

**NOKTA VE ÇİZGİNİN RESİMSEL
ANLATIMDA KULLANIMI**

Semih KAPLAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Eylül 2009
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Eskişehir

RESİMSEL ANLATIMDA NOKTA VE ÇİZGİNİN KULLANIMI

Semih KAPLAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı

Danışman: Doç. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2009

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

RESİMSSEL ANLATIMDA NOKTA VE ÇİZGİNİN KULLANIMI

Semih KAPLAN

Resim Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2009

Danışman: Doç. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Resim sanatı tarihinin, primitif dönemlerden günümüze kadar olan süreçte gelişerek değişim gösterdiğini, buna paralel olarak da anlatım biçimlerinin çeşitlendiğini söylemek mümkündür. Resimsel anlatımda kullanılan temel öğeler arasında yer alan nokta ve çizgi öğeleri, tüm bu değişim süreci içerisinde plastik anlatımda değerini koruyarak sanatçının özgün ifade dilinin anlatımcı aracı olmuştur. Bu varsayımlar göz önünde bulundurulduğunda, nokta ve çizgi öğelerinin değerini kendi içinde barındırdığı ve her zaman var olabildiği düşüncesi aykırı olmamaktadır. Bu tarihsel süreç içerisinde çizgi ve noktaya yüklenen anlamlar ve işlevler, farklı kültürlerde ve farklı tarihsel dönemlerde kavramsal ve algısal olarak gösterdiği değişimler çerçevesinde çeşitlilik kazanmıştır.

“Resimsel Anlatımda Nokta ve Çizginin Kullanımı” başlıklı bu çalışmada, nokta ve çizgi öğeleri öncelikle kendi içinde resimsel özellikleri açısından incelenmiş, ardından bu özellikler doğrultusunda çeşitli yapıtlar üzerinden görsel ifadeleri açıklanmaya çalışılmıştır. Konuyla ilgilenen kişilere, bu özelliklerin farklı sanatçılar tarafından bir ifade aracı olarak nasıl ele alındığı ortaya konularak yol gösterici olmasına çalışılmıştır. Nokta ve çizgi öğelerinin resimsel anlatımdaki farklı kullanım biçimleri, resmin gelişim süreci ile bağlantılı olarak, sanat tarihinden farklı kültür ve dönemlere ait örnekler üzerinden incelenmiş, birbirleri ile olan ilişkileri, benzerlik ve farklılıkları üzerinde durulmuştur. Nokta ve çizginin, nesnel gerçekliğin görsel olarak ifadesinde, diğer

resimsel ögelerle birlikte biçime bağımlı olarak kullanımı söz konusudur. Resim sanatında, soyut anlatım arayışları ile birlikte, resmin biçimden bağımsız temel ögeleri olarak karşımıza çıkan nokta ve çizgi ögelerinin, sanatçılar tarafından görsel anlatımda farklı teknik ve ifadelerde kullanıldığı görülmüştür. Görsel anlatım biçimleri arasında yer alan resim sanatının temel ögelerinden çizgi ve nokta ögesinin zengin ifade biçimlerinin sanatçıya ve resim sanatına sağladığı katkıların önemi, bu araştırmayı sonuca götürmüştür.

ABSTRACT**THE USE OF POINT AND LINE IN PICTORIAL REPRESENTATION****Semih KAPLAN****Department of Painting****Anadolu University Institute of Fine Arts, September 2009****Advisor: Assist. Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK**

It can be said that the history of painting art has evolved during the process from primitive ages to our day and that types of pictorial representation have diversified correspondingly. Point and line, which are among the major elements used in pictorial representation, maintained their value for plastic representation within this evolution process, and became means of representation for the artist to use an original expressive language. Given these premises, it is not an objectionable view that point and line hold their inherent value and can exist anytime. Throughout this historical process, the meanings and functions attributed to point and line have diversified in line with conceptual and perceptive changes in different cultures and different periods.

In this study titled “The Use of Point and Line in Pictorial Representation”, the elements of point and line are primarily examined with regard to their pictorial characteristics and then their visual expressions are explained through various works of art according to the characteristics identified. The study attempts to play a guiding role for those concerned, showing how these characteristics are employed by various artists as means of expression. Various uses of point and line in pictorial representation are examined through examples from different cultures and periods of the history of art, in parallel with the development process of painting; and their interrelations as well as differences and similarities are emphasized. Point and line, when used for visual expression of objective reality, are dependent on form together with other pictorial elements. In the art

of painting, with the search for abstract representations, point and line emerged as major pictorial elements which are independent from form and are used by artists in various techniques and expressions for visual expression. This study attempts to emphasize the importance of the contribution of rich expression forms of point and line, the basic elements of painting, to artists and art of painting.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Semih KAPLAN' ın “Resimsel Anlatımda Nokta ve Çizginin Kullanımı” başlıklı tezi 12 Kasım 2009 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Leyla VARLIK ŞENTÜRK
 Üye : Prof. Basri ERDEM
 Üye : Prof. Mehmet ÖZER
 Üye : Prof. Abdullah DEMİR
 Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN

İmza

Prof. Atilla ATAR
 Anadolu Üniversitesi
 Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Araştırma konusunun belirlenmesi ve araştırılmasında önemli değerlendirmeleri ile katkıda bulunan Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Öğretim Üyesi Sayın Doç. Leyla Varlık Şentürk'e, çalışma süresince bana destek olan çok değerli eşim Fidan ve kızım Elif'e teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Semih KAPLAN

Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik

Eğitim

Yüksek Lisans	2004	Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı, Eskişehir, TÜRKİYE
Lisans	1998	Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Eskişehir, TÜRKİYE
Lise	1994	Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü, Eskişehir, TÜRKİYE

İş

2004-	Öğretim Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir, TÜRKİYE
1998	Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir, TÜRKİYE

Alınan Burs ve Ödüller

2009	Anadolu Üniversitesi, Sanat Teşvik Ödülü
2008	Eskişehir Sanat Derneği, 2008 Yılı Plastik Sanatlar Ödülü
2008	Artforum Genç Ressamlar Yarışması Başarı Ödülü.
2008	Deniz Kuvvetleri Komutanlığı “ 10. Deniz ve İnsan konulu” Resim Yarışması. Ödül.
2007	Societe Nationale Des Beaux- Arts, Prix Spesial, Paris France
2004	65. Devlet Resim Heykel Sergisi Özgünbaskı Yarışması, Başarı Ödülü.

- 2003 Talens Resim Yarışması Suluboya Kategorisi, Üçüncülük Ödülü.
- 2003 Muammer Çakı Seramik Yarışması, Çini Dalı Başarı Ödülü.
- 1998 İzmir Rotary 5.Altın Testi Seramik Yarışması, Mansiyon.
- 1998 59.Devlet Resim Heykel Sergisi Seramik Yarışması, Başarı Ödülü.
- 1997 Çanakkale Seramik Tasarım Yarışması, Birincilik Ödülü.

Kişisel Sergiler

- 2009 Galeri soyut Çankaya, Ankara, TÜRKİYE
- 2009 Ticaret Odası Sanat Galerisi, Eskişehir, TÜRKİYE
- 2005 Leonardo Sanat Galerisi, İstanbul, TÜRKİYE
- 2005 Galeri Soyut, Çankaya, Ankara, TÜRKİYE
- 2005 S Art Sanat Galerisi, Eskişehir, TÜRKİYE
- 2004 Galeri Sanat Yapım, Ankara, TÜRKİYE
- 2003 Halk Bankası Sanat Galerisi, Ankara, TÜRKİYE
- 2000 Galeri Soyut, Kızılay, Ankara, TÜRKİYE

Uluslararası Karma Sergiler

- 2009 SummArt Painters Kampus Exhibition, Chisinau, MOLDOVA
- 2008 “SNBA Salon 2008” Sergisi, Carrousel du Louvre, Paris, FRANSA
- 2008 Uygulamalı Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Karma Sergisi, Rusya-
St. Petersburg Sanatçılar Birliği Merkezi Sanat Galerisi, St Petersburg,
RUSYA
- 2007 Monastir 5. Plastik Sanatlar Festivali, Resim Sergisi, (A.B.A.M.)
Monastir Güzel Sanatlar Kurumu Sergi Salonu, Monastir , TUNUS
- 2007 “SNBA Salon 2007” Sergisi, Carrousel du Louvre, Paris, FRANSA
- 2006 “SNBA Salon 2006” Sergisi, Carrousel du Louvre, Paris, FRANSA
- 1999 International Ceramic Exhibition, Central Academy of Arts and Design,
Beijing, ÇİN
- 1997 Kutani Uluslar arası Seramik Fuarı’97, Kutani, JAPONYA

Ulusal Karma Sergiler

2008	“Su’dan İzler” Suluboya Resim Sergisi, Mert Dostal Sanat Galerisi, İstanbul, TÜRKİYE
2007	I. C. Galeri, Ankara, TÜRKİYE
2005	15. İstanbul Sanat Fuarı, TÜYAP, İstanbul, TÜRKİYE
2005	Tem Sanat Galerisi, İstanbul, TÜRKİYE
2004	65. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara, TÜRKİYE
2004	Tem Sanat Galerisi, İstanbul, TÜRKİYE
2003	Galeri Sanat Yapım, Ankara, TÜRKİYE
2003	Çakınberk Sanat Galerisi, Balıkesir, TÜRKİYE
2002	Artı Sanat Galerisi, Ankara, TÜRKİYE
1998	59. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Ankara, TÜRKİYE

Kişisel Bilgiler

Doğum yeri ve yılı: İstanbul, 13.07.1976 **Cinsiyet:** Erkek **Yabancı dil:** İngilizce

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xxii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA NOKTA ÖĞESİ

1. NOKTA.....	5
1.1. Noktanın Tanımı.....	5
1.2. Noktanın Özellikleri.....	7
1.2.1. Noktanın Biçim Özelliği.....	7
1.2.2. Noktanın Boyut Özelliği.....	9
1.2.3. Noktanın Yön Özelliği.....	11
1.2.4. Noktanın Ritim Özelliği.....	13
1.2.5. Noktanın Hareket Özelliği.....	17
1.3. Doğada Nokta.....	18
1.4. Endüstride Nokta.....	21
1.5. Nokta Türleri.....	24
1.5.1. Opak – Saydam Nokta.....	25
1.5.2. Boş – Dolu Nokta.....	25
1.6. Resimde Görselliği Oluşturan Eleman Olarak Nokta.....	26

