

RESİMDE ZİTLİK ve DENGİ

Sanatta Yeterlik

Şemsettin EDEER

ESKİŞEHİR, 1996

T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RESİMDE ZİTLİK VE DENG E

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Şemsettin EDEER /

Danışman: Prof. Fikri CANTÜRK

ESKİŞEHİR, 1996

Anadolu Üniversitesi
Merkez Kütüphane

ÖZET

Resimde Zıtlık ve Denge adlı bu araştırmada, Zıtlık ve Denge konusu kuramsal olarak ele alınmış edinilen temel bilgiler ışığında, sanatçıların yapıtları örnek alınarak kurgusal analizleri yapılmıştır. Bu analizler sonucunda, biçim verme, düzenleme, görsel iletişim, sanat yapıtlarını inceleme ve değerlendirme biçimleri irdelenmiştir. Plastik öğelerin özellikleri incelenerek çeşitli genellemelere yer verilmiştir.

Her çeşit biçim, zıt öğelerin çatışması sonucunda birbirlerini dengelemeleriyle oluşur. Bu karşıt öğelerin birinin olmaması diğerinde olamayacağını gösterir. Karşıt öğelerin çatışmalarıyla oluşan bu hareket güçleri aralarında uyumsal bir ağırlık ilişkisi kurabilirlerse dengeli bir biçim oluşabilir.

Doğada, toplumda ve bilinçte yer alan nesne ve olay mutlaka bir birlik meydana getiren iki karşıt yan taşır. Karşıtlar birbirlerini varlık koşuludurlar. Biri, sadece öteki var olduğu için vardır. Zıt öğeler, birbirlerini dengeledikleri sürece biçim ayakta kalabilir.

Sanat açısından değer taşıyan her yapıtta çok iyi çözümlenmiş zıt bir denge vardır. Bütün yapıtlarda dengeli bir zıt örgü kurulabildiği ölçüde başarı sağlanabilir. Sanat yapıtının kurgusu, birbirini izleyen bölümlerin karşıtlığına dayanır. Yapıtların uyandırdığı izlenim ve etkileri, algılanmasının geçirdiği değişimler, biçim-içerik, anlatım, malzeme ve teknikler tarihsel gelişim içinde karşıtlıklar, dolayısıyla diyalektik bir işlev üstlenirler. Biçim öğelerinin yerine göre çözümlayici, birleştiren, dengeleyen, ileriye ya da geriye doğru yönlendiren diyalektik işlevi tüm sanat yapıtlarının temelini oluşturur. Sanatın diyalektik yanı, çeşitli sanat kuram ve akımlarının evrimini sağlamıştır.

ABSTRACT

In this study on contradiction and balance in painting " contradiction and balance " have been tackled theoretically. Along with the information obtained the works of the artists have been considered as examples and their fictional analyses have been made. As a conclusion of these analyses, giving form, designing, visual communication, examining and evaluating works of art have been examined. Some generalizations have been made by exploring the characteristic of plastic elements.

Any kind of form is obtained as a result of the blancing of the opposite elements. The absence of one of those elements signifies that the other one will not occur. A balanced form can be formed if a harmonical relation ship can be established among those movement forces which occur as a results of challange of the opposite elements.

An object or an event that take place in nature, in society and in conscious definitely have two opposite sides which constitute a unity opposite sides are the prenequisties of each other's existances. One of them exists just because the other them one exists. Form can survive as long as the opposite elements balance each other.

In any work of art which has an artistic value, there is an opposite balance that has been analyzed very well. Success can be achiaived only when an opposite plait has been obtained in all works.The fiction of the artwork depends on the contradiction of the sections following each other.

The impressions and effects evoked by the works, perceptional changes, form-content, expresion, materials and techiques, the contradictions throughout the historical development, there fore dialectic have their own functions.

The dialectic function-according to the places of the form elements-which analyzes, combines, balances, quiding forward or backward is the basis of all artworks. The dialectic side of art provided the evolution of various art theories and trends.

Ö N S Ö Z

Sanat eğitimi, yeni görsel ilişkiler araken, renk ve biçimlerin daha önceki yaşantıların etkilerinden yararlanmayı da amaç edinen bir ilişkiler bütünüdür. Çizgilerin, biçimlerin, lekelerin hangi koşullarda, hangi etkileri yapacağına ilişkin denemelere olanak verir. Bu deneyimlerden yararlanmayı öğrenen birey, dış dünyayı daha güçlü algılayarak, daha güçlü bir görsel anlatıma ulaşacaktır.

Bu çalışmanın amacı, zıtlık ve denge konusunun, geniş kapsamlı olarak incelenerek, sanatsal kullanım örneklerini oluşturan sanat yapıtları üzerinde bir değerlendirme yapmaya çalışmak olacaktır. Yapılan bu değerlendirmelerde, özellikle resimin kuramsal yanıyla yakından ilgilenen, çağına örnek olmuş sanatçı ve yapıtlarının seçimine özen gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın ortaya çıkış sürecinde yakın ilgilerinden dolayı tez danışmanım sayın Prof. Fikri CANTÜRK, diğer hocalarım ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

1996 Eskişehir

Şemsettin EDEER

İÇİNDEKİLER

ÖZGEÇMİŞ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
RESİMLER LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
ARAŞTIRMANIN AMACI	6
ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ	7
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	8
ARAŞTIRMANIN SINIRLARI	8
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	8

I. BÖLÜM

ZITLIK

1.1. GENEL OLARAK ZITLIK	10
1.2. DİYALEKTİK	11
1.2.1. Diyalektik Karşıt	13
1.2.2. Yapıt Kurgusunda Diyalektik	14
1.3. ZITLIK İLKESİNİN NİTELİKLERİ	17
1.3.1. Zıtların Çelişmesi	17
1.3.2. Zıtların Birlikteliği	18
1.3.3. Ana Çelişki Egemenliği	19

1.3.4.	Zıtların Birliği Daima Bir Süreç İçerir	19
1.4.	İÇERİK - ANLAM ZITLIĞI	20
1.5.	İŞLEV ZITLIĞI	21
1.6.	ÖĞESEL ZITLIKLAR	22
1.6.1.	Çizgisel Zıtlıklar	22
1.6.2.	Açık-Koyuda Zıtlık	24
1.6.3.	IŞık-Gölge Zıtlığı	27
1.6.4.	Dokusal Zıtlıklar	30
1.6.5.	Ölçü Zıtlığı	31
1.6.6.	Renk Zıtlıkları	34
1.6.7.	Biçim Zıtlıkları	34
1.6.8.	Yön Zıtlıkları	36
1.6.9.	Kavramda Zıtlık	39
1.7.	EŞKİŞİLİK	39
1.7.1.	Yapıtlarda EŞkişilik	40

II. BÖLÜM

DENGE

2.1.	GÖRSEL ANLATIMDA DENGE	42
2.2.	DENGEYİ OLUŞTURAN GÖRSEL GÜÇLER	51
2.2.1.	Ağırlık	51
2.2.2.	Motif Örüntüsü	57
2.2.3.	Yön	58
2.3.	GÖRSEL DENGE ÇEŞİTLERİ	61
2.3.1.	Simetrik Denge	61
2.3.2.	Asimetrik Denge	63
2.4.	ALTIN ORAN	69

2.5. KARŞITLIKLARIN DENGESİ	72
2.6. EŞİTLİĞİN DENGESİ	76
2.7. KLEE'NİN DERSLERİ	77

III. BÖLÜM

RENKLİ RESİMLERDE ZITLIK İLİŞKİLERİ ve DENGE

3.1. GENEL ANLAMDA RENK İLİŞKİLERİ	79
3.1.1. Işık-Gölgeci Anlayış	79
3.1.2. Renkçi, Işık-Gölgeci Anlayış	80
3.1.3. Renkçi Anlayış	80
3.2. KARŞIT RENK İLİŞKİLERİ	81
3.3. YEDİ RENK ZITLIĞI	86
3.3.1. Yalın Zıtlık (Renklerin Kendi Aralarındaki Zıtlık)	86
3.3.2. Açık-Koyu Zıtlığı	88
3.3.3. Sıcak-Soğuk Zıtlığı	89
3.3.4. Tamamlayıcı Zıtlık (Komplementer)	90
3.3.5. Eşzamanlı Zıtlık	91
3.3.6. Öznitelik Zıtlığı	92
3.3.7. Miktar Zıtlığı	93

IV. BÖLÜM

YAPIT ANALİZİ

4.1. ÖLÜ TOREADOR, Manet	95
--------------------------------	----

4.2. BACADAKİ GİTAR, Picasso	96
4.3. ELMALAR VE PORTAKALLAR, Cezanne	97
4.4. SAİNTE VİCTOİRE DAĞLARI, Cezanne	100
4.5. İSA'NIN KIYAFETLERİNİN ÇIKARTILMASI, El Greco	100
4.6. KIRMIZI KOLTUKTA OTURAN MADAM CEZANNE, Cezanne	103
4.7. BEYAZ ÜZERİNE SİYAH KARE, Malevich	104
4.8. MAİNCY KÖPRÜSÜ, Cezanne	107
4.9. PİYANO DERSİ, Matisse	107
4.10. ÖLÜ İSA'YA AĞIT, Mantegna	110
4.11. ÇIRPINAN KANATLARIN GÜLÜMSEMESİ, Miro	110
4.12. BAŞ, Cezanne	113
4.13. PEYSAJ, Seurat	113
4.14. MODEL İLE BİRLİKTE KENDİ PORTRESİ, Kirchner	116
4.15. BİR BAŞKA YER, Cantürk	117
4.16. KOMPOZİSYON 1928, Mondrian	119
SONUÇ VE ÖNERİLER	121
KAYNAKÇA	123

RESİMLER LİSTESİ

Resim No

1. Anatomi Dersi, Rembrandt, 29
2. Cüretkar Denge, Paul Klee, 48
3. Bentheim Şatosu, Ruysdael, 56
4. Sonbahar Ritmi, Jackson Pollock, 58
5. Parthenon Tapınağı, 65
6. Dansçılar Barda Alıştırma Yapıyor, Degas, 67
7. Dansta Simetrik Denge, 67
8. Broadway-Boogie-Woogie, Mondrian, 74
9. Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay, Robert Delaunay, 88
10. Ölü Toreador, Manet, 96
11. Bacadaki Gitar, Picasso, 97
12. Elmalar ve Portakallar, Paul Cezanne, 99
13. Sainte Victoire Dağları, Paul Cezanne, 99
14. İsa'nın Kıyafetlerinin Çıkartılması, El Greco, 102
15. Kırmızı Koltukta Oturan Madame Cezanne, Cezanne, 103
16. Beyaz Üzerine Siyah Kare, Malevich, 105
17. Maincy Köprüsü, Paul Cezanne, 109
18. Piyano Dersi, Matisse, 109
19. Ölü İsa'ya Ağıt, Andrea Mantegna, 112
20. Çırpınan Kanatların Gülümsemei, Joan Miro, 112
21. Baş, Paul Cezanne, 115
22. Peysaj, Seurat, 115
23. Model ile Birlikte Kendi Portresi, Kirchner, 116
24. Bir Başka Yer, Fikri Cantürk, 117
25. Kompozisyon 1928, Piet Mondrian, 120

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil No

1.	Açık-Koyu Zıtlıkları	24
2.	Ölçü zıtlıkları	31
3.	Ölçü ve aralık zıtlığı	33
4.	12 kademeli biçim çemberleri	35
5.	12 kademeli yön çizelgesi	36
6.	Yön zıtlıkları	37
7.	Kaldıraçta dengeleme	43
8.	İp cambazının dengesi	44
9.	Terazide denge	44
10.	Yöndeki dengesizlik durumu	44
11.	Dengenin kurulması	45
12.	Diyagonal denge	45
13.	Asimetrik denge	45
14.	Açık-koyuda dengeleme	46
15.	Duvar örgüsünde denge	46
16.	Merkez ve dış alandaki ağırlık etkisi	52
17.	Konum ağırlık ilişkisi I.	53
18.	Konum ağırlık ilişkisi II.	53
19.	Konum ağırlık ilişkisi III.	53
20.	Konum ağırlık ilişkisi IV.	53
21.	Konum ağırlık ilişkisi V.	54
22.	Konum ağırlık ilişkisi VI.	54
23.	Bütünlük ve geleneksel denge	65
24.	Mimaride gelenekdışı denge	65
25.	Ölçü zıtlığı	66
26.	Bütünsüzlük ve gelenekdışı denge	66
27.	Bütünsüz denge	66

Şekil No

28.	Gelenekdışı denge	67
29.	Biçim zıtlığı	68
30.	Ölçü ve biçimde zıtlık	68
31.	Ölçü ve biçimde zıtlık	68
32.	Ölçü ve biçim uygunluğu	68
33.	Kar tanesinde altın oran	70
34.	Yıldızda altın oran	70
35.	Dikdörtgende altın oran	71
36.	Karede altın oran	71
37.	Renkte merkezden kaçan ve merkeze koşan hareket	85
38.	Açık-koyuda merkezden kaçan ve merkeze koşan hareket	85
39.	Devinim ve ritm grafiği	118
40.	Yönlerin ağırlık merkezinde odaklanması	118

GİRİŞ

Belli bir düzenin, biçimin ve sürekliliğin var olduğunu sezmek olanaksız gibidir. Tarihsel herşey sürekli bir değişim süreci içindedir. İlk bakışta görülen tek şey karmaşıklıktır. Bu değişimleri görebilmek için, bir yerde, bütünde ve düzendeki tüm farklılıkları, saptamak ve bütün karşıtları birbiriyle ilişkilendirmek gereklidir. "İnsan, duyularının önüne konan şeylerin biçimine, yüzeyine ve kütesine göre davranır. Eşyanın biçim, yüzey ve kütesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider, böyle bir düzenin eksikliği ise ilgisizlik ve hatta büyük bir sıkıntı yaratır."¹ Düzenin parçalı bulmacasında önemli parçanın eksikliğinin hissedilip, doğru yerine konulduğunda çevresindeki karmaşık olgu birden bire değişecek ve onu açık, bütünlenmiş ve dengeli bir düzen durumuna getireceği görülebilecektir.

Bir düzenin en değerli parçası; diğer parçaların karşılayıcı (zıttı) bir kez bulunduğu düzensiz elemanlar içinde saklı özelliklerin araştırması başlayabilir. Öncelikle ana çizgileriyle konunun sınırları belirlenir ve bu çerçeveye ortaya çıktığında ayrıntılar yerine oturur ve bize yeni çıkış noktaları gösterir.

Ortak şekil ve biçimlerden hareket eden sanatçının yapıtlarını kitleye mal etme amacı onu kaçınılmaz bir tavırla gerçek ilişkilerini aramaya yöneltmektedir. Ortak şekillere, kendilerinden katkılarda bulunmak eğilimi, bugünün farklılaşan görüntü dünyasında da kesin farklılıklarda karşıtı bulan ve aynı zamanda ona katılma payını sağlayan içten mekanizmayla eş anlamlıdır. Şekillerle, doğa ve günlük gerçekler arasındaki bağıntı bunun bir işaretidir. Doğa bu farklılaşmanın içinde ona karşıt bir yan arama hakkını bize fazlasıyla vermiştir.

¹ Herbert READ, *Sanatın Anlamı*, Çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, İstanbul 1974, s. 22

Kişisel biçim farklılaşması, yeni çağdaş biçim devrimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bugün sanatçı kendi bağımsız biçimlerinin karşılığına varmak zorundadır. Farklı toplumlarda yapıtların çeşitli oluşu, önceki kural ve yöntemlerden ayrılışlara tanıklık etmemiz gelişmenin bir sonucudur. Görsel dilin temel öğelerinin, Yani biçim dilinin yapısını ve gelişme yasalarını tanımadıkça, görmenin ve somut düşünmenin gerçekleşmeyeceği açıktır.²

"Evren sonsuz çeşitliliği olan bir fenomenler topluluğu olduğu halde bunlar karşılıklı olarak birbirlerini şartlandırarak bir birlik oluştururlar. Evrende bağımsız hiç bir eleman yoktur. Bir biçim onunla anlaşılan diğer biçimlere bağlıdır ve ancak onlarla varlık kazanır."³

Her türlü düşüncenin, algı dünyasında bir karşılığı vardır. Düşünce dediğimiz şey, ilişkilerin kavranışının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Canlı varlıkların, sanat ve endüstriyel yaratmaların biçimleri, karşıt öğelerin bir sentezinin sonucudur. Her çeşit biçim, karşıt öğelerin çatışması sonucunda birbirlerini dengelemeleriyle oluşur. Dengelemede, öğeler aktif, pasif ve aracı durumunda olurlar. Bunlardan birisi olmadan diğeri hiçbir şeydir. Birisinin yok olması bütünü yok olmasına ya da biçimin değişmesine neden olur.

Karşıt öğeler görevsel bir uyumda buldukları sürece, biçim ayakta kalabilir. Doğada biçimler durmaksızın devam eden bir oluşum, dengeleme, çözülme ve yeniden oluşum durumundadır. Bu nedenle doğanın biçimleri durmadan yenileşmekte ve evrimini yapmaktadır. Örneğin, çekirdek, stoplazma ve zar öğeleriyle yapılaşan bir hücrede, aktif olan çekirdek, pasif stoplazma ve aracı durumundaki zar arasındaki görev ilişkileri düzenli gittiği sürece, bu karşıt öğeler dengeli durumda bulunurlar. Fakat hücrede bir oylum (hacim) büyümesi

² Heinrich WÖLFFLİN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Çev. Hayrullah Örs, İstanbul 1990, Remzi Kitabevi, B.3., s. 6

³ Kayıhan KESKİNOK, Biçimleme, Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam, Ankara 1957, s.34

oluştugu zaman denge bozulur ve hücre parçalanarak iki ayrı hücre durumuna gelir.

Bir insan bedeninde, aktif durumda olan beyin, pasif iskelet ve aracı rolündeki kaslar canlı varlığın yapısını oluşturan karşıt öğelerdir. Beyin birbirinin tamamlayıcısı kasları ve iskeleti harekete geçirecek emri verir. Kas ve iskelet, beynin işlevini yerine getirmek, yaşamını sürdürmek için, gerekli olan temiz kanı sağlar. Her üçünün ritmik ilişkileri ise vücudu dengeler.

Biçimsel sanatlarda da karşıt öğelerin ilişkileri, doğa biçimlerinin oluşum ilişkilerine benzer. Siyahın beyazla, kırmızının yeşille, sıcak tonların soğuk tonlarla, yatayların dikeylerle olan ilişkileri birbirine karşıttır.⁴

Karşıt öğelerin çatışmalarıyla oluşan bu hareket güçleri aralarında uyumsal bir ağırlık ilişkisi kurabilirlerse dengeli bir biçim oluşabilir.

Sanatta renk-biçim aşamasına paralel olarak bir akıl duygu aşaması oluşmaktadır. Yani bir dönem renkçi ise, bir dönem biçimci; bir dönem akılcı ise, onu izleyen dönem duygusal olabilmektedir. Sanat tarihinde gerilere uzanırsa, bu durum daha açık olarak gözlemlenebilmektedir. Örneğin, bir Gotik duygusallığını bir Rönesans akılcılığı; ondan sonra gelen bir Barok duygusallığını bir Klasizm akılcılığı izler. Bu Klasist akılcılığından sonra da bir Romantizm duygusallığı karşımıza çıkmaktadır.

Toplumsal yaşantıda da güç ve çıkar dengeleri vardır. İnsan, birey olarak kafasında bir takım karşıt motiflerin çatışmasıyla düşünsel bir denge kurar. Görülüyor ki sanat, adeta sıcaktan bunalan insanın soğuğa; soğuktan bunalanın tekrar sıcaklığı arzu etmesine benzeyen bir duygu grafiğini izliyor. Bu ilgi çekici durum, sanat organizmasının kendine özgü bir sıcak-soğuk, bir akıl-duygu yasasını benimsediğini göstermektedir.

⁴ KESKİNOK, a.g.y., s.55-57

19. Yüzyıl tamamen akılcı bir dönem olmasına rağmen, renkçi zevk, Romantikler'den bu yana oluşan sanat akımlarında gözlemlenebiliyor. 19. Yüzyılda da hem biçimci, hem akılcı akımlar arka arkaya ve hatta aynı zamanda sıralanabiliyor. Ancak rengin duygusallıkla, biçimin akıl ve yukarıda belirtilen sıcak-soğuk kanununun sanatçı doygunluğu ile ilişkili bulunduğu konusu, özellikle ilgiyi çekiyor.

Biçimsel uyumun sağlanmasında ve biçim unsurlarının kompozisyonunda akla dayalı bir düzenin daima söz konusu olduğu bilinmektedir. Sanatta üç basamaktan söz edilebilir. Birincisi, maddi özelliklerin algılanması, renkler, sesler, hareketler ve birçok karmaşık ve tanımlanamayan fiziki dış tepkiler; ikincisi, bu gibi algıların hoşça giden biçimler ve kalıplara dökülmesidir. Estetik kaygının bu iki işlem ile bittiği söylenebilir. Fakat üçüncü bir basamak da olabilir, o da algıların düzenlenmesinin daha önceden var olan bir duygu veya heyecan durumuna uydurulmasıdır. O zaman duygu veya heyecan ifadesini bulur.⁵

Sanattaki renk-biçim, akıl-duygu diyalektiği, monarşik dönemlerde büyük zaman aralıkları halinde; 19. Yüzyıldan bu yana, gelişmekte olan hızlı yaşama paralel olarak daha kısa zaman süreleri içinde oluşmaktadır. Öyle ki biz, 19. Yüzyılın başına değin sanatta bu diyalektiğin daha büyük zaman aralıkları içinde oluştuğunu görüyoruz. Oysa, 19. Yüzyıldan bu yana sanatta durmadan değişen akımların biçimci-renkçi, akılcı-duygucu nitelikleriyle iç içe, yanyana sert çatışmalar içinde bulduklarına tanık oluyoruz. Günümüzde ise bu durum, aynı zamanda yaşayan akıl-duygu, biçim-renk kaosu, yapıtlara egemen olmuş görünüyor. Bu karşıtlık, yalnız sanatçılar arasında değil, bireylerin kendileri arasında bir çatışma, bir tartışma, devamlı bir huzursuzluk olarak gözlemlenebilmektedir. Daha ilgi çekici olanı, günümüzde bu sıcak-soğuk, bu biçim-renk ihtiyacı bir sanatçının hayatında görülen aşamaları yaratmaktadır.

⁵ READ, Sanatın Anlamı, s. 28

Bu nedenle çağımızda, sıcak-soğuk, akıl duygu oluşumu karmaşık bir durum almıştır.⁶

18. ve 19. Yüzyılların sanatı içerik ile biçim ögesinin dengelendiği bir yaratı biçimidir. 20.Yüzyılın sanatı ise, biçim ögesinin içerik karşısında bağımsızlık kazandığı ve giderek içeriği kendi buyruğu altına aldığı bir yaratmaya yönelmiştir. Artık doğa değil, insanın doğayı nasıl gördüğü önemli olmuştur. Giderek artık doğal olmayan, yani yalnız insanın kendisinin düşünüp kurduğu şey, çıplak bir biçim, soyutlanmış çizgilerin zorladığı bir perspektif ağırlık kazanmaya başlamıştır.⁷

Wölfflin, " insanlar, hep aynı gözle bakmamışlardır dünyaya " derken, sanat üsluplarının, dünyaya farklı gözlerle baktığını ve görülenlerin anlatımında, farklı bir biçim dilini kullanmak zorunda kaldığını söylüyor.⁸ Buna bağlı olarak, farklı düşüncelerin ortaya çıkması, farklı biçim anlayışlarının da beraberinde getirmiştir. Bu farklı düşünce ve biçim anlayışları, yeni kültürlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Geçmiş dönemlerde, bir süre içinde oluşup ömrünü tamamlayan ve yerini karşıtı olan bir anlayışa bırakarak biten bir sanat ve düşünce durumu, çağımızda sanatçılar ve hatta tek bir sanatçıda görülen aynı zamanda varolan bir sıcak-soğuk kaosu halini almıştır. Bu duruma göre, monarşik dönem sanatçıları uzun yıllar tek bir anlayışı sürdürürlerken, 19. Yüzyılda bir dönem içindeki sanatçıların yalnız bir anlayışı sürdürdüklerini 20. Yüzyılda ise bir tek sanatçının bile kendini tek bir anlayış düzeyinde tutamadığı anlaşılmaktadır. Geçmişin akımlarına bağlı sanat anlayışlarına karşın, günümüzde bireysel tavırların ön plana çıktığı bağımsız sanat anlayışlarının ortaya çıktığı görülmektedir.

⁶ Adnan TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul 1977, Varlık Yay., s. 203-205

⁷ Önay SÖZER, "Sanatta İlişki mi, Biçim mi? Piet Mondrian'ın Bir Açıklaması Üzerine Düşünceler", *Suut Kemal Yetki'ne armağan*, Ankara 1984, Hacettepe Üniv. Yay., Armağan Dizisi, No.1, s. 64

⁸ WÖLFFLIN, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, s. 5

Demek ki, sanatta biçim-renk, akıl-duygu diyalektiği vardır. Ancak eski çağlarda, sanat anlayışlarının bunlardan biriyle uzun süre yetinirlerken; çağımızda, zıt anlayışlar insanların hayatına girmiş görünmektedir.⁹

Dengeler doğal ve yapay olarak bozulduğunda tekrar denge sağlanıncaya kadar hareketlenmeler devam eder. Örneğin, elektrik akımı, dengenin bozulması ve bozulan dengenin tekrar dengeye yönelmesinden oluşur. Element atomları artı-eksi dengesindedirler. Mevsimler ve yağmurlar sıcak-soğukla ilgilidir. Hayvanlar arasında güçlü-güçsüz olgusu doğal dengenin gereğidir.

Görüldüğü gibi bir şeyin öznel veya nesnel değerlendirilmesinde karşıtlık etken olmaktadır. Sanat açısından değer taşıyan her yapıtta çok iyi çözümlenmiş zıt bir denge vardır. Bütün sanat kollarında dengeli bir zıt örgü kurulabildiği ölçüde başarı sağlanabilir. Göz ve beyin zıtlıkla uyarılır, denge sağlanıncaya kadar da arayış içindedir ve ancak denge bulunduğunda rahatlar. Görsel etkinlik, ışık, biçim, renk ve anlam olarak uyumlu zıt denge ilkeleri ile sağlanabilir.¹⁰

ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmayla varılmak istenen nokta, zıtlık ve denge konusu önce kuramsal olarak irdelenip, edinilen temel bilgiler ışığında, sanatçıların yapıtları örnek alınarak kurgusal analizlerini yapmak ve bu kavramların karmaşık etkilerini görsel dilde, resmin içindeki önemini ortaya koymaktır.

Geçmişin estetik geleneklerini gözler önüne sererek, bugünkü farklılaşan teknolojik ve kültürel değişimler ve bu alandaki eğitim kurumlarına

⁹ TURANİ, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, s. 203-205

¹⁰ Abdullah DEMİR, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*, Eskişehir 1993, Anadolu Üniv. Açıköğretim Fak. Yay. No. 576, s. 103

etkilerini vurgulamak bir gereksinim haline gelmektedir. Bunun içinde bu çalışma, aşağıda sıralanan alt başlıklarda incelenmiştir.

ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ

İnsan kendine özgü bir varlıktır. Birçok yetenekleriyle, hayal gücüyle diğer canlılardan ayrılır. Diğer canlılardan farklı olarak yeryüzünü biçimlendirir. Düşünen, inceleyen araştıran, kültürel değerler yaratan, toplumsal kurallar koyan, duyuşal, zihinsel güçleri olan bir canlıdır.

İnsanlar arasında iletişim, mimler ve hareketlere bağlı seslerden oluşan fonetik dille başlamıştır. Sonra çizgilerle, resimlerle, gelişen bir görsel dillerini oluşturmuşlardır.

Sanat eğitimi, yeni görsel ilişkiler araken, renk ve biçimlerin daha önceki yaşantıların etkilerinden yararlanmayı da amaç edinen bir ilişkiler bütünüdür. Çizgilerin, biçimlerin, lekelerin hangi koşullarda, hangi etkileri yapacağına ilişkin denemelere olanak verir. Ancak bu deneyimlerden yararlanmayı öğrenen birey, dış dünyayı daha güçlü algıırken, daha güçlü bir görsel anlatıma ulaşacaktır.

Görsel dilin oluşumunda en dinamik etkenlerden biri de zıtlık ve denge kavramının yapıtlar üzerindeki kullanım sorunlarıdır. Dengeli bir yapıtın yaratılabilmesi için, plastik sanatlarda kullanılan diğer öğeleri de tanıma sorununu beraberinde getirmektedir.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma,

Yapıtların oluşumu değerlendirilmesi ve daha iyi anlaşılabilmesi için konuyla ilgilenenlere yardımcı olabilir.

Bu konuda eğitim yapan kurumlarda, lisans ve yüksek lisans düzeyinde bir kaynak oluşturabilir.

Gelecekte yapılacak olan benzer çalışma ve araştırmalar için bir çıkış noktası olabilir ve yeni sorun alanlarının belirlenmesine ipuçları verebilir.

ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

"Resimde Zıtlık ve Denge" konusunu inceleyen bu çalışma;

Resim sanatı ile sınırlandırılmıştır.

Resim yapıtlarındaki zıtlık ve dengeyi oluşturan kavramlara yer verilmiştir.

Resim teknik ve konu farklılıkları sınırlama dışı bırakılmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma iki aşamada geliştirilerek oluşturulmaya çalışılmıştır.

İlk aşamada;

Konuyla ilgili güzel sanatlar alanında yapılmış tezler incelenmiştir.

Konuyla ilgili yerli ve yabancı kitap, dergi, araştırma-inceleme yazıları taranmış ve araştırılmıştır.

Konuyla ilgili öğretim üyelerinin düşünceleri ve ders notlarından yararlanılmıştır. Konu resim, fotoğraf ve şekillerle desteklenmiştir.

İkinci aşamada;

Bu ön araştırmalar sonucu ortaya çıkan veriler ve bilgiler ışığında özgün çalışmalarla yorumlanarak yansıtılmak istenmiştir.

I. BÖLÜM

ZITLİK

1.1. GENEL OLARAK ZITLİK

Yanyana gelen en az iki öge arasında, ortak ya da paylaşılan hiçbir boyut, nicelik, nitelik yoksa, aykırılık, karşıtlık, çatışkı, benzemezlik vardır ve bunlar arasında ilgi kurmak güçleşir. Herbiri diğerine yabancı ve ilgisiz kalır. Böylece nesnelere arasında bir birlik kurulamayınca uyuşmazlık ve kargaşalık hakim olur. Evrende, enerjinin tüm hallerinde tek geçerli olan, denge, tamlik, egemenlik oluşturan her yapılanışı yaratan yasa zıtlıktır. Zıtlık, maddenin, enerjinin, temel yasasını oluşturur. Karşıtlar, Klee'nin dediği gibi siyah-beyaz ilişkileri koyu-açık bölgeler arasında inişli çıkışlı değişip duran bir hareket ortaya koyarlar.

Zıtlık bir taraftan dağınıklık ve uyuşmazlık meydana getirirken, diğer yandan da, bu uyuşmaz nesnelere neden bir arada buldukları konusu insanı düşündürmeye başlar. Biçim, renk, doku, değer, ölçü, yön, aralık ve benzeri bakımlardan birinin ya da birkaçının sözkonusu olabileceği bu zıtlıklar insanı, aynı zamanda beklemediği etkilerle karşılaştırdığı için uyarır. Böylece canlılık başlar, ilgi toplanır.

O halde zıtlık bir düzenlemede bir taraftan uyuşmazlık doğururken, diğer taraftan kompozisyona canlılık verici bir görev yapar. Nesnelere arasındaki zıtlık sadece bir bakımdan değil, birçok bakımdan olabilir. Bir kompozisyonda yer yer çeşitli zıtlıklar varsa, bu zıtlıkların dereceleri de farklı ise bu zıtlık kümeleri de kendi aralarında ayrıca zıtlık doğurarak canlılık meydana getirirler.¹¹

¹¹ İ. Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, 1983 İstanbul, Afa Matbacılık, 2. B., s. 88

Resim yapmanın amacını, Cezanne, şöyle açıklıyor: “*Resim yapmak demek, modeli yeniden biçimlendirmek demektir. Nesnelere bağlı oldukları çevreden dışarı çıkarılırlar. Yalnız gün ışığı bir kitleye gerçek görünümünü kazandırır.*” Işıktan söz ederken de şöyle demiştir: “*Çizgiler ya da biçimler diye birşey yoktur, yalnız zıtlıklar vardır.*”¹²

Bir bütünün, evrendeki enerjisel yapılaşması-paketlenmesi, pek çok etki gücünün denetlenmesi ve dengelemesiyle olasıdır. İlişki içine giren “güçler ve etkiler” birbirlerini tamamlar ve uyum içinde değişiklik gerektirmeyecek (iç veya dış bir etki, yeni bir gelişmeyi açığa çıkarana kadar) şekilde organizasyonlarını sürdürürlerse, ortada görünüp algılanabilen bir bütün oluşur.

Görsel sanatlarda, güzeli, tasarımı oluşturan tüm iç ve dış öğeler, hem kendi aralarında, hemde çevre elemanlarının oluşturduğu üniteler, arasında sürekli “*etki, çekim, itme, mesafeyi koruma*” gibi güç ilişkileri bulunur. Zamanı (enerji boyutu olarak) yakalamış bir tasarımsal bütünde bu ilişkilerin estetik değerler, işlev, içerik, devamlılık gibi varoluş etkilerini örgütlediği görülür.

Etki ve çekim güçlerinin (biçim, renk, doku, ölçü, yön, ışık olarak) denge, birlik ve egemenlik sağlayan düzenlenişlerindeki zıtlık, benzerlik, tekrar, simetri, koram gibi ilkelerin; karşılıklı değişik bağlantı ve çeşitlemeleri; olasılık yasasıyla hesaplanamayacak kadar sonsuzluk gösterir.

1.2. DİYALEKTİK

Hegel’e göre, her varlık özü gereği, kendini aşar ve karşıtına dönüşür. Her sav, bir karşı savı, her eylem bir karşı eylemi içinde taşır. Diyalektik, sav, karşı sav ve bireşim olmak üzere üç devimli bir oluşma yasasıdır. Bireşim, savını ve karşı savını kapsayarak, yeni bir sav meydana getirir. Bu yeni sav da

¹² Stephan GARDNIER, *Le Corbusier*, Çev. Üstün Alsaç, İstanbul 1985, Afa Yay. 1.B. s.52

zorunlu olarak, karşı savını meydana koyar ve yeni bir bireşime varılır. Bu oluşumun hızını ortam ve koşullar belirler.

Hegel şöyle der:

..." yadsıma belli bir içerik taşır. Bu yeni bir kavramdır, daha zengin bir kavram. Çünkü içeriğini yadsımakla zenginleştirmiştir. Gelişme süreci, savla, karşı savın çatışmasıyla olasıdır. Böylece çelişme aşılarak, daha yüksek bir kesime ulaşılır. Bu yüksek kesim, hem kendisini hemde kendisinden fazla olarak karşıtını içerir."

Hegel, kavramlar sisteminin, bu yolda gelişeceğini, her türlü oluş ve etkiden bağımsız olarak, duraksız bir oluşum içinde olduğunu söylemektedir.

