KOLLWITZ, Kathe** (1861-1945): “*Otoportre*”, 1923, 57/8 z 63/4 inch, Ahşap Baskı, Washington, National Gallery of Art.....Resim 53, s.81

**Lascaux mağarası duvar resmi**.....Resim 27, s.60

**LEONARDO Da VINCI** (1452-1519): “*Mecusi'nin tapınması*”, 1481-82, 246x243cm, pano üzerine yağlıboya, Floransa, Galleria delgi Uffizi .....Resim 21, s.49

“*Son akşam yemeği*”, 1498, 460x880cm, karışık teknik, Milano, Convent of Santa Maria Delle.....Resim 23, s.52

“*Mecusi'nin tapınması için perspektif çalışması*”, 1481, 163x290mm, dolmakalem, mürekkep, gümüş uçlu kalem, Floransa, Galleria delgi Uffizi.....Resim 26, s.55

“*Son akşam yemeği için eskiz*”, 1495, 145x113mm, dolmakalem, mürekkep ve gümüş uç, Viyana, Graphische Sammlung Albertina.....Resim 28, s.61

“*Amphiari'nin şavaşı*”, 1503-05, 452x637mm, siyah tebeşir, suluboya, dolmakalem ve mürekkep, Paris, Musee du Louvre.....Resim 30, s.62

“*Bir kedi ile Madonna ve çocuk İsa için çalışma*”, 1478, 281x199mm, dolmakalem ve mürekkep, Londra, British Museum.....Resim 34, s.64

**MANTEGNA , Andrea** (1431-1506): “*Bir daldaki kuş*”, 1500, 104x115mm, dolmakalem ve kahverengi mürekkep, Washington, National Gallery of Art .....Resim 3, s.11

“*Dört kuş ile gömülme*”, 1465, Gravür, Providence, Özel Koleksiyon..Resim 45, s.74

“Deniz tanrılarının savaşı”, 306x406mm, Gravür, Spencer Museum of Art.....Resim 48, s.78

“Ölü İsa’ya Ağıt”, Tempera, 1490 , 68 x 81cm, Milano, Pinacoteca di Brera .....Resim 68 s.91

**MICHELANGELO, Buonarroti** (1475-1564): “Ön cepheden, nü erkek model”, 1510-11, siyah tebeşir, Paris, Musee du Louvre.....Resim 33, s.64

“Kutsal aile (*The Donitondo*)”, 1506, 120cm, pano üzerine tempera, Floransa, Galleria delgi Uffizi.....Resim 41, s.71

**MUNCH, Edvard** (1863-1944): “Çılgılık”, 1895, 355x245mm, Taş Baskı, Oslo, Munch-Museet .....Resim 1, s.6

“Nebamun’un mezarından, kuş avcısı resmi”, MÖ.1400, 31cm plaster duvar resmi, .....Resim 20,s.46

“Ölümün kitabından, Osiris öncesi yargı”, M.Ö.1285, 40cm, papirüs, Resim 7, s.14

**PICASSO, Pablo** (1881-1973): “Klarnet ve Keman”, 1913, yağlıboya, Rusya, The Hermitage – St. Petersburg.....Resim 2, s.9

“Çarmıha Gerilme”, 1930, pano üzerine yağlıboya, Paris, Musee Picasso.....Resim 16, s.24

“Barışın Yüzü”, 1950.....Resim 40, s.69

**RAFAELLO, Sanzio** (1483-1520): “Bir şairin portresi için eskiz”, 1511, 122x103mm, gümüş uçlu kalem, Floransa, Museo Horne.....Resim 4, s.11

“Atina Okulu”, 1509, 770cm(alt genişliği), Fresk, Vatikan, Stanna della Segnatura – Ralazzi Pontifici.....Resim 8, s.17

“St. Paul’ün Atina vaazı için eskiz”, 1514-15, 278x418mm, kırmızı tebeşir ve sivri uçlu dolmakalem, Floransa, Galleria delgi Uffizi.....Resim 18, s.29

**REMBRANDT, H. Van. Rijn** (1606-1669): “Emmaus’da akşam yemeği”, 1648, 42x60cm, yağlıboya, Paris, Musee du Louvre.....Resim 9, s.18



“Üç çarmıh-ikinci tören”, 1653, 381x438mm, kuru kazıma, New York, Metropolitan Museum of Art.....Resim 11, s.19

“Bir taş köprü manzarası”, 1637, 295x425mm, pano üzerine yağlıboya, Amsterdam, Rijks Museum.....Resim 22, s.50

“Bir çocukla Sashia”, 1636, dolmakalem ve lavi, New York, Pierpont Morgan Library.....Resim 38, s.68

**RUBENS, Peter Paul** ( 1577-1640): “Genç bir kadının portresi”, 1628-35, siyah tebeşir, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.....Resim 39, s.68

**SCHONGAUER, Martin** ( 1430/45-1491): “İsa'nın Tutuklanması”, 1476, 166x118mm, Gravür.....Resim 49, s.79

”İsa'nın Doğumu” ,1470, 257x171mm, Gravür, Washington, National Gallery of Art .....Resim 50, s.79

**VAN GOGH, Vincent** (1853-1890): “Trabuc'un Portresi”, 1889, 71x93cm, yağlıboya, Solothurn, Kunstmuseum.....Resim 15, s. 23

“Arles yakınlarındaki tarlada çalışan çiftçi”, 1888, 253x341cm, kamyş kalem ve kahverengi mürekkep, Mr. and Mrs. Paul Mellen Collection.....Resim 19, s.31

“Ayakkabısını cilalayan adam”, 1882, 489x280mm, siyah tebeşir, grafit ve gri suluboya, The Armand Hammer Collection.....Resim 32, s.63

“Magrot'un evi”, 1879-80, 230x294mm, füzen, The Armand Hammer Collection .....Resim 35, s.66

“Zandemennik'in evi”, 1879-80, 228x294mm, füzen, The Armand Hammer Collection.....Resim 36, s.66

“Menders yolu”, 1889, 71x93cm, yağlıboya, Washington D.C., The Philips Collection.....Resim 42, s.72

**WOLGEMUT, Michael** (1434-1519): “Büyücü kadın ve Ulysses”, 1493, 121x156mm, Ahşap Baskı, Various Collection.....Resim 51, s.80

“Ölüm Dansı”, 1493, Ahşap Baskı, Various Collection.....Resim 52, s.80