1.7. Resimde Soyut Nokta.....	40
-------------------------------	----

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA ÇİZGİ ÖĞESİ

1. ÇİZGİ.....	44
1.1. Çizginin Tanımı.....	44
1.2. Çizginin Özellikleri.....	46
1.2.1. Çizginin Uzunluk Özelliği.....	47
1.2.2. Çizginin Hareket Özelliği.....	48
1.2.3. Çizginin Yön Özelliği.....	52
1.2.4. Çizginin Sınırlama – Kontur Özelliği.....	56
1.2.5. Çizginin İfade Özelliği.....	63
1.2.6. Çizginin Ritim Özelliği.....	65
1.2.7. Çizginin Karakteri.....	67
1.3. Doğada Çizgi.....	68
1.4. Endüstride Çizgi.....	72
1.5. Çizgi Türleri.....	73
1.5.1. Düz Çizgi.....	73
1.5.2. Kırık Çizgi.....	77
1.5.3. Eğri Çizgi.....	78
1.5.4. Bileşik Çizgi.....	81
1.6. Resimde Görselliği Oluşturan Eleman Olarak Çizgi.....	82
1.7. Resimde Soyut Çizgi.....	87
1.8. Resimde Kaligrafik Çizgisel Üslup.....	94
1.8.1. Japon – Çin Resminde Kaligrafik Çizgisel Üslup.....	95
1.8.2. Türk Resminde Kaligrafik Çizgisel Üslup.....	97
1.8.3. Batı Resminde Kaligrafik Çizgisel Üslup.....	100

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇİZGİ VE NOKTANIN RESİMSEL KOMPOZİSYONLARA KATKILARININ İNCELENMESİ

1. JAPON RESİM SANATINDA ÇİZGİ VE NOKTA ÖĞELERİNİ ÖN PLANA ÇIKARTAN SANATÇILAR VE ESERLERİ.....	102
1.1. Sabro Hasegava (1906 – 1957).....	102
1.2. Kazuo Shiraga (1924 – 2008).....	105
1.3. Yayoi Kusama (1929 –).....	109
1.3. Atsuko Tanaka (1932 – 2005).....	113
2. BATI RESİM SANATINDA ÇİZGİ VE NOKTA ÖĞELERİNİ ÖN PLANA ÇIKARTAN SANATÇILAR VE ESERLERİ	117
2.1. Joan Miro (1893 – 1983).....	117
2.2. Roy Lichtenstein (1923 – 1997).....	124
2.3. Sigmar Polke (1941 –).....	133
2.4. Brice Marden (1938 –).....	138
2.5. Terry Winters (1949 –).....	144
3. TÜRK RESİM SANATINDA ÇİZGİ VE NOKTA ÖĞELERİNİ ÖN PLANA ÇIKARTAN SANATÇILAR VE ESERLERİ.....	150
3.1. Sabri Berkel (1907 – 1993).....	150
3.2. Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911 – 1975).....	157
3.3. Özdemir Altan (1931 –).....	160
3.4. Devrim Erbil (1937 –).....	163
SONUÇ.....	169
KAYNAKÇA.....	171

RESİMLER LİSTESİ

<u>No</u>	<u>Sf.no.</u>
Resim 1. Sanatçıların çalışmalarından seçilmiş nokta örnekleri.....	9
Resim 2. Joan Miro, “Resim (Rengin Büyüsü)”, tuval üzeri yağlıboya (59X45 inch.), 1930, Houston, Menil koleksiyonu.....	10
Resim 3. Victor Vasarely, “Vega serisi”, baskı, 1980, Macaristan, Janus Pannonius Müzesi.....	11
Resim 4. Keisai Eisen, “Güzel kadın”, ağaç baskı, 1848 öncesi.....	15
Resim 5. Bridget Riley, “Ayrılma”, karton üzeri tempera, (88.8X86.2cm.), 1963, New York, MOMA koleksiyonu.....	16
Resim 6. Victor Vasarely, “Dia-Argent”, baskı, 1969, Macaristan, Janus Pannonius Müzesi.....	16
Resim 7. Yayoi Kusama, “Noktaların Sonsuzluğu HOWA” , tuval üzeri akrilik boya, (162X162cm.), 2004.....	16
Resim 8. Gustav Klimt, “Su Perileri I”, ‘Detay’, Hareketli Ritim Etkisi.....	18
Resim 9. Kutu balığı, (Anoplocarpos Inermi).....	19
Resim 10. Panter balığı, (Cromileptes Altivelis).....	19
Resim 11. Zehirli kırmızı dart kurbağası, (Dendrobates granuliferus).....	19
Resim 12. Zehirli mavi dart kurbağası, (Dendrobates azureus).....	19
Resim 13. Afrika Çitası.....	20
Resim 14. Balina Köpekbalığı.....	21
Resim 15. Sigmar Polke , “Lee Harvey Oswald Kadastrof”, fotokopiden kağıt üzerine ofset litho baskı, (25.5 x 42cm.), 1991.....	22
Resim 16. Roy Lichtenstien, “Vicki”, çelik levha üzeri porselen emaye, (106.7X106.7cm.), 1964.....	23
Resim 17. Metal plaka üzerinde noktalar.....	23
Resim 18. Işıklı Yılbaşı süsleri,Paris, Champ Elyse.....	23
Resim 19. Yayoi Kusama, “Noktaların Sonsuzluğu NOWH”, tuval üzeri akrilik (182 X 227 cm.), 2004.....	24
Resim 20. Gemini takımyıldızı.....	26
Resim 21. Boğa çizimi, Paleolitik dönem, Fransa, Lascaux mağarası.....	27
Resim 22. At çizimi, Paleolitik dönem, Fransa, Lascaux mağarası.....	27
Resim 23. Ay hareketleri.....	27
Resim 24. Pablo Picasso, “Balzac için çizimler”, Arches kâğıt üzeri çini mürekkebi ve kalem,(31.5X23.5cm), 1924.....	28
Resim 25. Pablo Picasso, “Balzac için çizimler (horodisch figür 13)”, Arches	

kâğıt üzeri çini mürekkebi ve kalem, (31.5X23.5cm), 1924, Paris, Picasso Müzesi...	28
Resim 26. Joan Miro, “Kadına Sevdalı şifreler ve Kuyrklu yıldızlar”, kâğıt üzeri guvaş ve terebentin, (38X46cm), 1941, Chicago, Sanat Enstitüsü.....	29
Resim 27. Joan Miro, “Güzel Kuş Aşıklara Bilinmeyeni Açıklıyor ”, kâğıt üzeri guvaş, yağlıboya ve füzen, (45.7X38.1cm.), 1941, New York, MOMA	29
Resim 28. Jackson Pollock, “Galaksi”, tuval üzeri yağlıboya, alüminyum boya ve gravel, (110.49X86.36cm.), 1947.....	30
Resim 29. Noktalı vücutları ile Mbuti çocukları.....	31
Resim 30. Benin Krallığı Leopar Maskı.....	31
Resim 31. Aborjin (kamp ateşi, patika sembolleri).....	31
Resim 32. Anatjari Tjampitjinpa, “Kulkuta’da Ayin Alanı”, 1981.....	32
Resim 33. Johnny Warrangula, “Nintaka and the Mala Erlkeği”, 1973.....	33
Resim 34. Ding Yunpeng, “Şarabı Süzme”, (Detay) Shangai, Shangai Müzesi, Ming Dönemi Resim galerisi.....	34
Resim 35. Mi Fei, “İlkbaharda Dağlar ve Çamlar” , Taipei Ulusal Saray Müzesi.....	34
Resim 36. QianXuan, “Fu Yu Dağında Oturmak”. Shangai, Shangai Müzesi Yuan Dönemi Resim galerisi.....	34
Resim 37. Roy Lichtenstein, “Filozoflu Manzara”, Tuval üzeri yağlıboya (264X121cm.), 1996, Boston, Güzel Sanatlar Müzesi.....	35
Resim 38. Pierre Bonnard, “Bahçede Kadınlar”, tuvale marufle kâğıt üzeri tutkallı boya, (160X48cm X4), 1891, Paris, Orsay Müzesi.....	36
Resim 39. Gustav Klimt, “Kadının Üç Çağı”, tuval üzeri yağlıboya, (180X180cm.), 1905, Roma, Modern Sanat Müzesi.....	38
Resim 40. Gustav Klimt, “Ağaçların Altında Güller”, tuval üzeri yağlıboya, (110X110cm.), 1905Paris, Orsay Müzesi.....	38
Resim 41. Paul Signac, “Saint-Tropez”, tuval üzeri yağlıboya, (81X65cm.), 1895, Paris, Orsay Müzesi.....	39
Resim 42. Pablo Picasso, “Bekar Kızın Portresi”, tuval üzeri yağlıboya, 1914, Paris, Pompidou Müzesi.....	41
Resim 43. Vassily Kandinsky, “Kırmızı, Sarı, Mavi”, tuval üzeri yağlıboya, (127X200cm), 1925,Paris, Pompidou Müzesi.....	42
Resim 44. Bridget Riley, “Metamorfoz”, tuval Üzeri Yağlıboya 1964, İngiltere, Tate Müzesi.....	43
Resim 45. Bridget Riley, “Tereddüt”, tuval üzeri yağlıboya, (106X112cm.), 1964, İngiltere, Tate Müzesi.....	43
Resim 46. Yollar.....	47