Marx ve Engels, bu mantıksal diyalektiği doğaya ve topluma uygulamışlardır.¹³

Sanat, dış-nesnel gerçekliği açıklama evrensel işlevinde tüm gerçekliği kapsıyor ve onu yansıtıyor. Böylece doğa ve onun nesnelere, özellikleri ile insan ve onun özellikleri, yani yaratıları ve tarihi arasında diyalektik bir ilişki kuruyor. Sanatın işlevi, bu ilişkilerin dengesinden doğmaktadır. İnsan, doğaya ayak bastığından beri doğayı yalnız bilmek, tanımak isteği ile yetinmemiş, doğayı gereksinimlerine göre, değiştirmek de istemiştir. Doğayı bilme isteği, giderek insanı, bilme, doğayı değiştirme isteğinde sanata götürmüştür. Evrendeki yetkin uyumu, mutlak dengeyi kavrayamayız; ama evrende herşey bu uyum, bu denge yasasına bağlıdır. Sanatçının ödevi, bu gizli uyumu, nesneleredeki bu evrensel dengeyi görmek, ona biçim vermek ve onun yasallığını ortaya koymaktır.¹⁴ Dünyanın düşünülebilir ve bilinebilir olduğunu kabul etmek, ya da aksine, düşünülemez ve özellikle de bilinemez bir dünyada yaşıyor olduğumuzu ileri sürmek arasındaki karşıtlık, düşünce tarihinin en eski kutuplaşmalarından birini oluşturur. Bu karşıtlığın derininde, görünürdeki basit

¹³ Orhan HANÇERLİOĞLU, *Felsefe Ansiklopedisi*, C.3, İstanbul 1977, Remzi Kitabevi, s. 228

¹⁴ İsmail TUNALI, *Estetik*, İstanbul 1993, Remzi Kitabevi, s. 217-219

uyuşmazlığın ötesinde daha keskin bir çatışma yatar.¹⁵ Var olanla yetinen statik düşünceyle, yeni fikirler üretebilen dinamik düşüncenin çatışması gibi. Bilinebilir ve düşünülebilir bir dünya bizim için bir veri ise, dünyanın değiştirilebileceği de mantıksal bir sonuç olacaktır.

1.2.1. Diyalektik Karşıt (Eytişimsel)

Sadece düşünsel ve kavramsal olan mantıksal karşıttan büsbütün başka, doğaya ve nesnel gerçekliğe ait bir karşıttır. Örneğin, canlı organizmalarda, aynı anda iki karşıt süreç yer alır, hücreler hem doğmakta, hem de ölmektedir; eğer bu süreçlerden birisi durursa, canlı organizma hemen ölecektir. Bunun gibi her etki bir tepkiyle birlikte vardır, tepkisiz etki ve etkisiz tepki olmaz. Diyalektik çelişki, mantıksal çelişkiden farklı olarak, karşıtların ilişkisidir. Demek ki karşıt, ancak bir çelişki ilişkisinde bulunur. Çünkü karşıt süreçler, birbirlerine karşı devinirler. Karşı devinmeden de zorunlu olarak çelişki doğar. Bu ilişkiyel çelişki, iki görünümlüdür; hem birlik, hem de ve aynı zamanda ayrılıktır.

Bu ilişki, Hegel idealizminden geçerek, en bilimsel dile getirilişini Marx ve Engels'in "*Diyalektik ve Tarihsel Özdekçi Felsefe*" lerinde bulmuştur. Burada karşıtlık çelişme anlamındadır ve hem de birbiriyle çatışan iki ucunu dile getirir. Bu anlam, diyalektikte karşıtların birliği ve çatışması deyimiyile ileri sürülür. Diyalektik çelişme varlığı gerçekleştiren karşıtlığın geliştirici devimi anlamındadır. Gelişmenin gerçekleştircisi ve itici gücü gerçeğin karşıtlı oluşudur. Gerçek, birbirini karşılıklı olarak yadsıyan ve iten, aynı zamanda da birbirinin koşulu olup, birbirinden ayrılmaz olan, iki uçlu bir karşıtlık taşır. Gerçek demek bu karşıtlık demektir.

¹⁵ Aydın ÇUBUKÇU, "Devrimci Dönüşüm Özlemi: Sanat ve Felsefenin Arakesiti", *Evrensel Kültür*, İstanbul Ekim 1995, Sa. 46, s. 4.

Doğada, toplumda ve bilinçte yer alan nesne, olgu ve olay mutlaka bir karşıtlık taşır. Demek ki her nesne, olgu ve olay mutlaka bir birlik meydana getiren iki karşıt yan taşır. Karşıtlar, birbirlerinin varlık koşuludurlar. Karşıtlardan hiçbiri tek başına varolamazlar, ancak birlikte varolabilirler. Karşıtların birbirlerine bağlılığı ve bu bağlılıktan doğan birliği geçicidir, temel ve sürekli olansa onların savaşıdır. Karşıtların birliği, aralarındaki çözülmez bağdan oluşur. Çünkü karşıtlar birbirinin varlığını belirlerler. Biri, sadece öteki var olduğu için vardır.¹⁶

Sanatçı biçim verirken, dengeli bir biçim ya da bir kütle ortaya koyarken, düşünce dünyasına ait bir kod, bir sembol meydana getirmek isteğiyle yapar. Nesnelere arasındaki gerilimlerden yararlanarak görsel kodlar, algılamanın ölçüsüne indirgenen bir yanılsama üretir. Zıtlıklar bu görsel kodlamanın çözümünü kolaylaştıran bir rol üstlenerek, anlatılmak istenen ya da anlaşılacak istenen ifadeye çarpıcılık kazandırır. Sanat yapıtındaki uyumlu karşıtlıklar da öğelerin birbiriyle oluşturdukları ilişkiler sayesinde belli çağrışımlar yaparak, özgür düşüncenin olanaklarını izleyiciye sunar.

1.2.2. Yapıt Kurgusunda Diyalektik

Her düzen, parçaların çokluğundaki birliğine dayalıdır. Sanat yapıtı gelişmiş güzel, rastlantılara dayalı olarak değil, özel olarak seçilmiş ve mantıksal bir biçime sokulmuş olaylara dayanır. Yapıt, sanatçının hayal gücüyle ulaştığı bir yapıyı, zıtları uzlaştırmaktan doğan bir bütünü, bir birliği gösterir.¹⁷

Sanat yapıtının kurgusu, birbirini izleyen bölümlerin karşıtlığına dayanır. Her sanatsal oluşum etkisini büyük ölçüde bu ilkeye, kendi öğelerinin karşıtlığından doğan vurgulama ve yoğunlaştırmaya bağlıdır. Yapıtın gerek tümü, gerekse her parçasında çatışıp uzlaşma ve motiflerin sürtüşmesi ortaya

¹⁶ HANÇERLİOĞLU, Felsefe Ansiklopedisi, C.3, s. 230-231

¹⁷ İsmail TUNALI, Marksist Estetik, İstanbul 1993, Altın Kitaplar Yay. 2. B., s. 197

çıkılmaktadır. Öte yandan yaratıcı dürtü ile geleneksel ifade araçları arasındaki ilişki, sanat yapıtının tek tek biçim öğeleri arasında varolan gerilimde yineleme, devam ve ayrımlaşmaya egemen olduğu gibi, sanat geleneğine süreklilik ve kesinti de biçimi koşullamaktadır.

Bu biçim öğelerinin yerine göre çözümleyici, birleştiren, dengeleyen, ileriye ya da geriye doğru yönlendiren diyalektik işlevi tüm sanat yapıtlarının temelini oluşturur.

Karşıtlık ilkesinden yola çıkarak her sanat yapıtı, biçimsel çeşitlemeleri belirlediği gibi, bu biçimlerdeki çeşitlilikle tek tek ele alındığında, her bir bölüm, tartım, tonalite ve uyum bakımından diğer parçalarla uzlaşmazlık gösterir. İşte bu uzlaşmazlık yapıttaki denge oluşumunu sağlar. Sanatçı yapıtın bütünsel öğelerinin gelişim evrelerini, yönlerini ve bağlantılarını devreye sokup birbirleriyle dengeler.

Sanatsal düzenlemelerdeki birlik ve bütünsellik etkisini, temelde diyalektik biçimleme uyandırmaktadır. Plastik sanatlarda başarılı bir biçim önce çelişkili görülen koşullar, mekanla zaman, olayın öykülenmesi ile figürlerin düzenlenişi, atmosfer niteliği ile renklendirme ilişkisinde olduğu gibi aralarındaki gerilimin çözülmesiyle olur. Bir yapıtın oluşumu sırasında, her yeni ayrıntıyla birlikte, şimdiye kadar yapılmış her şey yeniden billurlaşır ve gerçekte değişime uğramasa da konumda yeni bir değer kazanır.

Sanatta herşeyden önce, biçim-içerik ilişkisi diyalektik niteliktedir; bunun nedeni, bunlardan birisinin olmaması durumunda, diğerinde düşünülmemeyeceği içindir. Eğer insan bu iki etmenin de varlığının bilincindeyse ve bunların ayrılmazlığı bilincinde yer etmişse, o zaman sanatın gerilim ve çözülme, karşıtlık ve uzlaşma, ayrımlaşmalardan oluştuğunu kavrar. Yapıt, her anlatımın değişken biçimleri arasındaki karşılıklı etkinin araç ve ürünü, hem de kendini yenileyen, ayrımlaşan ve derinleşen yaşantı içeriğidir. Biçim ve içerik

arasında, birbirini karşılayıp dengeleme sürekli yer değiştirse ve bu etmenlerden birinin etkisinin nerede bittiği, diğerinin nerede başladığı saptanmasa bile yadsınmaz bir bağı vardır. Bu biçimsel kurgunun bir bölümü olarak görülebilir. Bir resmin biçimsel kurgusunda içeriğini, nesnelere kendileri değil, tuval üzerindeki düzenlenişleri, yerleri ve ağırlıkları, renkleri ve tonları, silüetlerinin dinginliği ve gerginliği belirlemektedir.

Biçim ve içerik birbirlerine yükledikleri görevlerin bölünmez çözümü olarak adım adım beraber gelişirler. Yapıtın içeriği de, tıpkı biçim gibi, başlangıçta hazır değildir ve bunlar uygulamada bir bütün olan sürecin ancak kuramda parçalanabilir öğeleridir. Her sanatçıyı yaratıcılığa yönelten öznel bir tasarım vardır. Sanatçı önce, henüz gerçekleşmemiş bir istekle başlar, ama kendi malzemesini yoğurarak oluşturacağı nesnel renk ve biçimlere yönelir. Sanatçı böyle bir öznel durum içinde nesnelle karşılaşır ve yarattığı yeni gerçeklik onu yeniden öznel olarak etkiler. Yani varılacak olan nesnel gerçekliğe giden yol, yine öznellikten geçecektir.

Uzlaşmaz ayrıntılardan kaynaklanan gerilim ve bileşime yönelik süreç içinde birbirlerini bütünleyip ödeşen etmenlerin dengelenmesinde, biçim içerik ilişkisi, sanatın diyalektik doğasının en belirgin ve aydınlatıcı anlatımını vermektedir.

Uç noktalarda her şey salt biçim ya da, içerik olarak görülebilir; oysa bunlardan hiç biri diğerinin yerini alıp tamamlayamaz.¹⁸

Cezanne, (1839-1906) ressamın doğaya yaklaşımındaki vurguyu değiştirmiş, bu doğaya bakış sürecini diyalektik açıdan ele almıştır. Cezanne'ın sanatı kuşku içindeki çatışmalardan kaynaklanıyordu. Bir yanda, düzenli uyumlu bir dünya görüşü yaratmak istiyor; bir yandan da, empresyonizm'in

¹⁸ Arnold HAUSER, "Yapıt Kurgusunda Diyalektik" Çev. Faruk Ersöz, Mehmet Ergüven, *Sanat çevresi*, İstanbul Ocak 1982, Sa. 39, s. 26-27

yardımıyla ve kendi gözlemleri sonucunda elde ettiği, görülen herşeyin görece olduğunu ve herhangi bir şeyin resime geçirilmiş görünüşünün, o şeyi gerçekte yaşamış olmakla hiç de aynı şey olmadığını saptamıştı. Bu iki düşünce, birbirine karşıt düşüncelerdir. Fakat Cezanne bu karşıtlığı ortadan kaldırıp, bunların her ikisini de kabul eden diyalektik bir çözüm ortaya atmıştır.

Cezanne, görüş açısını biraz değiştirdiğinde, gördüklerini çeşitlemeleriyle tuvale aktarmaya başlamıştır. Artık bir tek ağaç, birkaç olası ağaca dönüşebiliyordu. Başını biraz sağa çevirdiğinde önündeki şeyin, başını biraz sola çevirdiği zamankinden başka bir yönünü gördüğünü anlamıştı. Yani bakış açısı değiştirildiğinde görünümdeki değişikliği farketmişti.

Resimdeki doğa artık incelenmesi için seyircinin önüne serilmiş bir şey değildir. Resim seyirciyi, onun duygularının kanıtını, gördükleriyle kendisi arasında hiç durmadan değişen ilişkileri de içermektedir. Cezanne, diyalektik, eşzamanlı görüş açıları olabileceği sorununu ortaya atmış ve gündeme getirmiştir. Böylece durağan doğa görüşünün yerini, nesnenin diğer yüzeylerini de görebilen, üç boyutlu algılamanın da ötesinde zaman boyutunu getirmiştir. Diyalektik karşıtların sentezi sonucunda, Kübizmin temelleri atılmıştır.¹⁹

1.3. ZITLIK İLKESİNİN NİTELİKLERİ

1.3.1. Zıtların Çelişmesi

Bir bütünü oluşturan öğeler, zıtlık temelinde tüm gerilim, çekim, itme gibi güç kaynaklarının devamlılığını, denetlemesini, sürekliliğini ve varoluşunu belirler. Uzlaşmaz (antagonist) zıtlar bir bütünü yaratmazlar. Aksine bütünü değiştirmeye zorlarlar. Dengenin bozulması karşıtların çözülmesine, böylece

¹⁹ John BERGER, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, İstanbul 1989, Metis Yay., s. 60-67

biçimsel durumun biçim değiştirmesine (Transformation) yol açar. Örneğin karşıt öğeleri, elektron ve proton olan atom yapısı, bu negatif ve pozitif parçaların birbirlerini dengeledikleri sürece biçim ayaktadır, dengenin bozulması biçimin değişmesine neden olur.²⁰

1. 3. 2. Zıtların Birlikteliği

Evren sonsuz çeşitliliği olan bir fenomenler topluluğu olduğu halde, bunlar karşılıklı olarak birbirlerini şartlandırarak bir birlik oluştururlar. Evrende bağımsız hiçbir eleman yoktur. Bir biçim onunla anlaşan diğer biçimlere bağlıdır ve ancak onlarla varlık kazanır.

Bir bütün, bir küme, daima zıtların birlikteliğinden oluşur. Bir yapının herhangi bir bölgesindeki bir renk, leke ya da çizgi, başka bir bölgedeki zıt renk, çizgi ya da leke ile ilişki kurmak zorundadır. Aksi halde bir yapı gerçekleştirmede ilişkisiz renk ya da leke tek başına hiçbir şeydir. O halde bir leke, renk ya da çizgi, bir yapı oluşturabilmek için bir başka zıt renk, çizgi ya da leke ile desteklenmiş ve varlığı ikincisinin varlığı ile koşullanmiş olacaktır.²¹

Çizgilerin birbiri üstündeki etkisini çok iyi bilen kişi kendini çok rahat hissedemez. Bir eğri çizer izmez, bunun karşısına koyduğu eğri, birincinin her parçasının içine işlemiş duran kavramdan ayrılamaz hale gelecektir; ikinci eğri ise bu arada değişen üçüncü ve arkadan gelecek olan bütün eğrilerle ilişkili olarak yeniden biçimlenen birinci eğriye etki edecektir.²²

²⁰ KESKİNOK, Biçimleme Görsel algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam, s.36

²¹ KESKİNOK, a.g.y., s. 35-36

²² Wassily KANDINSKY, Sanatta Zihinsellik Üstüne, Çev. Tefik Turan, İstanbul 1993, Yapı Kredi Yay., 1.B., s. 11

1.3.3. Ana Çelişki Egemenliği

Bir bütün pekçok zıttın biraraya gelmesinden oluşur. Zıtların, tek tek özellikli varlıkları, üstün bir sentez oluşturur. Buna, varlığın, nesnenin niteliği denir ve her nitelik, zıt niceliklerin sentezidir. Temel zıtlık belirleyici ve egemendir. Bu da biçimin özgür olması demektir. Eğer bir düzenlemede biçimlerin özgür olması isteniyorsa, onların denetim altında tutulması gerekir. Bir yapının ya da yapıların, çerçevesi, toplumu yöneten yasalar gibidir. Yasaların bulunmadığı yerde anarşi vardır. Resimdeki öğelerde bu yasalarla dengelenmediği sürece görsel anarşi meydana gelecektir.

1.3.4. Zıtların Birliği Daima Bir Süreç İçerir

Hareket, kavramı bir noktanın uzayda zamanın akışına bağlanan yer değiştirmesidir. Süreç, zaman boyutunda, zıtların devinim ve hareket ilişkisidir. Zıtlık süreçsel varoluş demektir. Görsel sanatlarda, her yaratım bir zıtlık sentezidir. Buluş ve yaratıcılığın yaşama geçirilmesinde, estetik nesnenin varedilmesinde, sanat yapıtını yaratma eyleminde, zıtlık ilkesi şu alanlarda gerçekleşir: Örneğin, birden fazla dik ve yataylardan oluşan bir durumda da devinim vardır. Çünkü burada göz, atlamalı bir sıra takip ederek devinimin temeli olan zaman boyutunu bulur. Göz önce çizgi üzerinde gezinir, sonra pasif olan araya geçer, oradan da ikinci sıradaki çizgiye atlar. Kopuk kopuk yani yön değiştirmeden ara boşluklar bırakarak tek yönlü devam eden çizgilerle oluşan durumda da devinim vardır. Çünkü bu durumda da görsel algı, zaman boyutunu bulacaktır. Bu aynı zamanda karşıtların çatışmasıdır. Burada ara (boşluk) ile çizgi karşıt öğelerdir.²³

²³ KESKİNOK, Biçimleme Görsel algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam, s.78-81

Biçimlerin, devinim ve karşı devinim, daha basit söylemek gerekirse, nesnel karşıtların, eşzamanlı birleşmesi buna örnek gösterilebilir. Her enerji, karşıt güçlerin oyununda bir dengeye varabilmek için kendi tümleyicisini arar.²⁴

1.4. İÇERİK ANLAM ZITLIĞI

Her doğasal, sosyal anlam ve içerik, çatışkılar sürecinin ifadesi veya varoluş kazanmasıdır. Temel çatışkı, bir tamlik içeriyorsa, zorunlu olarak bir içerik-anlam varlık kazanmış demektir veya her anlamın varlık kazanması, çatışkılarla olasıdır. Picasso'nun "Ressam ve Modeli" adlı küçük çalışmasında ilk bakışta desenin sağlamlığı göze çarpar. Ama önünde sonunda, Balzac'ın öyküsünü de anımsatır; görünen dünya ile yaratılan dünyanın sanatçı ile izleyicinin çelişen ve karşıtlaşabilen ilişkisi söz konusu olur. Bu desen, Balzac'ın "Bilinmeyen Şaheser" adlı öyküsünün 1931 baskısının kapağı için yapılmıştır. Balzac'ın eseri, kendi izleyeceği yolu ve ölçütlerini kendisi saptayan, romantik ve romantizm sonrası sanatçılarına yüklediğimiz özellikleriyle bağımsız ressamı simgeleyen hırsları ve bocalamaları anlatan öğretici bir öyküdür. Picasso, ressamı, modelinden resimsel imgeler çıkarmaya uğraşırken gösterir. Düz ve eğri çizgilerle, modele çok az benzeyen resmini yapmaktadır. Söz konusu olan, temsili sanatın kaynağı ve içeriğidir.²⁵ Bu soruna dikkati çeken, Norbert Lynton, Picasso'nun amacının doğrudan Balzac'ın öyküsünü anlatmak olmadığını belirtir, ama resimle öykü arasında bağ kurabilen izleyici, ister istemez bu arka planı da düşünmeye doğru yönelir.²⁶ Bir sanat yapıtı, görünen dünyada bir nesneye *benzediği* zaman, onun sanatsallığı, bizim için taşıdığı değeri başka bir yerde, dönüşüm sürecinde,

²⁴ Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, *Sanatta Devrim*, İstanbul 1991, Remzi Kitabevi, s. 144

²⁵ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul 1982, Remzi Kitabevi, s. 351

²⁶ Ahmet OKTAY, "Resim ile Yazın; Hiç Kopmayan Bir İlişki Üzerine", *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul 15 Mart 1987, Sa. 164, s. 7

onun biçim değiştirilerek sunulduğunda, görsel verilerden yola çıkarak yapıtta birleştirilen, içgörü gibi niteliklerinde yatar.²⁷

1.5. İŞLEV ZITLIĞI

N. Lynton'a göre, her yapay organizasyon, bir ihtiyacı, bir görevi üstlenmeksizin yaratılamaz. Her görsel sanat yaratımı, kendini örgütleyen parçaların işlevsel tümlüğüdür ya da işlev, kendini oluşturan maddi öğelerin biçimlenişlerinden oluşur. Öğeler, zıtlık içeriyorsa, biraraya gelirler. Zıtlıklar, pekçok işlev üstlenmişlerdir. Yani bir bütün, birden çok işlevi içerir. Temel işlev, daima diğer zıt işlevlerin sentezi olarak oluşur. Ama temel işlev, aynı zamanda diğer öğesel-parçasal işlevleri etkileyip belirler ve denetler. Kısacası bir bütündeki işlevler, zıt öğelere ve temel-ana fonksiyon, zıt parçalar-ögesel işlevlerin (fonksiyonların) sentezidir.²⁸

Bir kompozisyonun, biçimini, rengini ve malzemesini işlevi belirler. İşlevsel bir tasarımda, tasarımcının problemleri; işlev (rengin, biçimin, malzemenin), seri üretim, ucuzluk ve estetikdir. Bunlardan birinin çözümlenememiş olması tasarımın tümüne olumsuz etki yapar. Bu olumsuz etki, görsel anlatımlarda ifadeyi güçlendirmek için kullanılabilir. Örneğin, bir futbol ayakkabısının ucunda sivri çivilerin çıktığını gördüğümüzde beynimizde şimşekler çakar. Hemen, futbol topunu, topun yapısını, işlevini ve böyle bir ayakkabı ile oynanacak oyunun olmazlıklarını, oynandığı zaman ne gibi olaylar olabileceğini, çivinin baticılığını, işlevinin neler olduğunu düşünürüz. Halbuki yerli yerinde düzgün bir futbol ayakkabısını gördüğümüzde belki de futbol oyununu dahi aklımızdan geçirmeyebiliriz. Dali, Magritte, Marx Ernst ve Arp gibi sanatçılar benzersiz evrenleri aracılığıyla, bizi sürekli biçimin (gerçek

²⁷ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, s. 352

²⁸ Faruk ATALAYER, *Anadolu Üniv. Güzel Sanatlar Fak. 1994-1995 Yayınlanmamış Temel Sanat Ders Notları*,

üstüçülüğün) düşünsel ilkeleriyle, ilişki kurmaya ve gerçeklik dünyasını sorgulamaya zorlarlar.

O halde görsel anlatımda, biri diğeri ile varolan zıt ilişkilerin yanında birbirlerinin varlık nedeni olmayan zıtlıklar da görsel anlatımın düşünce boyutunu harekete geçirmektedirler. Burada çatışan iki uç, olabilirlikle olamazlıktır. Bu tür çalışmalarda, uyarılan göz ve beyin, olmazlıktan nasıl olması gerekir düşüncesine vardığında denge bulacaktır.²⁹

1.6. ÖĞESEL ZITLIKLAR

Görsel sanatlarda, bir bütüne varlık kazandıran öğelerin, kendi niteliklerine ve birbirlerine bağlı ilişki özelliklerine göre kazandıkları zıtlıklardır. öğelere göre ad alırlar. tek başına bir öğe, bir bütün yaratamaz. Kaldı ki her öğenin varoluşuda, zıt niceliklerin sentezidir. Bir bütün, daima zıt öğelerden oluşur. Bu zıtların düzeni, biraraya gelişi uyum-uzlaşma oluşturursa, birlik-denge-denetleme oluşmuş demektir.

1.6.1. Çizgisel Zıtlıklar

Çizgilerin, kendine özgü dilleri vardır. Hem doğada gördüklerimizi andırır, hem de duygusal çağrışımlara yol açar. Sanatçı, çizginin bu özelliklerinden yararlanarak yalnızca desen çizimlerinde değil, boya yapıtlarının kurgusunda da çizginin durağanlık-devingenlik etkisini göz önünde tutar. Düzenlemesini, iletmeye çalıştığı etkiyi göz önünde tutarak çizgilerin gücünden yararlanarak kurgular.

²⁹ Abdullah DEMİR, Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, s. 107-108

Bir çizgi, bir güçtür, bu güç bütün temel güçler gibi iş görür; aralarında bir bağlantı kurulmuş, ama birbirlerine karşıt çizgiler, aynı birbirine karşıt yönde etkili olan birden çok temel gücün yaptığı etkiyi yapar.³⁰

İki tür çizgi vardır: Düz çizgi ve eğri çizgi; yanyana gelmiş düz çizgiler eğri çizgiyi oluşturur. Düz çizgide kırılma, eğilme, bükülme, sapma, iniş çıkış, dalgalanma vb. yoktur. Dolayısıyla devinimsizlik izlenimi yaratır.

Yunan matematikçi Eukleides : "Doğru çizgi bütün noktaların ağırlığı aynı olan bir çizgidir."³¹ Tanımlamasını yapmıştır. Buna bağlı olarak, eğri çizgi, farklı ağırlıktaki noktaların oluşturduğu bir çizgidir. Doğru çizginin statik, eğri çizginin ise devingen olması bu nedenledir. Eğri çizgideki noktaların farklı ağırlıkları çizginin ilerleyeceği yolu dalgalandırır ve duyumu harekete geçirir. Göz, eğri çizgileri takip ederken oluşan düzenli hareketler, motifleri ve şekilleri oluşturur. Göz, çizginin hareketine karşı son derece duyarlıdır ve eğri çizgileri, köşeli çizgilerden daha kolay takip eder. Gözün çizgileri takip etme hızına göre, hızlı ya da yavaş olarak nitelendirilebilir. Bu durum, gözün değişik tipteki çizgileri takip ederken farklı miktarlarda zaman harcamasından dolayıdır.³²

Birbirlerine 90 derecelik açıyla yerleştirilmiş dik çizgiler arasında yer alan düz ama, köşelemesine yerleştirilen çizgiler durağanlık etkisi ortadan kaldırmazsa da bir kıpırtı etkisinin doğmasına yol açar. Düz çizgilerin yatay-dikey ekseninde sapsmış, sağa sola yatık olmaları bu durağanlık etkisinin bir ölçüde hafiflemesini sağlar.

Çizgi eğrileştikçe uyandırdığı devinim izlenimi yoğunlaşır. Eğri çizgiler, bir yüzey üstüne ne düzende yerleştirilirse yerleştirilsin, hiçbir zaman durağan bir etki yaratmazlar. Dolayısıyla, düz çizginin aksine, eğri çizgi devingendir.

³⁰ Wassily KANDISKY, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, s. 11

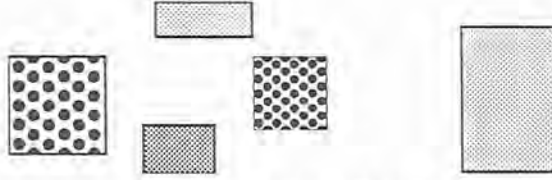
³¹ Roland OMNES, *Evren ve Dönüşümleri*, Çev. Sacit Tameroglu, H. Vehbi Eralp, İstanbul 1994, 2. B., s. 36

³² Bates LOWRY, *Sanatı Görmek*, Çev. Necla Yurtsever, Zahir Güvemli, İstanbul 1972, Türkiye İş Bankası Yay. No: 119, s. 20

Canlılık, kaynaşma, dalgalanma, iniş çıkış, sallanma, titreşim, dağılma, hız, dönme vb. gibi devinim türlerinin görselleştirilmesinde kullanılır. Çizgideki yön karşıtıkları gerekli olan çatışma ve canlanmayı sağlar.

Çizginin yön karşıtıyla birleştiği yer devinimin duraklama noktasıdır. Duraklama, çizgisel yönün, çeşitli yerlerden kopması ya da başka bir öge ile maskelenmesiyle oluşur. Kopma ya da maskeleymeyle çizgiler bağlantıdan yoksun kalmazlar. Çünkü, bunu göz tamamlayacaktır.

1.6.2. Açık-Koyuda Zıtlık



Şekil 1. Açık-Koyu Zıtlıkları

Paul Klee'nin dediği gibi siyah-beyaz ilişkileri koyu-açık bölgeler arasında inişli çıkışlı değişip duran bir hareket ortaya koyarlar.³³ Işığı saklayan beyaz bir an için, siyah tarafından sağlanan destekten yoksun edilirse biçimsel durum hareketsiz kalır ve orada en küçük bir yaşam izi kalmaz. O halde iki leke çatışmalıdır. Bu çatışma beyazın ışıklılık gücüne karşı olacaktır. Işınlarını göndermeyen ve bu konuda güçten yoksun olan siyah söz konusu olduğu zaman ise, beyaza başvurur ve onun enerjisinden yararlanır. Bu durumda siyah ve beyaz arasında gel-git hareketi oluşur. Bu hareketin gücü, birbirine karşı siyah ve beyaz bölgelerin birbirlerinin varoluşlarını kabul etme dercesine bağlıdır.

Açık-koyu, karanlıkla aydınlık gibi birbirinin hem varlık nedeni, hem de birbirinin yok edenidir. Gözün, açıkla koyu arasındaki dengesi orta gridir. Bu

³³ Paul KLEE, Çağdaş Sanat Kuramı, Çev. Mehmet Dünder, Ankara, Dost Kitabevi, s.52

dengenin bozulması, göz ve beyinde arayış içinde olan bir hareketlenmeye neden olmaktadır.

En açık değer olarak beyaz, en koyu değer olarak da siyahı aldığımızda, açık-koyudaki kutuplaşma en yüksek seviyeye çıkar. Kutuplaşmış koyu-açık lekenin hareket ve ağırlık etkisi yükselir. Bu iki değer birbirine yaklaştıkça zıtlık şiddetleri azalır. Böylece daha hareketsiz ve hafiflemiş olarak algılanırlar. Siyah ve beyaz bütün gerilimlerini, derece derece koyulaşıp açılmak suretiyle birbirlerini harekete geçirirler ve kompozisyonun anlatımını keskinleştirirler. Koyu ve açık lekeleri değişik değerlerini düzenlemekle sürekli bir değişim sağlanabilir. Koyu ve açığın, değişik tonlarda oluşu, en koyu ve en açık lekeler arasındaki zıtlığı yumuşatır. Her ne kadar siyah beyaz birbirleri ile orta gride uzlaşsalar da iki ucun gözdeki rahatsız ediciliği ara değerlerle giderilebilir. Görsel anlatımda önemli olan, açık, orta, koyu değerlerin, büyük-küçük, az-çok, şiddetli-şiddetsiz ilişkileri ile oransal denge oluşturmasıdır.³⁴

Sanatçı, koyu ve açık arasındaki zıtlıkları, sonsuz değiştirme olanağı, değerlerin değişmesiyle izleyicide uyanacak çeşitli çağrışımlar sayesinde o çeşitliliğe eşit, duyusal algılar yaratır. Tam siyahla tam beyaz arasındaki kesin zıtlık belirginlik gösterir. Bir düzenlemede iki figür arasındaki zıtlık ani ve belirgin ise, figürler birbirlerinden ayrılmış gibi görünürler. İki zıt uç arasındaki geçişin birbirine yakın olması ise, belirsizliği oluşturur. Yan yana gelen iki leke arasında, belirsiz olan, belirli olan lekeye göre daha geriye itilir.

Tepkilerimiz, koyu açık tonların farklı nitelikleriyle ilişki konusundaki tecrübemize, alışkanlık derecemize bağlıdır. Bu lekelerin sayısız yanyana gelişleri, sayısız görsel biçimleri oluşturur, buna bağlı olarak farklı özel anlamlar kazandırır.³⁵

³⁴ Abdullah DEMİR, *Temel Plastik Sanatlar Eğitimi*, s. 108-109

³⁵ Bates LOWRY, *Sanatı Görmek*, s. 44

Doğa ve sanat biçimlerindeki zıt öğelerin, pasif ve aktif rol almalarıyla bütün, dengelenebilir. Aktif etki ancak, pasif bir alıcı üzerinde kendini gösterebilir. Beyaz bir kağıt üzerinde leke durumu yaratmayan çizgisel bir biçimde kağıt yüzeyi pasif, çizgiler aktif durumdadır. Böyle bir biçimde hareket belli edilmiş duraklama noktaları arasında oluşur. Çizgiler birbirlerini keserek bir leke durumuna geldikleri zaman çizgi pasif, leke aktif, kağıt yüzeyi ise aracı rolünde bulunur. Fakat bu siyah leke içine beyaz bir benek gelecek olursa, durum hemen değişir ve beyaz leke aktif, siyah leke pasif olur. Öyleyse pasiflik ya da aktiflik öğelerin kişiliklerine özgü bir durum değildir. Yapıdaki ilişkiler düzeni, öğenin pasif ya da aktif olmasına neden olur.

Aktif öğe, Pasif öğeler yoluyla kişiliğindeki gücü gösterebildiği ölçüde aktiftir. Siyah-beyaz bir düzenlemede, beyazın gücü çevresi siyahla kuşatıldığı zaman görülür. Bu durumda, öğeler arasında bir denge sağlayabilmek için, siyahın kendisi tarafından gücü çok fazla yükseltilmiş olan beyazdan çok büyük olması gerekir. Dengelemede güçle alan ters, pasiflikle alan doğru orantılıdır. Güç arttıkça alan daralır, pasiflik arttıkça alan genişler.

Biçimsel sanatlarda aktif ve pasif öğe ağırlıklarının dağılması Doğadaki denge kanunlarına benzer. Pierce'nin deneysel estetik alanındaki sonuçları bu konuda, iyi bir fikir verir. Pierce deneyde kullanılan bir dikdörtgen yüzey alıyor. Bunu ortasından dikey olarak ikiye ayırıyor. oluşan iki bölgeden birisine büyükçe bir sabit leke koyuyor. Aynı biçimde birincisinden çok küçük ikinci bir leke alıyor ve karşıt yöne koyuyor. Deneyin ilk evresinde her iki leke dikey çizgiye aynı uzaklıkta bulunmaktadır. Sonra, deneye katılanları hoşnut edebilecek durumu buluncaya kadar küçük lekeyi dikey merkezden uzaklaştırıyor. Büyük leke ve küçük leke arasındaki uzaklığın artması çoğunluğu en çok hoşnut eden bir durum oluşturuyor. Bu, kaldıraçtaki kısa kol ucundaki büyük ağırlığın, uzun kol ucundaki hafifle dengelenmesine benzemektedir.³⁶

³⁶ Kayıhan KESKİNOK, Biçimleme Görsel algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam s.63

1.6.3. Işık Gölge Zıtlığı

Görme olayının ve görsel algılamanın temelini ışık, göz ve beyinde oluşturmaktadır. Bunlardan birinin noksanlığı bu görsel algılamanın olanaksızlığını ortaya koyar. Bunlardan göz ve beyin sabit olduğu halde, ışık değişken bir öğedir. Çünkü ışığın şiddeti, eğimi ve rengi daima değişebilir. Bu değişme yüzünden nesnelerin ve yapıların görünüşlerinde farklılıklar doğar. Farklı ışık şiddetinde ve farklı renklerde yapıların görünüşleri insanda ayrı ayrı etkiler yapar. Işığın etkisini gölge ile birlikte ele almak gerektir.

Bir binanın sabah, öğleyin ve akşam vakti insan üzerinde yaptığı etkiler başka başkadır. Hatta bu arada geceleyin odaların ışıklı ya da ışısız oluşuna ve binanın gece dışarıdan aydınlatılıp aydınlatılmadığına göre de apayrı görüntüler ve apayrı etkiler ortaya çıkar. Bir binada hiçbir girinti çıkıntı bulunmasa bile, sadece ışık ve aydınlatma durumuna göre bu kadar görünüş farklarının ortaya çıkabilmesi, binalarda girinti ve çıkıntılar bulunması halinde ışık ve gölgenin günün ve gecenin değişik saatlerinde ne derece canlı etkiler yapabileceğini belirtmeye yeterlidir.

Işık ve gölge belirliliği ilgi çekici, ilgiyi ayakta tutucu ve canlılık vericidir. Kuvvetli ışık-gölge oyunlarıyla canlı, dinamik bir etki elde edilir. Buna karşılık ışık-gölge belirsizliği sakinlik, rahatlık ve monotonluk doğurur. Eğer bir kompozisyona ilgi çekicilik, canlılık vermek ve hareketli bir ruh hali ayakta tutulmak isteniyorsa, kuvvetli ışık-gölge zıtlığı kullanılmalıdır.³⁷ Nesneler üzerinde ışık gölgenin dağılışı nesnenin boyut ve derinliğinin kavranmasına yardımcı öğeler olarak görünmektedir. Yakında duran nesneler genellikle daha aydınlık ve parlak olarak ve ayrıntıları daha net olarak algılanır. Fakat miktar zıtlığına göre büyük alan kaplayan leke, küçük alan kaplayan lekeye göre daha arka plana itilir. Bu durumda büyük alan fon, küçük alan şekil (figür) olarak algılanır. Renkli resimlerde aynı ilişki sıcak-soğuk renkler içinde geçerlidir.

³⁷ İ. Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, s. 40-42

Nesnenin uzay içindeki hacmini ve diğer nesnelere olan ilişkisini ortaya çıkaran iki farklı gölge türü vardır. Birincisi, nesnenin kendi üzerinde oluşan gölgeler, yani *bağlı gölge*; ikincisi nesnenin kendi dışındaki, çevresindeki gölgesi olan, *atılan gölgelerdir*.

Aydınlatma, görüntü açısından karanlık ve aydınlık bölgeleri düzenlemektir. Chiaroscuro aydınlatması bu amaca yönelik bir aydınlatmadır. Aydınlık-karanlık zıtlığının öneminin azaldığı aydınlatma yaklaşımına ise düz aydınlatma denilmektedir. Düz aydınlatmanın amacı sadece nesnelere görüntü boyutu içinde teknik olarak görülebilmesini sağlamaktır.

Chiaroscuro aydınlatmasında konunun belli yerleri aydınlatılır, diğer yerleri ise görece olarak karanlıktır. Nesnelere bağlı ve atılan gölgeleri, yani karanlık alanlar ile ışıklı alanlar çok uzun bağlı gölgeler tarafından belirlenir. Gölgelerin bu kullanılma biçimi görüntüde duygusal bir ortam yaratmaya yardımcı olur. Bu aydınlatma biçimi seçici bir aydınlatmadır. Dikkati belli bir noktada toplar.

Aydınlık karanlık alanlar arasındaki zıtlığın derecesine göre Chiaroscuro aydınlatması üç ana biçime ayrılmaktadır. Rembrandt aydınlatması, Cameo aydınlatması ve silüet aydınlatması.

Rembrandt (1606-1669) aydınlatması, nokta ışık veren aydınlatma kaynaklarıyla gerçekleştirilen seçici bir aydınlatmadır. Görüntü alanı içindeki konunun belli yerleri aydınlatılırken, diğer yerleri tam ya da yarı karanlıktır. Rembrandt aydınlatmasının temel özelliği, zayıf bir aydınlatma şekli olmasıdır. Işıklı alanlardan gölgelere geçiş çok yumuşaktır. Görüntü boyutu içindeki arka alan özel bir önem kazanır. Bu aydınlatmada hem kompozisyon hem de içerik açısından konunun anlatımını destekleyen alanlar ışıklıdır.



Resim 1. Rembrandt, Anatomi Dersi'nden Ayrıntı, Des Haag Müzesi, 1632.

Rembrandt'ın bu yapıtı, herbiri ayrı bir portre olan öğrenciler, Doktor Tulp ve masada yatan kadavra figürünü piramidal kompozisyon anlayışına göre düzenlenmiştir. Grubun ortasındaki solgun cesedin üzerine düşen ışık, konunun odak noktasını oluşturmaktadır. Bu odak noktasından sonra göz, ikinci olarak doktor figürüne yönelir. Daha sonra, göz piramidal şekilde yerleştirilmiş, üçüncü derecede önemli olan öğrenciler üzerinde dolaşır. Mekan bütünlüğü içerisinde, daha canlı ve etkili bir şekilde dengelenen ışık oyunları, insanların yüzündeki sıcak renkler ve cesedin sarı ve yeşil tonlarındaki soğukluğu, zıtlık oluşturmaktadır. Yumuşak bir atmosfer içinde ışıklı lekelerin, diğer lekelerden daha çok söz sahibi olmaları anlatımı daha etkili bir duruma getirmiştir.

Cameo aydınlatması, görüntü alanı içinde dikkati özel olarak bir noktada toplar. Arka alan tamamen karanlıktır. Cameo aydınlatmasında güçlü ışık kullanılır. Nesnenin mekanla ilişkisinden çok onun yapısal, içe dönük özelliklerini ortaya çıkarır. Rembrandt aydınlatmasına göre aydınlık-karanlık zıtlığı çok fazladır. Cameo aydınlatmasının temel özelliği, tamamen karanlık arka alan ve üzerinde bağlı gölgeler olan ışıklı nesneden oluşmasıdır.

Siluet aydınlatması, Chiaroscuro aydınlatması içinde karanlık-aydınlık zıtlığının en yüksek olduğu biçimdir. Arka alan aydınlık, öndeki nesne ise tamamen karanlıktır. Nesne, aydınlık arka alan önünde, karanlık bir leke olarak belirir. Cameo aydınlatmasının tersidir.³⁸

1.6.4. Dokusal Zıtlıklar

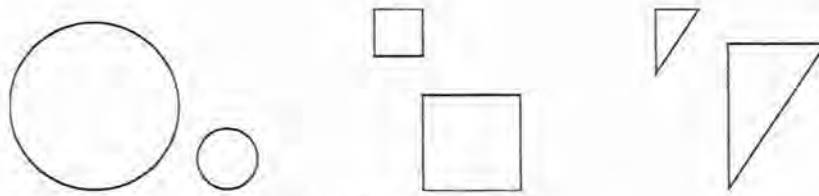
Her ışık kaynağı, nesnelere üzerinde gölge meydana getirir. Nesnelere yüzeyindeki pürüzlülük, doku, çeşitli girintiler, çıkıntılar ve kavisler ışık kaynağının durumuna bağlı olarak farklı gölgeler meydana getirirler. Bu arada ışık yönünün de rolü büyüktür. Işık yönü de gittikçe, gölgeler de yer değiştirir. İki zıt doku arasındaki yansıyan ışık değişimi, nesnelere biçimlerinin belirlenmesi ve doku farklılıklarının algılanmasını sağlar. Dokular, ışığın yansıtma derecesine göre, nitelik kazanırlar. Örneğin, metal yüzeyler gelen ışığın büyük bir kısmını yansıtıklarından dolayı daha parlak ve sert görünürken, bir kadife yüzey gelen ışığın çoğunu yutmasından dolayı daha yumuşak ve mat görünür.

Nesne ışığı, değişik yoğunluk derecelerinde yansıtarak, değişik ton dereceleri yaratır. Bu durum, kompozisyon çalışmalarında doğal ya da yapay ışık kaynağının yerini ve türlerini dikkate almayı zorunlu kılar. Yüzeylerin kabarma ve çukurlaşmaları, konturun içinde kalan çizgiler, ışık ve gölgenin bağımsız kitleleri haline dönüşünce, yüzey apayrı bir hareketlilik kazanır.

³⁸ Levent KILIÇ, *Görüntü Estetiği*, İstanbul 1994, Yapı Kredi Yay., 1.B., s. 33-38

1.6.5. Ölçü Zıtlığı

Sanat açısından değer taşıyan her yapıtta çok iyi çözümlenmiş zıt bir denge vardır. Bütün sanat kollarında zıtlık kavramı, karşılaştırılan iki şey arasındaki açık farklılık ilişkileri olarak kabul edilmektedir. Farklılıklar, en üst düzeye çıktığında zıtlıklar oluşmaktadır. Bu farklılıklara bağlı olarak, herhangi bir nesne ya da öğeye büyük ya da küçük denilebilmesi için, bu nesnenin yanında bir başka nesnenin bulunması gerekir. Yoksa, büyük-küçük, ağır- hafif, sıcak-soğuk vb. gibi nicelik ya da nitelikler görecelidirler. Birisi ancak ve ancak diğerine göre anlam, nitelik ve boyut kazanırlar.



Şekil 2. Ölçü zıtlıkları

Biçimler farklı büyüklükte kullanıldığında farklı etkiler elde edildiğinden; bir tasarım unsuru olarak ölçü çok önemli bir rol oynar. Bir büyük hacim, ölçüsünü kendine bağlı küçük hacimlerle kıyaslandığında daha iyi ortaya koyar. Küçük bir kütle, büyük bir kütleyle, büyük kütle ise küçüğün yanında önem ve ölçülerini daha iyi belirtme olanağı bulur. Eğer buna bir de biçim zıtlığı eklenirse, aralarındaki zıtlık daha da belirginleşir.

Biçimleri aynı olan hacim ve kitleler eğer büyüklükleri de aynı ya da yakın iseler, birbirleriyle kolayca uyusurlar. Biçimleri farklı bile olsa yakın büyüklükteki hacim ve kitleler ölçü bakımından birbirlerini dengelerler. Görsel anlatımda, benzer elemanların azlığı ile çokluğu arasındaki zıtlık ilişkileri, büyük biçimle, küçük biçimin renk şiddeti, yüksek biçimle, düşük biçimin renk şiddetinin göze vereceği uyarı ile dengelenebilir.

Uyuşmazlıklar, her zaman uzlaşmaya engel olmaz; tersine düzenlenen öğelerin hem önem, hem de değerinin böylelikle daha iyi ortaya konabileceğini dikkate alarak, gerektiğinde böyle zıtlıklara yer vermelidir.³⁹

Benzerlik gösteren elemanlar, yanyana geldiklerinde bir birlik oluştururlar ve göz bu elemanları bütün olarak algılar. Birbirleri ile ilişkili benzer veya farklı elemanların, değişik aralık, konum ve sayıda, az-çok dengesi içinde düzenlenmeleri kompozisyona canlılık kazandırır.

Bireyin algılama sınırlılıkları vardır. İnsan, doğal ve yapay öğeleri, kümeleri, yığınları büyük-küçük, uzak-yakın, bitişik-ayrık gibi ara (espas, uzaklık, aralık) kavramları ile değerlendirilir. Espas kavramı, öğelerin birbirlerine ve algılayana olan uzaklığını belirtir. Enerjinde, parçaları arasındaki ara, makro sınırını aşarsa enerji parçalanıp dağılır. Espasa bağlı ilişki düzenlemelerine, değişmeyen geometrik düzenlemeler denir. Tekrar, koram ve hiyerarşi daha yüzeysel, daha hareketsiz, daha monoton, daha matematiksel bir görünüş düzeni yaratırlar.⁴⁰

Aralıkların farklılığı bir düzenlemedeki biçimler arasında gruplaşmaları ve uzaklaşmaları belirtmek bakımından önemli rol oynar ve düzenlemenin ilgi çekicilik kazanmasında olumlu görevler üstlenir.

Biçimler, mekanlar ve kitleler her zaman yanyana ve hep aynı aralıklarla düzenlenmezler. Çünkü herhangi bir gereksinme dolayısıyla bazılarının yakın, bazılarının ise biraz daha uzakta bulunması gerekebilir. Bu gereksinim bir kullanma zorunluluğundan doğabileceği gibi düzenin bir gereksinimi olarak da ortaya çıkabilir. Buna rağmen yanyana ve aralıksız olarak düzenlenmeler ya da her aynı miktardaki aralıklar sıkıntı meydana getirirler. Bu sıkıntıyı gidermek için düzenlenen biçim, mekan ya da kitleler arasında farklı büyüklükte aralıklar

³⁹ İ. Hulusi GÜNGÖR, *Temel Tasar*, s.22

⁴⁰ Faruk ATALAYER, Anadolu Üniv. Güzel Sanatlar Fak. 1994-1995 Yayınlanmamış Temel Sanat Ders Notları,

kullanmak gerekir. Başka bir deyişle bir araya gelen farklı ölçüdeki biçim, mekan ya da kitlelerin her birinin daha iyi algılanmasında ve bunların dengelenmesinde bunlar arasında kalan aralıklardaki farklılığın önemi büyüktür. Birbirinin aynı olan ya da yakın değerdeki aralıklar uygunluk meydana getirirler. Buna karşılık çok farklı aralıklar zıtlık doğururlar. Başarılı bir düzenlemede ölçülerine bağlı olarak biçim, renk ya da lekeler öyle değişik aralıklarla düzenlenmelidir ki, hem bu aralıklar kullanımın gerektirdiği kadar olsun, hem de bu aralık farkları sayesinde biçim, renk veya lekeler hacimsel etkilerini en iyi şekilde belirtme olanağını bulsunlar. Bir düzenlemede bu öğeler arasında kalan en dar aralığa en küçük aralık (minör aralık), en geniş aralığa da en büyük aralık (majör aralık) denir.⁴¹



Şekil 3. Ölçü ve aralık zıtlığı

Bir biçim veya renk, önce kendine en yakın olan biçim ve renkle ilişkiye girer ve uzağında kalanlara karşı birlik oluşturarak görsel bir ağırlık oluşturur. Biçimler, arasındaki boşluk arttıkça bağımsızlaşırlar. Ara boşluklarındaki azalma ve artma, biçimler ve renkler arasındaki etkileşimlerin de artmasına veya azalmasına neden olmaktadır. Bir rengin diğer bir renkle etkisini artırmak, azaltmak veya dengesini sağlamak, renk şiddeti rengin kapladığı alan ve oranla ilgili olmakla beraber birbirlerine olan uzaklık ve yakınlıkları ile de ilgilidir. Örneğin, sarı, mavi ve turuncuyu, bir yüzey üzerinde serpiştirdiğimizde, sarıya yakın olan mavi açık-koyu, turuncuya yakın olan mavi, hem tamamlayıcı hem de sıcak soğuk ilişkiye gireceklerdir. Bu yaklaşma-uzaklaşma, ara mesafelerin artması-azalması farklı etkileşimlere, dengelere veya dengesizliklere neden olabilmektedir. Benzer biçimler arasındaki boşluk, belli sistemlerle azaltılıp

⁴¹ İ. Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, s.24

çoğaltıldığında, gözün hareketini yönlendirebilir. Biçimler arasındaki uzaklık-yakınlık ve birbirlerine göre konumları görsel denge ile ilişkilidir.⁴²

1.6.6. Renk Zıtlıkları

Tamamlayıcı, kroma (kalite), sıcak-soğuk, açık-koyu, eşzamanlı, yalın, ve miktar zıtlığı. III. Bölümde daha geniş ele alınmıştır.

1.6.7. Biçim Zıtlıkları

Bir düzenlemede rol oynayan en önemli öğelerden biri de biçimdir. İnsan bilincinin dışında bağımsız olarak var olan her sınıf, cins ve tür yapısı biçimdir. (form, şekil) Algılama sonucunda zihnimize oluşan görüntü imgelerine biçim diyoruz. Her tasarım tasarı haline geçerken yani maddeleşirken çevre çizgileri belirlenir ve kabuğu oluşturulur. İki boyutlu ve üç boyutlu nesnelere için durum aynıdır.

Biçimlerin bir kısmı geometrik bir düzen içinde oldukları halde çoğu tamamen serbest görünüştedirler. Bu bakımdan, biçimlerin birbirleriyle bağıntısını kurabilmek güçse de, onları bir dönüşüm çemberi etrafında toplamak ve birbirleriyle kıyaslamak mümkündür. Geniş açılı bir üçgen ile bir daireyi ele alırsak, biri sivri köşeleri, farklı uzunlukta kenarları ile ne derece ele batıcı ise diğeri pürüzsüz ve yuvarlak çevresi ile o kadar ele yatkın gelir. Aynı hissi üç boyutlu olarak küre ve üçgen piramit için de duyabiliriz. O halde bu biçimleri birbirlerinin zıttı olarak kabul edersek, bunlar arasında geçiş sağlayacak diğer biçim kademeleri meydana getirmek zor değildir.

⁴² Abdullah DEMİR, Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, s. 109



Şekil 4. 12 kademeli biçim çemberleri

Yukarıda 12 kademeli biçim çemberleri verilmiştir. İlk ikisi, iki boyutlu biçimler, üçüncüsü ise üç boyutlu biçimler içindir. Birinci çemberde geometrik biçimlerin, ikincisinde serbest biçimlerin dönüşümü ifade edilmektedir. Bu biçimler incelendiğinde bunların bazılarının birbirlerine benzedikleri görülür. Bu durumda olan biçimler birbirleriyle uygun biçimlerdir. 1 ve 2, 2 ve 3, 7 ve 8, 10 ve 11 gibi birbirlerine yakın kademede bulunanlar uygun biçimlerdir. Buna karşılık çap doğrultusunda birbirleriyle karşılıklı durumda olanlar zıt biçimlerdir. 1 ve 7, 3 ve 9, 4 ve 10, 6 ve 12 gibi biçimler, birbirlerine zittir. Burada kullanılan uygunluk ve zıtlıklar hem iki boyutlu, hem de üç boyutlu biçim çemberleri içinde geçerlidir. Bir arada bulunan biçimler birbirleriyle olan uygunlukları ve zıtlıklarına göre bağıntılı kılınırlar.⁴³

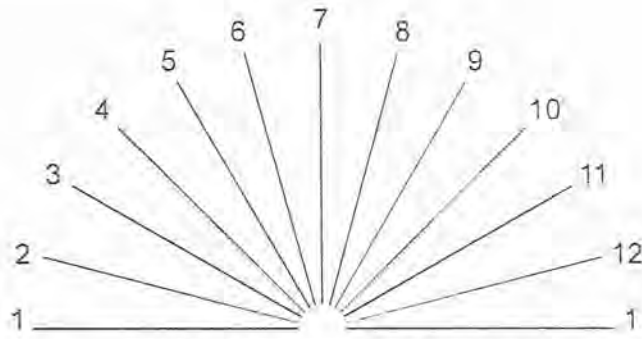
Nesneleri, biçimleri açısından, geometrik ve organik olarak iki grupta ele alabiliriz. Organik biçimler genelde geometrik ölçülendirmelerle tanımlanamazlar ve yumuşak hatlıdırlar. Geometrik biçimler ise, yüzeyleri, kenarları ve açıları ile net tanımlanabilen şekilleri kapsar. Geometrik biçimler düzgün yüzeylerden oluşurlar, tanımlanabilirler ve çabuk algılanırlar. Organik biçimler, kenar ve yüzeylerinin düzgün olmayışı, göz ve beyinde tanımlamanın belirsizlikler göstermesi, algılama olayının benzetme ve kıyaslamalara dayanması ile gözü daha fazla oyarlar. O halde, geometrik (düzgün) biçimlerle, organik (düzgün olmayan) biçimler arasında görsel etki yönü ile zıtlık

⁴³ İ. Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, s.12

vardır. Biçimde zıtlık olgusunu, temel geometri biçimlerin birbirleri ile olan ilişkilerinde daha iyi anlamak olasıdır. Örneğin, üçgen, hareketli, uyarıcı ve dinamik bir etkiye sahiptir. Daire, hareketsiz, durgun ve nokta etkisindedir. Kare, dikey ve yatay olarak simetrik denge gösterir. Üçgenle daire arasında görsel yönü ile ortak ilişki göremiyoruz. Üçgenle kare arasında, kenarlarının düz oluşu ve köşeli olmaları nedeniyle yakınlık kurulabilir.

Yine üçgenle kare arasındaki ilişki, küple piramit arasındaki ilişkiye, üçgenle daire arasındaki ilişki de piramitle küre arasındaki ilişkiye benzetilebilir. Bu durumda genel olarak biçimde zıtlığı, sert, keskin hatlı, köşeli biçimler ve yumuşak hatlı, kavisli biçimler olarak gruplayabiliriz. Bu iki biçim grubu birbirleri ile ilişkilerinde daha belirgin etkiye sahip olurlar. Gözün uyarılması ve rahatlama, zıt biçimlerin uyumlu bir denge içinde bütünün-tasarımı oluşturmaları ile sağlanabilir.⁴⁴

1.6.8. Yön Zıtlıkları

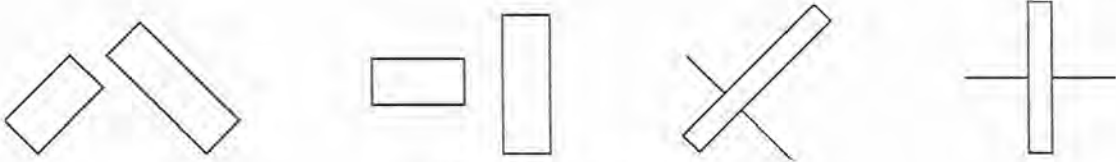


Şekil 5. 12 kademeli yön çizelgesi

Görme alışkanlığımızın yollarından biride nesnelere, onları biçimlendiren temel yönlerden bakmaktır. Nesnelere biçimleri, konumları, diğer biçimlerle olan ilişkileri bakımından bir takım yönler gösterirler. Nasıl ki bir ok işareti izleyiciyi belli bir yönde harekete zorlayan bir sembolse, nesnelere böyle bir sembolik

⁴⁴ Abdullah DEMİR, Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, s. 103-104

anlatımı vardır.⁴⁵ Bu yönlerden birbirine paralel olanlarla zıt durumda olanlarının meydana getirdikleri etkiler başka başkadır. Yönlerin yatay ve düşey konumları arasında birçok ara konumlar vardır. Yukardaki şekilde bir yarım daire parçası 12 yöne ayrılmıştır. Bunlardan 1 ve 7 numaralı olanlar ile 2 ve 8, 3 ve 9, 4 ve 10, 5 ve 11, 6 ve 12 numaralı olanlar birbirlerine dik konumdadırlar. Bu gibi yönler birbirine tam zıt, yani aykırı sayılırlar. Aralarındaki açı tam 90 derece olmayıp da yine de birbirine dik denecek durumda olan 4 ve 9, 5 ve 12 gibi yönler de birbirine zıt yönde sayılırlar. Buna karşılık 1 ve 2, 4 ve 5, 9 ve 10 gibi birbirlerine yakın konumda olan yönler, birbiri ile uygunluk halinde bulunurlar. Aslında birisi sağa yatık diğeri sola yatık olmakla beraber 2 ve 12 numaralı yönler de birbiri ile uygun kabul edilebilir. Çünkü, bu yönler arasında diklikten çok paralelliğe yakınlık vardır.



Şekil 6. Yön zıtlıkları

Birbirine dik, paralel ve eğik durumda konmuş öğelerin yönleri düzenlemede çok önemli bir yer teşkil eder. Yatay ya da düşey etki yapan öğelerde genellikle yatay yönler edilgen (pasif), düşey yönler etken (aktif), ve eğik yönler hareketli, canlı, dinamik olarak etki yaparlar. Aynı yöndeki konumlar tek düzenlik ve sıkıcılık yaratır. Onun için gerektiğinde farklı yönler kullanmak suretiyle bir kompozisyonun yapısına hareket, canlılık ve ilgi çekicilik kazandırılır.⁴⁶

Dengeli ve etkili bir kompozisyonda yatay, dikey ve diyagonal hareketin uyumlu ilişkisi gözün dışarı kaçmasını ve başka arayışlara girmesini

⁴⁵ Bates LOWRY, Sanatı Görmek, s. 28

⁴⁶ İ. Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, s.10

önleyecektir. Görsel uyarıcılığın temel ögesi zıt ilişkilerdir. Burada da hareketin etkisi ancak karşı hareketle hem artırılır, hem de dengelenir. Hareket hareketsizlikle, hareketsizlik de hareketlilikle belirginleşebilir. Hareketli ve yön belirten biçimlerin uyarı etkisi, yön belirtmeyen statik biçimlerden daha fazla olduğundan, az-çok, büyük-küçük ve ışıklı-ışıksız etkileşimlerindeki denge ile birlikte düşünüldüğünde görsel çözümlenmelerde çıkış kolaylıkları sağlanabilir.⁴⁷

Yatay-dikey eksenler, bir bakıma yer çekimini simgelediği için bu eksenlere koşut olmayan çizgiler, çekimden kurtulmuş, kararlı durumlarını yitirmiş gibi bir izlenim verirler. Devinim, kararlı bir durumun bozulması, nesnelere yer ve mekan değiştirmeye yönelmesi demek oluyorsa, yatay dikey eksenlerine koşut olmayan çizgilerin yer çekimini simgeleyen bu başvuru eksenlerine göre durumları, doğallıkla yer ve mekan değiştirmeye yönelik yönelim vermelerine yol açar. Yani devinim izlenimi uyandırır. Yatay ve dikey düz çizgilerin, 90 derecelik açıyla (dikey olarak) birbirlerine bitişik ya da birbirlerinden ayrı düzende bir yüzeye yerleştirilmeleri durumunda devinimsizlik etkisi pekişir.

Gözün, üç boyutlu veya iki boyutlu bir tasarım üzerinde zorlanmadan dolaşması ve uyarılması, dikey, yatay, diyagonal hareketlerle sağlanabilir. Dikey ve yatay yön çizgileri birlikte kullanıldığında göz diyagonal hareketi arayacaktır. Diyagonal çizgi veya yön, dikey ve yatay yönden daha hareketli olduğundan göz rahatsız olacak ve dikey, yatay hareketi arayacaktır. Göz fiziksel ve fizyolojik özelliğinden dolayı, dikey çizgiyi yatay çizgiden, diyagonal çizgi de dikey çizgiden daha hareketli olarak algılar.

Klasik sanat, açıkça yatay ve dikeylere dayanan bir sanattır. Elemanları tam bir açıklık ve kesinlikle görülebilir. Konu ne olursa olsun, resimde daima yatay ve dikey karşıtlığı egemendir. Buna karşılık Barokta, bu açık yatay-dikey karşıtlığı gölgesellik içinde yumuşamış ve yerini ışık-gölgeye bırakmıştır.

⁴⁷ Abdullah DEMİR, Temel Plastik Sanatlar Eğitimi, s. 105-106

1.6.9. Kavramda Zıtlık

Göz ve beynin en yüksek seviyede uyarılması, birbirinin varlık nedeni olan zıt ilişkilerle olmaktadır. Sıcaklığın olumlu-olumsuz yönleri, soğukun olumlu-olumsuz yönleri ile daha da belirginleşir. Fakirlik-zenginlik, açlık-tokluğa, sevgi-sevgisizliğe, ölüm-yaşama, ağır-hafife, büyük-küçüğe, varlık-yokluğa, uzak-yakına göre anlam kazanırlar. Görsel anlatımda gözün ve dolayısı ile beynin uyarılması, birbirinin anlam ve etkisini güçlendiren zıtlık dengeleri ile sağlanabilir. Örneğin, sıcak-soğuk anlatımı, soyut biçim ve renklerin belli düzenleri ile oluşturulabileceği gibi, somut biçim ve renklerin kurgulanması ile de sağlanabilir. Burada önemli olan, sıcak-soğuk imajını en etkili verebilecek, renk ve biçim ilişkilerinin dengesini kurmaktır. En sıcak renkle en soğuk renk arasına kurulacak dengeli ilişki, bir yangın resminden daha sıcak, karlı bir manzara resminden daha soğuk etkiye sahip olabilir. Açlıktan ölen insanları gördükçe, çöpe dökülen ekmek ve yemek artıklarının çağrıştırdığı savurganlık düşüncesi, zıtlığın insani duyguları harekete geçirmesindedir. Kısaca söylemek gerekirse, görsel anlatımda başarı, her yönü ile iyi çözümlenmiş, dengeli, uyumlu, ilişkili zıtlıklarla sağlanabilir.

1.7. EŞKİŞİLİK

Eşkişilik olayı, karşıtların bir yapı bütünlüğü içinde birleşmesi birbirlerini kabul etmeleri demektir. Yapının ve biçimsel durumun varlığı, karşıtların bu eşkişilik varlığına bağlıdır. Eşkişilik durumu, karşıtların dengelenmesidir. O halde bir yapının biçimsel durumu, etki-tepki ilişkilerinin sonucudur. Bunların dengelenmesi yapının oluşum ve devamını sağlar. Dengenin bozulması, yapının çözümlenmesine yol açarak biçim değiştirmesine neden olur.

Bireysel kişiliklerin kuruluş sistemi gereklerine uyarak değişmesiyle öğeler eşkişilikli bir bütün oluştururlar. Bu bütün canlı ve cansız varlıklarda, sanat, endüstri, toplumsal yapı biçimlerinde görülebilir.

1.7.1. Yapıtlarda Eşkişilik

Kompozisyonu bir beste olarak değerlendiren Kandinski; aynı biçimin, aynı şartlar altında aynı tınıyı verdiğini söylüyor. Fakat şartların hep değişik olduğunu görür ve buna bağlı olarak iki sonuç çıkarır:

- 1- Bir biçimin ideal tınısı, başka biçimlerle biraraya getirildiğinde değişir;
- 2- Biçimin yönü kaydırılırsa bu tını, sabit tutulabildiği ölçüde, aynı çevre içinde değişir.

Bu sonuçlardan da bir üçüncüsü kendiliğinden çıkar. Mutlak bir şey yoktur. Biçim bestesi ise, bu bağlılığa dayanarak, iki şeye bağlıdır:

- 1- Biçimlerin biraraya getirilişlerindeki değişkenliğine;
- 2- Tek tek her biçimin en küçük ayrıntıya kadar varan değişkenliğine;

Parçaların herbirinin azıcıkta olsa yerinden oynatılması, bütünü özünden değiştirir. Biçim kümelerini oluşturan biçimlerin bir aradalığı, tek tek biçimlerin, bütün resmin, büyük biçimini oluşturan biçim kümeleriyle biraradalığı, ayrıca sözü edilen bütün parçaların eş-tını ve karşı-tını ilkeleri, yani tek tek biçimlerin yanyana gelişi, bir biçimin ötekince kısıtlanması, tek tek biçimlerin kayması, birbirini sürüklemesi ve parçalaması, biçim kümelerinin koşut biçimde işlenişi, örtülen ile açığa vurulanın biraraya getirilişi, ritmik olanla, aritmik olanın aynı yüzeyde biraraya getirilişi soyut biçimlerin salt geometrik ve geometrik açıdan tanımlanamaz öğeler olarak biraraya getirilişi, biçimlerin birbiriyle olan sınırlarının biraraya getirilişi vs. bütün bunlar salt çizimsel bir uyum yaratma

olanağını sağlayan ve bizi bu uyuma ulaştıracak olan araçlardır. Ve işte bu, renk dışarıda bırakıldığı sürece, siyah-beyaz sanatın uyumu olacaktır.⁴⁸

Renk düzenine göre kurulması düşünülen bir tabloda, nesnelerin renkleri ne olursa olsun, bunlar uygulanması düşünülen renk örgüsü içine girecektir. Eğer tablo valör düzenine göre düşünülecekse, yapı öğeleri olan nesnelere ışık-gölgenin oluşturduğu karmaşa içinde kişiliklerini değiştireceklerdir. Yoksa tabloda, nesne sayısı kadar yapı ve biçimin oluşması tehlikesiyle karşılaşılabilir.⁴⁹

⁴⁸ Wassily KANDINSKY, Sanatta Zihinsellik üstüne, s. 62

⁴⁹ Kayıhan KESKİNOK, Biçimleme Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam, s.35-36

II. BÖLÜM

DENGE

2.1. GÖRSEL ANLATIMDA DENGE

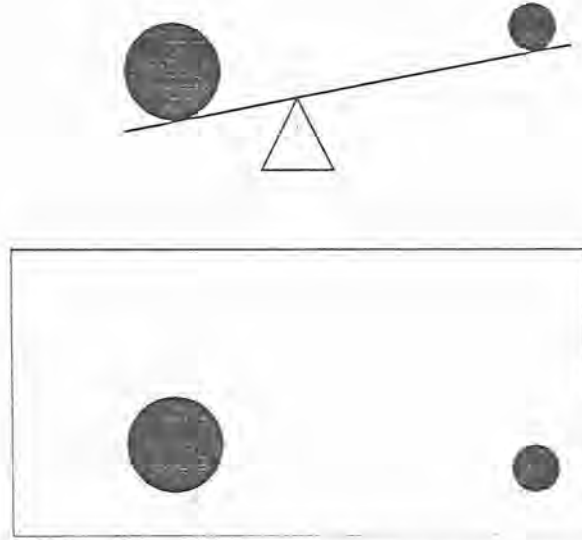
Çelişen karşıt güçlerin birbirlerine egemen olmamalarından doğan görelî ve geçici durumdur. Denge durumlarında etkileyici güçlerin toplamı sıfıra eşittir. Karşıtların dengesi her zaman görelîdir. Bu denge sürekli ve sağlam olsaydı gelişmeden sözedilemezdi. Gelişmenin, kökeni ve itici gücü, sadece ve sadece karşıtların sürekli çatışmasıdır. Nitelikler kendi başlarına var olamazlar onları taşıyacak bir destek ya da dayanak gereklidir. Bu dayanak, karşı güçtür; yani dengeleyici unsurdur.

Bir sanat yapıtında herşeyden önce birliği oluşturan bir ilkenin olması gereklidir. Bunu fiziki kurallarla açıklamak gerekirse, bir resimde gözü çeken bir rahatsızlık ya da dengesizlik bulunmaması gerekir. Bu nedenle sanatçı kurgusunu geometrik bir yapı içerisinde gerçekleştirir.

Doğada olduğu gibi, plastik sanatlarda da dengelemede öğeler aktif, pasif ve aracı durumunda olurlar. Bunlardan biri olmadan diğerleri tek başına dengeyi sağlayamazlar. Bu durumda, karşıt öğelerin aynı önemde rol aldığı ortaya çıkar. Plastik sanatlarda da karşıt öğelerin ilişkilerine benzer. Siyahın beyazla, mavinin kırmızıyla, soğuk tonların sıcak tonlarla, yatay çizgilerin dikey çizgilerle olan ilişkilerini birbirlerine karşıt ya da çatışkılıdır. Paul Klee (1879-1940) dengenin sağlanması olayını devinime bağlamaktadır. Doğadaki dengeleme biçimlerin değişim ve oluşum süreci yine bir devinim sonucudur. Plastik sanatlarda denge, bir yer değiştirme ya da devinim sonucu sağlanabilir. Sürekli bir dönüşüm içinde olan bu devinim güçleri, ritmik gidiş gelişlerle

birbirlerinin etkilerini tartmaya çalışırlar. Karşit güçlerin çatışkılılarıyla oluşan bu devinim güçleri arasında uyumlu bir ağırlık ilişkisi kurulabilirse dengeli bir biçim oluşabilir.