Resim 47.	Yol.....	47
Resim 48.	Pablo Picasso, “Binici”, Litografi, (19.5X27cm.), 1959	49
Resim 49.	Andre Mason, “Les chevaux morts”, tuval üzeri yağlıboya ve kum, (46X55cm.), 1927, , Paris, Pompidou Müzesi.....	50
Resim 50.	Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak No 2”, tuval üzeri yağlıboya, (58 x 35cm), 1912, Philadelphia, Sanat Müzesi.....	50
Resim 51.	Bridget Riley, “Metamorfoz”, tuval üzeri akrilik, 1965, İngiltere, Tate Müzesi.....	51
Resim 52.	Raphael, “Colonna Altar panosu,Azizlerle Tahta Çıkmış Meryem ve Çocuk İsa ” ahşap üzeri tempera ve altın, (172.4X172.4cm.), 1504, New York, Metropolitan Sanat Müzesi.....	53
Resim 53.	Kesilmiş Ağaçlar, Yann Arthus Bertrand.....	54
Resim 54.	Mondrian, “New York Şehri”, tuval üzeri yağlıboya, (119X114cm.) 1942, Paris, Pompidou Müzesi.....	54
Resim 55.	Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no: 89”, tuval üzeri yağlıboya, (68X45cm.), 1919.....	55
Resim 56.	Lascaux mağarası boğalar koridoru, ca 15,000 10,000 BC. Fransa, Lascaux Mağarası.....	57
Resim 57.	Ölümler kitabı, Üçüncü Orta Period, Dynasty 21, reigns. 1040–945 B.C, New York, Metropolitan Sanat Müzesi.....	57
Resim 58.	Piero della Francesca, “Meryem ve Çocuk isa Melekler ve altı Azizle Birlikte”, (248X170cm), 1472-74, panel üzeri yağlıboya, Milan, Pinaco de Brera....	59
Resim 59.	Caravaggio, “Duaların Meryemi”, 1607, 364.5X249.5cm, tuval üzeri yağlıboya, Viyana, Sanat Tarihi Müzesi.....	60
Resim 60.	Pablo Picasso, “Ressam ve Modeli”, 1926, 73X116cm, tuval üzeri yağlıboya.....	61
Resim 61.	Utagawa Hiroshige, “Shin Üstünde Ani Sağanak”, kağıt üzeri ağaç baskı, (36.2X23.7cm.), Edo dönemi, 1857, Brooklyn, Brooklyn Müzesi.....	62
Resim 62.	Vincent van Gogh, “Yağmura Köprü”, tuval üzeri yağlıboya, (73X57 cm.), 1887, Amsterdam, Van Gogh Müzesi.....	62
Resim 63.	Victor Vasarely, “Zebra”, tek renkli litografi, (32X21cm.), 1938.....	66
Resim 64.	İmparator melek balığı, (Pomacanthus imperator).....	68
Resim 65.	Yüksekten çekilen fotoğraflarda çizgi ‘Yeni dikilmiş zeytin ağaçları’ Tunus.....	69
Resim 66.	Wassily Kandinsky, “Yabanasması Çiçekleri”.....	69
Resim 67.	Egon Schiele, “Trieste Limanı”, karton üzeri yağlıboya, (25X18cm.), 1907, Avusturya, Neue Galeri.....	70

Resim 68.	Yelkenli direklerinin deniz üzerindeki yansımaları.....	70
Resim 69.	Mondrian, “Gri ağaç”, tuval üzeri yağlıboya, (78.5X107.5cm.), 1911, Hollanda, Hague, Gement müzesi.....	71
Resim 70.	Mondrian, “Elma ağacı”, tuval üzeri yağlıboya, (78X106cm.), Hollanda Hague, Gement müzesi.....	71
Resim 71.	Örümcek ağı.....	71
Resim 72.	Çelik konstrüksiyon.....	72
Resim 73.	İnşaat İskelesi.....	72
Resim 74.	Eyfel Kulesi, Paris.....	73
Resim 75.	Paris Pompediu Müzesi, dış görünüm.....	74
Resim 76.	Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no 90”. tuval üzeri yağlıboya, (68X45cm.),1919.....	75
Resim 77.	Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no 92”. tuval üzeri yağlıboya, (73X46cm.),1919.....	75
Resim 78.	Victor Vasarely, “Bora III”, tuval üzeri yağlıboya, (149X141cm.), 1964.....	76
Resim 79.	Bridget Riley, “İnmek”, duralit üzeri emülsiyon, (36X36inc.), 1965.....	78
Resim 80.	Pablo Picasso, “Dizini Kaldırmış Çıplak”, (31X22cm.), 1931.....	80
Resim 81.	Bridget Riley, “Akıntı”, pano üzerine akrilik boya, (125X 190cm.), 1964, New York, MOMA Koleksiyonu.....	81
Resim 82.	Ma Yuan, Ay Işığında Dalgalar,1190-1225.....	81
Resim 83.	Lascaux mağarası duvar resmi, Fransa.....	82
Resim 84.	1290-1224 B.C. Nefertari tapınağı duvar resmi detay, Mısır.....	83
Resim 85.	Teng Shih-ju, “Ejderha”, kağıt üzeri siyah mürekkep, 1739-1805.....	85
Resim 86.	Caravaggio, “Aziz Matthew’ın Çağrısı”, tuval üzeri yağlıboya, (322X340cm.), 1599-1600, Roma, San Luigi dei Francesi Kilisesi.....	86
Resim 87.	Resim 88. Jackson Pollock, “Free Form” tuval üzeri yağlıboya, 1946. (35X48cm.) New York: MOMA.....	87
Resim 88.	Aleksandr Rodchenko, “Basamaklar”, gelatin- gümüş baskı, (36X54cm.), 1930.....	89
Resim 89.	Aleksandr Rodchenko, “Kereste”, siyah beyaz fotoğraf (23X29cm.), 1930.....	89
Resim 90.	Aleksandr Rodchenko,steps, “ Linearism için kapak tasarımı”, kağıt üzeri mürekkepli kalem, (19.5X17.6cm.), 1920.....	90
Resim 91.	Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no.126”, tuval üzeri yağlıboya, (62X53cm.) 1920.....	91

Resim 92. Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no.128”, tuval üzeri yağlıboya, (58X51cm.) 1920.....	91
Resim 93. Mondrian, “Kırmızı, sarı ve mavili kompozisyon”, tuval üzeri yağlıboya, (80X50cm.), 1921.....	92
Resim 94. Wassily Kandinsky, “ İzlenim V (parc)”, tuval üzeri yağlıboya, (106X157.5cm.), 1911, Paris, Pompidou Müzesi.....	93
Resim 95. Resim Wassily Kandinsky, “Siyah Kavisli Resim”, Tuval üzeri yağlıboya, (188X196cm.), 1912, Paris, Pompidou Müzesi.....	93
Resim 96. Chu Yün Ming, “Mevsim Çiçekleri”, kâğıt üzeri mürekkep, 1460-1526.....	96
Resim 97. Abidin Elderoğlu, Suda hayat, Tuval üzeri yağlıboya, (92X73 cm.), 1970.....	98
Resim 98. Süleyman Saim Tekcan, “İsimsiz”, tuval üzeri yağlıboya, (145X78 cm.) 2003.....	99
Resim 99. Ergin İnan, “Böcek Ardında Figür”, ahşap üzeri yağlıboya, kolaj, (40X30 cm.), 1993.....	99
Resim 100. Mark Tobey 1958, İsimsiz.....	100
Resim 101. Franz Kline, “2 Numaralı Resim”, tuval üzeri yağlıboya, (204X271 cm.), 1954, New York, MOMA koleksiyonu.....	101
Resim 102. Sabro Hasegawa, “İsimsiz”, kâğıt üzeri mürekkep, (56X56cm.), 1954, Kiyoko Hasegawa koleksiyonu.....	103
Resim 103. Sabro Hasegawa, “İsimsiz”, kâğıt üzeri mürekkep, (56X56cm.), 1954, Kiyoko Hasegawa koleksiyonu.....	104
Resim 104. Kazuo Shiraga, atölyesinde çalışırken.....	106
Resim 105. Kazuo Shiraga, 2001, Kobe Modern Sanatlar Müzesi sergi afişi.....	106
Resim 106. Kazuo Shiraga, “Chikosei kinsenhyoshi”, tuval üzeri yağlıboya, (162X130cm.), 1961.....	107
Resim 107. Kazuo Shiraga, “İki başlı Ejderhanın Dansı”, Tuval üzeri yağlıboya, (193X259cm), 1994.....	108
Resim 108. Yayoi Kusama, “Balkabağı”, polyester, akrilik, (200X250X250cm), 1994.....	110
Resim 109. Yayoi Kusama, “Nokta takıntısı”, enstalasyon, 2008.....	110
Resim 110. Yayoi Kusama, “Noktaların sonsuzluğu (NOWH)”, tuval üzeri akrilik boya, (182 X 227cm.), 2004.....	111
Resim 111. Yayoi Kusama, “Noktaların sonsuzluğu (OQOT)”, tuval üzeri akrilik, (80.3X100cm.) 2004.....	111
Resim 112. Yayoi Kusama, “Nokta Takıntısı (KPLXM)”, tuval üzeri akrilik	