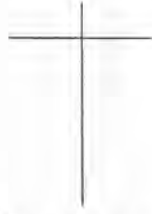
Siyah-beyaz çalışmalar; siyah ve orta değeri kapsayan üç temel ögeyle gerçekleştirildiği zaman pasif, aktif ve dengeleme, ilginç durumlar oluştururlar. Dengelemede güçle alan ters, pasiflikte ise doğru orantılıdır. Güç arttıkça alan daralır, pasiflik arttıkça alan genişler. Biçimsel sanatlarda aktif, pasif öge ağırlıklarının dağılması doğa yasalarına benzer.



Şekil 7. Kaldıraçta dengeleme

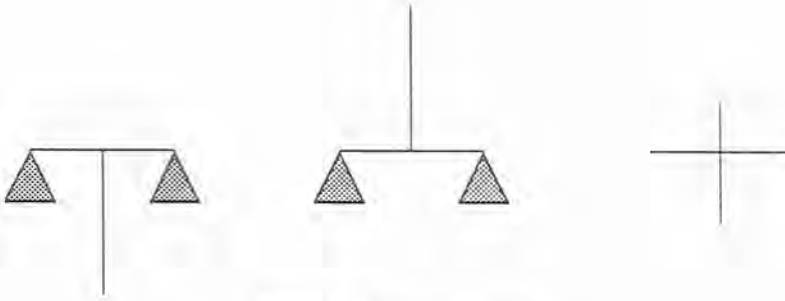
Şekil 7, Kaldıraçtan giderek farklı büyüklükteki iki lekenin belirli bir alanda dengelenmesi şekilde görüldüğü gibi bir merkez noktasına yakın olan çapı daha büyük lekenin, merkezden uzakta, çapı daha küçük bir leke ile dengelenebileceği görülür.

Klee, resimlerindeki dengeyi doğa yasalarından yola çıkarak oluşturmuştur. Klee'nin teorilerinden bazıları:



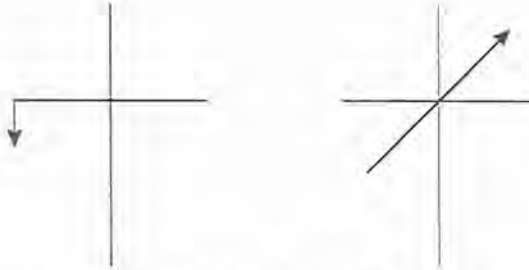
Şekil 8. İp cambazının dengesi

İp cambazının hareketleri kesin olarak denge ile ilişkilidir. Cambaz ip üzerinde, her iki uçtaki yer çekimini (ağırlığı) hesaplayarak dengesini kurar.



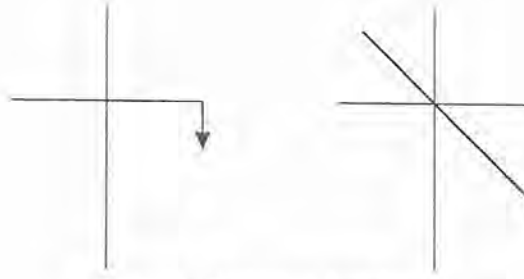
Şekil 9. Terazide denge

Terazide olduğu gibi, dengenin temel dayanağı dikey ve yatay karşıtlığıdır.



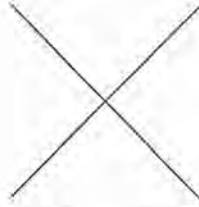
Şekil 10. Yöndeki dengesizlik durumu

Dikey ve yataylardan birinde ağırlığın değişmesiyle, dikey ve yatayların durumu değişir, bu nedenle denge bozulur.



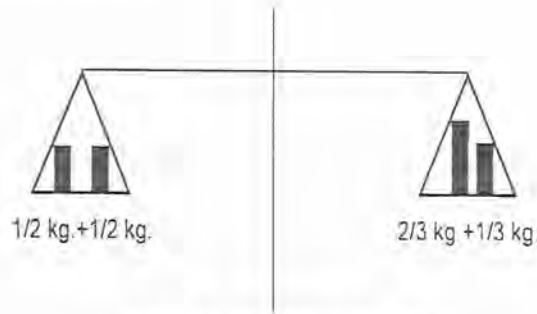
Şekil 11. Dengenin kurulması

Şekil 10'daki dengesizlik durumu ağırlıkların denkleştirilmesi yoluyla şekil 11'de kullanılan zıt yöndeki hareketle denge yeniden kurulabilir.



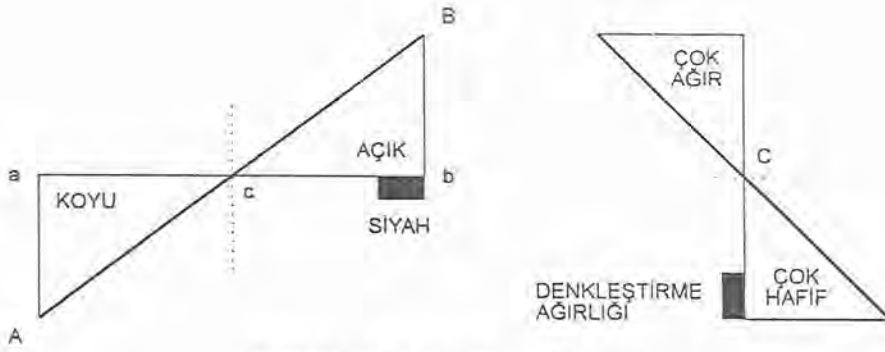
Şekil 12. Diyagonal denge

Her iki etkinin birleştirilmesiyle çapraz (diyagonal) ya da bakışimli (simetrik) denge yeniden kurulur.



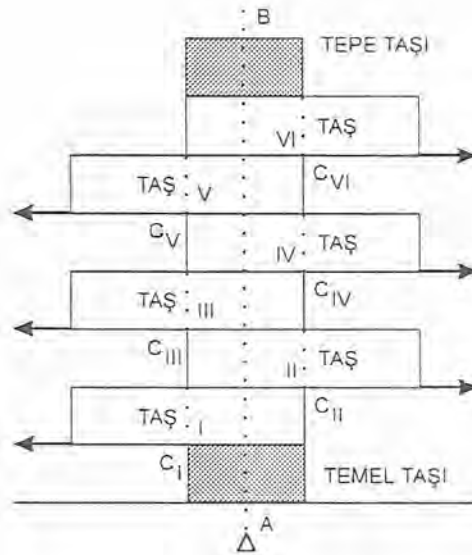
Şekil 13. Asimetrik denge

Ağırlıkların denkleştirilmesiyle bakışimsız (asimetrik) dengede kurulabilir. Böyle bir denge daha karmaşıktır.



Şekil 14. Açık-koyuda dengeleme

ab ve AB eksenlerinin ortak merkezi C'dir. C, temel öğedir. aA koyu, Bb açıktır. Koyu bölüm ağır basacağından dengeyi kurmak için Bb tarafına siyah bir leke koymamız gerekir. Bu leke kaldırıldığı zaman denge bozulur; aA alçalır, Bb yükselir. Bu tıpkı yürürken sola doğru düşen bir insanın dengesini yeniden sağlamak için sağ kolunu yana uzatmasına benzer.



Şekil 15. Duvar örgüsünde denge

Bir duvarın örülmesinde denge, taşların sağlı sollu dizilmesiyle kurulur. Önce temel taşı, onun üzerine I. taş konur. Bu taş sola doğru dengeyi bozar. Sonra II. taş konur. Bu kez denge sağa doğru bozulur. Tepe taşı konuluncaya

dek denge sağlı sollu s¼rekli bozulur. Tepe taşının konmasıyla denge kurulmuş olur.⁵⁰

Renkli resimde denge sorunu, ¼ç temel anlayışta, karşıtların ilişkileri ve bunlar arasındaki denge de farklı biçimlerde oluşurlar. Koyu ve açığa dayanan ışık-gölge resminde karşıtlar koyu ve açık olduğundan bunlar arasındaki ilişkiler ve denge sorunları siyah ve beyazdaki gibi öz¼l¼r.

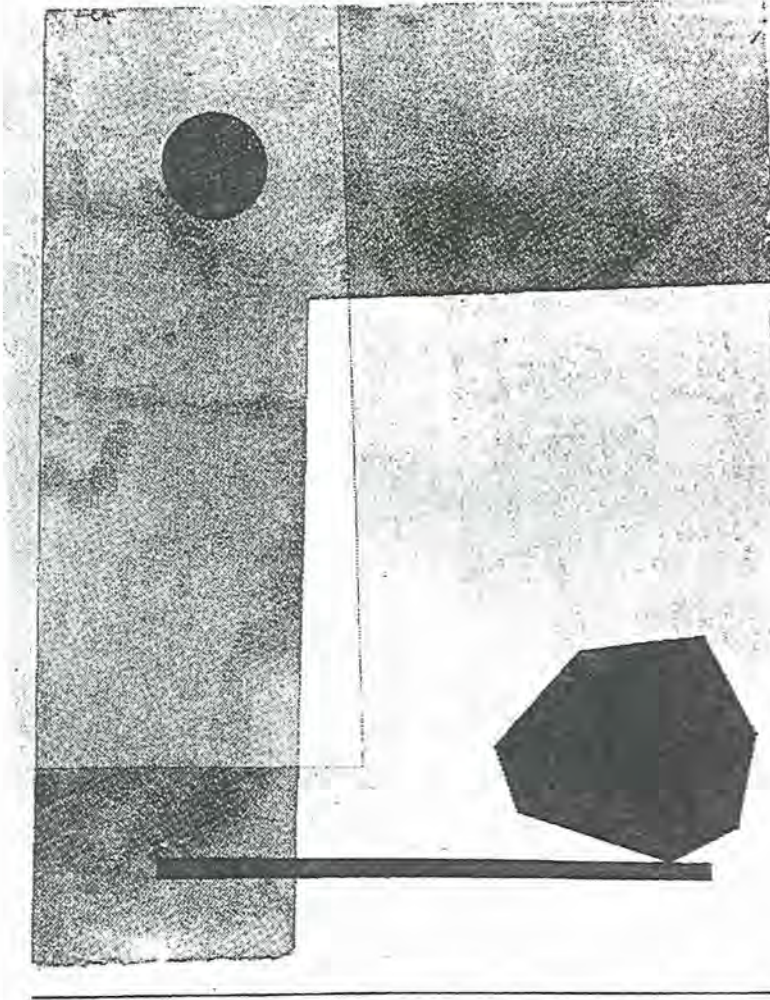
Renkçi, ışık-gölgeci resimde, karşıtlar ışık-gölge ve dolayısıyla ışıklar için uygulanan sıcak (kırmızı, sarı, turuncu), gölgeler için uygulanan (mavi, yeşil, mor) renklerdir. Bu renkler aynı zamanda birbirlerinin tamamlayıcısı ve karşıtlarıdır. Dengenin dayandığı asıl temel, karşıt renkler arasındaki atışkılara dayanır. Bu nedenle, renkçi, ışık-gölgeci resimle, salt renkli resimde denge sorunları aynı biçimde öz¼l¼r.

Bir renkli resimde, aynı büyüklükte ve aynı şiddette iki karşıt bulunursa, bunlar birbirlerine ¼st¼nl¼k sağlamaya çalışacağından ve bununda olanaklı olmadığından dengenin oluşmayacağı gibi biçimde sarsılır. Bu nedenle doğa biçimlerinde olduğu gibi iki karşıt rengi, diğer bir aracı ile bağlayarak birini aktif duruma getirirerek görevsel bir yapı birliği içinde uyumu sağlayarak dengeyi kurmak gereklidir. Bu nedenle de resimde ¼ç renk kullanıldığı zaman, birinin renklilik yönünden çok şiddetli, ikincinin hafifletilmiş, ¼ç¼nc¼ ise griye d¼n¼řm¼ř olmalıdır. Renklilik yönünden şiddetli olan, alan itibariyle küçük, ikinci orta, griye alan renk ise daha büyük bir alana uygulanmalıdır. Renklilik yönünden güçlü renklerin küçük alan kaplaması, zayıf renklerin ise geniş alan kaplaması, ağırlık yönünden birbirlerini tartabilir ve böylece de denge sağlanabilir. Renkli resimlerde sıcak-soğuk karşıtlarıyla denge sağlanabilir.

Klee, "tonların ağırlıkları olduğunu, yoğunluklarına, yani açıklık ve koyuluk derecelerine göre tartılabileceğini söyler." O'na göre ölç¼, tartı ve

⁵⁰ Fikri CANT¼RK, Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar, s. 54-58

nitelik biçimlendirme öğeleridir. Bunların yerinde kullanılabilmesi için herbirinin olanaklarının iyice tanınması zorunluluğu vardır. Çizgi sadece ölçülür, açık ve koyu yoğunluklarına göre tartılabilir, kapladıkları yere göre de ölçülebilir. Buna karşılık renk niteliktir, ama açıklık-koyuluk farkı gösterdiği için de ölçülebilir.



Resim 2. Paul KLEE, Cüretkar Dengeleme, (Audaci eusement Pesé), 1930, Suluboya, Bern.

Gözü aracılığıyla insan, yaşam ve eğitim süreci boyunca, düzgün ve düzgün olmayan biçimlerden oluşan basit ve karmaşık (kompleks) bütünleri, bağlı oldukları düzenler içinde algılayarak bir "dengelik hissine" sahip olur. En düzgün biçimler dışında gözün bilinçli denge hissini, ilgili sinir sisteminde psikolojik güçler birbirini eşitleyecek güçte dağıldıkları zaman dengelenirler. Rudolf Arnheim, görsel dengeye "psikolojik denge" demektedir. Görsel

dengeinde mekanik dengeye benzediğini vurgular. Aynen mekanik dengede olduğu gibi, görsel dengede de "karşıt (zıt) kuvvetlerin" varlığı şarttır. Görsel algıda kuvvetlerin kaynağı olan tasarım öğeleride, mekanik dengede olduğu gibi "çekim merkezlerine" sahiptirler. her öğenin yeri, değeri, ölçüsü oranı ve alan üzerinde bağlanacağı dayanakları (biçimlerin tutunma noktaları) "deneme-yanılma veya tecrübeye" dayanarak bulunabilir.⁵¹

Sanatçı bize yalnız nesnelere ya da alanlar arasındaki dengeyi değil, bu dengeyi ne yoldan sağladığını da belli eder. Bir biçimin ötekiyle bağıntısı, bize dengeyi nasıl meydana geldiğini gösterir.

Göz aracılığıyla kazanılan denge hissi, görsel dengeyi bir yönüdür. Çünkü göze göre dengeli olan bir konum, görünüşte gerçekte dengesiz veya gözün dengesiz olarak gördüğü bir konum, gerçekte katı bir denge içinde olabilir. Yani göz, doğayı algıladıkça, denge hissinde göre yaptığı algılarda her an yanılabilir, veya görsel algının dışında, doğada varolan bazı gerçekler dengesizken dengeli olarak görülebilir. Gözün denge hissinde yanılma bu algılama, görsel dengeyi yaratan "boyut, renk, biçim, doku, yön, aralık, hareket" öğelerinden kaynaklanır. Yani görsel dengeyi, tecrübe ve birikimle kazanılmış denge hissi dışında, ikinci yönünü öğesel kuvvetler oluşturur. Tamamen insan beyninin dışında olan öğesel kuvvetlerin güçleri, karşıtlıkları da denge veya dengesizliğin oluşumunda temel olur.

✓ Bir düzenlemeye giren nesnelere renkleri, değerleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri birbirleriyle oranlama konusu olur. Aynı şekilde bir düzenlemedeki düşünce ve nesnelere önem dereceleri de bu oranlama konusu içine girer. Böylece plastik öğelerin birbirleri ile ortaya koydukları değerler bakımından tartıldıklarında genel bir denge hissedilmeli; herhangi bir biçim ya da bir grup ağır basarak düzenin ağırlık merkezini kendi tarafına

⁵¹ Rudolf ARNHEIM, Art and Visual Perception, Çev. F.Y. Uğurlu, 1979 s. 10-41.

kaydırmamalıdır. Bazı nesnelere düzenlemelerde daha önemli bir şekilde ve ağırlık merkezini kendi tarafına çekebilecek biçimde düzenlenebilir. Fakat diğer tarafta kalan nesnelere de ağırlık merkezini kendi taraflarına çekecek güçte olmalı ve bu mücadelenin sonunda yine ağırlık merkezi alanın ortaya yakın bir yerinde kalabilmelidir.

Bir çalışma üzerinde dengesizlik hissediliyorsa; ya dengesizlik meydana getiren kısımların yeri, rengi, değeri, dokusu, yönü, aralığı, ölçüsü gerektiği kadar değiştirilmeli ya da diğer boşluklara denge sağlayıcı yeni biçimler eklenmelidir. Eğer bir düzenlemede dengesizlik göze batmıyorsa, denge sağlanmış demektir.⁵²

Kompozisyon, zıtlıkların oluşturduğu çok yönlü bir dengeleme işlemidir. Kompozisyon içinde biçimlerin birbirlerini tamamlamaları ile dengeli bir bütüne, kompozisyon birliğine varılır. Yapının tümü içerisinde biçim elemanları, bireysel seslerini kaybeder, birbirlerini uyararak asıl büyük sesin oluşmasını sağlarlar. Kompozisyon, artık çok sesli bir koro oluşturur. Koro bilindiği gibi çok sayıda vokalistten oluşur. Kompozisyonda da her plastik eleman vokalist görevini üstlenir.

Açık-seçik, belirgin bir biçimin hakimiyetindeki kompozisyonları, melodik olarak adlandırmak mümkündür. Bunun yanında, senfonik kompozisyon, belirli, seçik ya da belirsiz bir biçimin hakimiyetindeki değişik biçimlerden meydana gelen karmaşık anlatımlı dengelemeye dayanır. Bu tip kompozisyonlarda çok güçlü bir ana biçim bulunması gereklidir. Kompozisyonun diğer elemanları arasında, hakim biçim ile aralarında bir çağrışıma sahip olanı da, ana biçime, renk, valör, ve ritm yönünden çok aykırı olanları da çıkabilir. Böyle bir dengelemede ana biçim ile diğer biçim grupları arasında bazı ara biçimler bulunur.

⁵² İ. Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, s. 96

Denge, biçimlerdeki yön ya da ışık-gölgelilik elemanlarının söz sahibi olduğu bir bütündür. Biçim koyulaştıkça denge içerisindeki sözü etkinleştirir, ağırlığı artar. Biçimin rengi güçlendikçe (etrafına oranla) daha dikkat çekici olur. Yön ve kuvvet grupları kompozisyon içinde, tuttıkları yere, yaygınlıklarına, renklerine ve biçimin genel yapısına bağlıdır. Bütün bu faktörlerden ortaya çıkan kuvvet grupları kompozisyon içinde birbirlerini karşılıklı dengeleyebilir ve ölçülü bir gerilim yaratırlar.⁵³

2.2. Dengeyi Oluşturan Görsel Güçler

2.2.1. Ağırlık

Görsel nesnelerin, dengesi üzerinde özel bir etkiye sahip olan ağırlık, nesnelerin yoğunluk dereceleri ile yer çekimi kuvvetinden doğar. fakat psikolojik dengede ağırlık, öğelerin görsel değerlerinden oluşur. Ağırlık olarak nitelediğimiz şey, yerçekiminin nesnelere sürekli olarak aşağıya çekme eğilimidir.

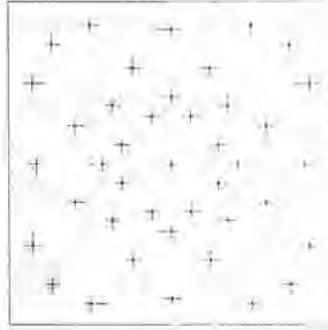
Bir resimde yer alan nesnelere baktığımız zaman, onların ağırlıklarının, gözle kendileri arasındaki eksen üzerinde belli bir gerilim yarattıklarını görürüz. Ağırlık sürekli olarak dinamiktir ve bu dinamizmden doğan geriliminin resim düzlemindeki yeri sürekli değildir; yani, gerilim her durumda resim düzleminde oluşan bir şey değil; resim düzleminin önünde ve arkasında gerçekleşebilir.

Her resimde güçler bir ağırlık noktası oluşturur. Yapıtlarda bu ağırlık merkezini bulmanın en basit yolu desen üzerinde bir çerçeveyi, çerçeve ve

⁵³ Mümtaz İŞİNGÖR, Mustafa ASLIER, Resim 1 Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim, Ankara 1986, s.14

desen birbirlerini dengeleyinceye kadar dolaştırmaktır. Böylece çerçevenin merkezi, desenin ağırlık merkezi ile çakışır ve tam denge durumu oluşur.⁵⁴

Nesnelerin yatay-düşey ve diagonal yerleşim eksenleri üzerindeki yerleri, nesnenin ağır veya hafif görünümünü etkiler. Yapısal çatıdaki kuvvetli bir pozisyon, yatay veya düşey konumdaki merkezden uzaktaki bir yerden daha fazla ağırlık gerektirir.



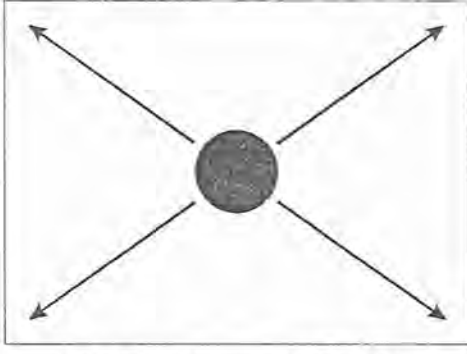
Şekil 16. Merkez ve dış alandaki ağırlık etkisi

Şekil 16'da yapısal iskelette merkezde yer alan güçlü bölge, diğer bölgelere oranla daha fazla ağırlık taşır. Bu durum, merkezdeki objenin, dış alanlarda yer alan daha küçük objeler tarafından dengelenebileceğini gösterir. Şekilde görülen merkez figürleri, genellikle ağırlık taşır. Burada ağırlıklar, köşelere doğru yönelmektedir. Fakat yine de resmin tümü dengeli olarak algılanır. Kaldıraç ilkesine göre, bir öğenin ağırlığı, merkezden uzaklaştığı ölçüde artar. Çünkü, dayanak noktasından uzaklaştıkça ağırlık artacaktır.⁵⁵

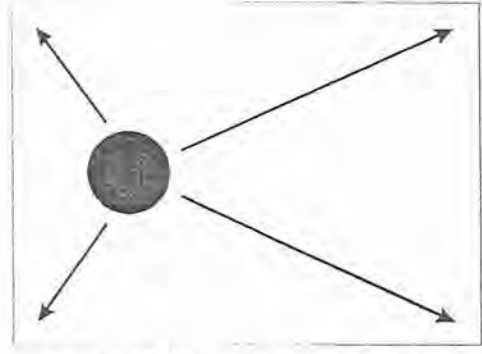
Günlük hayatımızda çevremize bakarken herhangi bir nesneyi bakış açımız içinde konumlandığımız yer, o nesneye bizim bakış açımız içinde zayıf ya da kuvvetli bir görsel güç yükler. Nesneye yüklenen bu görsel güç, bakış açısı içinde nesnenin bulunduğu yer ve nesnenin diğer nesnelerle olan ilişkileri sonucunda ortaya çıkar.

⁵⁴ Adem GENÇ, Ahmet SİPAHIOĞLU, Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç, İzmir 1990, Sergi Yay., s. 72

⁵⁵ Adem GENÇ, Ahmet SİPAHIOĞLU, a.g.y. s. 72-73



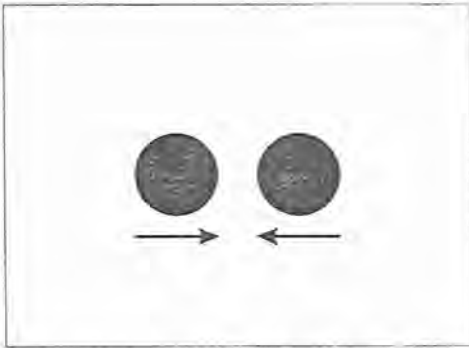
Şekil 17. Konum ağırlık ilişkisi I.



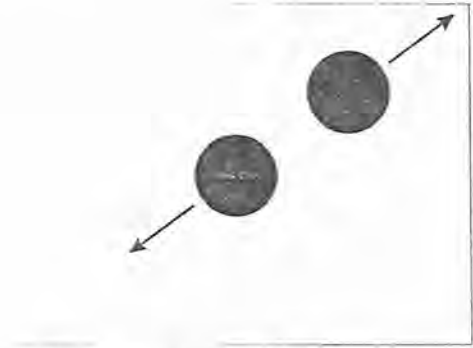
Şekil 18. Konum ağırlık ilişkisi II.

Şekil 17'de kitle bütün görüntü alanına hakimdir. Bu oluşan güç bir mıknatıs kutbu gibi görsel algılama açısından görüntü alanının diğer bölgelerini kendine çekerek, adeta yok eder.

Şekil 18'de kütleyi görüntü alanının kenarına yaklaştırsak, bu defa daha önceki görsel güç yok olacak, kütle görsel gücünü görüntü alanı içinde yaklaştığı kenara taşıyacaktır. Görüntü alanının boşa kalan bölgeleri görsel güçten uzak, rahatlamış bir bölge olarak ortaya çıkar.



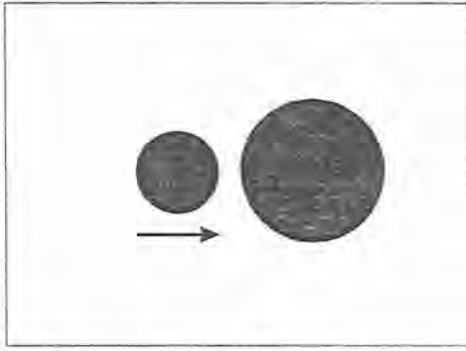
Şekil 19. Konum ağırlık ilişkisi III.



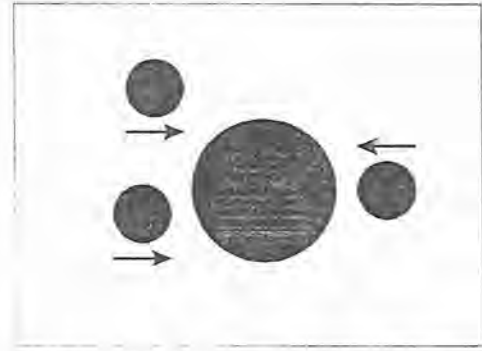
Şekil 20. Konum ağırlık ilişkisi IV.

Şekil 19'da iki kütle birbirine yakın konumlandığında, oluşturdukları görsel güç birbirlerini çekme eğilimindedir. Bu durumda kütleler tek bir kütleymiş gibi görünürler.

Şekil 20'de iki kütle birbirinden uzaklaştığında; birisi görüntü alanın tam ortasında, diğeri ise sağ üst köşede konumlağında sergileyecekleri görsel güç birbirlerini iten yönde olacaktır. Kütleler birbirine yaklaştıkça ortak görsel güç artacaktır.



Şekil 21. Konum ağırlık ilişkisi V.



Şekil 22. Konum ağırlık ilişkisi VI.

Şekil 21'de aynı düzenleme içinde kütlelerin birini diğeri göre küçültürsek, büyük olan kütle, küçüğe göre daha güçlü algılanır. Görüntü alanında büyük kütle bulduğu yöne doğru görsel bir güç oluşur.

Şekil 22'de tek büyük kütle etrafında, birbirinin aynı üç küçük kütle alalım. Büyük kütle küçüklerin yanında bağımsız ve kararlı görünecektir. Ancak çok sayıdaki küçük kütle tarafından çevresi kuşatılmış olan büyük kütle, çevresindeki küçük kütlelerin görsel gücü altında olduğu hissedilecektir.⁵⁶

Bakışı uzağa yönelten perspektif derinliğin, büyük bir karşı denge gücüne sahip olduğu bilinmektedir. Derinlik, görünenin gerçek ağırlığını oldukça hafifletir. Görsel alanın taşıdığı ağırlık, o alanın taşıdığı derinliğe bağlıdır. Görsel alan derinliği ne kadar geriye uzanırsa bu derinliğin taşıdığı ağırlık da o kadar artar, yani ağırlığın derinliğe göre artması konusunda şöylece bir fikir ileri sürülebilir: Algılamada perspektif, algı yanılmasından ötürü bir cisim ne kadar küçük görünürse o kadar uzakta algılanır.

⁵⁶ Levent KILIÇ, Görüntü Estetiği, s. 70-73

Wölfflin'in Rönesans ve Barok resim anlayışları arasında "Düzlem ve Derinlik" karşıtlığını bir kıyaslama değeri olarak önermesi aslında, 17. yüzyılda beliren resim üslubunun yeniliğini ve farklılığını vurgular. Barok resimde, anlamın ayrı düzlemler yerine derinlemesine sıralanışı, düzlemler ilkesinin aşıldığını gösterir. Ressamlar derinlik etkisini, tabloyu diyagonal şekilde bölen ve hareket izlenimini baskın duruma getiren yörünge üzerinde gerçekleştirirler. Bu yörünge, ön ve arka düzlemleri birleştiren, resim elemanlarının genişlemesine bir kompozisyon içerisinde bir araya getirmeye yarayan önemli bir görevi üstlenir.⁵⁷

Diğer koşullar eşit olduğunda, ölçüsel büyüklüğe sahip yüzeyler ve nesnelere daha da ağır görünürler. Diğer faktörlerin eşdeğer olduğu durumlarda geniş ya da büyük olan şey ağırdır.

Ruysdael'in (1628-1682) bu resminde önemsiz kaya blokları, öyle büyük bir görünüme erişitirilmiş ki, bundan zorunlu olarak perspektif bir uzayda bir hareket doğmaktadır. Bunların yanında, en arka plandaki tepe, her ne kadar üzerindeki şato ona kuvvetli bir gerçeklik veremekteyse de garip bir şekilde küçük görünür. Bu iki kitleyi seyirci, ister istemez birbirine bağlamaktan yani resmi derinliğine görmekten kendini alamaz.⁵⁸

⁵⁷ Mümtaz SAĞLAM, "Resimde Mekan ve Derinlik Sorunları Üzerine", Türkiye 'de Sanat, Mayıs-Ağustos, 1995, Sa. 53-54, s.19

⁵⁸ Heinrich WÖLFFLIN, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, s. 105



Resim 3. Jacob Van RUYSDAEL, Bentheim Şatosu,
111 x 99 cm., Amsterdam, Rijkmuseum.

Renklerin ayrı kroma ve ton değerleri, farklı ağırlık etkisi yaratırlar. Kırmızı, maviden daha ağır görünür. Çünkü kırmızının kroması maviden daha yüksektir. Parlak renkler, daha ağır görünürler. Koyuluk ağırlık etkisi yaratır. Aynı biçimde bu durum renklerin boyutuyla da ilgilidir. Aydınlatma özelliğinden ötürü beyaz alan siyah alandan büyük görüldüğü durumlarda; birbirlerini dengelemeleri için bu iki ögenin farklı ölçülerde kullanılması gerekir. Siyah alanlara beyazdan daha fazla yer verilmelidir.

Sarının uyarı etkisi, tamamlayıcısı olan mordan çok daha fazladır. Bir birim alan sarının uyarı etkisi, üç birim alan morun uyarı etkisine denktir. Bu durumda, küçük alan uyarı etkisi yüksekle, büyük alan uyarı etkisi düşük renklerin gözdeki dengesi söz konusudur. Gözün ve beynin uyarılması, harekete geçirilmesi, birbirleri ile ilişkili zıtlıklarla sağlanabilir. Ancak, bu zıtlıkların birbirlerine olan farklı etkileri ile denge sağlanır ve göz rahatlar.

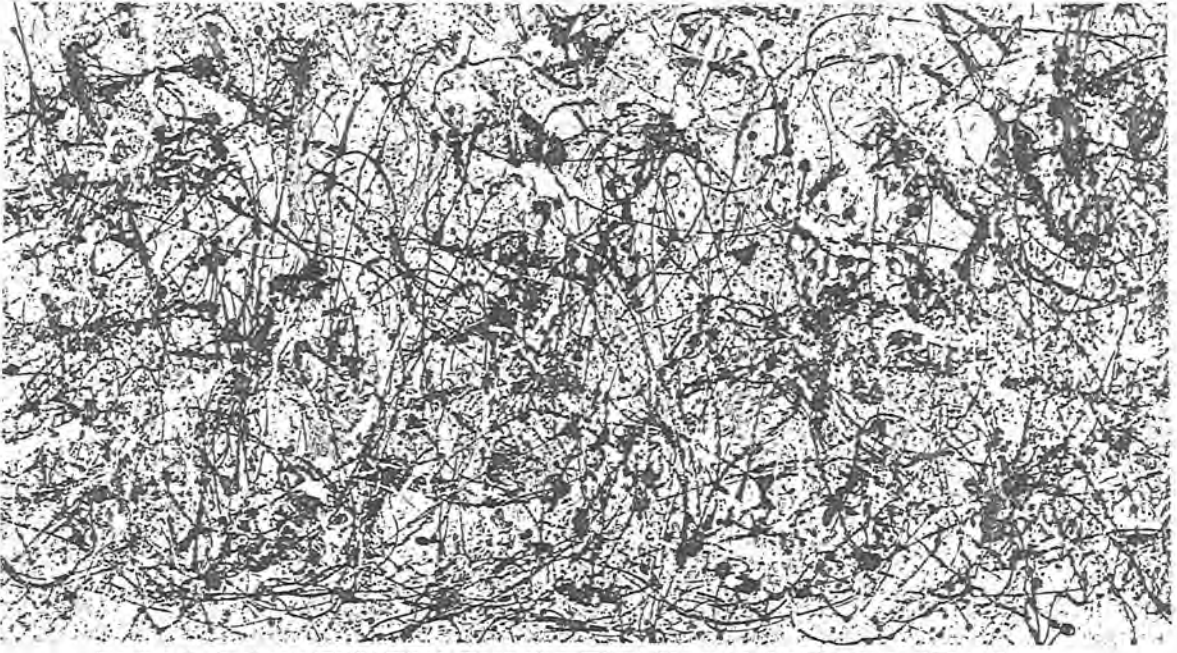
Geometrik karakteri tam olan biçimler daha ağır görünürler. Yani, basit ve düzenli şekiller daha ağır görünür. Bu etki özellikle soyut sanatta Kandinsky'nin yapıtlarında açıkça görülür. Kandinsky'nin bazı yapıtlarında yuvarlak ve kareler diğer biçimlere göre daha ağır görünürler. Merkez çevresinde sıkışmış öğeler kümesi de ağırlık duygusunu arttırabilir.

2.2.2. Motif Örüntüsü

Tek'lik ağırlık kazandırır. Bulutsuz gökyüzündeki Ay ya da Güneş, bulutlu bir ortama göre daha ağır görünür. Bomboş bir gök yüzünde güneşin ya da ayın ağırlığı, yıldızlı ya da bulutlu bir gökyüzüne oranla daha fazladır. Sahne ve görüntü sanatlarında baş rolde oynayan kişi, önemli sahnelerde tek başına ya da diğerlerinden uzakta gösterilir.

Öğelerin sayısı tek bir figürden, tüm alanı kaplayan sayısız figüre kadar uzanabilir. Ağırlıkların dağılımı, her şeye egemen gözüken bir tek güçlü figür tarafından dengelenir. Boş bir alan ve üzerinde bir iki öğe bulunan resimlerde, hiyerarşik eğilime sık sık başvurulmaktadır. Genellikle, çok fazla sayıda öğeden meydana gelen bir düzenlemede, en güçlüden en güçsüze doğru bir sıralama vardır. Tek bir insan figüründe, kompozisyon; portre, eller ve ayaklar gibi ikincil denge merkezleri üzerinde inşa edilmiştir.

Motiflerin oluşturduğu kümelerin kitlesel etkisi, motif sıklığı içerisinde tek tek biçimler olarak görünmediklerinden dolayı, genellikle çizgisel tekniğe olanak vermezler. Tek tek motifler, bütün içinde erirler, oluşturdukları titreşimler sayesinde kitle etkisini desteklerler.



Resim 4. Jackson POLLOCK, Sonbahar Ritmi (Ayrıntı), Yağlı Boya, 267 x 526 cm.,
1950, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Hiyerarşik eğilim, aynı ağırlıktaki bir çok öğenin düzenlemelerde sıfır noktasına ulaşır. Sürekli tekrarlardan oluşan motiflerde denge homojenlikle sağlanır. Homojen yapıya en uygun örnek Jackson Pollock'un son resimleridir. Bu resimler resim düzlemine yayılmış benzer hareketlerden oluşur. Bu resimde izleyici hangi noktaya bakarsa baksın, aynı etkilenmeyi duyacaktır.

2.2.3. Yön

Varolan bütün unsurlar, daima bir yön belirlerler. Bu yöneliş ve yönlendirilişler ve hareketin doğrultuları birbirlerini karşılamak zorundadır. Renkten gelen ağırlık, konumdan gelen yönelişlerle dengelenebilir. Merkezi çekim zıt yönlerle dengelenir. Zıt yönlerin kompleks dengeliliği, kompozisyonun canlılığını oluşturur. Ağırlık ve güç dengesi, bir sistem oluşturan güçlerin birbirlerini tamamlamaları ile ortaya çıkar. Bu tür tamamlama, güçlerin üç ayrı öğesi ile ilgilidir: Hareket noktasının *yeri*, bu öğelerin *güçleri* ve *yönleridir*. Görsel güçlerin yönü bir çok faktör tarafından belirlenir. Bunlar arasında komşu öğelerin ağırlıkları dolayısıyla yol açtıkları bir çekme duygusu vardır.

Yön duygusunu yaratan bir başka öğede konudur. Konu resimdeki bir insan figürünü, ileri gidiyor ya da geriliyor gibi gösterebilir. Sahnede aktörlerin gözleriyle yarattıkları "görsel çizgiler" uzamsal bir yön duygusu yaratmaktadır. Şeklin yönü ilgi mekezine yönelik hareketle dengelenebilir. Bu ilişkilerin karmaşıklığı bir sanat yapıtında canlılığı sağlar.

Dinamiğin yönlere göre değiştiği uzayda, dünyamıza hakim olan yerçekiminin gücü, uzayda yaşamamıza neden olur. Yukarı doğru çıkmak, direnci yenmek demektir. İnmek ya da düşmek, aşağı doğru olan yer çekimine yenik düşmektir. Yer çekiminden uzaklaşmak büyük bir kuvvet gerektirdiği için, yukarı doğru duran bir kitlenin potansiyel enerjisi, aşağıdakinden çok daha fazla olacaktır.

Görsel olarak belirli bir boyutu, rengi, biçimi olan iki eşit nesneden üstte olanı daha ağır çekecektir. Bu nedenle değişik yüksekliklerde eşit nesnelere koyarak bir denge oluşturulamaz. En üstteki, daha hafif olmalıdır. Görme duygusu için dik olma durumu birden fazla anlama gelir; dik durduğumuzda veya başımızı kaldırdığımızda, dikey-yatay konumumuzun farkına varırız. Bu farkında oluş, çevresel bir oriyantasyondur. Fakat yine de yatay durumda bulunan bir kitabın "üst" ve "alt"ından bahsediyoruz. Sözgelimi, "sayfanın üstü" diyoruz. Masaya eğildiğimizde "yukarı" dediğimiz bölge, bizim altımızda olmasına rağmen görme alanımızın üstündedir. Buna da "retinal oriyantasyon" denilir. Görsel deneyimlerimizde aşağı kısmı daha ağır görmeye eğilimliyiz. Modern resim, heykel ve bir ölçüde mimarlıkta, görsel ağırlığı, kompozisyonun tümüne dağıtmak suretiyle yerçekiminden kurtulma girişimlerine rastlanmaktadır. Bu amaca ulaşmak için yapılması gereken şey, yukarı kısmının ağırlığını biraz daha artırmaktır.

Bir son dönem Mondrian tablosunu, yapıldığı şekilde, dik durumda algıladığımız zaman ağırlığın, yukarıda ve aşağıda homojen bir şekilde dağıldığını görürüz. Ama, aynı resmi ters çevirdiğimizde, yukarı bölümün daha

ağır olduğunu görebiliriz. 17. ve 18. yüzyılın gerçekçi manzara resimlerinde, resmin alt bölümü daha ağırdır. Yerçekimi merkezi, geometrik merkezin altındadır. Bu kural tipografik tasarımcıları tarafından da izlenmektedir. Jackson Pollock resimlerini, tuvalini yere sermek suretiyle yapıyordu. Bunun nedenini Pollock Şöyle açıklamaktaydı: *“Resme böylece kendimi daha yakın hissediyorum. Adeta resmin bir parçasıyım. Bu teknikle resmin etrafında yürüyebilir ve dört kenarından da çalışabilir ve resmin içinde yer alabilirim.”* Pollock’un resimleri daha çok, duvarda asılı olarak izlenmek üzere yapılmıştı. Fakat, bu farklılık, sanatçının denge duygusunu bozmamıştır.

Yer düzlemine göre dik duran bir keman, yere yatırılmış bir kemandan daha simetrik görülür. Dolayısıyla dengeli görünüm, yatay yönlere göre değişkenlik gösterir. Görsel algının soldan sağa doğru bir yön izlediğini, Şekil zıttına dönüşünce, algılama yönünden simetrik kopyaların kayba uğradığı anlaşılmıştır. Ters yöndeki algılama daha fazla enerji gerektireceğinden, algılanan (aslın zıt simetrisi) daha hafif görünür. Denge için yansımış görüntüler daha kuvvetli değere sahip olmalıdır.

Bu genel incelemenin işiği altında dengenin, bütünü ve bütünü oluşturan parçaların “düzeni değerlendiren” bir ilke olduğunu söyleyebiliriz. Açıkladığımız gibi, dengeli-dengesiz değerlendirmesi, insanın görsel birikiminden, oğelerin fiziki yapılarından; psikolojik kuvvetlerden kaynaklanır. Her bütünde parçalar, ölçü, doku, biçim, aralık, yn ve renk olarak bağlı bulunan ze ve kullanım yerine göre, hem birbirlerini hem çevrelerini etkileyerek görsel kuvvetleri yaratırlar. Bu kuvvetlerde, görsel algıda, bakan gözün birikimine göre bir değerlendirmeye uğrarlar veya değerlendirme yaratırlar. Görünen bütündeki tüm görsel gerilimler birbirlerini eşitliyorsa denge oluşmuştur.

Biçimlerin değer ve fonksiyon olarak birbirlerini ezmesi, yoketmesi, aralık ve yön olarak biçimler arasındaki ilişkilerin kesilmesi, uzay ve renk perspektifinin, alanın, hacmin görünümünü bozması, fiziki ve görsel kuvvetlerin

bağımsızlaşması dengesizlik yaratır. Tüm bu görsel faktörlerdeki düzensizliğin ortadan kaldırılması dengeyi yaratır. Heinrich Wölfflin, resimlerin aynada görüldükleri zaman, görünümlerini tümüyle değiştireceğini ileri sürmektedir. Ona göre bu durum resimlerin soldan sağa doğru okunmasından kaynaklanmaktadır. Doğal olarak, resim ters çevrildiği zaman görüntü değişmektedir. Resim yüzeyinde yer alan diyagonal, sol alttan, sağ yukarıya doğru yükselir. Fakat resim çevrildiği zaman (aynada) bu yükseliş inişe dönüşür. Bu durum, iki eşit nesnenin sağda ve solda gösterilmesi durumunda sağdaki daha büyük olarak algılanır. Rembrandt'ın gravür baskıları ile onların orjinal çizimleri arasındaki fark incelendiği zaman sanatçının baskılarından çok, bunların orjinal çizimlerinin daha etkileyici olduğu görülür.

Resimler soldan sağa doğru algılandıklarından, sağ yöne olan resimsel hareketler daha kolay algılanır. Sanatçılar kimi zaman sağdan sola hareketi, kimi zaman da kompozisyona vermek istedikleri etkiye göre soldan sağa hareketi tercih ederler.⁵⁹

2.3. GÖRSEL DENGE ÇEŞİTLERİ

Denge karşıt güçlerin eşitlenmesidir. Dengenin iki çeşidi vardır; formal (simetrik, geleneksel) denge, informal (asimetrik, gelenekdışı) dengelerdir.

2.3.1. Simetrik Denge

Simetride kararlı, net bir denge vardır. Herşeyin karşıtı aynen var olduğundan bunlara bağlı tüm görsel kuvvetlerde eşdeğerdedir. Böylece görsel kuvvetler, simetri türüne göre karşılıklı düştüğünden, gerilimler birbirlerini tam anlamıyla sıfırlarlar. Bu simetrinin kendi gerçeğidir. İnsan, doğanın yarattığı bir şartlanma sonucu, her gördüğü düzende simetri aramaya eğilimlidir. Bunun

⁵⁹ Adem GENÇ, Ahmet SİPAHIOĞLU, Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç, s.80-82

için, insandaki denge hissi simetriye özdeştir. Simetrinin kolay algılanması, gözün görünen en kolay görüntüleri algılama tembelliği, görüntünün pasifliğine denk düşer. Bu da hareketlerin kesin sınırlılığı, kuvvetlerin durgunluğu demektir. Bu yüzden simetrik denge, sıkıcı bir monotonluk yaratır.

Doğal olarak birbirine simetrik durumda olan ve aynı büyüklük ve etkideki biçim, öğeleride doğada olduğu gibi en doğru ve en inandırıcı dengeyi sağlar. Fakat bu şekildeki denge, inandırıcı olmasına karşın ilginç olmamaktadır.

Bir tasarımda ögesel ve görsel kuvvetler, tasarımdaki hareketi oluşturan ve yönlendiren nesnelliklerdir. Birbirlerine zıt kuvvetler, aynı alan içinde hareket halinde iseler, alanda kuvvetli gerilimler yaratırlar. Bu görsel gerilimlerde kuvvetlerin karşı karşıya gelişlerindeki eşitsizlik dengesizliktir. Genel olarak simetride, kuvvetler bir merkez veya eksen etrafında toplanırlar.

Simetrik denge, kuruluş düzenine göre şu çeşitlere ayrılır:

- 1- Merkezi Simetrik Denge
- 2- Eksensel Simetrik Denge
- 3- Sınırsızlık Yaratan Simetrik Denge
- 4- Üçgensel Simetrik Denge

Merkezi simetride, kuvvetler birbirlerini tam bir merkezde dengelerler. Eksensel simetride, kuvvetler geometrik eksenler üzerinde dengelenir. Sınırsızlıkta, simetri sonsuza kadar devam ediyormuş etkisi yaratır. Üçgensel simetride de, alandaki yerleşim bir üçgen içinde simetri oluşturacak şekilde düzenlenir.⁶⁰

⁶⁰ Faruk ATALAYER, Ders notları

Simetri doğal bir olgudur. Canlı varlıkların fizyonomisi genel bir simetriye uyar. İlkel bir yapıda iki taşıyıcı otomatik denge etkenleri olarak simetrik bir düzenin başlangıcıdır. Doğada aksiyal simetri genellikle az sayıda öğeden meydana gelir. Doğal biçimlenme dinamik gruplaşmayı yeğler. İnsanoğlu ise çok sayıda öğe ile oluşan kompozisyonlarda tüm ya da kısmi simetriyi uzun bir süre uygulamıştır. Birçok büyük sanat çağlarında görülen bu eğilim, soyut düzenlemeyi organik oluşmaya yeğ tutan akılcı bir dünya görüşünün ürünüdür.

Mimari kompozisyonda simetri, çok basit durumlar dışında, işlevsel ya da strüktürel zorunluluklar sonucu değil, fakat biçim kaygısıyla arandığı için, çoğu kez diğer koşullarıyla karşıtlaşır. Fazla yinelemenin işlevsel olarak gereksiz olması olasılığı çoktur. Basit ve tek amaçlı yapılarda, bir Grek tapınağında, bir kilise yapısında, bir camide, bir merasim salonunda işlevsel verilerle çatışmayabilen simetrik biçimlenme, konutlarda veya çok maksatlı yapılarda anlamını yitirir.⁶¹

2.3.2. Asimetrik Denge

Asimetrik denge, kuvvetlerin eşit aralıklarla değil, alanda serbestçe dağılılarak birbirlerini dengelemeleri esasına dayanır. Başka bir deyişle, asimetrik parçaların serbestçe fakat kuvvetlerin birbirlerini eşitlemesi koşuluyla kurulan dengedir. Serbest dengede ilgi çekicilik, vardır. Güçlü armoniler oluşturan asimetrik dengede, değişik güçte kuvvetlerin oluşturduğu denge, karmaşık bir süreç gerektirdiği için gerçekten zordur.

Serbest denge olarak bilinen en klasik düzen; Altın kesimdir. Altın kesim simetriden hareket eder, ama ağırlık merkezini 1 : 3 oranına oturtarak, serbest bir denge yaratır.

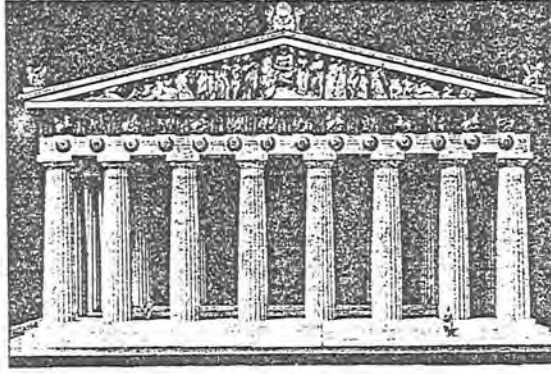
⁶¹ Doğan KUBAN, Mimarlık Kavramları, Tarihsel Perspektif içinde mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş, İstanbul 1992, Yem Yay., 4.B., s. 66-67

Formal denge, bir eksenin karşılıklı uçlarında bir veya daha çok, özdeş veya çok benzer elemanlarla kurulur. Çoğu zaman simetriktir veya eksenin karşılıklı kenarlarında ters olarak tekrarlanır. İnsan vücudu, hayvanlar (balık, böcek v.b) bitkiler, taşıma araçları (uçak, gemi, otomobil v.b.), simetrik yapıya örnek gösterilebilirler.

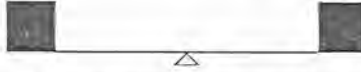
İnformal denge, eksenin karşılıklı uçlarında bir veya daha çok, zıt veya benzemeyen elemanlardan kurulur. İnformal denge her zaman asimetriktir. Denge veya sabitlik kavramı, genellikle ağırlıkların eşitlenmesiyle ortaya konur. Fakat bu ifade, sadece soyut ve şematik araçlar bakımından söylenmiştir. Bundan dengenin mimaride, heykel ve resimde kütle, ağırlık ve yerçekimiyle dengenin sınırlı olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Denge aynı şekilde müzik, şiir, edebiyat, tiyatro ve dans da geçerlidir.

Bir tasarımın fonksiyonu amaca en uygun denge tipini belirler. Parthenon, Notre-Dame de Paris, Taç Mahal ve Medici mezarındaki gibi mimari yapılarda da geleneksel denge özgün, farklı ve daha ilginç etkiler yaratır.

Gelenek dışı denge, daha az barışçıl, daha az belirgin fakat daha ilginç olarak daha çok çağdaş sanat ve mimaride kullanılmaktadır. Zamanımızın karmaşık ruh halinin uygun bir yansımasıdır. Çünkü dengeli bütünlük içeren yapılar dengesiz ve bütünlüğü olmayanlara göre daha güçlü ve işlevseldir. Kendi Anatomik yapısı dengeli bir bütün olduğu için insanoğlu, dengesiz ve bütünlüğü olmayan yani negatifin yerine, pozitif dengeyi ve bütünlüğü tercih eder.

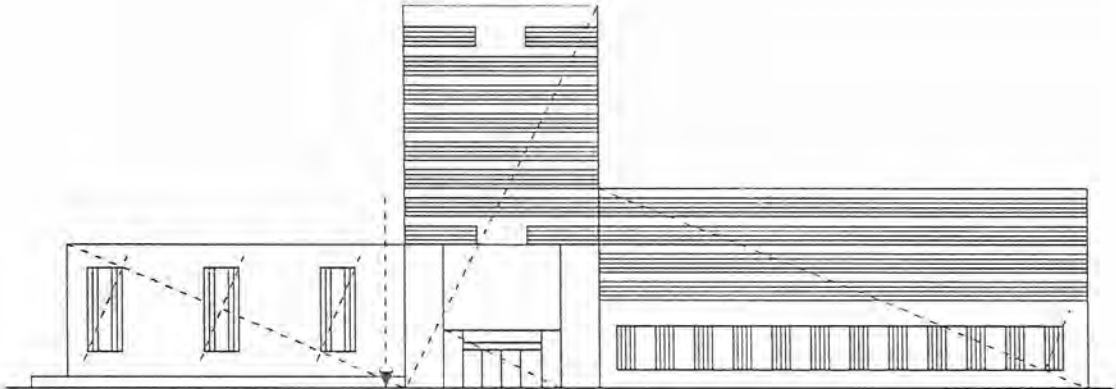


Resim 5. Parthenon Tapınağı, Atina, Akropolis, İ.Ö. 450



Şekil 23. Bütünlük ve geleneksel denge

Şekil 23, Tekrarlanmış (yinelenmiş) bir şekilden oluşmuştur. Böylece bütünlük tekrarlarla yaratılmıştır. Egemenlik yoktur ama tekrarlar elde edilen bir birlik vardır. Fakat simetrinin doğurduğu sıkıcılık nedeniyle çoğu zaman ilgiyi devam ettiren bir sonuç elde edilmez.



Şekil 24. Mimaride gelenek dışı denge



Şekil 25. Ölçü zıtlığı

Şekil 25, bir şeklin iki varyasyonudur. Farklı ölçülerle aynı şeklin tekrarıdır. Çünkü ölçü farklılığı nedeniyle bu şekil birinci şekilden daha ilginçtir. Biçim uygunluğuna rağmen ölçü zıtlığının sağladığı egemenlik sayesinde bu düzende birlik vardır. İlgi çekici bir dengedir.

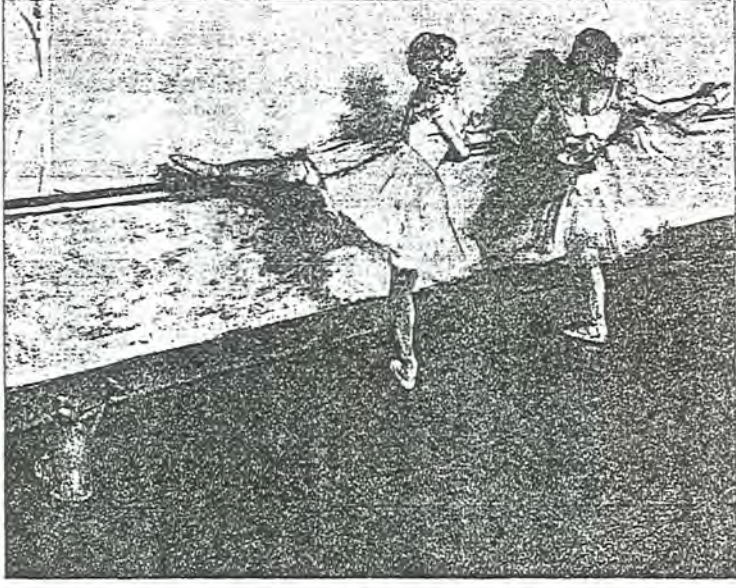


Şekil 26. Bütünsüzlük ve gelenekdışı denge

Şekil 26, zıt şekillerden oluşmuştur. Ölçü uygunluğu ile sağlanan bu dengede biçim farkının doğurduğu kararsızlık ve egemenliğin olmayışı nedeniyle, bu düzende birlik yoktur.



Şekil 27. Bütünsüz denge



Resim 6. DEGAS, Dansçılar barda alıştırmaya yapıyor



Şekil 28. Gelenekdışı denge

B biçim değişkenliği dolayısıyla ilgi çekici tarafı vardır.



Resim 7. Dansta simetrik denge



Şekil 29. Biçim zıtlığı

Biçim zıtlığı nedeniyle uyuşmayan bir etki meydana getiriyorsa da ölçü zıtlığının doğurduğu egemenlik nedeniyle daire şeklindeki biçim, üçgen şeklindekine bağlı oluyor ve onun değerlendirilmesine yardım ediyor. Böylece birlik sağlanmış oluyor. Fakat biçimler arasında uygunlukların olmayışı ve uzlaşmaz zıtlıkların verdiği yoruculuk nedeniyle çok başarılı bir sonuç elde edilemez.



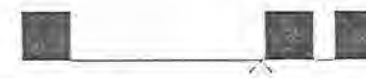
Şekil 30. Ölçü ve biçimde zıtlık

Kare ve daire şeklindeki biçimler arasında ölçü ve biçim bakımından zıtlık vardır. Kare biçimlerin tekrarı suretiyle elde edilmiş ölçü egemenliği sayesinde bu düzende birlik sağlanabilmektedir. Denge simetrik olmakla beraber biçim ve ölçü değişikliğinin doğurduğu bir ilgi çekicilik vardır.



Şekil 31. Ölçü ve biçimde zıtlık

Burada biçim değişikliği ve tekrar vardır. Tekrara rağmen daire şeklindeki biçimin ölçü bakımından zıtlığı nedeniyle egemenlik sağlanmış ve birlik meydana gelmiştir. Bakışık denge şekli kullanılmış olmakla birlikte, değişiklik ve zıtlığın verdiği ilgi çekicilik yüzünden başarılı kompozisyonların yapılmasına olanak verir.



Şekil 32. Ölçü ve biçim uygunluğu

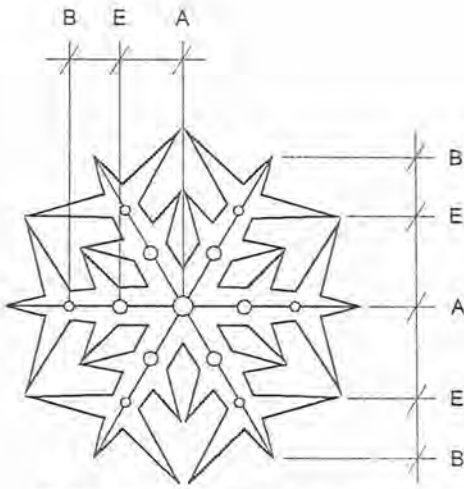
Şekil 32'de ölçü ve biçim uygunluğu vardır. Tekrar yoluyla, elde edilen ölçü egemenliği sayesinde birlik meydana gelmiştir. Simetrik denge kullanılması, ilginç tasarımlar meydana getirir.⁶²

2.4. ALTIN ORAN

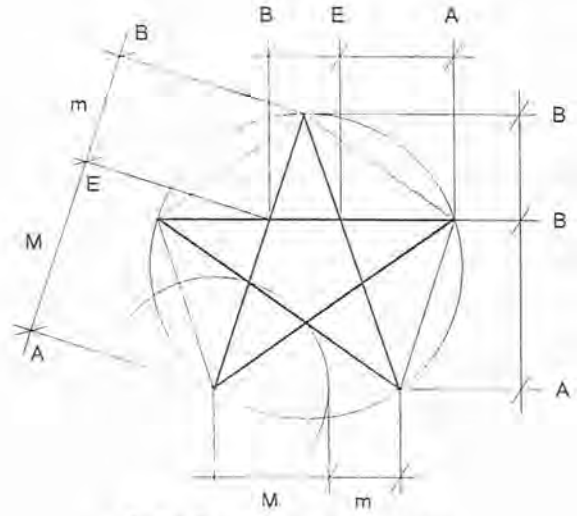
Resim, heykel, mimari gibi biçimsel sanat dallarının doğasında bir boyut ve orantı unsuru yer almıştır. Düşünürler, matematikçiler ve sanatçılar, boyutlar ve orantılar arasındaki ilişkiyi bir sistem ve kurala oturtmak için yüzyıllar boyunca çeşitli araştırmalar yapmışlar ve uyumun kuralı olarak nitelendirebileceğimiz "*Altın Oran*" ı (İng.: Section, Alm.: Goldener Schnitt, Fran.: Section D'or) bulmuşlardır. Bu oran anlayışı, bugünün çağdaş ve fonksiyonel birçok tasarımlarında hala etkisini sürdürmektedir.

Altın oranın tarihçesine baktığımızda, daha M.Ö. 5. Yüzyılda Pisagor kuramcılarının ölçü, boyut ve uyum arasındaki ilişkiyi araştırmışlar, bu ilişkiyi beş köşeli yıldızda bulmuşlardır. Beş köşeli yıldız, dört dize oluşturmaktadır. Beşgen ile yıldızın kenarları birbirlerini sürekli olarak altın kesim oranlarında keserler. Beş yapraklı bir çiçekte de aynı orantı sisteminin varlığına tanık oluruz.

⁶² Maitland GRAVES, The Art of Color And Design, Mc graw Hill Book Company, New York, 1951, s. 53



Şekil 33. Kar tanesinde altın oran



Şekil 34. Yıldızda altın oran

Bu orantı sistemi doğanın bir çok biçiminde, bitkiler dünyasında (çiçekler,dallar), kristallerde (kar tanesi) ve daha birçok canlı organizmada görülebilir.

Yunanlı'lar doğal biçimlerin oluşum ilkelerini anlamaya çalışmışlar ve elde ettikleri bulguları, büyük tapınakların (Parthenon) yapımında uygulamışlardır. Firavunlar devrindeki Mısır'da matematikçiler, düşünür ve sanatçılar, insan anatomisindeki orantı kavramını Memphis piramitlerinin yapımında göz önüne almış ve kural olarak uygulamışlardır.

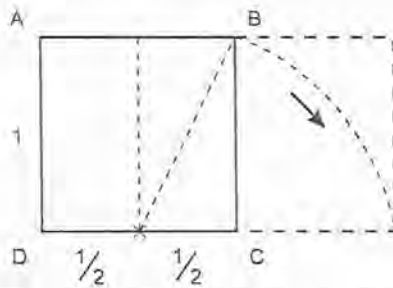
Eski Roma'lılar bu orantı kuramını geliştirmişlerdir. Rönesans döneminde ise, Leonardo Da Vinci, Michelangelo ve özellikle Albert Dürer uyum anlayışlarını kural haline getirdiler. "Altın Oran" terimi ilk olarak Orta Çağda kullanıldı. O sıralarda bu terim okullarda "*Bir bütün ikiye bölündüğünde, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşittir.*" şeklinde açıklanıyordu.

Aynı merkez noktasına sahip olmayan bir çember ve bir kare yardımıyla, bir erkek vücudunun oranlarını saptayan çizimde sanatçının bulunduğu bir sisteme göre, vücut bölümlerinin oranlarını yakalama amaç olmuş, çizimde

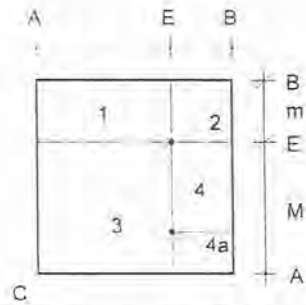
insanın dikey duruşu ve kolların yana açık durumu, karenin boy ve enine eşit getirilmiştir. Böylece, kolların açık durumundaki uzunluğu adamın boyuna eşit olmuş. Bacakların boyu ise, gövdeyle başın uzunlukları toplamına eşit alınmıştır. Leonardo (1452-1517) bu çizimi altın orana göre yapmıştır.⁶³

Ünlü mimar ve şehir plancısı Le Corbusier de 1945 yılında yazdığı "Modulor" adlı kitabında, insan anatomisi oranlarının, mimaride ve teknikte yararlanılabilecek yeni bir armoni yasası oluşturmayı denemiş ve bunda klasik altın oranı kullanmıştır.

Kare gerek geometrik gerekse sanatsal açıdan, oldukça kusursuz bir biçim olarak nitelendirilebilmektedir; kendi içinde bir dengeye sahiptir. Kareden yola çıkarak altın orantıda dengeli bir dikdörtgen elde edilebilir:



Şekil 35. Dikdörtgende altın oran



Şekil 36. Karede altın oran

Bir kare biçimi altın kesim oranında kesimlere ayrıldığında ilginç askatlar elde edebiliriz. Önce C ve B noktaları arasında CB köşegenini çizeriz. Daha sonra AB kenarını altın kesim oranında bölen ve bulunan E noktalarından çıktığımız dikmelerle kareyi oluştururuz. Buradaki kesişme noktaları, CB köşegenini de altın oranında böler. Şimdi alttaki büyük alanı öncekine karşıt yönde, bir köşegenle bölelim. Kesişme noktasından AB noktasına ulaşacağımız yatay bir dikme ile ortaya çıkan dikdörtgen yine altın kesim oranında bölünmüş olur. Şimdi kare biçim, beş uyumlu parçaya bölünmüştür. 2, 3 ve 4 numaralı

⁶³ Adnan TURANİ, Resimde Geometri İşlemleri-Sorunlar, 1977, Türkiye İş Bankası Yay. No. 184, s. 21

biçimler kare, 1 ve 4a ise dikdörtgendir. Bu uyumlu alanlar, görsel tasarımlarda leke dengesi altın oran yöntemiyle daha kolay ve sistemleşmiş bir şekilde ayarlanabilir.

Resim, grafik, heykel, mimari, fotoğraf, tekstil ve endüstri tasarımı vb. gibi biçimsel sanatlar için uğraş veren sanatçılar için, orantılar ve uyumlu bütünlükleri belirli prensip ya da kurallardan bağımsız olarak meydana getirir, bazıları ise biçimlerdeki uyumu, matematiksel sistem ve ilkelerle araştırırlar.⁶⁴ Bu araştırmalar, kusursuz bir düzenin yaratımının çabalarıdır. Oysa sanatçılar sezgisel olarak ya da kasten kusursuz şekli bozarlar. Çünkü, gerçek güzellik bu kadar düzenli ve formüle edilebilir değildir. Kuşkusuz, altın kesimden yola çıkılarak oluşturulmuş karmaşık şemaların uygulanması, *hiç bir sürede uyum ve ritm sezgisinin yerini alamayacaktır*. Günümüze kadar çeşitli orantı sistemleri geliştirilmiş, bunlardan ancak bazıları geçerliliklerini sürdürebilmişlerdir. Bunlardan birisi ve en önemlisi altın orandır. Sanatçı, olaya ve dünyaya bakış açısı ve kendi mitinin gereksinimine göre altın kesime ilişkin bir uygulamaya gidebilir ya da bölümler düzenini yeniden kurabilir. Ne var ki duyarlılık, uyumlu şemaların seçiminde egemen olmalıdır.⁶⁵ Sanatçının biçimi yaratırken başvurduğu düzen veya dizginleme de kendi başına bir ifade tarzıdır. Ölçü, denge, ritm ve armoni gibi terimlere ayrılabilen biçim aslında sezgiye dayanır. Sanatçı çalışırken biçimi, sadece akla dayallı bir gayretle meydana getirmez, onu heyecanlarını yönelterek ve sınırlandırarak bulur.⁶⁶

2.5. KARŞITLIKLARIN DENGESİ

Mondrian, (1872-1944) dünyayı evrensel-bireysel, nesnel-öznel ve tinsel, maddesel gibi karşıtlıkların çarpışması olarak kabul etmekteydi. Bu

⁶⁴ Emre BECER, "Biçimsel Uyumun Matematiksel Kuralı Olarak Altın Oran", *Bilim ve Teknik Dergisi*, Ankara 1991, C.24, Sa.278, s. 18-22

⁶⁵ Fikri CANTÜRK, *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*, Eskişehir 1992, Anadolu Üniv. Yay. No. 695, Eğitim Fak. Yay. No. 35, s.92

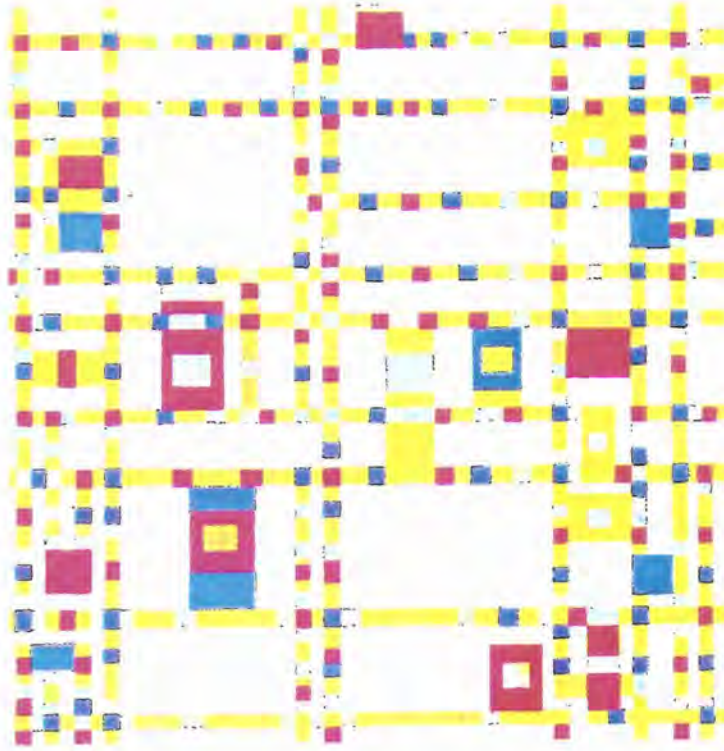
⁶⁶ Herbert READ, *Sanatın Anlamı*, s. 29

karşıtlıklardan doğan denge bozuklukları Mondrian'ın sanatının çıkış noktası, uyum ve dengeyi bulmak ise sanatının amacı olmuştur. Geleneksel sanat, naturalist anlayışla doğanın görünen, dış maddesel yanını yani karşıtlıkların tek yönünü ele aldığı için, bu dengeye ulaşması olanaksızdı. Bu nedenle Mondrian dış dünyayı yıkarak dengeye varabileceğine inanıyordu. Resimlerinde kullandığı temel yönler olan yatay ve dikeyler, düşünsel karşıtlıkların görsel ifadesiydi.