boya, (194X194cm.), 2007.....	112
Resim 113. Yayoi Kusama, “Sonsuzluk Ağları (TW20)”, Tuval üzerine akrilik boya, (80.3X100cm.), 2004.....	112
Resim 114. Atsuko Tanaka, “İsimsiz”, Gravür, (32X25m.), 1954, MOMA Koleksiyonu.....	113
Resim 115. Atsuko Tanaka, “İsimsiz”, Gravür, (32X25m.), 1954, MOMA Koleksiyonu.....	113
Resim 116. Atsuko Tanaka, “Elektrik Elbise”, 1956, Documenta 2007.....	114
Resim 117. Atsuko Tanaka, “Halkalar”, tuval üzeri sentetik polimer boya, (194X131cm.), 1963, Museum of Modern Art Tokyo.....	116
Resim 118. Atsuko Tanaka, “İsimsiz, tuval üzeri sentetik polimer boya, (333.4X225.4cm.), 1964. New York, MOMA.....	116
Resim 119. Joan Miro, Semboller.....	118
Resim 120. Joan Miro, “Uzaydaki Kuşlar”, tuval üzeri akrilik, (31X23cm.), 1978, Barselona, Joan Miro Vakfı.....	119
Resim 121. Joan Miro, “Resim”, tuval üzeri yağlıboya, (195X378cm.), 1953, New York, Guggenheim Museum.....	120
Resim 122. Joan Miro, “Şairler”, tuval üzeri yağlıboya, (38X46cm.) 1940.....	121
Resim 123. Joan Miro, “Gökyüzünün Altın Sarısı”, tuval üzeri yağlıboya, (205X173.5cm.) 1967.....	123
Resim 124. Roy Lichtenstein, “Genç kız”, el yapımı beyaz kağıt üzerine litografi, (41X58cm.), 1963.....	126
Resim 125. Roy Lichtenstein, “Fırça İzleri”, kâğıt üzeri elekbaskı, (58.5x 98.8cm.), 1967.....	128
Resim 126. Claude Monet, Rouen Katedrali, tuval üzeri yağlıboya, (91X63cm), 1893, Paris, Orsay Müzesi.....	129
Resim 127. Roy Lichtenstein, Rouen Katedrali set V, tuval üzeri yağlıboya ve akrilik, (161.61X 360.36cm), 1969, San Francisco, SFMOMA.....	129
Resim 128. Roy Lichtenstein, “İki çıplak”, 13 renkli baskı, (121X104cm.), 1994.	130
Resim 129. Roy Lichtenstein, “Boğa VII”, litografi, elek baskı, line cut, (68x 88cm.), 1973.....	131
Resim 130. Roy Lichtenstein, “Bitmemiş ”, Archivart karton üzerine ağaç baskı, elek baskı ve kolaj (147 x 235cm), 1988.....	132
Resim 131. Roy Lichtenstein, “Mavi zemin”, 8 renkli taş, elek baskı ve ağaç baskı, (147X212cm.), 1991.....	133
Resim 132. Sigmar Polke, “İkinci Düşüş”, karton üzerine kırmızı, siyah serigrafı. (55X75cm.), 1995.....	134

Resim 133. Sigmar Polke, “Tuz ve Biber”, fotokopiden siyah ve kırmızı ofset Litho baskı, (25,5 x 42cm), 1991.....	135
Resim 134. Sigmar Polke, “İsimsiz”, karton üzerine 4 renk ofset baskı, (70X100cm.), 1993.....	136
Resim 135. Sigmar Polke, “Hareket etmeliydik”, karton üzerine 15 renk serigrafi (44 x 32cm.), 1999.....	138
Resim 136. Brice Marden, “İsimsiz”, , kâğıt üzeri grafit ve beeswax, (55X76 cm.), 1964.....	139
Resim 137. Brice Marden, “Maskeleye Çizimi 5”, kâğıt üzeri guaş, mürekkep ve yağlı boya, (37X34cm.) 1984.....	139
Resim 138. Daigu Ryokan, “Çılgın Keşişle İlgili Bir Şiir”, 19.yy.....	140
Resim 139. Brice Marden, “Çizim”, kâğıt üzeri mürekkep, (50X75cm.), 1986..	140
Resim 140. Brice Marden, “Soğuk Dağ 2”, tuval üzeri yağlıboya, (274.3X 365. 8cm.), 1989-91.....	141
Resim 141. Shi Zhang, Suyuan taş katalogundan.....	142
Resim 142. Brice Marden, “Çizimler”, kâğıt üzeri mürekkep, (43X32cm.), 1986..	142
Resim 143. Brice Marden, “Kırmızı Kayalar (1)”, tuval üzeri yağlıboya, (190.5X271.8cm.), 2000-2002.....	143
Resim 144. Terry Winters, “Sınırların Hesaplanması”, kâğıt üzeri mürekkep. 1995.....	145
Resim 145. Terry Winters, “Ağ Örgüsü 1”, kâğıt üzeri grafit, (50X71cm.), 2000.	145
Resim 146. Terry Winters, “Sınırların Hesaplanması”, kâğıt üzeri mürekkep, 1995.....	145
Resim 147. Terry Winters, “Birleşme” tuval üzeri yağlıboya, (85X110cm.), 1986.....	145
Resim 148. Terry Winters, “Set Diyagram”, tuval üzeri yağlıboya, (75X68cm.), 2000.....	147
Resim 149. Terry Winters, “Türbülans Kabukları, Standart Çizelge 2”, 2003.....	147
Resim 150. Terry Winters, “Paralel Rendering 2”, tuval üzeri yağlıboya, (96X120cm.), 1996.....	147
Resim 151. Terry Winters, “Parıldama”, tuval üzeri yağlıboya, (240X339cm.) 2002.....	149
Resim 152. Sabri Berkel, “Simitçi”, tuval üzeri yağlıboya, (162X91cm.), 1952....	151
Resim 153. Sabri Berkel, “Zeybek”, mukavva üzeri yağlıboya, (95X66cm.), 1954.....	151
Resim 154. Sabri Berkel, “Endişe”, tuval üzeri yağlıboya, (130X162cm.), 1955...	152
Resim 155. Sabri Berkel, “Yazı”, duralit üzeri yağlıboya, (50X50cm.), 1970.....	154

Resim 156.	Sabri Berkel, “Yazı”, kâğıt üzeri mürekkep, (11X9.5cm.), 1970.....	154
Resim 157.	Sabri Berkel, “Motif”, mukavva üzeri yağlıboya, (49X70cm.), 1964..	154
Resim 158.	Sabri Berkel, “Kompozisyon”, tuval üzeri yağlıboya, (103X103cm.), 1979.....	155
Resim 159.	Sabri Berkel, “Geometrik Kompozisyon”, karışık teknik, (295X150cm.), 1978.....	156
Resim 160.	Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Şarköy Kilim”, tuval üzeri yağlıboya, (60X127.5cm.), İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.....	157
Resim 161.	Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Karadut-Nü”, kâğıt üzeri yağlıboya, (100X75cm.), 1945, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu.....	159
Resim 162.	Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ana ve Çoban”, Tuval üzerine akrilik, (121X164cm.), 1945, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu.....	159
Resim 163.	Özdemir Altan, “Sinek Kralının Oğlu”, (70X50cm.), 1967.....	160
Resim 164.	Özdemir Altan, “Sinek Kralının Oğlu”, (54X38cm.), 1967.....	160
Resim 165.	Özdemir Altan, “Soyağacı”, tuval üzeri yağlıboya, (130X194cm.), 1991.....	161
Resim 166.	Özdemir Altan, “Soyağacı”, kâğıt üzerine karışık teknik, (130X194cm.), 1991.....	162
Resim 167.	Devrim Erbil, “Ağaca Övgü”, tuval üzerine yağlıboya, (60X80cm.), 1979.....	164
Resim 168.	Devrim Erbil, “Ritmik Devinim”, tuval üzerine yağlıboya, (95X145cm.), 1991.....	165
Resim 169.	Devrim Erbil, “Anadolu Çeşitlemesi Yeşil III”, tuval üzerine yağlıboya, (112X77cm.), 1992.....	167
Resim 170.	Devrim Erbil, “Yalın Doğa Ezgisi”, tuval üzerine yağlıboya, (149X110cm.), 2006.....	168

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>No</u>	<u>Sf.no.</u>
Şekil 1. Geometrik biçimli nokta.....	8
Şekil 2. Nokta örnekleri.....	8
Şekil 3. Noktanın yükselme etkisi.....	12
Şekil 4. Noktanın düşme etkisi.....	12
Şekil 5. Noktanın itme etkisi.....	13
Şekil 6. Noktanın çekme etkisi.....	13
Şekil 7. Noktaların düzenli bir şekilde bir araya gelmeleri, büyüyüp – küçülmeleri ve sıklaşıp – seyrekleşmelerinin yarattığı ritmik düzenler.....	14
Şekil 8. Noktaların büyükten küçüğe doğru sistemli bir şekilde geçişi ve benzer boyutta bir araya gelmelerinin oluşturduğu farklı ritmik düzenler.....	14
Şekil 9. Noktaların benzer ve farklı boyutlarda serbest bir şekilde bir araya gelmesi ile oluşan serbest ritmik düzenler.....	14
Şekil 10. Noktanın Merkezi Etkisi, Semih Kaplan.....	17
Şekil 11. Noktanın Kaçma Etkisi, Semih Kaplan.....	17
Şekil 12. Tram Noktalarının CMYK Sistemindeki İşleyişi.....	22
Şekil 13. Hareket eden nokta, Semih Kaplan.....	44
Şekil 14. Farklı tekniklerde çizgi, Semih Kaplan.....	45
Şekil 15. Farklı kenarlı çizgiler, Semih Kaplan.....	48
Şekil 16. Yatay, dikey ve diyagonal çizgi yönleri, Semih Kaplan.....	52
Şekil 17. Raphael, “Colonna Altar panosu, Azizlerle Tahta Çıkmış Meryem ve Çocuk İsa”, sanal kompozisyon yön çizgileri, Semih Kaplan.....	54
Şekil 18. Çizginin diyagonal yönleri.....	55
Şekil 19. Piero della Francesca, “Meryem ve Çocuk İsa Melekler ve altı Azizle”, çizgisel şeması, Semih Kaplan.....	59
Şekil 20. Caravaggio, “Duaların Meryemi”, çizgisel şeması, Semih Kaplan.....	60
Şekil 21. Zayıf çizgi, kalın çizgi, kırık çizgi.....	64
Şekil 22. Düzenli düzensiz çizgi ritimleri.....	65
Şekil 23. Farklı malzemelerin bıraktığı çizgi izleri, kâğıt üzeri siyah mürekkep	67
Şekil 24. Düz çizgi.....	74
Şekil 25. Düz çizginin farklı yön sıklık ve kalınlıktaki birlikteliklerinin oluşturduğu çizgisel düzenler.....	76
Şekil 26. Kırık Çizgi.....	77
Şekil 27. Kırık çizginin farklı sıklık, yön ve kalınlıkta birikmeleri ile oluşan çizgisel düzenler.....	78

GİRİŞ

Sanat, dışarıdan ve içerden gelebilecek etkilere açık ve bu etkilerden beslenerek gelişen, değişen, süreklilik kazanan canlı bir yapıdır. 21. yüzyıla damgasını vuran ve dünyayı etkisi altına alan küreselleşme ve küreselleşmeyi besleyen gelişmiş iletişim teknolojileri, günümüz sanatçısına sonsuz bir etkileşim kaynağı sunmaktadır. Etkileşim, görsel anlatımın her döneminde gözlemlenen bir unsur olarak var olmaktadır. Betimlemeci ve doğa gözlemine dayalı bir sanat anlayışı üzerine temellenen modern Batı sanatının, Batıya ait yeni bir görsel dil geliştirmenin yolunu öncelikle ilkel olarak tanımladıkları kabile sanatlarında ve sonrasında Uzakdoğu ile İslam sanatlarında bulmaları sanatçıların dış kültürlerden etkileşimin en çarpıcı örneği olarak gösterilebilir. Resimsel anlatımın “Nokta” ve “Çizgi” gibi temel öğeleri de resim sanatı tarihi boyunca bu etkileşimlerin merkezinde yer alan iki önemli öğe olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nokta ve çizgi, resim sanatı tarihi içerisinde sanatçılar tarafından ya biçimsel anlatımda işlevsel olarak ya da duygusal anlatımda ifade aracı olarak tercih edilmiştir. Nokta ve çizgi öğelerinin kullanımında görülen zengin çeşitlilik, farklı toplumların sanatları incelendiğinde görüleceği gibi, bu öğelerin zengin resimsel olanakları her sanatçıya görsel bir dil geliştirmede farklı bireysel ifade olanakları sunmaktadır. Bu öğelerin özelliklerinin kavranması resimsel olanaklarının verimli bir şekilde değerlendirilebilmesi için son derece önemlidir.