Bu yatay ve dikeyler, tuvali boylu boyunca bölen iki çizgi, ilk elde edilen bu dört bölüm kendi içinde yeniden bölünebilmektedir. Böylece kesişen çizgilerin, çizdiği dik açıyla ilk karşıtlaşma oluşur. Doğru çizgilerden ise bu dik açılara karşı ağırlık amaçlanır. Bu çizgilerin oluşturduğu kareler, temel renklerle canlandırılmıştır. Kırmızı, mavi ve sarılar, karşıtları siyah, beyaz ve griler Mondrian'ın kendi verdiği adla "*Salt Plastik*" in amacı bu çizgi ve renkli planların karşıtlık içinde uyumunu elde etmektir. Salt öğelerin sonsuz dengesini sağlayan, karşılıklı ilişkilerdir. Mondrian'ın resmine baktığımızda örneğin sarı olmasa grinin kavranamayacağını algılarız. Buna bağlı olarak, doğadaki nesnelere, olaylar ve birbirinden kopuk gibi görünen, ama içten bağıntısını ancak bir dizi soyutlamayla elde edebileceğimiz düşünceler arasında bağlar kurmak ve birbiriyle ilişkilendirmek gerekir.

Bunu yüzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordu. Yüzeyi yoketmek için sadece çizgiler yapmış ve bunları renklendirmiştir. Renk karşıtlıklarını kullanarak çizgiyi de ortadan kaldırma gereğini duyan Mondrian soyutlamalarla dengeye adım adım nasıl varmaya çalıştığını açıklıyor. Küçük karşıt renk kareleriyle çizgiyi görünmez hale getirmek, sanat yaşamının son iki yılında (1942-44) yapmış olduğu "*Broadway-Boogie-Woogie ile Victori-Boogie-Woogie*" de gerçekleşebiliyor.⁶⁷

⁶⁷ Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, *Sanatta Devrim*, s. 56-57



Resim 8. MONDRIAN, Broadway-Boogie-Woogie, Yağlı Boya, 127 x 127cm.,
1942-43, Modern Sanat Müzesi, New York.

Neo-Plastisizmde, ara renkler soyutlanarak (sarı-kırmızı-mavi) asal renkler ve nötr renkler (siyah-beyaz-gri) kabul edilmiştir. Biçimler soyutlanarak yatay ve düşey çizgilerle bölünmüştür. Böylece, geometrik-soyutlamanın en üst sınırlarına ulaşılmıştır. Mondrian'ın bütün Neo-Plastisist resimlerinde, (*Victori-Boogie-Woogie*, Yapıt, salt dikey ve yatay çizgilerle gerçek kare ve dikdörtgenlerden oluşmuştur.) yanlamasına genişlemek istiyorlarmış gibi bir duygu yaratırlar; bu duygunun burada özellikle belirgin olduğu görülür. Ayrıca resimdeki hareket sağda ve solda yoğunlaşarak orta yeri bir ölçüde boş bırakılmıştır. İçerdiği şekil karmaşasına rağmen, enerji ve hareket doludur.

Kompozisyonda karşılıklı ilişkiler konusunda Mondrian şöyle diyor:

...Her ne kadar sanat aslında her yerde ve her zaman aynıysa da yine de birbirine taban tabana karşıt iki ana insan eğilimi bir çok ve çeşitli anlatımlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri evrensel güzelliğin aracısız anlatımını,

ötekisi ise sanatçının kendisinin estetik anlatımını, başka bir deyimle, kendi yaşantısının anlatımını amaçlar. Birincisi gerçekliği nesnel olarak, ikincisi öznel olarak sunar. Böylece her figüratif sanat yapıtında , nesnel olarak güzelliği yalnız biçim ve renkle karşılıklı dengelenmiş ilişkiler içinde sunma isteği ile birlikte, bu biçim renk ve ilişkilerin bizde uyandırdığı duyguları anlatma çabasını görürüz. Bu çaba güzelliğin salt sunuluşunu gölgeleyen bireysel bir anlatımla sonuçlanır. Zorunlu olarak yine de eğer bir duygu uyandıracaksa, karşıt öğelerin her ikisinde gereklidir. *Doğru çözümü sanat bulacaktır.* Yaratıcı eğilimlerin ikiliğine karşın, figüratif sanat, nesnel ve öznel anlatımları belli bir düzen içine sokup, aralarında bir uyum yaratmıştır. Güzelliğin salt olarak sunulmasını isteyen seyirci için ise, yine de bireysel anlatım çok baskındır. ⁶⁸

Mondrian'ın sanatında varmak istediği denge oynak bir dengeydi. Simetriden kaçınıyordu. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Eşitlik ise, yaşamda edilgenliğe, sanatta da monotonluğa yol açacaktı. Bu yüzden Mondrian resimlerinde dengeyi ararken, yüzeyi eşit parçalara bölmez. Fakat dengenin belli bir kalıp içinde donma tehlikesi bununla önlenmiş olmuyordu. Bunu önleyebilmek için, Mondrian resim yüzeyini bölen siyah yatay ve dikeyleri, sağa sola, aşağı yukarı oynatarak çeşitli biçim bütünlemeleri elde etmeye çalışır. (Dikey ve yataylar temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtlıklardı. Dikeyler; evrensel, nesnel düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar; bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu.) "Victori-Boogie-Woogie" de Mondrian'ın sanatı, doğal ışıktan arınmış, içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür. Mondrian'ın monografisini yazan Michel Seuphor, onun sanatını kontemplasyon'a dayanan bir tür metafizik ressamlığı diye tanımlar ve başından beri bu sanatın bu yolda geliştiğini söyler. O'nun sanatı evrensel değerleri ve karşıtların yan yana geldiği varoluşu dile getirir. Yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar, henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak düşünülmelidir. ⁶⁹

⁶⁸ Önay SÖZER, "Sanatta İlişki mi? Biçim mi? Piet Mondrian'ın Bir Açıklaması Üzerine Düşünceler", *Suut Kemal Yetkin'e Armağan*, s. 66

⁶⁹ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, s. 82

O'nun aradığı uyum, kurmaya çalıştığı denge düşünsel ve etik bir değer taşıyordu, insancıl bir içeriği vardı. Barış, güven, açıklık ve sadeliği dile getiren bu sanat, Endüstri-çağına özgü evrensel bir humanizmanın habercisiydi.⁷⁰ Mondrian gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını, resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır. Resim bu iletişimi, o heyecanı betimleyerek değil, belli bir durumu resme bakan kimsenin duyularına yönelterek gerçekleştirir.⁷¹

2.6. EŞİTLİĞİN DENGESİ

Mondrian'ın evrensel uyum içinde gerçekleştirmeye çalıştığı denge karşıtlıkların (bireyle evrenin) dengesi idi. Maleviç, eşitliklerin dengesini arıyordu. O ne sorulacak birşey, ne aranacak birşey sunar; hiçlik ve boşluğu tuvaline aktarmaya çalışır. Ona göre bireysel ayrıcalıklar, hiçlik içinde silinecek ve Suprematist sanatın varmak istediği "kozmetik-bütün" eşitliğin dengesi olacaktı. "Evrensel uyum" u Mondrian, derinliği olmayan bir yüzey üzerinde kesişen dikey-yatayların dengesinde arıyordu. Mondrian'ın sanatında renk bir denge ögesi idi. Renklerin ayrıcalığını eşitlikle bağdaştıramadığı için, Maleviç resimlerinde renkten gittikçe uzaklaşıyordu. Ak-Suprematizm diye tanımladığı dönemde yalnız renk karşıtlıklarından değil, ton karşıtlıklarından da resimlerinin arındığını görüyoruz. Bu dönemdeki resimleri beyaz üzerine beyaz biçimlerden oluşur.⁷² Beyaz üzerine beyaz uygulamalarında, artık resim yüzeyi görünmez; izleyiciyi sonsuzluk duygusuna götürür.

Kazimir Maleviç "Sıfır-Biçim" adını verdiği yapıtında yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini

⁷⁰ Norbert LYNTON, a.g.y., s. 56-57

⁷¹ Norbert LYNTON, a.g.y., s. 76

⁷² Norbert Lynton, a.g.y., s.58-62

söylüyordu. Yıkıcılık Mondrian'da olduğu gibi onun sanatında da temel ilkeydi. Sanat dünyasına ilk olarak Kübistlerle giren aklın soyutlama ve eleme gücü, Mondrian ve Maleviç'de yıkmaya ve yoketme etkinliğine dönünmüşüdü. Maleviç nesnelere dünyasının hiçlik içinde yokolması gerektiğine inanır. "Sıfır-Biçimi" bu inancın sembolüydü. Bu yapıt herhangi bir nesneyi göstermiyordu, bir şey anlatmıyordu. Yalnız nesnelere değil, onların uyandıracığı duygular, çağrışımlar ve her türlü "ruhsal titreşim"lerden arınmış olan biçimdi. Bu resim "susan hiçliğin sembolü" idi. Nesnelere dünyası, Maleviç'e göre, insan tasarısının ürünüdür. "Sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtarabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığındım" diyor. Fakat "Sıfır-Biçim" Maleviç'e göre yalnız sanat için değil, insanlık için de kurtuluşun sembolüydü. "Sıfır-Biçim" diye adlandırdığı beyaz üzerinde siyah kare dinsel bir anlam taşıyordu.⁷³

2.7. KLEE'İN DERSLERİ

Klee'nin dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır. Doğan, ölen ve üreyen güçlerin oluşturduğu, sürekli oluş içinde bir dünya. İnsan onun bir parçası olarak evrensel dolaşımın içindedir ve bu oluşu sürdürür.⁷⁴

Klee çalışmalarında, doğadaki yaratma sürecini titizlikle izler ve öğrencilerine de bunu yapmalarını salık verir. Ona göre, Evrensel-Oluşum içinde, sanatçının yaratma gücü, doğadaki yaratma sürecinin devamıydı. Klee, öğrencilerini bu etkinliğe sokmaya çalışır ve sanat eğitiminde yeni bir yöntem uygular. Geleneksel atölye çalışmalarında olduğu gibi modelden çalışılmıyordu Klee'nin atölyesinde. Burada öğrenciler verilmiş bir biçimi tekrarlamıyor, biçim oluşturmayı öğreniyorlardı. Bu biçimlendirme "hiç"ten başlıyordu. Düz beyaz kâğıt üzerinde, kalemin dokunmasıyla beliren renksiz nokta çıkış noktası oluyordu. Bu nokta, kalemi tutan elin enerjisiyle yüklüydü. Noktanın hareketinden çizgi, çizgiden yüzey, yüzeyden hacim oluşuyordu. Oluşturan-

⁷³ Norbert Lynton, a.g.y., s.63

⁷⁴ Norbert Lynton, a.g.y., s.63

biçimlendirme üzerine yapılan açıklamalar, teoride kalmıyor yeni yeni buluşlarla oluşturulan sayısız biçimlendirmelerle destekleniyordu. Noktanın-zaman ve uzam içinde belli bir ritimle çeşitli yönlerdeki hareketiyle karada, suda ve havada türlü hareket ve denge sorunları çözümlenmeye çalışılıyor. Çizginin hareketine ton ve rengin katılmasıyla yeni biçimlendirme olanakları ortaya çıkıyor. Klee, çizginin ölçülebileceği gibi, tonların da ağırlıkları olduğunu, yoğunluklarına, yani açıklık koyuluk derecesine göre tartılabileceklerini söyler. Renklere gelince, bunlar niteliklerdir.Sarıyla kırmızı nitelikleriyle ayrılırlar, şekerle tuzun birbirinden ayrıldığı gibi. Klee'ye göre ölçü, tartı ve nitelik biçimlendirme öğeleridir. Bunları yerinde kullanabilmek için herbirinin olanaklarını iyice tanımak zorunluğ u vardır. Çizgi sadece ölçülür. Açıklık-koyuluk, yoğunluklarına göre tartılabilir, kapladıkları yere göre de ölçülebilirler. Buna karşılık renk niteliktir, ama açıklık,koyuluk farkı gösterdiği için tartılabilir, ayrıca büyüklüğüne ve küçüklüğüne göre de ölçülebilir.⁷⁵

⁷⁵ Norbert Lynton, a.g.y., s.66-67

III. BÖLÜM

RENKLİ RESİMLERDE ZITLIK İLİŞKİLERİ ve DENGE

3.1. GENEL ANLAMDA RENK İLİŞKİLERİ

Renkler arasındaki zıtlık ilişkilerini ve denge sorununa girmeden önce temel anlayışlar ve rengin olanaklarını görmek gerekiyor. Rengin Değer (koyu-açık), ve renklilik olmak üzere iki temel özelliği vardır. Bu niteliklerden birisinin egemen olması resmin karakterini belirtir. Şimdiye kadarki uygulamalar üç anlayışı ortaya koymuştur. Bunlar, ışık-gölgeci (clair-obscur), renkçi-ışık gölgeci, ve renkçi anlayışlardır.

3.1.1. Işık-Gölgeci Anlayış

Renkleri ışık-gölge olarak değerlendirip ilişkileri ve düzenlemeyi buna göre kuran anlayıştır. Rönesanstan başlayıp izlenimcilere dek süren bu anlayış 4 yüzyıllık uzun dönemi içinde birbirinden küçük farklarla ayrılan uygulamalarına rağmen karakteri ve prensipleri değişmemiştir.

Biçimi oluşturan nesnelere, ışık ve gölge ile ilişkiler kurup eş karakterli bütün olurlar. İzlenimcilere kadar ki ışık-gölgeci anlayışta, ışık-gölge, koyu-açık olarak düşünüldüğünden, açık-koyu zıtlıklarına elverişli olmayan renk, içerisine grileri alarak renklilik (croma) özelliğini kaybeder. Bu nedenle bu dönemin ışık-gölgeci resimlerine renkli resimler diyemeyiz. Işık ve gölge ayrı ayrı renklerle değil rengin en koyusundan en açığına kadar değişik değerlerle gerçekleştirilmiştir.

Işık-gölgeci anlayışın birçok uygulamalarında ışığın sarı-turuncu, gölgenin koyulaştırılmış sarı-turuncu ile gerçekleştirildiği görülür. Koyu açığa, hafifletilmiş bir pasaj ile bağlanır. Bu durumda ışık ve gölge sıcak, aracı soğuktur. Bu soğuk tona da ışık ve gölgedeki renk karışmış olduğundan tablonun bütünü nötrleşmiş olur. Bu anlayıştaki resimler renk yerine koyu-açık etkisi yaparlar.

3.1.2. Renkçi Işık-Gölgeci Anlayış

Renkçi Işık-gölgeci anlayış ilk kez izlenimciler'de görülür. Bu anlayışta da biçimi oluşturan nesnelere ışık ve gölge ilişkileri ile bir bütünlük kurarlar. Bu bakımdan, renkçi olmayan ışık-gölgecilerden farkları yoktur. Yalnız, izlenimciler ışık-gölge uygulamalarında güneş tayfındaki renkleri seçmişlerdir. Ve ışıkta ayrı, gölgede ayrı renk uyguladılar. Genel olarak gölge de mavi, yeşil-mor gibi soğuk tonları, ışıklarda, turuncu, sarı, kırmızı gibi sıcak tonları kullandılar. Işıktaki turuncu, gölgede mavi, yarım renklerle gerçekleştirilen pasajlarda ise ya sarı-mor ya kırmızı-yeşil araçlarını seçtiler. O halde renkçi ışık-gölgeci anlayışta ışık gölge, ilkinde olduğu gibi koyu açık karşıtları ile değil renk karşıtları ile oluşmaktadır. Renk karşıtları, koyu açık karşıtlarını kabul etmez. Bunun içindir ki renkçi-ışık gölgeciler, resimlerinde renk ilişkilerine dayanan bir evren ortaya koyarlar

3.1.3. Renkçi Anlayış

Renkçi anlayış, biçimi oluşturan nesnelere, rengin salt renk olanağı ile bütünleştirirler. Nesnelere ilişkileri, birinci ve ikinci anlayışlarda olduğu gibi ışık ve gölgelerle değil doğrudan doğruya uygulanan birkaç renge dayanır. Bu nedenle, bu anlayışta nesnenin doğal rengi sözkonusu değildir. Orta çağ hristiyan resminde, minyatürlerde, dışavurumcularda bu durumu görebiliriz. Renkçi anlayışta da çok doğal olarak değer (açık-koyu) karşıtları yerine renk

karşıtları seçilir. Bu nedenle bu tip resimlerin genel etkisi, koyu-açık değil renk karşıtlıklarıdır.

Bu üç anlayışta karşıtların ilişkileri ve bunlar arasındaki denge de birbirinden farklı biçimde oluşur. Koyu-açığa dayanan ışık-gölge resminde karşıtlar koyu ve açık olduğundan, bunlar arasındaki ilişki ve dengeleme prensipleri siyah-beyazinkinin aynıdır.

Renkçi-ışık gölgeci resimde karşıtlar ışık gölge ve dolayısıyla ışıklar için uygulanan sıcak (kırmızı-sarı-turuncu), gölgeler, için uygulanan soğuk (yeşil-mavi-mor) renklerdir. Bu renkler aynı zamanda birbirlerinin karşıtlarıdır. Ama, dengelemenin dayandığı asıl temel, karşıt renkler arasındaki ilişkilere dayanır. Bu bakımdan renkçi-ışık gölgeci resim ile salt renkçi resmin dengeleme prensipleri her ikisi de renge dayandığından birbirlerinin aynıdır.

3.2. KARŞIT RENK İLİŞKİLERİ

Bir kırmızıya, uzun süre bakıldıktan sonra, bakış birden başka bir yöne çevrildiği zaman bu rengin retina üzerindeki etkisi yeşildir. Aynı şekilde mavinin, turuncu, morun, sarıdır. Bu deney üç ana rengin (sarı-mavi-kırmızı) ve tamamlayıcıları (mor-turuncu-yeşil) kanunlarını ortaya koyar. Üç ana renkten ikisi birbirleriyle karıştırıldığında üçüncü bir renk ortaya çıkar. Karışıma katılmayan diğer ana renk, karışım rengin tamamlayıcısıdır.

O halde mor sarının, kırmızı yeşilin, mavi turuncunun tamamlayıcısıdır. Aynı zamanda bunlar birbirlerinin gerçek gücünü ortaya çıkartıp birbirlerini harekete geçirdiklerinden karşıt renklerdir.⁷⁶

⁷⁶ Kayıhan KESKİNOK, s.67-73

Batıda izlenimcilikten önce, genel renk karşıtlığı kırmızı-yeşil ve mavi-sarı idi. Bunlar aralık karşıtlıklarıdır. Chevreul ile Helmutz adlı optik bilgileri ardıl karşıtlık yerine zamandaş karşıtlığı geçirerek yan yana getirilmiş kırmızı ve sarıdan ikincisinin yeşilimtrak olduğunu saptamışlardır. Bu renkler, kendi tamamlayıcıları olan renklerin tonlarına kaymış oluyorlardı.⁷⁷

Bir renkli biçimde aynı büyüklük ve aynı renklilikte iki karşıt yanyana geldiklerinde biçimde rahatsız edici bir ortam oluşur. Çünkü her ikiside sürekli bir egemenlik mücadelesinde olurlar. Bunun için doğa biçimlerinde olduğu gibi birisini pasif, diğerini aktif duruma getirmek, iki karşıtı diğer bir aracı ile bağlamak ve bu öğelerin görevsel bir yapı birliği içinde uyumunu sağlamak gerekir.

Bu amaçla üç renk kullanıldığı zaman birincisi renklilik bakımından çok şiddetli, ikincisi hafiflemiş, üçüncüsü ise ancak farkedilebilecek derecede olmaktadır. Bu durumda, üç güç hiyerarşisi gerçekleşmektedir. Renklilik yönünden en güçlü olan çok küçük, ikinci orta, renklilik yönünden çok hafif olan ise çok büyük olarak uygulanmaktadır. Böylece denge, büyük parçalardaki zayıf renklerin, küçük parçalardaki güçlü renklerin çelişkisiyle sağlanabilir.

Rengin niteliklerinde sıcaklık-soğukluk durumu vardır. Güneş tayfı renkleriyle oluşan bir çemberde mavi, yeşil ve mor soğuk, çemberde bunların tam karşıtlarına düşen, turuncu, kırmızı ve sarı sıcaktır. O halde karşıt iki rengin çatışması bir sıcak-soğuk çatışmasıdır. Buradan hareket ederek, tek renkle de bir biçimsel yapıda sıcak soğuk çatışması sağlamak olanaklıdır. Çünkü yukarıda söz konusu edilen renkler genel düzenlenişe göre sıcak ve soğuk olarak sınırlandırıldığı halde uygulamalarda bunun dışına çıkabilir. Çünkü bir renk ister soğuk ister sıcak olsun, soğuk iki renk yanyana geldiklerinde birisine sıcak diğerine soğuk etki sağlamak olanaklıdır. Örneğin, prusya mavisini ile

⁷⁷ Melih Cevdet ANDAY, "Sanat Dallarında Karşılıklı İlginin Koşulları", Milliyet Sanat Dergisi, İstanbul 15 Mart 1987, Sa. 164, s. 4

ultrameri yanyana koyduğumuz zaman, birinci soğuk, ikinci sıcak bir etki yaparak ikiside mavi cinsinden ve genel olarak soğuk oldukları halde, karşıt duruma gelirler. Aynı şey genel düzenlenişteki sıcak renkler içinde geçerlidir. O halde, tek bir rengin sıcak soğuk tonlarından yararlanmak suretiyle de renkçi anlayışta bir biçim yaratmamız olanaklıdır. Yeterki Karşıtlarla bir hareket ortamı yaratılsın ve karşıtlar dengelenebilsinler. Bununla, ışık-gölge (clair-obscur) anlayışındaki uygulamaları birbirine karıştırmamak gerekir. Clair-obscur'de, karşıtlar koyu-açıktır. Resimde hareket koyu-açık çatışmasıyla oluşur. Oysa renkçi anlayışa dayanan tek ya da az renkli uygulamalarda, birbiriyle çatışan öğeler, koyu-açık nitelikleriyle değil sıcak soğuk nitelikleriyle mücadeleye girişirler.

Bir resimde çok renk kullanıldığı halde, genel biçimlemede, koyu açık ağır basıyorsa orada renkten sözetmek gereksiz olur. Buna karşın tek renk ya da çok az renk uygulandığı halde, resmin etkisi koyu-açık değilse bu, renkçi bir anlayışın ürünüdür. O halde renkli resim niteliği taşıyan resimlerde koyu-açık karşıtları yerine renk karşıtları ya da diğer bir deyişle sıcak-soğuk karşıtlarına yer verilir.⁷⁸

Kandinsky (1866-1944) renk ve biçim konusundaki tinsel değerler ve otonomi (bağımsızlık) inancıyla, resimlerini motif ve temsili elemanlardan arındırmıştır. Ancak toplumsal değerlere ağırlık verilen bir çağda böylesine içe dönük bir sanat anlayışının uzun ömürlü olamayacağını görerek, çalışmalarındaki renk lekelerini giderek geometrik biçimlerle örtmeye başlayarak, renk ve çizgi patlamalarına planimetrik (düzlemsel geometri) biçimlerden oluşan bir sisteme dönüştürülmüştür. Bauhaus'ta verdiği derslerde bir kompozisyon kuramı geliştirerek, planimetrik biçim öğelerini içeren sözlük hazırlamıştır.

⁷⁸ Kayıhan KESKİNOK, *Biçimleme Görsel algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam*, s.67-73

Vassily Kandinsky'nin (1866-1944) eğitime katılması biçim, renk ve mekan konusunun tasarım öğelerine ilerici düşünceler getirdi.⁷⁹

Kandinsky soyutlanmış renk üzerinde şunları söylüyor:

- 1- Renk tonunun sıcaklığı ve soğukluğu
- 2- Renk tonunun açıklığı ya da koyuluğu

Her rengin dört ana tınısı ortaya çıkar; renk ya sıcaktır ve ayrıca açık ya da koyudur, ya soğuktur ve ayrıca açık ya da koyudur.

Rengin sıcaklığı ya da soğukluğu, genelde bakıldığında, sarıya ya da maviye eğilim demektir. Sıcak renk yatay yüzey üzerinde seyirciye doğru ilerler, ona erişmeye çalışır, soğuk ise seyirciden uzaklaşır. Bu rengin ilk büyük karşıtlığıdır.

Rengin açık ya da koyuluğu ise açık leke ya da koyu lekeye olan eğilimidir. Seyirciye doğru ve seyirciden öteye aynı hareketi gösterir, ama dinamik biçimde değil, statik ve donmuş olarak ulaşır.

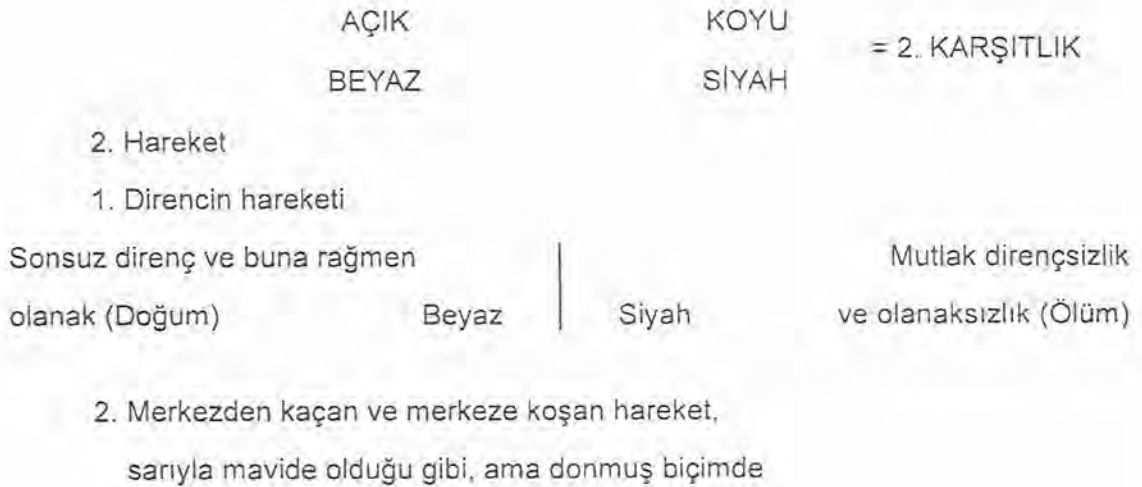
Sarıyla mavinin sıcak soğuk karşıtlığında, sarı; merkezden kaçan, mavi ise ; merkeze koşan hareket gösterir.

⁷⁹ Dilek BEKTAŞ, *Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi*, İstanbul 1992, Yapı Kredi Yay., s. 71



Şekil 37. Renkte merkezden kaçan ve merkeze koşan hareket

Aynı büyüklükteki iki daire çizilip, birini sarıyla, ötekini maviyle doldurursak, sarının ışın yaydığını, merkezden bir hareket olarak gözle görülür biçimde insana yaklaştığını hissederiz. Oysa mavi merkezde toplanan bir hareket geliştirir ve seyirciden uzaklaşır. Birinci daire fırlayıp göze batar, ikincisi gözü derine çeker. Bu etki açık-koyu eklendiğinde daha da büyür; sarının etkisi açıldıkça, mavinin etkisi koyulaştıkça güçlenir.



Şekil 38. Açık-koyuda merkezden kaçan ve merkeze koşan hareket

Mavi, bütünüyle karşıt bir hareket olarak, sarıyı frenler ve sonunda, kattığımız mavi iyice artınca, birbirine karşıt iki hareket birbirlerini karşılıklı olarak yok ederler; kesin bir hareketsizlik ve dinginlik olan yeşil oluşur.

Aynısı, siyah katılarak koyulaştırılan beyaz için de geçerlidir. Beyaz kalıcılığından gittikçe kaybeder ve sonunda gri ortaya çıkar, ki manevi olarak yeşile çok yakın bir ifade kazanır.

Sarı kolayca şiddet gösterir, büyük derinleşmelere dalamaz. Mavi, çok az şiddet gösterir, büyük şiddetlere yükselemez. Birbirine karşıt bu iki rengin ideal dengesi yeşil renkte kurulur. Yatay hareketler karşılıklı olarak birbirini yok ederler. Bu merkezden kaçan ve merkeze koşan hareketler birbirini yok ederek dinginlik kurarlar.⁸⁰

3.3. YEDİ RENK ZITLIĞI

3.3.1. Yalın Zıt (Renklerin Kendi Aralarındaki Zıtlık)

Yalın renk zıtlığında, renkler genellikle en güçlü ışık güçlerinde kullanılır. Bu zıtlıkta, ana renklerin (Kırmızı-mavi-sarı) oluşturduğu bir düzenlemede en kuvetli zıtlık oluşur. Ara renklerin (Turuncu-Yeşil-Mor) birbirlerine olan zıtlığı daha zayıf olarak görülmektedir.

Renklerin kendi aralarındaki zıtlığın oluşabilmesi için, birbirinden farklı en az üç rengin bulunması gerekir. Bu zıtlığın en yüksek dereceye ulaşabilmesi için, kullanılan renklerin renklilik yönünden farklılığın en büyük olması gerekir. Çünkü zıtlıkta öğeler arasındaki fark, zıtlığın derecesini belirler.

⁸⁰ Wassily KANDINSKY, *Sanatta Zihinsellik Üstüne*, s. 67-71

Kullanılan renklerin kapladığı alan, siyah ya da beyaz çizgiyle sınırlandırıldığında zıtlık etkisi daha da artar. Burada renk, çevresinden bağımsız bir hale gelerek en yalın durumunu alır. Yalın zıtlıkta renklerin açık-koyu değerleri ve yüzey üzerindeki dağılım oranlarının değiştirilmeleriyle sınırsız anlatım olanakları elde edilebilir.

Bu zıtlık ilişkileri içinde siyah ve beyazın ayrı bir yeri vardır. Bilindiği gibi siyah ve beyaz renklilik değeri "sıfır" olan nötr bir renktir. Fakat bir kompozisyonda siyahla yan yana kullanılan bir rengin ışıklılık derecesi artar ve daha parlak görünür. Halbuki beyazın yanına gelen bir rengin ışıklılığı azalır ve daha sönük görünür. Bu durumu şu şekilde açıklayabiliriz; beyaz en yüksek ışıklılık durumunda olduğundan, yanına gelecek herhangi bir rengin ışıklılık gücünü azaltıcı yönde etki yapar. Siyah ise ışıklılığı sıfırdır ve yanına gelecek olan rengi daha ışıklı gösterir. Bu tür algılama, gözün, bu zıt ilişkileri dengeleme çabası olarak değerlendirilebilir. Mondrian'ın "Kompozisyon 1928" adlı yapıtı bu zıtlığa bir örnek olabilir.

Halk sanatında çeşitli yalın zıt renk örnekleri bulunmaktadır. Renkli dokumalar, keramik vb. bunlardandır. Orta çağdaki kitap boyamacılığı, yalın zıtlığın renk özelliği bir çok varyasyonu kullanılmıştır.

Mattise, Mondrian, Picasso, Kandinsky, Fernand Leger, Miro ve Delaunay gibi sanatçılar sık sık bu zıtlıktan yararlanarak resimlerini kompoze etmişlerdir.⁸¹

⁸¹ Johannes ITTEN, *Kunst Der Farbe*, Stuttgart 1983, s. 36-38



Resim 9. Robert DELAUNAY, Dairesel Şekiller: Güneş ve Ay,
Tuval üzerine Yağlı Boya, 250 x 248 cm., 1912-13, Zürih, Kunsthaus.

3.3.2. Açık-Koyu Zıtlığı

Açık-koyu zıtlığının en yüksek olduğu renkler siyah ve beyazdır. Bunlar en güçlü açık-koyu zıtlığını oluştururlar. Çünkü siyah ve beyazı, en ışıklı ve en ışiksiz olarak değerlendirilir. Bunlar aralarındaki bu çok büyük farklılıktan dolayı en güçlü açık koyu zıtlığını oluştururlar.

Siyah ve beyazdaki bu açık-koyu ilişkisi bütün renk ve renk grilerinde de bulunmaktadır. Doğal gri, karactersiz, ayrıntısız ve ton ile renk zıtlıkları tarafından kolaylıkla etkilenebilirler. Gri, sağırdır ama mükemmel renklere dönüşebilirler.

İtten, griyi doğurgan olmayan, anlatımsız bir nötrlük olarak görür. Grilerin ancak yanında bulunan renklerle bir renklilik kazanacağı bilinmekte ve nötrlükten kurtulabilmekte olduğunu kabul edebilmektedir.

Kromatik renklerin açık-koyu ilişkisi akromatik renklerin açık-koyu ilişkilerine göre daha karmaşık olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü renkler arasındaki renge doymuşluk farkları, rengin sıcak-soğuk ilişkiler içinde olmaları renklerin açık-koyu ayrımını çoğu kez güçleştirdiği görülmüştür.

Renk çemberinde renklerin açık-koyu özellikleri incelendiğinde sarı, beyaza en yakın, mor ise siyaha en yakın basamakta olduğu görülür. Saf renkler arasında en koyu mor, en açık sarı renktir. Saf olmayan renklerde, bir renk, beyaz ya da kendinden daha açık (ışıklı) bir renkle karıştırıldığında rengin açıklık özelliği artar. Siyah ya da kendinden daha koyu (ışıksız) bir renkle karıştırıldığında koyuluk özelliği artar.

Karışım renklerin siyah ve beyaza doğru gittikçe renk güçlerini kaybettikleri görülür. Çünkü siyah ya da beyazla karışan renkler renk doymuşluk gücünü yitirirler. Her renk ancak doymuş renk özelliğinde iken, kendi öz karakterinde ve etkisinde olabilmektedir. Doymamış renk kendi öz karakterini kaybederek, kişiliğini yitirmiş olarak görülür. Siyah ve beyaza yaklaştıkça, hem kişiliklerini hemde renkliliklerini kaybederler.⁸²

3.3.3. Sıcak-Soğuk Zıtlığı

Renkler sıcak soğuk etkileri yönünden iki guruba ayrılmaktadırlar. Renk çemberinde; sarı-mor doğrultusunun sağ yanında yer alan renkler sıcak, sol yanında bulunan renkler soğuk olarak kabul edilmektedir. Bunlar içinde de kırmızı-turuncunun en sıcak, mavi-yeşilin ise en soğuk renk olduğu saptanmıştır.

⁸² Johannes ITTEN, a.g.y., s. 41

Renkler genel olarak; sarı, sarı-kırmızı, kırmızı, kırmızı-mor, sıcak renkler diye, sarı-yeşil, yeşil, mavi-yeşil, mavi, mavi-mor, mor soğuk renkler diye ayrılmaktadırlar. Ancak bu sıcaklık-soğukluk durumları bazen göreceli olarak değişikliğe uğramaktadırlar. Kırmızı-turuncu ve mavi-yeşil iki kutbu oluştururlar. Göreceli değişim daha çok bu iki kutup arasındaki renklere görülmektedir. Renkler, yanlarında zıtlığa girdikleri daha sıcak ya da daha soğuk renk tonlarına göre sıcak ya da soğuk karakter kazanabilmektedirler.

Sıcak-soğuk zıtlığı ayrıca uzaklık-yakınlık çağrışımları veren etki öğeleri de içerir. Renk perspektif ve plastik etkiler için önemli bir sunu aracıdır. Doğadaki nesnelerin, geriye doğru gittikçe renklerinin soğuklaştığı bilinmektedir. Sıcak ve soğuk renkler yan yana izlendiğinde, soğuk renklerin arkaya doğru gittiği, sıcak renklerin ise öne doğru geldiği görülür. Göz kırmızıyı yansıtan nesneyi, kendine doğru çektiği ve kırmızı nesnenin olduğundan daha yakın görüldüğü kabul edilmektedir. Mavi ışık gönderen nesne için tersi bir durum söz konusudur.⁸³

3.3.4. Tamamlayıcı Zıtlık (Komplementer)

Karıştırılmış olarak doğal bir gri-siyah oluşturan iki pigment renk, tamamlayıcı renk olarak adlandırılır. Fiziksel olarak karıştırılan iki renkli ışık, beyaz ışık verdiğinde, ışık renginin tamamlayıcılarını oluştururlar. İki tamamlayıcı renk karşı karşıyadırlar ve en yüksek ışık gücüne ulaşırlar. Karıştırıldıklarında tıpkı ateşle su gibi birbirlerini yok ederler, tarafsız (nötr) bir gri elde ederler.

Her zaman bir başka renge tamamlayıcı olan sadece bir renk vardır. Renk çemberinde karşılıklı renkler birbirlerinin tamamlayıcılarıdır. Tamamlayıcı renk çiftleri sürekli olarak üç ana rengi içerirler. Boya renklerindeki tamamlayıcı

⁸³ Johannes ITTEN, a.g.y., s. 64-65

renkler şunlardır: Sarı-mor, (sarı-turuncu) - (mor-mavi), turuncu-mavi, (kırmızı-turuncu) - (yeşil-mavi), kırmızı-yeşil, (kırmızı-mor) - (yeşil-sarı)

Tamamlayıcı renkler doğru oranlarda kullanıldıklarında dengeli ve sağlam bir etki sağlarlar. Tamamlayıcı renk çiftleri, birbirlerinin tamamlayıcılık özellikleri dışında başka özelliklerde içermektedirler. Örneğin: Sarı ve mor çifti, tamamlayıcılıkları yanında renkler arasında en kuvvetli açık-koyu zıtlık özelliği gösterirler. Yine kırmızı-turuncu ve mavi-yeşil renk çifti tamamlayıcı özelliklerinin yanında en kuvvetli sıcak-soğuk zıtlık çiftini oluştururlar.

Tamamlayıcı renk zıtlığı içinde oluşmuş bir resimde; tamamlayıcı zıtlığı oluşturan renklerin dışında, onların karışımından oluşan birçok renk tonlarının kullanıldığı ve bu tonların bir bağlantı kurucu ve de dengeleyici bir işlevde etkiyi tamamladığı görülmektedir.⁸⁴

3.3.5. Eşzamanlı Zıtlık

Gözün verilen bir rengin sürekli tamamlayıcısını bulma isteği göstermekte ve bulamayınca da, gerçekte olmadığı halde tamamlayıcısını üretme çabasında olduğu görülmektedir. Gözün eşzamanlı olarak, verilen rengin tamamlayıcısını üretme olgusu eşzamanlı zıtlık olarak nitelendirilmektedir. Böylece verilen kutup rengin, karşı kutbu üretilerek bir dengeleme çabası ortaya çıkar.

Eşzamanlı oluşan etkilerin, yalnızca gri ve saf renk arasında olmadığı, saf renklerin kendi aralarında, yani tam tamamlayıcısı olmayan renkler arasında da görülebilir. Bu renk çiftlerinden her biri ötekini kendi tamamlayıcısı olmaya zorlarlar ve böylece her iki renk de kendi öz niteliklerini kaybederler.

⁸⁴ Johannes ITTEN, a.g.y., s. 78-79

Eşzamanlı zıtlıkta göz rengin karşıtını bulamadığı durumda sürekli olarak titreşimlerle karşılaşır. Kromatik ve akromatik renkler arasında oluşan eşzamanlı etkiyi engellemek için, eşzamanlı değişime uğrayan rengin; asıl renge göre açık koyu değerinin farklılaştırılmasıyla sağlanabilir.

Eşzamanlı etkiler, rengin parlaklığı ve rengi izleme süresinin çokluğuna göre artar.⁸⁵

3.3.6. Öznitelik Zıtlığı

Bir rengin özniteliği Johannes Pawlik'e göre; rengin belirli bir renklilik özelliğidir. Örneğin: Kırmızı, mavi, sarı, yeşil gibi. Rengin özniteliğinin değişimi, renklilik yönünden değişmesi olarak kabuledilmektedir. Itten'e göre de renk özniteliği (kalite) kavramından renklerin saflık ve renge doymuşluk dereceleri anlaşılmaktadır.

Öznitelik zıtlığı; doymuş ve ışıklı rengin, sağır ve bulanık renge olan zıtlığı olarak nitelendirilebilir. Boya renklerinde en yüksek renge doymuşluk dereceleri renk çemberindeki durumları olduğu kabul edilmektedir.

Renklerin, renge doymuşluklarını azaltılması, yani kromasının düşürülmesi dört değişik biçimde yapılabilmektedir. Bir renk; beyaz, siyah, gri ile ya da tamamlayıcısı bir renkle karıştırıldığı zaman renk özniteliğinde değişikliğe uğramakta ve doymuşluğu azalmaktadır.

Bu karışımların hepsinde, rengin doymuşluğu azalır renklilik gücü zayıflar ve renk matlaşır. Bu zıtlıkta renklerin, ışıklılık ve matlık etkisi çoğu kez göreceli bir durum ortaya koyar. Çünkü bir renk, ilişkide bulunduğu mat bir renk tonuna göre ışıklanıp aydınlanırken, aynı renk kendinden daha ışıklı ve parlak bir renk tonunun yanında daha mat bir karakter alır.

⁸⁵ Johannes ITTEN, a.g.y., s. 87-89

Öznitelik zıtlığı araya başka bir zıtlık özelliği girmeden oluşturulmak ve vurgulanmak istendiğinde; aynı rengin ışıklı ve parlak hali ile, mat hali zıtlığa getirilmelidir. Yoksa başka bir zıtlık durumuna girebilir.⁸⁶

3.3.7. Miktar Zıtlığı

Miktar zıtlığı, renklerin ışıklılık gücü ve renk doymuşlukları ile kapladıkları alanlar arasındaki bağlantıları, buna bağlı olarakta denge ve dengesizlik durumlarını kapsamaktadır. Miktar zıtlığında asıl amaç kullanılan iki zıt rengin renklilik güçleriyle kapladıkları alanların dengesini sağlamaktır.

Işıklılık ve renkliliği fazla olan rengin alanı küçültülürken, ışıksız ve renkliliği daha az olan rengin alanı büyütülür. Yani renklilik ve ışıklılık arttıkça alan küçülür, azaldıkça alan büyür.

Goethe'nin saptadığı değerleri, Itten, "Kunst der Farbe" adlı kitabında ağırlık oranlarıyla birlikte şu şekilde gösterir:

Sarı	: 9		
Turuncu	: 8		
Kırmızı	: 6	Sarı	: Mor = 1 / 4 : 3 / 4
Mor	: 3	Turuncu	: Mavi = 1 / 3 : 2 / 3
Mavi	: 4	Kırmızı	: Yeşil = 1 / 2 : 1 / 2
Yeşil	: 6		

Normal ışık ve doymuşlukta renklerin, bu oranlar içinde tam uyum-dengede bulunabildikleri kabul edilmektedir. Ağırlık alan ilişkileri (oranları) değiştirilip bir renk baskın olarak kullanıldığında, rengin tamamlayıcısı eşzamanlı olarak aşırı bir ışıklılık kazanacaktır. Kırmızı-yeşil dengesi için,

⁸⁶ Johannes ITTEN, a.g.y., s. 96-97

kırmızı göreceli olarak yeşile oranla daha aydınlık ve ışıklı bir etkinlik kazanacaktır.

Sonuç olarak zıtlık ilişkilerinin tümü, bir yapıtta; yapıtı oluşturan ilişkiler bütünü'nün biçimsel oluşumuna ilişkin ayrıntılı ilişkiler olarak kabul edilmelidir. Çünkü bir yapıtta herhangi bir zıtlık ilişkisi hiçbir zaman doğrudan amaç durumunda değildir.⁸⁷

⁸⁷ Johannes ITTEN, a.g.y., s. 104-106

IV. BÖLÜM

YAPIT ANALİZİ

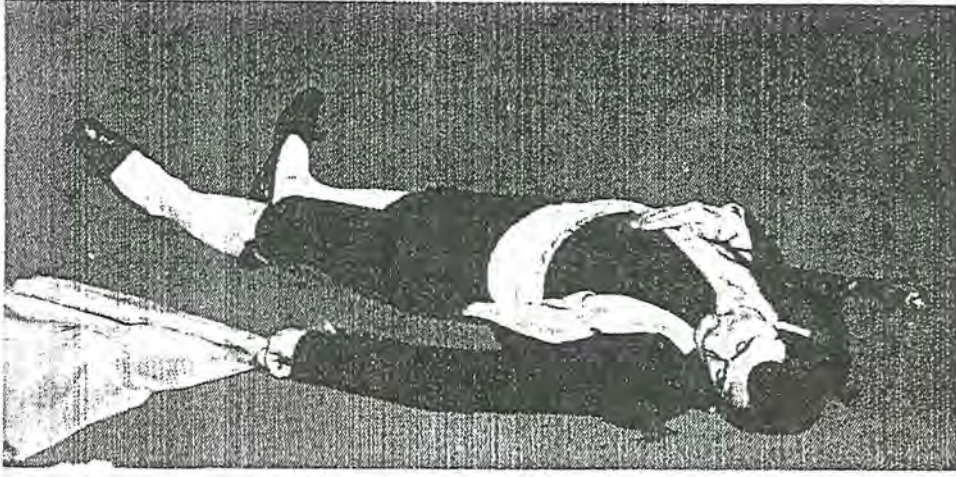
4.1. ÖLÜ TOREADOR (Edouard Manet)

Manet (1832-1883) bu resimde koyu açık zıtlığını cesaretle kullanarak, ölümün kaçınılmazlığı üzerine kesin bir etkiye ulaşmıştır.

Bu resimde zıtlıklar şiddetli, valörler ise öylesine zayıftır. Bu da resmi, bir fotoğraf gibi bir anda algılamamızı, bir anda bütünü görmemizi sağlar. Koyu-açık lekelerin şiddetli oluşu, figürü bizim bulunduğumuz mekanla aynı yerde görmemiz olanağını ortadan kaldırır. Toreadorun, yatış durumuna göre bizden uzak görünen ayakabılarıyla çorapları, yüzüyle saçları arasındaki zıtlıktan daha belirgin, daha az parlak değildir. Mekanda nesnelerin görünüşü hakkındaki tecrübemizle çelişen bu durum, figürün bulunduğu ölüm dünyasıyla bizim dünyamız arasında bir engel yaratır. Koyu ve açık lekelerin çarpıcılığı bizde figürün ölü olduğu hissini bir anda ve kuvvetle yaratacak şiddettedir.

Manet, bize bu gerçeği anlatmak için Toreadorun yüzünü acı ve ıstırapla buruşturmak gereğini bile duymamıştır.⁸⁸

⁸⁸ Bates LOWRY, *Sanatı Görmek*, s. 44-45

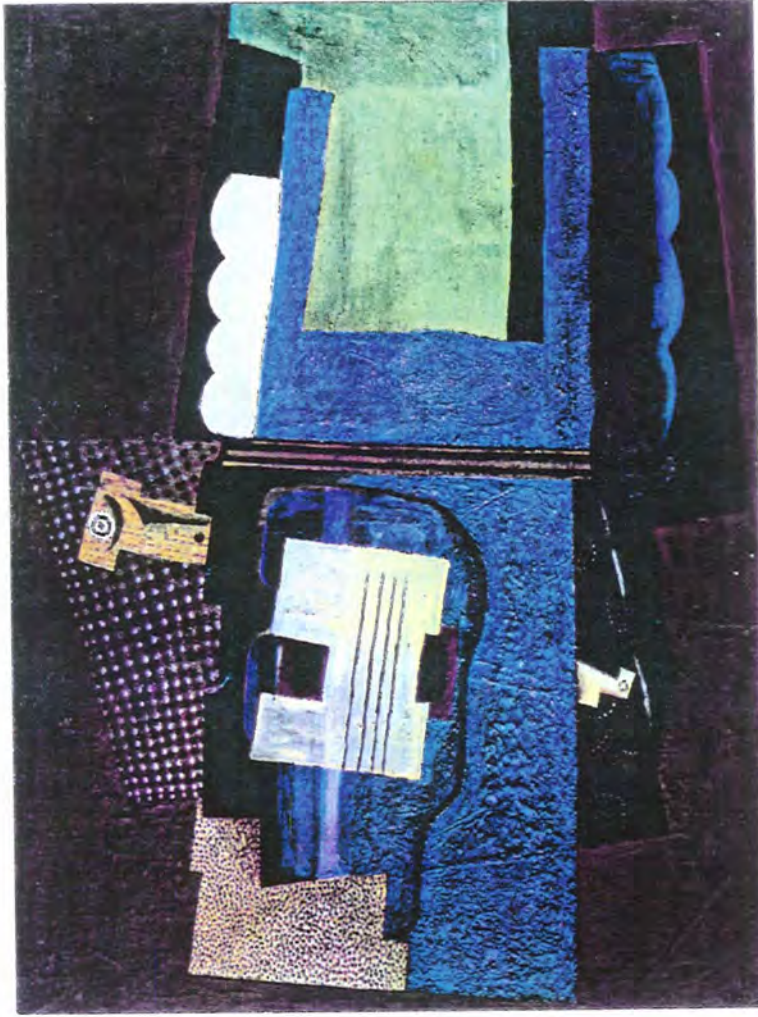


Resim 10. MANET, Ölü Toreador, 1864, Washington Müzesi.

4.2. BACADAKİ GİTAR (Pablo Picasso)

Bu resimde sadece baca ile gitar belirtilmiştir. Resmin soyut oluşu derin siyah ve beyaz tarafından desteklenmiştir. Genel etkiyi, çeşitli aydınlıktaki iki açık koyu zıtlığı ortaya çıkarmaktadır. Arka zemin koyu kırmızı kahverengimsi siyah yüzeyler tarafından derinleştirilmiştir. Kahverengi karakteri eşit koyuluktaki mavi tarafından yükseltilmiştir. Her iki yüzey, yeşil ve açık yapısal şekil tarafından bir iletişim tonu elde ediyor. Soldaki küçük beyaz leke ile kırmızı-turuncudaki beyaz nokta, açık büyük yüzeylere bir nicelik zıtlığı oluşturuyor.⁸⁹

⁸⁹ Johannes ITTEN, Kunst Der Farbe, s. 62



Resim 11. PICASSO, Bacadaki Gitar, 1915.

4.3 ELMALAR VE PORTAKALLAR (Paul Cezanne)

Cezanne bu resminde renk çemberinin tüm renklerini kullanmıştır. Burada iki tamamlayıcı renk çifti ortaya çıkar: Kırmızı-yeşil ve turuncu-mavi; kırmızı-yeşil rengini masa örtüsünün açık yerlerine yerleştirmiştir. Turuncular için meyve kabını mavi bir renkte boyamıştır. Dört ana renk tüm resim yüzeyinde modüle edilmiş lekeler şeklinde dağıtılmıştır. Bu dört ton içerisinde, bir üçüncü tamamlayıcı renk çifti ortaya çıkıyor; sarı-mor. Elmaların

modülasyonunda sarı açık bir vurgu tonu olarak kullanılmıştır. Mor resmin etkisini yükseltmektedir.

Tüm renkler parlak safliklarında, aydınlanmalarında ve koyulaşmalarında kullanılmıştır. Bulanıklığı, tamamlayıcıların karıştırılmasıyla elde etmiştir. Kırmızı ile yeşil, turuncu ile mavi, sarı ile mor. Bu karışımla bulandırma tonlarına ulaşmıştır. Bu özellikle daha koyu yüzeylerde ortaya çıkıyor.

Resimsel renk ifadesini sıcak-soğuk zıtlığı modülasyonu ile elde etmiştir. Açık yüzeylerde sıcak ve soğuk renk kalitesinin tüm zenginliğini hazırlamaktadır. Bunun için renklerin aynı derecedeki aydınlığını kullanmıştır. Sarı, yeşil, mavi, mor, pembe ve açık turuncu birbirini takip etmektedirler. İkinci planda, renkler sadece koyulaştırılmamış aynı zamanda da bulandırılmıştır. Bulanıklıklar sıcak soğuk zıtlığında yan yana kullanılmıştır. Bulanık ve saf renklerin kullanımı kalite zıtlığının etkilerini ortaya çıkarmaktadır.⁹⁰

⁹⁰ Johannes ITTEN, *Kunst Der Farbe*, Stuttgart 1983, s. 75



Resim 12. CEZANNE, Elmalar ve Portakallar,



Resim 13. CEZANNE, Sainte Victoire Dağları, 1885, Merion, Pennsylvania

4.4. SAİNTE VİCTOİRE DAĞLARI (Paul Cezanne)

Cezanne bu resminde, dört rengi üç ayrı planda düzenlemiştir. Ön planda bulanık kahve rengi ve mor vardır. Orta planda sarı-yeşil ile turuncu, arka planda ise mavi hakim durumdadır. Kırmızı mor-sarı yeşil turuncu mavi, iki tamamlayıcı renk çiftini oluşturur. Ön plandaki kahverengi-mor bir çok tonda kahverengi-kırmızı ve mavi-mora göre modüle edilmiştir. Bu renkler ayrıca donuk ve parlak olarak değişkenlikler göstermektedirler. Donuk mavi tonlar koyu tonu tamamlar. Sarı-yeşilin ve turuncunun baskın olduğu orta planda, sarı-yeşil, sarı ve mavi-yeşile göre, turuncu da sarı ve kırmızı-turuncuya göre modüle edilmiştir. Böylece, kromatik renk sırası oluşur. Resmin sağ tarafındaki turuncu-sarı lekeler gibi, bazen açık mavi tonlar, tamamlayıcı turuncunun yanında kullanılmıştır. Küçük soğuk mavi lekeler orta planda ritmik renk tonuna taşınmaktadır ve turuncunun parlaklık gücünü yükseltmektedirler. Arka planın gökyüzü ve dağı mavi tonlar da kullanılmıştır. Açık mavi, açık yeşil ve açık mora göre modüle edilmiştir.⁹¹ Büyük bir derinlik ve uzaklık izlenimi vermektedir. Su kemerinin ve ortadaki yolun yatay çizgisiyle, ön düzlemdeki evin dikey çizgisinden, büyük bir düzen ve dinginlik duygusu uyandırır.⁹²

4.5. İSA'NIN KIYAFETLERİNİN ÇIKARTILMASI (El Greco)

El Greco'nun (1541-1614) bu resminde, İsa'ya kırmızı bir elbise giydirilmiş, çevresindeki figürlerin kıyafetleri ise mavi ve sarıyla boyanmıştır. İsa'nın sağ tarafındaki figür, ötekilerin büyüklüğünde bir renk lekesiyle yeşil elbiseli olarak gösterildiği halde gözümüzü aynı kuvvetle çekmiyor. Burada gözümüzü çeken, ana renklerden sarı, kırmızı ve mavidir.⁹³

⁹¹ Johannes ITTEN, a.g.y., s. 75

⁹² E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, İstanbul 1980,

⁹³ Bates LOWRY, *Sanatı Görmek* s. 54

Resimde, üç hareket, tuvalin alt kısmındaki merkezden yükselir biçimde görüyoruz. Elbiselerdeki çizgilerle renklerin yarattığı diyagonal iki hareketle, ortadaki İsa figürünün meydana getirdiği dikey yöndür. İki yatay hareketten sağdaki daha etkileyicidir, çünkü resimdeki bu renk lekesi son derece yoğun ve parlaktır. Alttan yukarı doğru yükselen hızlı diyagonal, hareketi görmemizi sağlıyor. Fakat resmin alt kısmından başlayan bu yükselme hareketi bir an bile olsa, duraklamaya yol açan bir engelle karşılaşılıyor. İsa figürünün yukarisında koyu valörde renklerden yararlanılmıştır. Sağdaki yeşil elbiseli figürde olduğu gibi, sol taraftaki silahşörün mavimsi zırhı, hareketi tutmaya yarıyor. Bunlar, İsa figürüyle beraber eğri ve dışarıya uzatılmış kollar, ip, İsa'nın elbisesinin zırhta yansıyan pembesinden örülü yatay bir renk engeli meydana getiriyor. El Greco böylece tuvalin alt ve üst kısmını ayırmış oluyor.

Greco aynı zamanda resmi ön ve arka olmak üzere de ikiye ayırmıştır. Ortadaki büyük kırmızı leke bize yaklaşır. Renk ve çizgilerin düzenlenmesiyle elde edilen, yükselme hareketi, tuvalin alt kısmında, mekan içinde geriye gider gibi görünür. İki temel diyagonal hareket, İsa figüründen başlayarak iki yana açılır. El Greco, derinlik hissi vererek, tuvalin sağ tarafındaki hareketi güçlendirir. Bu kısma koyduğu figür, bize doğru yönelmektedir. Bu hareket, derinlik hissini artırmaktadır. Mekanda geriye doğru gelişen bu hareketler, İsa'nın iki yanındaki figürlerde gördüğümüz daha mat ve koyu renklerle durdurulmuştur.⁹⁴

Greco resimde krallığı ve Kristinin bir çok askerle beraber saygılı davranışını zıtlıyordu. Pelerinde Kristi resmin ortasında bulunmaktadır. O saldırgan, siyah yeşil giysili bir er tarafından rahatsız edilmektedir. Kralın yanında tanrının büyüklüğünde şövalye gri mavidir ve bu yeryüzü hakiminin saldırganlığını sembolize etmektedir. Bu şövalyenin zırhı Kristinin pelerin rengini harekete geçirmektedir ve gri mavi ile dramatik mavi mora karışmaktadır. Solda ön zeminde Marialar bulunmaktadır. Birincisi bulanık gri

⁹⁴ Bates LOWRY, a.g.y., s. 61

sarıda, ikincisi bulanık koyu mavide boyanmıştır. Sağda bir çırak eğilmektedir. O haçın kalasını delmektedir. Delmesi, içine çekilmiş vücudu ve yeleğinin kükürt sarısı rengi, yanlışlığın ifadesidir. Beyaz kıyafet ise bu olaydan pek etilenmediğini göstermektedir. Orta zeminin üst kısmında şekilsiz bir yığın er çarpışmaktadır. Şovalyennin gri mavisi, arka zeminde ufuksal olarak çekilmiştir. Gri mavi tondaki sihirli yayılmış ışıklar, sert, metalik bir atmosfer oluşturmaktadır. Eşzamanlı zıtlık etkisi oluşmaktadır. Çünkü renkler, Karşılıklı olarak tamamlayıcı değillerdir.⁹⁵



Resim 14. El GRECO, İsa'nın Kıyafetlerinin Çıkartılması, 1579, Toledo Katedrali, İspanya.

⁹⁵ Johannes ITTEN, Kunst Der Farbe, s. 91

4.6. KIRMIZI KOLTUKTA OTURAN MADAM CEZANNE (Paul Cezanne)



Resim 15. CEZANNE, Kırmızı Koltukta Oturan Madam Cezanne, 1877,
Yağlı Boya, 72.5 x 56 cm., Boston Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

Resim yüzeyi üç plana bölünmüştür. Bu düzlemler: Duvar, koltuk ve figürdür. Koltuğun sağa doğru dışa taşması, başın bir kısmının ve etek boyunun taşmasına bir karşılıktır. Duvardaki motifler resme bir devingenlik getirmekte, koltuğun sol kenarından başlayıp, resmin sol kenarına doğru gözü çekmektedir. Kadının oturduğu koltuğun arka düzleminde kesilen resim yüzeyi, dikliğe karşı yataylığı sağlarken, bu yataylığın yalnız kalmaması ve yukarıdaki boşluğu tamamlamak için, sol üst köşeye küçük bir dikdörtgen biçim konulmuştur.

Koltuğun arka tarafındaki ovallik gözü figürün ellerine çekmekte ve ellere kadar gelen hareketi, kadının eteğindeki dikey şeritler tamamlamaktadır. Böylece resmin ağırlığı, aşağıya doğru çekiliyor gibi görünsede, eteği oluşturan kumaşın çizgileri, kadının üst tarafına doğru gitmektedir. Göz kırmızı koltuktan portreye, oradan da koltuğun hareketiyle, koltuk koluna ve tekrar ellere bağlanmaktadır. Koltuğun yaptığı hareket, ilgiyi figüre özellikle de portreye toplamaktadır. Portrenin bu kavisli delip, yukarıya çıkması figüre dinamizm kazandırmaktadır.

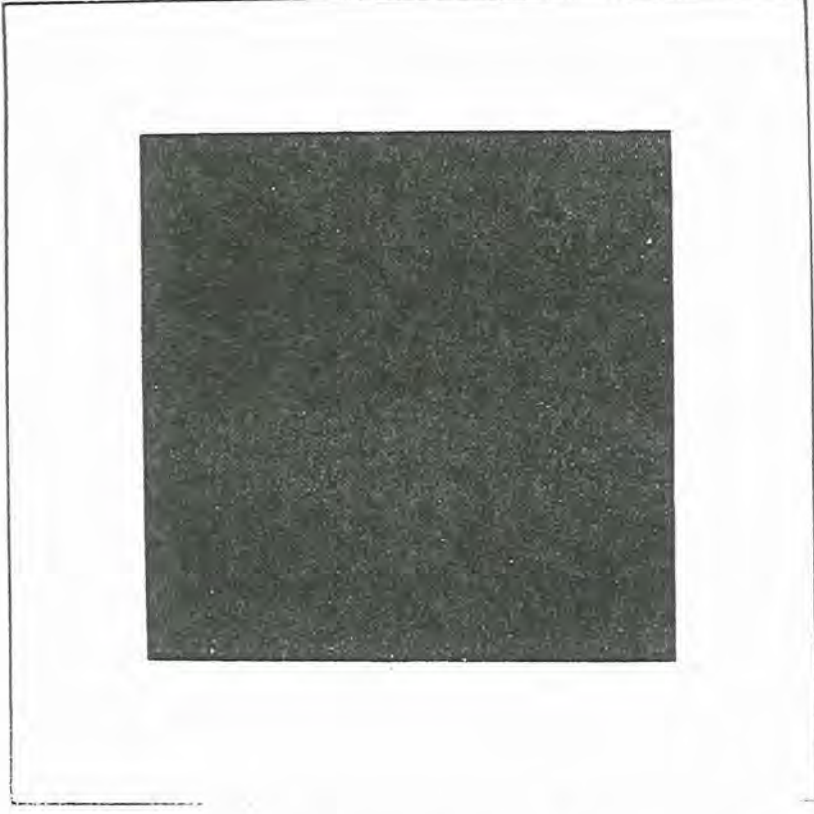
Genellikle yuvarlak hareketlerin hakim olduğu resimde eteğin dikey çizgileri bir karşıtlık yaratarak, resmin gereksiz hareketlenmesini engelleyerek, dengelenmesini sağlar.

Figürün anlamsız bakışları ve boşluğa bakan gözleri, sanki bir bekleyiş içinde olduğunu hissettirmektedir. Resmin dengesini, durgunluk ve hareketlilik, sağlamlık ve serbestlik sağlarken, bunu da resmi oluşturan güçlerin ilişkileri oluşturmaktadır. Omuzlar ve kolların meydana getirdiği oval merkez, bu hareketlerin etkileşim merkezidir. Koltuğun, sol tarafta daha fazla alan kaplaması ve sol üst köşedeki küçük dikdörtgen resmi asimetric bir denge içinde algılamamızı sağlar.

4.7. BEYAZ ÜZERİNE SİYAH KARE (Kazimir Malevich)

Beyaz Üzerine Siyah Kare, (Sıfır Biçim) doğal nesne olmadığı halde, hatta hacim etkisi uyandıracak valör değerlerine sahip olmamasına karşılık lekelerin birbirine yaptıkları etki uzay-boşluk fikrini beraberinde getirir. Resmin nesnesi durumuna gelen beyaz ve siyah lekeler espas etkisi yaratmaktadır. Bu durum plastik anlamda miktar zıttı ile açıklanabilir. Miktar zıtlığında geniş alan kaplayan leke, daha küçük alan kaplayan lekeye oranla daha arka plana itilmiş gibi görünür. Bu resimde de iki leke arasında böyle bir ilişki söz konusudur.

Plastik olarak koyu leke içinde yer alan herhangi bir açık leke, ışık durumuna geçer. Bu resimde siyah lekeyi çevreleyen beyaz leke ışıklı bir etki verir.



Resim 16. MALEVICH, Beyaz Üzerine Siyah Kare, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1913, 109 x 109 cm., Leningrad Müzesi.

Dikeylerin ve yatayların egemen olduğu bir resimde, bu yatay ve dikeyler birbirini dik olarak kestikleri için statik bir duruma girer. Üstelik bu yatay ve dikeylerin eşit uzunluklarının birbirini dengelemesi yine durağanlığı meydana getirecektir. Bu siyah karenin resmin tam ortasında yer alması simetrik bir dengenin oluşmasını sağlar. Lekeler uç elemanlar oldukları için, burada başlangıcı beyaz alırsak, sonu siyah olarak alabileceğimiz bir durum söz konusudur. Aradaki gri değerler ve renkler yoktur. İki lekenin zıtlığı ön plandadır. Billindiği gibi zıtlar çatışkı içindedir. Çatışkının olduğu yerde hareket vardır. Bu resimde siyah ve beyaz zıtlığının gözde oluşturduğu hareketlilik egemendir.

Göz, bu iki uç arasında sürekli gidip gelecektir. Hatta, gözün dinlenmesine bile zaman kalmayacaktır. Çünkü dinlenebilecek ara (gri) değerler yoktur. Bu da izleyiciyi aktif duruma getirecektir.

Siyah karenin boşlukta yüzüyormuş gibi görünmesi, yerçekimine karşı koymadır. Bu da bir enerjinin olmasını gerektirmektedir. Herhangi bir dayanak noktası görünmediği halde, gizli bir enerjinin varlığını hissederiz. Bu hareketlilik uzay içinde yer aldığı için resim çerçevesinin dışına taşmaktadır. Çünkü burada sonsuz bir uzay boşluğu vardır. Bu boşluğu da sınırlayamayız. Bu resim, açık ve koyunun eşitlik dengesi üzerine kurulan yepyeni bir evrene açılır.

"Siyah Üzerine Beyaz Kare" doğayı hatırlatacak bütün nesnelere arınmıştır. Herhangi bir şeyin resmi değil, "hiçbir şeyin" resmiyidir. Nesneyi içermeyişi gibi, onların uyandırdığı duygular, çağrışımlar ve her türlü ruhsal titreşimlerden de arınmıştır. Nesnelere dünyasından sıyrılan insan "hiçlik" içine atılacak ve onun içinde eriyecektir. Fakat bu hiçlik yok olma anlamında değildir. "Hiçlik" nesnelere boyunduruğundan kurtulmak, özgürlük, evrene ve evrensel oluşuma açılma özgürlüğüdür. Nesnelere dünyası insan tasasının ürünüdür. İnsanın kendi çıkarı için tasarlanmış dünyasıdır. Bu çıkar ilişkileri ister istemez dengesizlikleri oluşturacaktır. Azları dengelemek için çoklar olacaktır. Azlar ve çoklar eşitsizliği doğuracaktır.

Resimde eşitliğin dengesini görmekteyiz. Malevich, nesnelere dünyasının yükünden kurtulabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığınmıştır. Kare biçimi, yatay ve dikeylerin dengesi ve her kenarının eşit olması "eşitlik" görevini yüklenecek mükemmel bir biçimdir. Beyaz Üzerine Siyah Kare (Sıfır Biçim) nesnelere dünyasından kurtuluşun sembolüydü.⁹⁶

⁹⁶ Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s. 58

İnsanlık tarihinde, nesnelere, mal ve mülk hırsının yok olacağı yeni bir çağın, her türlü çıkarın, bencilliğin ötesinde insanlara mutluluk getirecek olan bir çağın habercisiydi. İnsanlar barış kardeşlik içinde yaşayacaklardı.

"Sıfır-Biçimde" siyah ve beyaz leke dışında herhangi bir öğeye rastlanmaz. Ne doğal nesnelere ne de onların uyandıracığı çağrışımlara yer vermemektedir. Çünkü onların ayrıcalıkları da eşitliğin dengesini bozabilirdi. Eşitliği, geometrik biçimde, üstelik her kenarı eşit olan kare de buluyor. Renklerin ayrıcalığını eşitlikle bağdaştıramadığı için renklerden de uzaklaşmaktadır.⁹⁷

4.8. MAINCY KÖPRÜSÜ (Paul Cezanne)

Cezanne'in geliştirdiği geometrik sistem, manzara resimlerinde oldukça belirginleşir. Bu dönem resimleri yapısal (Constructive) bir nitelik taşır. Maincy Köprüsü bu tarzın en iyi örneğidir. Burada Cezanne' in daha uzun fırça darbeleriyle birbirini kesen ve bazen yüzeyde birleşerek kompozisyona derinlik ve bütünlük getiren bir teknik uyguladığını görüyoruz.⁹⁸ İnce ağaç köklerinden oluşan dikey ve yatay çizgiler, köprünün viraj ve yayları arasında kesin bir karşıtlık oluşturur. Onun sanatında mantıksal ve sağlam bir yapı yanında çok aşırı uçlara giden geometrik bir düzen hakimdir. Bu özeliği ile Kübistlerin öncülüğünü yapar.

4.9. PİYANO DERSİ (Henri Matisse)

Matisse'in (1869-1954) bu resminde ilk dikkatimizi çeken nesnelere dengeli bir şekilde düzenlenişidir. Sağ alt köşedeki küçük metronom, sol üst

⁹⁷ Nazan İPŞİROĞLU, Mazhar İPŞİROĞLU, a.g.y., s. 29

⁹⁸ Nevber Demirbağ GÜRSU, "Paul Cezanne ve Resimleri", Art Decor, İstanbul Mart 1996, Sa. 36, s.179

köşedeki büyük ama biçim bakımından aynı olan yeşil alanla dengelenmiştir. Sol alt köşedeki küçük heykelin yuvarlak çizgileri, sağ üst köşede çeşitli renk tonlarının meydana getirdiği koyu ve açık renk ve keskin biçime uygun düşmektedir. Çeşitli renklerdeki üçgen biçimlerin sivri uçları, bu kısımda şiddetli bir heyecan yaratıyor.