“Resimsel Anlatımda Nokta ve Çizginin Kullanımı” başlıklı bu araştırmada, nokta ve çizgi öğelerinin çeşitliliği, özellikleri ve resim sanatına olan katkıları, araştırmayı destekleyecek olan yapıtlar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Birinci bölümde öncelikle “Nokta” ögesi resimsel ve yapısal özelliklerinin daha iyi anlaşılması bakımından alt başlıklar oluşturulup incelenerek, bu özelliklerin farklı kullanım biçimleri, resim sanatının değişik dönemlerinden farklı sanatçıların çalışmaları ile örneklenmiştir. Bu ögenin doğal çevre ve yapay çevremizdeki varlığı örnekler üzerinden gösterilip, sanatçının dış dünyadaki nokta ile doğrusal ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Resimde görselliği oluşturan unsur olarak nokta, resim sanatı tarihine ait örnekler üzerinden incelenirken, bu örneklerin gelişim sürecinde birbirleri ile olan ilişkileri kurulmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde, birinci bölümde kullanılan yöntem izlenmiş ve “Çizgi” ögesi resimsel ve yapısal özellikleri bakımından alt başlıklar oluşturularak incelenmiştir. Bu özelliklerin daha iyi anlaşılması için şemalar ve resim örnekleri kullanılmıştır. Resmin temel öğelerinden biri olarak çizginin kullanımı, farklı dönemlere ait sanatçıların çalışmaları üzerinden değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde, “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin kullanımıyla resimsel anlatıma sağladığı katkılar, bu öğeleri çalışmalarında ön plana çıkaran Batı resim sanatı, Uzakdoğu resim sanatı ve Türk resim sanatı temsilcilerinin eserleri incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmanın problemi; “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin resim sanatına ne gibi katkılar sağladığı ve resimsel anlatımda vermiş oldukları ifadenin neler olduğunu araştırılmasıdır.

Bu çalışmanın genel amacı; sanatçıların dünyayı kavrayış ve yorumlamalarına bağlı olarak, sürekli değişim ve gelişim içindeki olan resim sanatının her döneminde resmin temel öğelerinin de farklı kullanım biçimleri görülmektedir. Bu değişim ve gelişim içinde, nokta ve çizgi öğelerinin görsel anlatımdaki yeri, önemi ve öne çıkan özelliklerinin incelenmesi ve bu değişikliklerin resim sanatının gelişim çizgisi içinde ele alınmasıdır. Bu amaçlara ulaşmak için çeşitli yapıtlar üzerinden cevap aranacaktır.

1. “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin yapısal özellikleri nelerdir?
2. “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin görsel anlatımda kullanım özellikleri nelerdir?

3. “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin resim sanatı tarihi içinde sanatçılar tarafından hangi dönemlerde hangi özellikleri ön plana çıkarılmıştır?
4. Sanatçının doğal ve yapay çevresinde yer alan noktasal ve çizgisel düzenlerin etkisi var mıdır?
5. “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin farklı kullanım özelliklerinin öne çıkmasında etkileşimin rolü nedir?

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir.

1. Bu çalışmada örnek olarak kullanılan sanatçılara ait resimler, isimleri, teknikleri, boyutları ve tarih bilgileri kullanılan kaynakların doğruluğu kabul edilerek seçilmiştir.
2. Resmin temel öğeleri tarihsel gelişim sürecinde değişim içindedir.
3. Sanatçı yerel, ulusal ve evrensel kültürlerle etkileşim içindedir.

Bu çalışmanın yöntemi; kuramsal olarak elde edilen bilgiler ışığında yapıtların plastik analizi yapılarak oluşturulmuştur.

Bu araştırmada kullanılan veriler; resim sanatı tarihinde konu ile ilgili araştırmaya katkısı olan Türkçe ve yabancı dilde yazılmış olan kaynaklardan, Anadolu Üniversitesi ve Bilkent Üniversitesi Kütüphanelerinden, Paris Pompidu ve Orsay Müzesine yapılan ziyaretlerden ve internet bağlantısı yolu ile MOMA ve TATE Modern Müzesi koleksiyonlarından toplanmıştır.

Bu çalışmanın sınırlılıklarını; “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin resim sanatında kullanımı oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın önemi; “Nokta” ve “Çizgi” öğelerinin resim sanatı içinde çok farklı kullanım biçimleri ve sonsuz olasılıkları bu alanla ilgili araştırmacılara zengin bir çalışma ortamı sunacağı gibi bu öğelerin resim sanatı dışında, heykel, seramik, video art, enstalasyon, fotoğraf gibi diğer sanat disiplinleri içindeki kullanım biçimleri de yeni

araştırmalar için zengin konular olarak önem taşıtmaktadır. “ Resimsel Anlatımda Nokta ve çizginin Kullanımı” başlıklı bu araştırmada, nokta ve çizgi öğelerinin sanat tarihi sürecinin bütünlüğü içinde gsterdiğı değişim ve farklı kullanım ř ekileri hakkında bilgi vermeye çalışılmıştır. Araştırma süresince görülen, nokta öğesi ile ilgilenen kaynak sayısının azlığı nedeni ile yapılan çalışmanın bu konu ile ilgili araştırmacılar için yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Tanımlar

Benday Dots: 1950 – 1960larda çizgi romanları renklendirmede kullanılan CMYK renk sistemine dayalı, eşit boyuttaki noktalardan oluşan baskı prosesi. Adını mucidi Benjamin Day’dan almıştır.

Polka Dots: Eşit aralık ve boyuttaki noktalardan oluşan desen. İlk defa 19.yy.da İngilterede giyim eşyalarında yaygın hale gelmiştir.

Line Cut: Yüksek baskı olma özelliğı ile ağaç baskı ile benzerlik gösterir. Basit ve ucuz bir resim altma yöntemidir. Açık koyu ton değerleri içermez, siyah beyaz çizgisel resimlerin altımında kullanılır.

Bu çalışmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır.

Bu araştırmanın evren ve örneklemini, resim sanatı tarihinden seçilmiş olan örnekler oluştırmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİMSSEL ANLATIMDA NOKTA ÖĞESİ

1. NOKTA

1.1. Noktanın Tanımı

Nokta Türk Dil Kurumu sözlüğünde çok küçük boyutlarda işaret, benek olarak tanımlanmıştır. Resim, grafik gibi görsel sanatların dışında dilbilgisi, matematik, geometri, fizik gibi bilim alanlarında da nokta kavramının farklı tanımlarıyla karşılaşabiliriz. Örneğin; Fizik biliminde, donma noktası, kırılma noktası, sapma noktası, erime noktası, gibi olayların gerçekleşme anını belirtir. Geometride iki çizginin kesiştiği yerdir. Dilbilgisindeki tek nokta ve üst üste iki nokta gibi noktalama işaretleridir. Bu tanımlamalar görsel anlatım ögesi olan noktayı tanımlamaktan uzaktır. Latife Gürer, görsel anlatım ögesi olarak noktayı şöyle tanımlamaktadır; “Küçük bir nokta, bir başlangıç ifade eden ve göze gelen görsel bir enerjidir. Bir nokta anı belirttiği gibi aynı zamanda bir yer, bir mahal de ifade eder. Nokta, iki çizginin kesim noktası, gibi sembolik bir içerik ş eklinde de görülebilir” (Gürer, 1990, s.24). Diğer alanlarda kullanılan noktalar ve tanımları ise, estetik bir kaygı taşımadıkları için görsel sanatlarda kullanılan nokta kavramıyla herhangi bir yakınlık göstermediği gibi görsel bir değere de sahip değillerdir. Abdullah Demir bunu şöyle açıklamaktadır; “Bu tanımlamada nokta görsel bir değer taşımaz. Burada noktanın büyüklüğü, küçüklüğü ve rengi de yoktur. Nokta bilimsel tanımı ile salt bir işareti, bir yeri belirler ve hiçbir tarafa sapma göstermez ” (Demir, 1993, s.2).

Resimdeki nokta geometrideki noktadan tamamen farklıdır. Kandinsky, resimde noktanın oluşumunu şöyle açıklar; “Nokta, aletin maddi düzlemle, basit düzlemle ilk çarpışmasının bir sonucudur. Kâğıt, ağaç, kanvas, sıva, metal gibi maddelerin her biri basit düzlem işlevi

görebilir. Kullanılan alet ise kurşun kalem, kazı kalemi (burin), kalem, gravür iğnesi (etching-point), vb. olabilir.” (Kandinsky, 1926, sy.28).

Bedri Rahmi Eyüboğlu, resim sanatının temel öğelerini bir şiirle anlatır ve noktayı, benek olarak bu dört öge içinde sayar;

Dört küheylan çeker arabamızı

Biri çizgi, biri leke, biri renk

Biri de mini minnacık benek

Resimde noktanın büyüklüğü, biçimi ve birbirleri ile olan ilişkilerinde yön, aralık, boyut, sıklık, ton değerleri gibi özellikleri belirleyici olmaktadır. Noktanın algılanması tamamen bulunduğu yerle ve çevresiyle bağlantılıdır. Nokta bulunduğu düzlemle oransal bir ilişki içindedir ve nokta olarak algılanması bulunduğu düzlemde kapladığı alana bağlıdır. Bu alan kolaylıkla fark edilebilecek kadar küçük olmalıdır. Noktanın etkisi farklı büyüklükteki yüzeylerde değişecektir, geniş bir alanda küçük bir nokta olarak algılanırken çok daha küçük bir alana sıkıştığında nokta hem daha büyük görünecek hem de nokta olmaktan çıkıp lekeye ve fona dönüşecektir. “Görsel anlatım ögesi olarak nokta; bulunduğu yere göre küçük ve merkezi nitelik gösteren dairesel benek veya lekelerdir” (Demir, 1993, s.2). Bir küme insana uzaktan ya da yüksek bir noktadan baktığımızda hareket eden noktalar olarak algılanabilir. Bakılan yer ile insanlardan oluşan bu küme arasındaki mesafe azaldıkça kendi biçimlerini kazanarak nokta olarak değil, insan olarak algılanabileceklerdir. Benzer olarak dünyamıza uzaydan baktığımızda, varlıklar dünyası içinde karanlık ve sonsuz bir boşlukta diğer gezegenlerle birlikte bir nokta olarak görülmektedir.

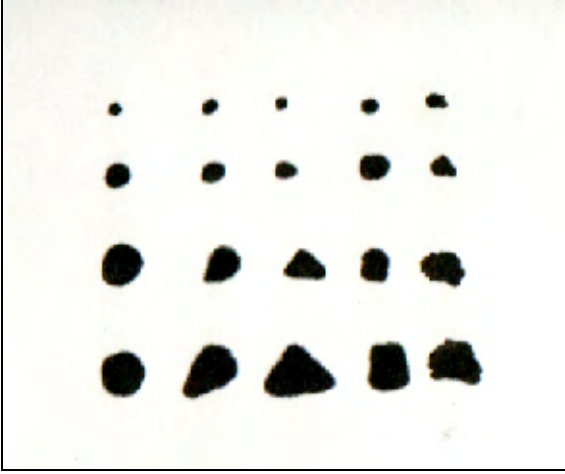
1.2. Noktanın Özellikleri

Nokta, resim dışında, grafik tasarım, heykel, seramik gibi diğer disiplinlerde de karşımıza sıklıkla çıkan bir görsel elemandır. Nokta tüm bu disiplinlerde farklı amaç ve şekillerde kullanılsa da gösterdiği yapısal özellikler benzerdir. Kandisky bu durumu şöyle açıklamıştır; “Noktanın, düzlemde belli bir alan kaplayabilmesi için cisimleştiğinde belli bir orana sahip olması gerekmektedir. Ayrıca, kendisini çevresinden ayırmak için belli sınırları veya çerçeveleri olmalıdır” (Kandinsky, 1926, s.28). Buradan hareketle resimde noktanın özelliklerini boyut, biçim, yön, ritim ve hareket başlıkları altında inceleyebiliriz.

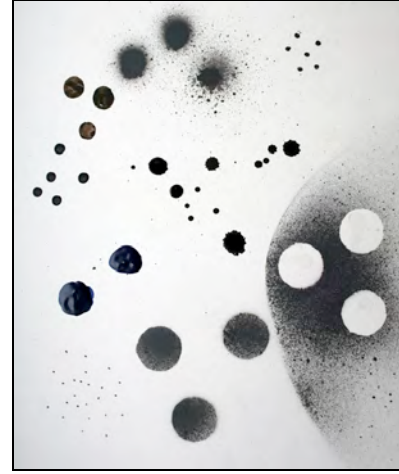
1.2.1. Noktanın Biçimi

Nokta, gerçekte boyut olarak küçük ve form olarak da yuvarlak tanımlansa da daima kusursuz bir daire formunda olmak durumunda değildir. İlgiyi üzerine topladığı sürece daire formuna yakın nokta etkisi veren farklı biçimlerde olabilir. Burada önemli olan mesafe kavramıdır ve herhangi bir biçimin noktasal bir etkiye sahip olmasında uzaklık etkili olmaktadır. Görsel algının sınırları içinde kalan biçimler kolaylıkla algılanırken, görme alanı dışında kalan biçimler sadece bir silüet olarak algılanmaktadır. Bu mesafe arttıkça biçim mekânda bir nokta gibi algılanabilmektedir. Bazı durumlarda kare, üçgen, daire ve çokgenler gibi geometrik elemanlar da bulundukları alan içinde gözden uzaklaştıkça, köşeleri yumuşayarak sertliğini kaybeder ve noktasal bir etki verebilir.

Kandinsky, noktanın biçimi ile ilgili görüşlerini şöyle aktarmıştır; “nokta sivri olabilir ve üçgene yakın bir şekilde olabilir. Veya göreceli hareketsizlik dürtüsünün zorlamasıyla kare şeklini alabilir. Sivri çıkıntılı bir ucu olduğunda, çıkıntılı kısımlar büyük veya küçük olabilir ve birbirleriyle ilişki içinde olabilir.” (Kandinsky, s.31). Kandinsky’nin bahsettiği nokta biçimleri, ancak çok küçük boyutlarda olduklarında nokta olarak değerlendirilebilecektir. Boyutları büyüdükçe form özellikleri öne çıkacaktır ve nokta özelliklerini yitireceklerdir.



Sekil 1. Geometrik biçimli nokta

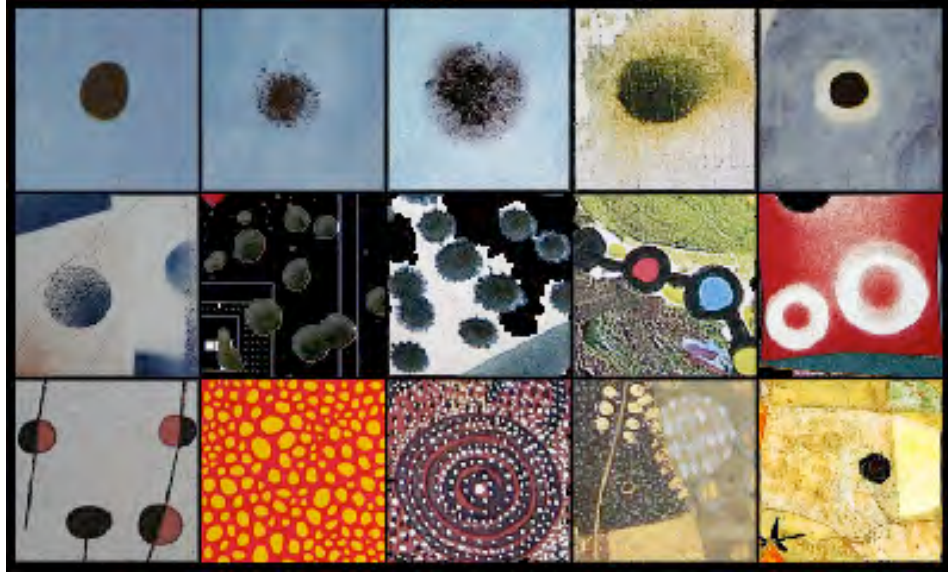


Sekil 2. Nokta örnekleri.

(Çizim: Semih KAPLAN)

Wucius Wongda noktanın en bilindik biçimini basit, kompakt, köşesiz ve yönsüz daire olarak tanımlar ve Kandinsky'nin de belirttiği gibi noktanın düzensiz bir şekilde sahip olabileceği gibi kare, üçgen ve oval de olabileceğini belirtir. Noktanın küçük olma gerekliliği ve hangi mesafeden bakıldığı burada da önem kazanmaktadır. Bu farklı biçimlerdeki noktaların, sivri uçların veya sert köşe ve kenarların form olarak tanımlanamayacak boyutta olması gerekmektedir. Aksi takdirde oluşacak kenar, köşe ve sivri uçlar noktasal etki değil geometrik form algısı yaratacaktır (Şekil 1).

Noktanın biçiminde belirleyici olan faktörlerin başında kullanılan malzemeler ve nasıl yapıldığı gelir. Burada önemli olan kullanılan yüzeyin pürüzlü, dokulu ya da düz olması, noktanın, fırça ile, baskı ile, şablon kullanılarak ya da kalem ile yapılmış olması önemli etkenlerdir. Fırça ile düz yüzeyli bir kâğıda boyanan nokta belli düzgün sınırlara sahip olurken dokulu bir kâğıt kullanıldığında bu sınırlar düzensizleşip belirginliğini kaybetmektedir. Görsel anlatımda noktasal etki elde edilmek istendiğinde malzemelerin kendisi kullanılıyorsa (sünger, dal parçası, sigara izmariti gibi) kullanılan malzemenin biçimine bağlı olarak daha amorf, düzgün daireden uzaklaşan formlarda noktasal etki veren biçimlerden yararlanılabilir (Şekil 2), (Resim 1).