Üç boyutluluğu sertçe belirtilmiş olan metronomun, resmin sol yukarısındaki kama biçimi yeşil üçgenle dengelenebilmesi, bu son şeklin gerek görünüşte, gerekse çok daha büyük bir alan kaplamasıyla mümkün olmuştur. Yeşil lekenin ton, biçim ve ölçü bakımından kapladığı alana karşıt, olması nedeniyle önemli bir yer tutar. Matisse, ilgi noktasını kompozisyonun merkezinde bulundurmaktan kaçınarak, dikkati çeken tek bir odak noktasına bile yer vermemiştir.⁹⁹

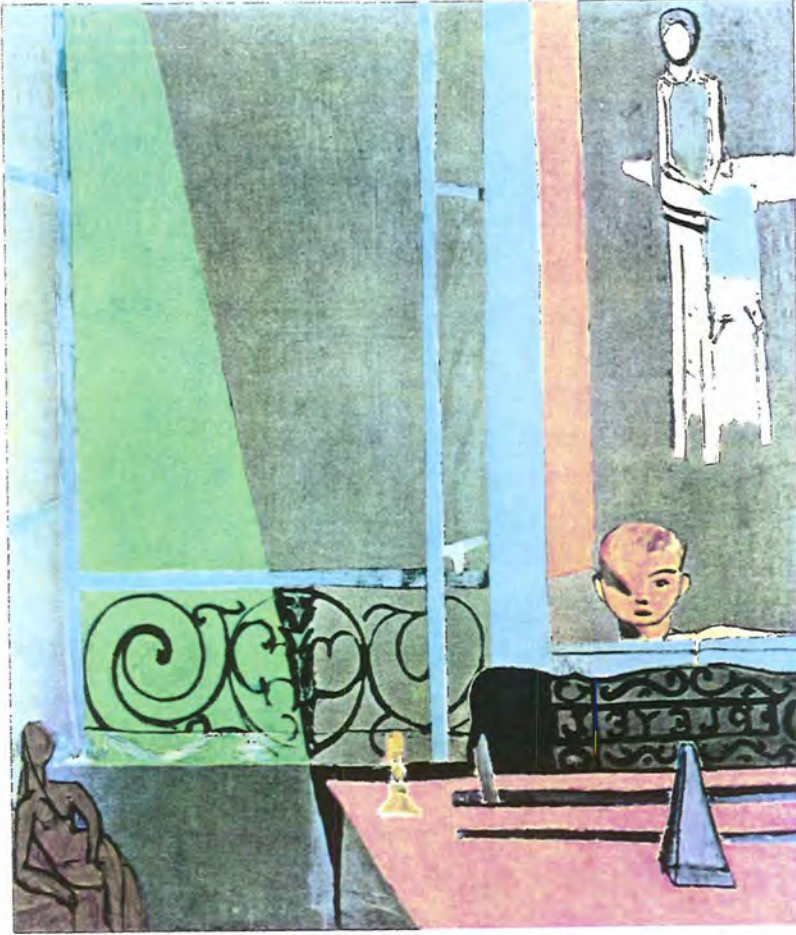
Toplam ton olarak, çok sessiz ve piyanodaki siyah çizgi ile arka plandaki aydınlık figür haricinde tüm renkler, aynı aydınlıktadır. Donuk, yeşil gri ana tonda büyük parlak yeşil çizgi ve solda aynı aydınlıktaki mavi ve neredeyse tamamlayıcı açık kırmızı turuncu çizgiler bulunmaktadır. Parlak yeşil tonu aynı aydınlıktaki yeşil gride saf bir nitelik zıtlığıdır. Piyanonun üstünde yeşil tamamlayıcı olan pembe bir battaniye bulunmakta ve bunun üstünde küçük sarı yeşil bir mum lambası bulunmaktadır. Bunun önemli bir resim işlevi vardır. Piyanist genel resim atmosferine daldığından, bu küçük lamba yeşil, pembe ve siyah arasında bir gerginlik noktası oluşmaktadır. O renkli nota tutucusunun arabesk tutumu pencerenin ritmik parmaklıklarında bir yansıma oluşturmaktadır. Bu resimde bütün renkler grileştirilmiştir. Bununla beraber kırmızı yine kırmızı, mavi yine mavidir. Fakat renk değerleri (kroma) düşürülerek azaltılmıştır.¹⁰⁰

⁹⁹ Bates LOWRY, *Sanatı Görmek*, s. 108

¹⁰⁰ Johannes ITTEN, *Kunst Der Farbe*, s. 100



Resim 17. Paul CEZANNE, Maincy Köprüsü, Yağlı Boya, 60 x 73 cm., Orsay Müzesi, Paris.



Resim 18. Henri MATİSSE, Piyano Dersi, Yağlı Boya, 254 x 213 cm.,
Guggenheim Modern Sanat Müzesi, New York.

4.10. ÖLÜ İSA'YA AĞIT (Andrea Mantegna)

Mantegna, (1431-1506) figürün kısa görünümlü (rakursi) çizimiyle resme doğal bir mekan izlenimi kazandırmıştır. Kısa görünüm, bir derinlik elemanı olarak bu evrede, resim yüzeyindeki düzlem ayrımlarını belirginleştiren bir rol oynar. Wölfflin Rönesans resmi için bir değerlendirme ölçütü olarak saptadığı bu konuyu "*Klasik Düzlemler Üslubu*" şeklinde adlandırır. Bu betimleme tarzında, biçim (figür) resmin perspektifsel organizasyonunda en uygun düzlemine yerleştirilmiştir. Ressamın önemle vurguladığı esas biçim ya da olay kişileri genelde ön düzlemde; mekansal unsurları ise önem sırasına göre arka düzlemde yer alırlar.¹⁰¹

4.11. ÇIRPINAN KANATLARIN GÜLÜMSEMESİ (Joan Miro)

Joan Miro'nun (1893-1983) " Çırpınan Kanatların Gülümsemesi " adlı bu yapıt çizgi ve renk planlarının yer aldığı soyut biçimlerden oluşmuştur. Tabloda yalın renklerden oluşan güçlü bir renk karşıtlığını görüyoruz. Resimde, kırmızı, mor, sarı, yeşil, siyah ve kahverengimsi nötr bir renk kullanılmıştır. Kırmızı-yeşil ve sarı-mor tamamlayıcı (komplementer) renklere ve kompozisyon bu ilişki içerisinde değerlendirilebilir. Kompozisyondaki soyutlanmış figürler, renk şiddeti (kroması) Yüksek renklerle boyanmıştır. Sol alttaki ve sağ üstteki soyut figürlerin renklerinin siyah renklerle yanyana kullanılması, buradaki renklerin olduğundan daha şiddetli algılanmasını sağlar. Çünkü, siyahın yanına gelen bir renk, daha ışıklı ve daha renkli algılanır. Aynı şekilde biçimlerin siyah konturlarla desteklenmesi bu etkiyi daha da arttırmaktadır.

Siyah konturların, birbirini karşı yönde kesmeleri ve yaptıkları hareket, bu soyut biçimlerin kendi aralarındaki dengeyi sağlamaktadır. Sol üstteki büyük kırmızı nokta konumu, yuvarlak yapısı ve renginin şiddetiyle diğer öğeleri

¹⁰¹ Mümtaz Sağlam, "Resimde Mekan ve Derinlik Sorunları Üzerine ", *Türkiyede Sanat*, Mayıs-Ağustos 1995, Sa. 19, s. 53-54.

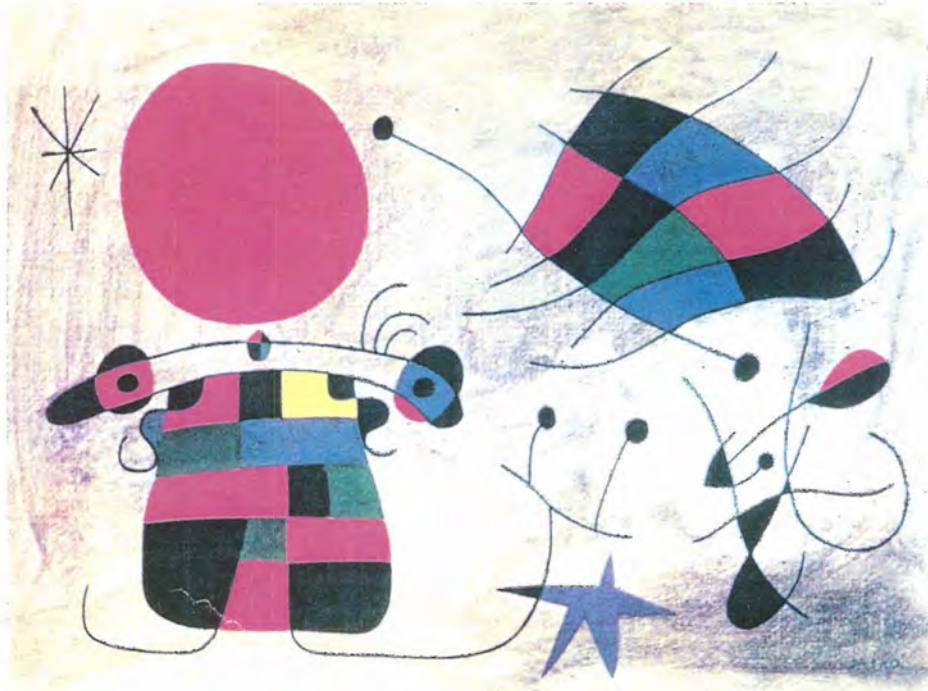
dengeleyici bir görev üstlenir. Bu kırmızı noktanın görsel gücü, resmin ağırlık merkezini orta bölüme çekmektedir. Kırmızı noktayı kapattığımızda kompozisyonun ağırlığı aşağıya doğru çekilmektedir.

Arka düzlemin nötr, soyut biçimlerin ise renk, biçim, yön ilişkilerinin hareketli olması, fonu bu figürlerden ayırmaktadır. Buradaki ilişki bir espas zıtlığı yaratarak figürleri boşlukta yüzüyormuş gibi algılanmasına neden olmaktadır. Kırmızı ve sarı şiddetleri nedeniyle daha ön plana, yeşil ve mor ise daha geri planda algılanır. Fakat en arka planı tarafsızlığı ve belirsizliği nedeniyle Kahverengimsi griler oluşturularak uzaysal bir boşluk hissi uyandırır. Buna karşıt bu renkler geniş bir alanı kaplar.

Görüldüğü gibi, Joan Miro, bu yapıtında iki karşıt öğeyi, (kırmızı-yeşil) ile (sarı-mor), aynı görevle karşı karşıya getirmemiş fakat görevsel bir bütünlük içinde ilişkilerini kurmuştur. Bu ilişkide öğeler birbirlerinin tamamlayıcısı durumundadırlar. Pasif öğe olarak geniş alan kaplayan griler, diğer renklerin aktivitesine olanak vererek daha fazla söz sahibi olmalarını sağlamıştır. Biçimde denge ise büyük bir alan kaplamasına karşı grileştirilmiş alanlarla, daha az bir yer kaplayan çok şiddetli renklerin birbirini tartıya almalarıyla denge sağlanmıştır. Sanatçı, perspektif kurallarıyla ilgilenmemiş, figürleri iki boyutlu bir mekana yerleştirmiştir. Resme bakıldığında tarih öncesi duvar resimlerinin özellikleri görülebilir.



Resim 19. Andrea MANTEGNA, Ölü İsa'ya Ağıt, Pinacoteca di Brera Müzesi, Milano



Resim 20. Joan MİRO, Çırpınan Kanatların Gülümsemesi, Tuval üzerine Y. B., 33 x 46 cm.,
Özel Koleksiyon, İspanya 1953

4.12. BAŞ (Paul Cezanne)

Şekil ve renk, açıklık koyuluk farklarıyla kaynaşıyor, etle kemik gibi birbirini sarıyor, tamamliyordu. Burada ise renkler vücuttan, şekilden, ışık-gölgeden ayrılmaya, resme adeta kendi başlarına girmeğe yüz tutuyor. Ressam, yer yer, bir insan portresi yaptığını unutarak, temiz bir bez üstüne katıksız renkler sürmenin hazzına varmış gibidir. Üst dudaktaki mavi, şakaktaki mor, çenedeki yeşiller, sadece bir benzetme gayretiyle konmuş renkler değildir.

Cezanne, renkleri gölge farklarıyla bulandırmak istemiyor. Buna karşılık şeklin hacmini kaybetmesini, yüzeye yapışık durmasını da istemiyor. Gölge derecelerinin gördüğü işi saf renklerle yapmak istedi, ve bunun ancak soyut geometrik şekillerin, yani hem renge elverişli yüzeylerin, hem de derinliği, hacmi veren şekillerin yardımıyla mümkün olacağını düşündü. Resimlerine, her yüzü bir başka renk taşıyan küpler girmeğe başladı. Cezanne'ı kübistlere hareket noktası yapmış olan özelliği budur. Bu resimde sol gözün altında bu renkli geometrinin bir örneğini görüyoruz. Cezanne böylece resme, soyut, geometrik şekillerin, bir yandan da doğadan kopmuş, özgür renklerin girmesine yol açmış oluyordu. Bu doğadan yola çıkan ressam, belki de istemeyerek, resmin doğadan uzaklaşmasına en çok yardım edenlerden biri oldu, eskilerden daha doğru bir görüşe varmak isterken gözün sınırlarını aşmıştır.¹⁰²

4.13. PEYSAJ (Seurat)

Parmaklık, insanlar, direkler, baca ve ağaç bize kendi varlıklarını unutturacak kadar geometrikleşiyor, tablonun genel akışından ayrılmaz bir hale geliyor. Figürler, stilize edilerek, geometrik silüetler olarak gösterilmiştir. Bir şema içine sokulan manzara, dikey ve yatay çizgilerin dengesiyle, yalnız

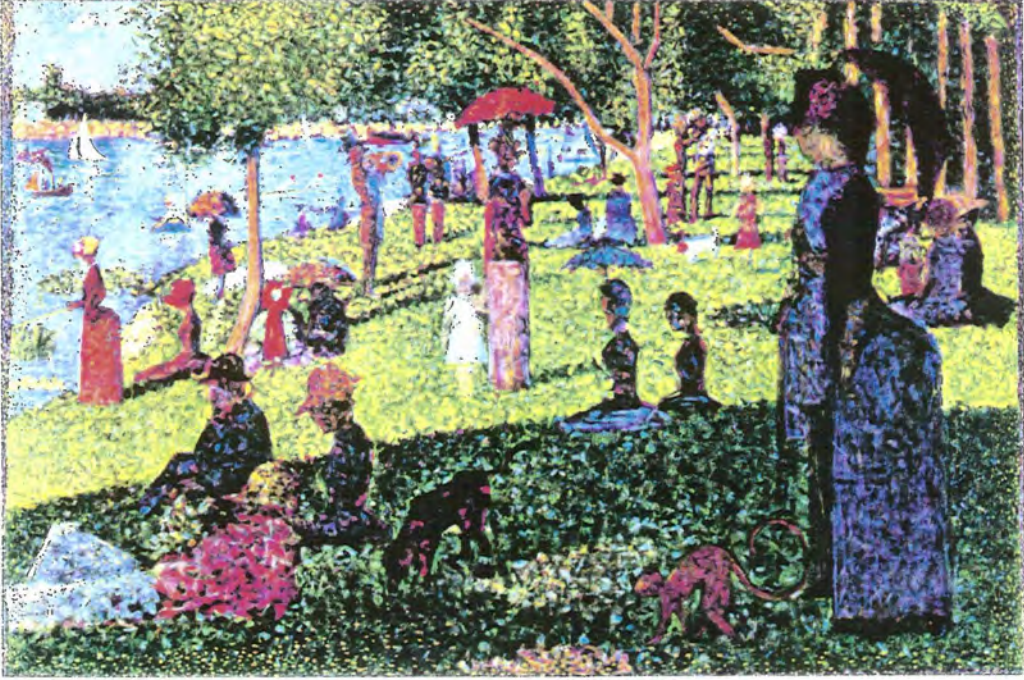
¹⁰² Mazhar, Ş. İPŞİROĞLU, S. EYÜBOĞLU, Avrupa Resminde Gerçek Duygusu, İstanbul, İst. Üniv. Edebiyat Fak. Yay. No. 521, Milli Eğitim Yay., s. 155-159.

konusundan gelmeyen bir durgunluk, bir rahatlık kazanıyor. Manet'nin resminde, geçici bir an içinde, yoğunlaştırılmış olan hayat ve hareket, burada ressamın dilediği bir uyumdan süzülerek, daha açık, daha sade, daha düzgün bir görünüş kazanıyor. Doğa, yeniden soyut, geometrik bir örgünün emrine giriyor. Düzenli, ölçülü, biçili bir resim yapmak, Georges Seurat için hayatı bir ışık zenginliği içinde, bütün canlılığı ve güzelliğiyle vermektense daha önde geliyor. Ressamın gözü, gene dışarı çevrili; fakat görünüşleri kendi istediği düzene sokuyor; doğa karşısında doğa taklitçiliğinden kurtuluyor. İnsanlar bile resme oldukları gibi değil ressamın emrinde birer kukla olarak giriyorlar.¹⁰³

¹⁰³ Johannes ITTEN, *Kunst Der Farbe*, Stuttgart 1983, s. 112-113



Resim 21. CEZANNE, Baş (Ayrıntı), Ulusal Galeri, Prag.



Resim 22. SEURAT, Peysaj, 205 x 310 cm., Yağlı Boya, 1883-86, Chicago Sanat Enstitüsü,

4.14. MODEL İLE BİRLİKTE KENDİ PORTRESİ (Ernst Ludwig Kirchner)



Resim 23. Ernst Ludwig KİRCHNER, Model İle Birlikte Kendi Portresi, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 100 cm., 1910, Hamburg, Kuntshalle.

Turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yan yana getirilmiş, bunların arasına modelin iç çamaşırlarının soluk firuzesi kendi dudaklarının leylak rengi, her ikisinin yüzündeki yeşil çizgiler gibi karşıt renkler kullanılmıştır. Biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurmak

amacıyla boyandığı izlenimini vermesine rağmen, resimde büyük bir enerjinin varlığını hissederiz.¹⁰⁴

4.15. BİR BAŞKA YER (Fikri Cantürk)

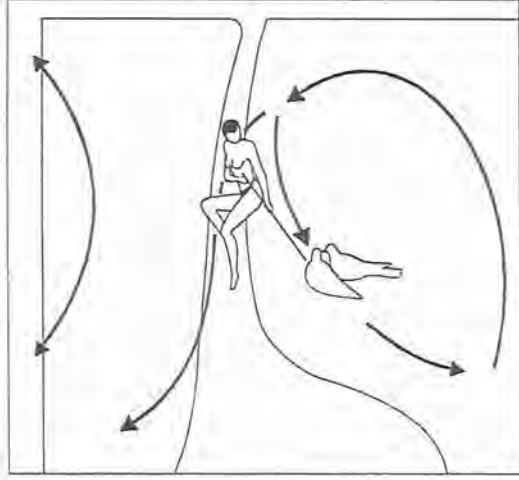


Resim 24. Fikri CANTÜRK, Bir Başka Yer, Tuval üzerine akrilik,
110 x 100 cm., 1995, Eskişehir.

Cantürk'ün "Bir Başka Yer" adlı resminde sıcak ve soğuk renklerin karşıtlığını görüyoruz. Alan olarak, soğuk renkler, sıcak renklere oranla daha fazla yer kaplamaktadır. Sıcak renkler daha az yer kaplamalarına rağmen, renk şiddetleri bakımından, büyük alan kaplayan soğuklarla dengelenmişlerdir. Bu sıcak-soğuk renk ilişkilerinin yanında, renklerin ışıklılık değerleri de kompozisyonda açık-koyu zıtlığını da beraberinde getirmektedir. Büyük alan

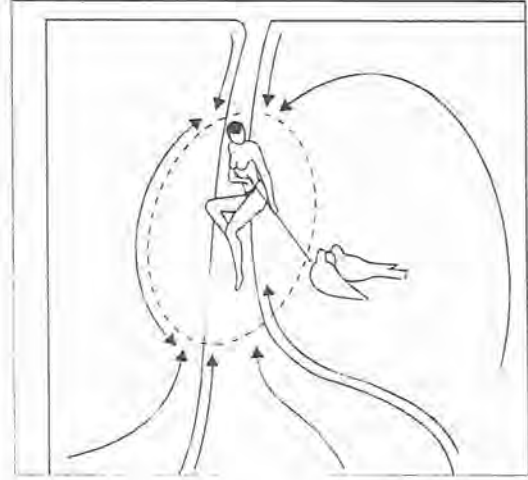
¹⁰⁴ Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, s. 37

kaplayan koyuların egemenliğini, bir ışık patlaması şeklinde ortaya çıkan sarılar karşılayarak dengeyi sağlamaktadır.



Şekil 39.

Devrim ve ritm grafiği



Şekil 40.

Yönlerin ağırlık merkezinde odaklanması

Etkileri nedeniyle özellikle sarı ve kırmızının ön plana çıktığı, buna karşılık mavilerin (mavi tonlar) espas zıtlığı içerisinde geriye doğru itildiği ve buna bağlı olarak uzamsal bir boşluk yarattığını görüyoruz. Resim düzleminde belirtilmiş olan kare biçim, arka plana göre daha net ve daha doymuş renklerin kullanılmasıyla ön-arka (fon-figür) ilişkisi kurmaktadır. Bu ilişki, insan düşüncesini başka bir zaman boyutuna çekmektedir. Burada belirtilen kare biçim, sarı ışıkla 3/2 oranında bölünmüş; sarı ışığın sağ tarafında sıcak renkler, sol tarafında ise, soğuk renkler ağırlık kazanmaktadır.

Bu resim, temelde açık bir kompozisyon olmasına rağmen, konunun bu kare form içerisinde yer alması, yarı açık bir kompozisyon olabileceğini göstermektedir.

Kadın figürü, kompozisyondaki konumu itibariyle olduğundan daha hafif bir etki yapmıştır. Çünkü bir kompozisyonda aşağıdan yukarıya doğru nesnelere daha hafif algılanırlar. Göz, ağır olan nesneyi yerçekiminden dolayı yer

düzleminde olmasını bekler. Kadın figürü, merkezin sol üstünde yer almaktadır. Bir çubukla kadın figürüne bağlanan güvercinler ise, konumları nedeniyle daha ağır görünmektedirler.

Kompozisyondaki hareket, sağdan sola ilerlemektedir. Sarı ışık bir an için bile olsa oluşan bu harekete karşı koymaktadır. Göz bir süre durakladıktan sonra atlamalı bir hareketle kadın figürüne ulaşır. Hareket figürden sonra iki yöne ayrılır. Birinci hareket figürün bakış açısı ve elindeki çubuk sayesinde, asıl hareketin başladığı sağ alt köşeye doğru bir yol izler. İkinci hareket ise, figürün sağ bacağı sayesinde, oluşan ana hareketi resmin sol tarafındaki mavi kütleyle bağlamaktadır.

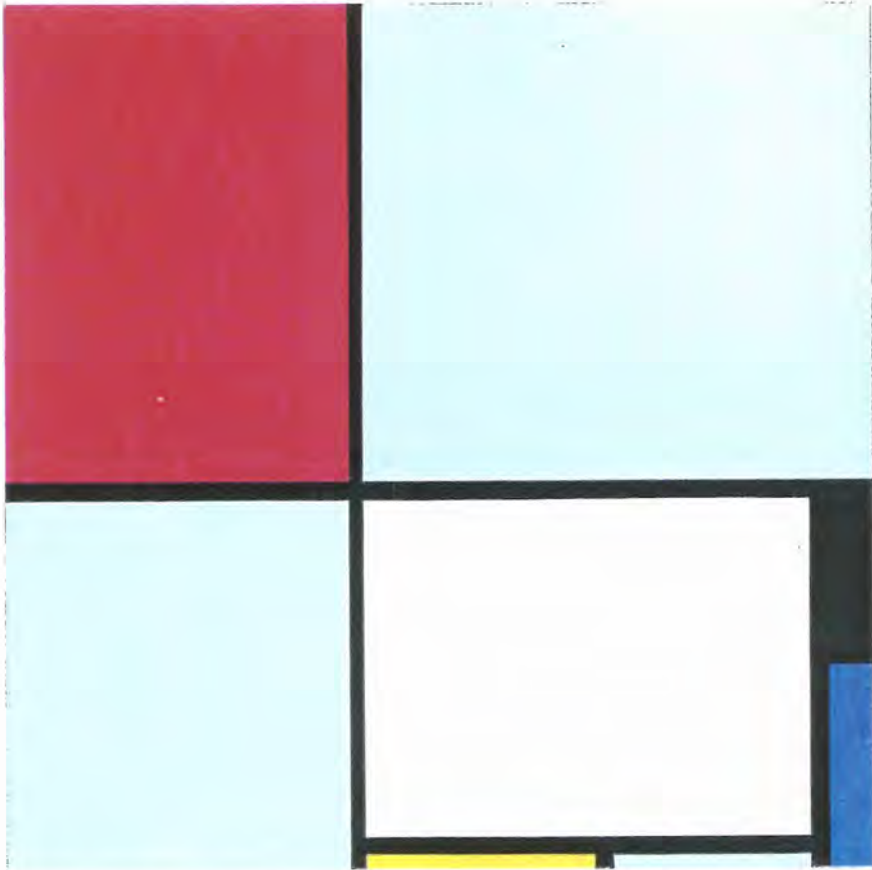
Görüldüğü üzere kadın figürü konu bakımından büyük rol oynadığı gibi, plastik anlamda da hareketin tamamlayıcısı durumundadır. Resim düzleminde oluşan ana ve yardımcı hareketler kadın ve güvercinler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Kadın ve güvercinlerin ilişkileri görsel etkiyi üzerinde toplayarak konuyu güçlendirmektedir.

Resmin sol kenarındaki kırmızı kütlemin biçimi dışa açılan elips şeklinde olması, kompozisyondaki gerilimi sola çekmektedir. Buna karşılık figürün bakış açısı ve elindeki çubukla gelişen karşı hareket, oluşan bu gerilimi dengelemektedir.

4.16. KOMPOZİSYON 1928 (Piet Mondrian)

Mondrian resimlerinde kurduğu anlatım, yalın bir şekilde göze çarpar. Resimlerinde kompozisyonu kurarken basit görüntü olarak tam yerine oturan parçalar seçmiştir. Kullandığı biçimler kare, üçgen ve çemberden oluşan salt geometrik biçimlerdir.

Mondrian resimlerinde temel renk olarak sarı, kırmızı, mavi ve beyaz kullanırken, bunları sınırlandırmak için siyahı kullanmıştır. Kullandığı renklerin resim yüzeyinde belirli bir ağırlığı vardır. Renk belirli bir yerde kullanılırken, yatay ve dikeylerdeki görüntüsünün etkili bir şekilde görülüp görülmemesi sağlamlığı arttırmakta ve anlam kazandırmaktadır. Böylece Mondrian kompozisyon 1928 adlı resminde olduğu gibi, büyük beyaz alan üzerine, küçük mavi bir yüzey koyarak kararlı bir denge oluşturabilmekte ve dar yatay sarı yüzeylerin, geniş siyah hatlarla resim alanını bölerek büyük bir sağlamlık ve net bir görüntü amaçlamıştır. Siyah hatlarla renkleri birbirinden ayırmıştır. Böylece renklerin somut bir şekilde algılanmalarını sağlamıştır. Düzenli bir yapı kurabilmek için duyguları kullanıp yalın görünümünü basit bir geometrik biçim ve renk gerçekliğine götürür.¹⁰⁵



Resim 25. Piet MONDRİAN, Kompozisyon 1928, 45 x 45 cm.,
Yağlı Boya, 1872, Guggenheim Müzesi, New York.

¹⁰⁵ Johannes ITTEN, *Kunst Der Farbe*, Stuttgart 1983, s. 44

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sanat ürünlerinin uyandırdığı iz ve etkileri, sanat yapısının algılanmasının geçirdiği değişimler, biçim-içerik, anlatım, malzeme ve tekniklerin tarihsel gelişim içinde karşıtları, dolayısıyla diyalektik bir işlevi üstlenirler. Sanatın diyalektik yanı, çeşitli sanat kuram ve akımlarının evrimini sağlayarak sanatçı ve izleyenlerin sanatı algılama ve bilinçli tüketimlerini, buna bağlı olarak toplumsal gelişime ışık tutar.

Sanat eğitimi, topluma daha zevkli, estetik beğenisi yetkinleşmiş sanat üreticileri ve tüketicileri yetiştirmek yada hoşgörülü, demokratik, yeni ilişkiler kurabilen, yeniye açık, her alanda yaratıcı bireyleri kazandırmayı gerekli kılar. Bu nedenle sanat eğitimi rastlantılara değil, akılcı ve bilimsel temellere oturtulmalıdır.

Sanat eğitimi, yeni görsel ilişkiler ararken renk ve biçimlerin daha önceki deneyimlerden yararlanmayı da gerektiren bir ilişkiler bütünüdür. Çizgilerin, biçimlerin lekelerin hangi ortamda hangi etkileri yapacağına ilişkin denemelere olanak vermelidir. Bu deneyimlerden yararlanmayı öğrenen birey, dış dünyayı daha güçlü algılayarak, daha güçlü görsel anlatıma ulaşacaktır. Sanat yapıtları, görsel yönü ağırlıklı bir düşünme sisteminin ürünüdür. Görsel algılamaya dayalı bir takım teoriler ışığında bireyi yeni malzeme ile düşünceleri arasında çeşitli bağlantılar kurmaya, her zaman yeniye aramaya yönelten bir yöntemler bütünüdür.

Resimde zıtlık ilişkilerinin tümü, bir yapının oluşumunda ilişkiler bütünüdür, biçimsel oluşumuna ilişkin ayrıntılı ilişkiler olarak kabul edilmelidir. Çünkü, bir yapıtta herhangi bir zıtlık ilişkisi hiçbir zaman doğrudan amaç durumunda değildir. Amaca ulaşmak için kullanılan bir araç işlevi görür.

Sanat eğitiminin başında " sanatın dilini kullanabilme " gelir. Bu dilin kullanılabilmesi ise plastik öğelerin kavranabilmesiyle gerçekleşebilir. Plastik öğeler, sanatsal düşünmenin ve tasarlanmanın, sanat yapıtlarının üretilmesi ve bunların tüketiminin, algılayıp izlenmesinin bağlandığı düzenlilikler içerir. Plastik sanatların temel öğelerini tanımak, özgün anlatım çabası ve özgün düşünmenin temelini oluşturan eleştirci düşünmeyi ve sentez yapmayı birlikte getirecektir. Ancak bu sayede kişi, seçebilir, sadeleştirebilir, kavrayabilir, analiz ve sentez yapabilir, problemi çözer ve anlam bütünlüğüne ulaşır. Görsel dili kullanabilen kişi doğa ve yaşam gerçeklerine dayanan kültür birikimlerinden kaynaklanan sanat yapıtlarını irdeleyebilir ve onlarla konuşabilir, iletişim kurabilir. Yapıtların analizlerinin yapılması, yapıtı oluşturan plastik öğelere yönelerek, plastik öğelerin yüzeylerin düzeniyle ilgili dağılımları ayrıştırarak, eleştirel düşünce ve görmeyi geliştirecektir. Bu amaç doğrultusunda, resimde zıtlık ve denge elemanları konu olarak alınmasına rağmen, zıtlık ve ancak zıtlıkların oluşturabildiği dengenin diğer plastik öğeleri de inceleme gereğini ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- ANDAY Melih Cevdet,
1987
- ARNHEIM Rudolf,
1979
- BECER Emre,
1991
- BEKTAŞ Dilek,
1992
- BERGER John,
1989
- CANTÜRK Fikri,
1992
- ÇUBUKÇU Aydın,
1995
- DEMİR Abdullah,
1993
- GARDNIER Stephhan,
1985
- GENÇ Adem, SİPAHİOĞLU Ahmet,
1990
- E.H. GOMBRİCH,
1980
- GRAVES Maitland,
1951
- "Sanat Dalları Arasında Karşılıklı İlginin Koşulları", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sa.164, İstanbul.
- Art and Visual Perception**, Çev., F.Y. UĞURLU.
- "Biçimsel Uyumun Matematiksel Kuralı Olarak Altın Oran", **Bilim ve Teknik Dergisi**, C.24, Sa.278, Ankara.
- Çağdaş Grafik Tasarımının Gelişimi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**, Çev., Yurdanur Salman, Müge Gürsoy, Metis Yay., İstanbul.
- Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**, Anadolu Üniv. Yay., No. 695, Eğitim Fak. Yay., No. 35 Eskişehir.
- "Devrimci Dönüşüm Özlemi: Sanat ve Felsefenin Arakesiti", **Evrensel Kültür**, Sa.46, İstanbul.
- Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**, Anadolu Üniv. Açık Öğretim Fak. Yay., No. 576, Eskişehir.
- Le Corbusier**, Çev., Üstün Alsaç, Afa Yay., 1.B., İstanbul.
- Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi Yay., İzmir.
- Sanatın Öyküsü**, Çev., Bedrettin Cömert, İstanbul.
- The Art of Color And Design**, McGraw Hillbook Company, New York.

- GÜNGÖR İ. Hulusi,
1983
- GÜRSU Nevber Demirbağ,
1996
- HANÇERLİOĞLU Orhan,
1977
- HAUSER Arnold,
1982,
- Mümtaz İŞİNGÖR, Mustafa ASLIER,
1986
- ITTEN Johannes,
1983
- İPŞİROĞLU Nazan, İPŞİROĞLU Mazhar,
1991
- İPŞİROĞLU Mazhar, S. EYÜBOĞLU,
1972
- KANDİNSKY Wassily,
1993
- KESKİNOK Kayıhan,
1957
- KLEE Paul,
- KILIÇ Levent,
1994
- KUBAN Doğan,
1992
- Temel Tasar, Afa Matbacılık,
2. B., s. 88, İstanbul.
- "Paul Cezanne ve Resimleri", **Art Decor**, Sa. 36, İstanbul.
- Felsefe Ansiklopedisi**, C.3, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- "Yapıt Kurgusunda Diyalektik" Çev., Faruk Ersöz, Mehmet Ergüven, **Sanat Çevresi**, Sa. 39, İstanbul.
- Resim 1 Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim**, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bak. Yay., Ankara.
- Kunst Der Farbe**, Stuttgart.
- Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İst. Üniv. Edebiyat Fak. Yay., No. 521, Milli Eğitim Yay., İstanbul.
- Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev., Tevfik Turan, Yapı Kredi Yay., 1.B., İstanbul.
- Biçimleme, Görsel Algının Gelişim Sorunları ve Bedri Baykam**, Ankara.
- Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev., Mehmet Dünder, Dost Kitabevi, Ankara.
- Görüntü Estetiği**, Yapı Kredi Yay., 1.B., İstanbul.
- Mimarlık Kavramları, Tarihsel Perspektif içinde mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş**, Yem Yay., 4.B., İstanbul.

- LOWRY Bates,
1972
- LYNTON Norbert,
1982
- OKTAY Ahmet,
1987
- OMNES Roland,
1994
- READ Herbert,
1974
- SAĞLAM Mümtaz,
1995
- SÖZER Önay,
1984
- TUNALI İsmail,
1993
- TUNALI İsmail,
1993
- TURANI Adnan,
1977
- Adnan TURANI,
1977
- WÖLFFLİN Heinrich,
1990
- Sanatı Görmek**, Çev., Necla Yurtsever, Zahir Güvemli, Türkiye İş Bankası Yay., No. 119, İstanbul.
- Modern Sanatın Öyküsü**, Çev., Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- "Resim ile Yazın; Hiç Kopmayan Bir İlişki Üzerine", **Milliyet Sanat Dergisi** Sa.164, İstanbul.
- Evren ve Dönüşümleri**, Çev., Sacit Tameroglu, H. Vehbi Eralp, 2. B., İstanbul.
- Sanatın Anlamı**, Çev., Güner İnal, Nuşin Asgari, İstanbul.
- "Resimde Mekan ve Derinlik Sorunları Üzerine ", **Türkiye'de Sanat**, İstanbul.
- "Sanatta İlişki mi, Biçim mi? Piet Mondrian'ın Bir Açıklaması Üzerine Düşünceler", **Suut Kemal Yetki'ne Armağan**, Hacettepe Üniv. Yay., Armağan Dizisi, No.1, Ankara.
- Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Marksist Estetik**, , Altın Kitaplar Yay., 2. B., İstanbul.
- Çağdaş Sanat Felsefesi**, Varlık Yay., İstanbul.
- Resimde Geometri İşlemleri-Sorunlar**, Türkiye İş Bankası Yay., No. 184, İstanbul.
- Sanat Tarihinin Temel Kavramla** Çev., Hayrullah ÖRS, Remzi Kitabevi, 3.B., İstanbul.