Resim 1. Sanatçıların çalışmalarından seçilmiş nokta örnekleri

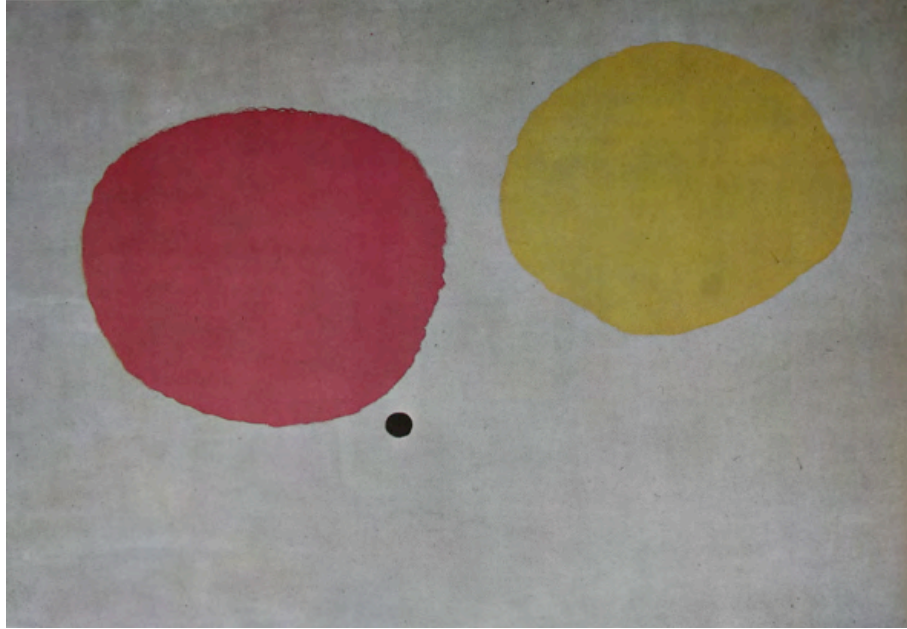
Kandinsky de noktanın niteliğini yapılış şekli ve kullanılan malzemeler arasındaki bağlantılarla açıklamıştır.

1. Noktayı oluşturmak için kullanılan aletle birlikte noktanın oluşturulduğu yüzeyin özelliği (bu durumda, düzlemin türü) tarafından da belirlenen noktanın niteliği,
2. Nihai olarak kendisini kabul eden yüzeyle (bu durumda, kâğıt) nokta birleştiğinde noktanın niteliği, söz konusu yüzeyin (bu durumda, düz-pürüzsüz, tanecikli, çizgili, sert kâğıt) özelliklerine bağlı olarak noktanın niteliği” (Kandinsky, 1926, s.50).

1.2.2. Noktanın Boyut Özelliği

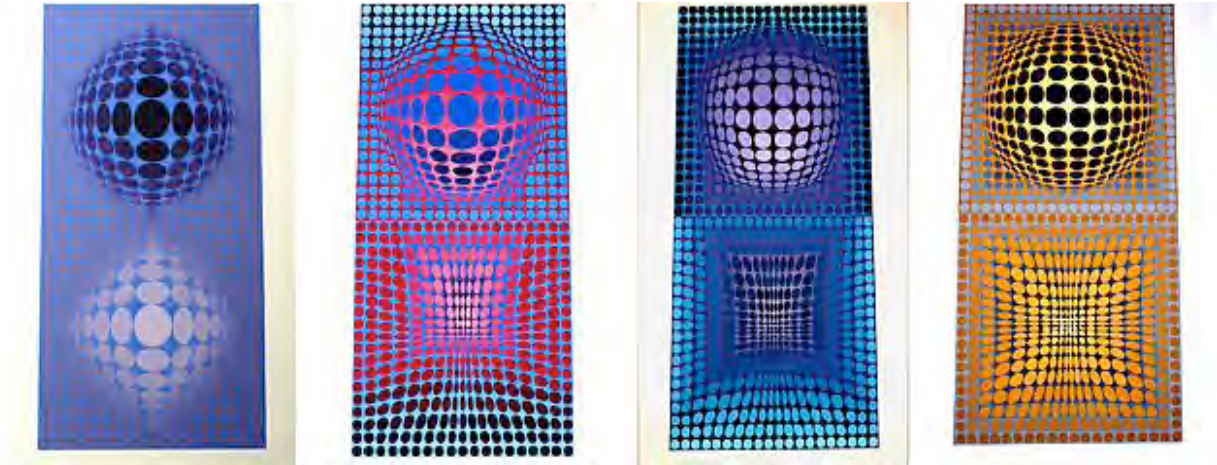
Noktanın boyutu için kesin ölçüler vermek mümkün değildir, bu durum duyularla ve görsel algı ile bağlantılıdır. Görsel anlatımda noktasal etkiler veren biçimler yüzeyde kolaylıkla görülebilen ve kendi içinde farklı ölçülere sahip olabilen dairesel formlardır ve büyükten küçüğe geniş bir skalada farklı boyutlarda olabilirler. Bu biçimin bulunduğu resim düzlemi ile olan oransal ilişkisine bağlıdır. Noktalar farklı büyüklükteki yüzeylerde farklı etkilere sahip olacaklardır. Büyük bir yüzeyde nokta olarak algılanan dairesel bir biçim, çok daha

küçük bir kadraj içinde, yüzeyin tamamını kapladığında nokta olmaktan çıkarak dairesel bir lekeye dönüşecektir. Bir başka olasılık da birçok noktanın sık bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşan yüzey örüntüsü artık doku ve lekeye dönüşecektir. Bu durumda biçimin nokta olarak algılanmasında noktanın boyutu ve düzlemin boyutu arasındaki ilişki önem kazanmakta ve belirleyici olmaktadır. “Dışarıdan bakıldığında, nokta en küçük temel biçim (form) olarak tanımlanabilir; ancak bunun yeterince açık bir tanım olduğunu söyleyemeyiz. “En küçük biçim” kavramının tam sınırlarını belirlemek zordur.” (Kandinsky, 1926, s.29). Sivri uçlu bir kalemin bıraktığı çok küçük bir iz de, boya ile yapılmış çok daha büyük bir benek de nokta olarak algılanabilir. Bunların boyutları arasındaki fark nokta olarak algılanmalarına engel değildir. Dikkati üzerine toplayarak ilgiyi merkeze odakladığı süreçte nokta olma özelliğini koruyacaktır. Resimde noktanın kapladığı alan büyüdükçe noktasal etki bırakan forma dönüşecektir. Burada sınırlar görsel algılama sonucu duysal olarak hissedilecektir. Miro’nun “Resim (Rengin Büyüsü)” adlı yapıtında siyah benek nokta özelliğini korurken diğer dairesel sarı ve kırmızı alanlar lekeye dönüşmüştür (Resim 2).



Resim 2. Joan Miro, “Resim(Rengin Büyüsü)”, tuval üzeri yağlıboya (59X45 inch.), 1930, Houston, Menil koleksiyonu (Erben,1993 s. 58)

Noktanın boyutunun değişmesi, beraberinde yapısal zenginlikler getirerek siyah bir iz olmaktan çıkarak zengin görsel değerlere sahip bir unsur olmasını sağlayacaktır. Noktanın yüzeyde farklı boyutlardaki kullanımıyla yaratacağı hareket ve enerji duyumları da artmaktadır. Özellikle Op Art sanatçıları, noktanın boyutunda büyükten küçüğe doğru ve küçükten büyüğe doğru yaptıkları kademeli hassas ve ısrarlı tekrarlarla, optik etkiler yaratarak yüzeyde hem hareket etkisi hem de yüzey yanılsamaları oluşturmuşlardır. Op Art'ta sadece noktaların boyutu değil kullanılan renklerin birbirleri ile olan zıtlık ilişkileri de optik etkiyi arttırmıştır (Resim 3).

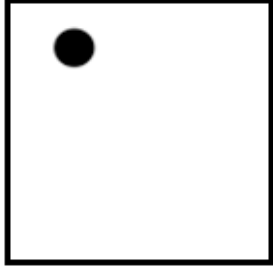


Resim 3. Victor Vasarely, “Vega serisi”, baskı, (), 1980, Macaristan, Janus Pannonius Müzesi
(<http://www.victorvaserelyofficialsite.com/index.htm>)

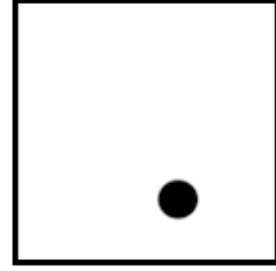
1.2.3. Noktanın Yön Özelliği

Resim düzleminde yer alan öğeler, yapısal özellikleri ve yüzeyde kapladıkları yer itibarıyla yön hissi oluştururlar. Nokta, tam daire formunda olduğunda herhangi bir yöne uzanımı olmadığından yapısal olarak yönsüz ve içe dönük bir yapıya sahiptir. “Nokta dışa dönük köşeli bir şekil olsa bile, bu özelliğini hiçbir zaman tamamen kaybetmez” (Kandinsky, 1926, s.32).

Ancak nokta, düzlemdeki konumuyla farklı yönlerde yönelme eğilimi gösterebilir. Düzlemin kenarlarıyla girdiği yakın-uzak ilişkisine bağlı olarak düşme, yükselme ve kaçma etkileri oluşturabilir. Nokta düzlemin üst kenarına yaklaştıkça yükselme, alt kenara yaklaştıkça düşme, sağ ya da sol kenarlara yaklaştıkça kaçma hissi vermektedir (Şekil 3, 4). “Nokta resim düzleminin ortasına, sağına ya da soluna, üstte ya da altta yerleştirilmesine bağlı olarak farklı alan etkileri oluşturur... Noktalar birbirlerini iterek veya çekerek birbirlerine yaklaşır ya da uzaklaşırlar ve ağırlıkları varmış gibi merkeze doğru yaklaşırlar” (Kepes, 1995, s.23).



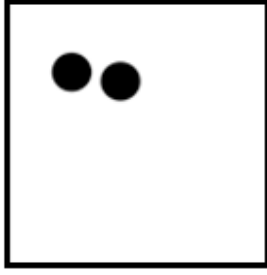
Şekil 3. Noktanın Yükselme Etkisi
(Çizim: Semih KAPLAN)



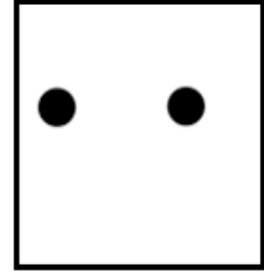
Şekil 4. Noktanın Düşme Etkisi
(Çizim: Semih KAPLAN)

Yüzeyde tek bir nokta merkeze yakın olduğunda çekme enerjisi ile ilgiyi üzerine toplar. Yüzeydeki noktaların sayısı artınca aralarındaki uzaklığa bağlı olarak itme ve çekme enerjileri de açığa çıkmaktadır. Eğer iki nokta yüzeyde yakın mesafede konumlanırsa birbirini itecektir, aralarındaki mesafe artarsa birbirlerini çekeceklerdir (Şekil 5, 6).

“Nokta, yalnızca yer belirtmekle kalmaz, aynı zamanda noktanın çevresindeki alanı aktif hale getiren potansiyel gerilme ve büzülme enerjisini de kendi içinde taşıdığı düşünülür. İki adet nokta olduğunda, bir ölçüm ve örtük bir yönelme söz konusudur ve bu noktaların “iç” enerjileri birbirleri arasında belli bir gerilim oluşturur ve bu gerilim de noktaların içinde bulunduğu uzamı etkiler.” (Arnheim, 1977, s.25).



Sekil 5. Noktanın İtme Etkisi
(Çizim: Semih KAPLAN)

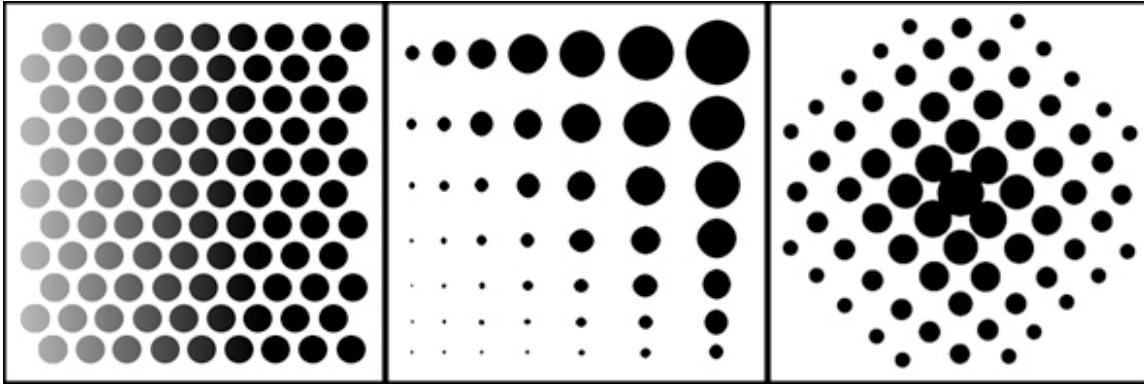


Sekil 6. Noktanın Çekme Etkisi
(Çizim: Semih KAPLAN)

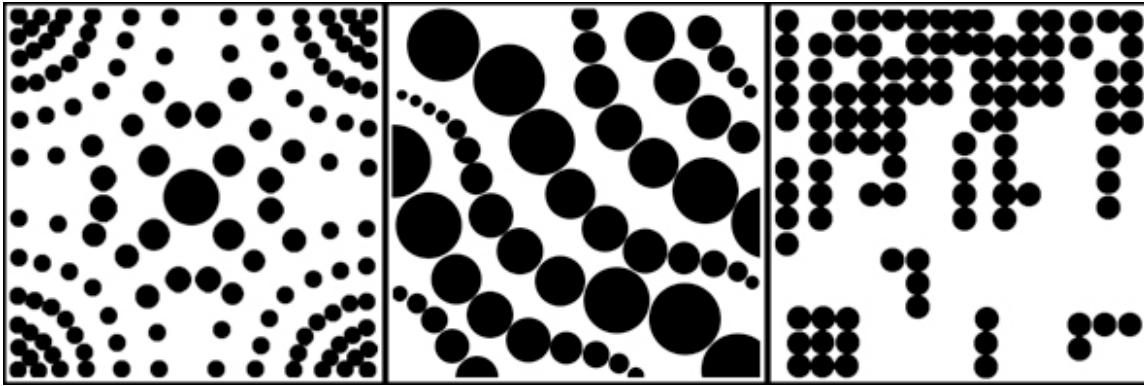
Noktalar ya da nokta etkisi bırakan biçimler, resimde yer belirtirler ve izleyenin gözünü yönlendirirler. Göz bir noktadan diğerine atlayarak noktaları takip eder ve resmin içinde gezinir. Göz, bu noktalar arasında sanal yönler oluşturmaktadır. Ayrıca birden fazla nokta bir araya gelerek görsel planlar da oluşturabilirler.

1.2.4. Noktanın Ritim Özelliği

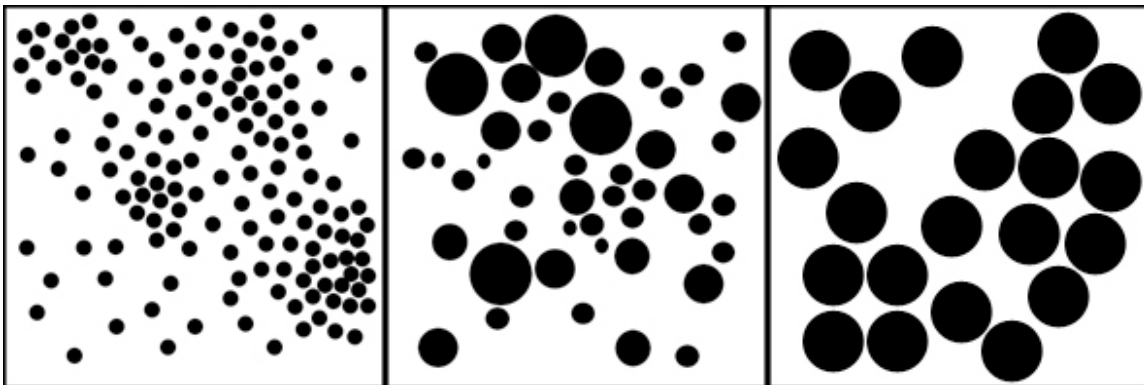
Noktaların bir araya gelmesi ile yüzeyde ritimsel düzenler oluşur. Bu ritimsel düzenlerin oluşumunda bir araya gelen noktaların büyük- küçük, sık- seyrek, düzenli- düzensiz gibi kontrast ilişkileri etkili olup bu farklılıklar ritim duygusunu güçlendirmektedir. Benzer boyutta ve renkteki noktaların eş aralıklarla düzenlenmesi sonucu durağan ve monoton bir ritim ya da ritimsizlik gözlenirken, farklı boyutlardaki noktaların büyüyen küçülen, sıklaşıp seyrekleşen ve farklı merkezler oluşturacak şekilde toplanıp dağılan serbest düzenleri daha hareketli ve zengin ritim etkileri oluşturacaktır. Noktaların renk ve ışık değerlerindeki farklılıklar ve geçişler de ritim etkisini güçlendirirken aynı zamanda optik etkilerde verecektir. Aşağıdaki şemalarda noktaların düzenli ve düzensiz, farklı şekillerde bir araya gelmeleriyle oluşan görsel düzenlerin ritimsel etkileri görülmektedir (Şekil 7, 8, 9).



Sekil 7. Noktaların düzenli bir şekilde bir araya gelmeleri, büyüyüp-küçülmeleri ve sıklaşıp-seyrekleşmelerinin yarattığı ritmik düzenler.
(Çizim: Semih KAPLAN)



Sekil 8. Noktaların büyükten küçüğe doğru sistemli bir şekilde geçişi ve benzer boyutta bir araya gelmelerinin oluşturduğu farklı ritmik düzenler.
(Çizim: Semih KAPLAN)



Sekil 9. Noktaların benzer ve farklı boyutlarda serbest bir şekilde bir araya gelmesi ile oluşan serbest ritmik düzenler.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Resim sanatından örnek vermek gerekirse; Japon estamplarında sıklıkla karşılaştığımız benzer boyut ve renklerdeki noktaların oluşturdukları düzenli ritme sahip yüzey örüntüleri, bazı resimlerde kimono desenleri olarak karşımıza çıkar. Bu noktalar, kumaşın drapesine göre şekil değiştirip sıklaşıp seyrekleşince verdikleri ritim hissi de artmaktadır (Resim 4).

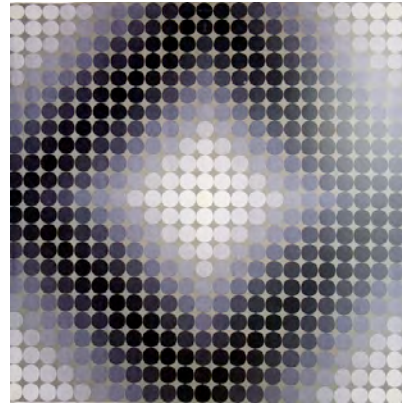


Resim 4. Keisai Eisen, “Güzel kadın”, ağaç baskı, 1848 öncesi.
(<httpwww.ukiyoe-paintings.coms4e-3.html>.)

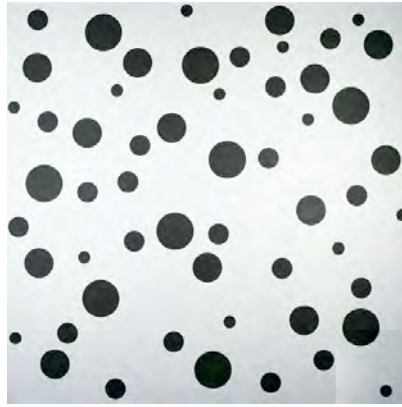
Farklı şekil, boyut ve renklerdeki noktaların birikmeleriyle oluşan yüzey örüntülerinin yarattığı daha hareketli ritim etkileri veren örnekleri, Bridged Riley, Victor Vasarely, ve Yayoi Kusama’nın resimlerinde görmek mümkündür (Resim 5, 6, 7).



Resim 5. Bridget Riley, “Ayrılma”, karton üzeri tempera, (88.8X86.2cm.), 1963, New York, MOMA koleksiyonu. (www.moma.com)



Resim 6. Victor Vasarely, “Dia-Argent”, baskı, 1969, Macaristan, Janus Pannonius Müzesi. (Vasarely, Yapı Kredi Yayınları)

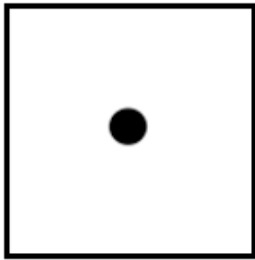


Resim 7. Yayoi Kusama, “Noktaların Sonsuzluğu HOWA”, tuval üzeri akrilik boya, (162X162cm.), 2004.(Yayoi Kusama)

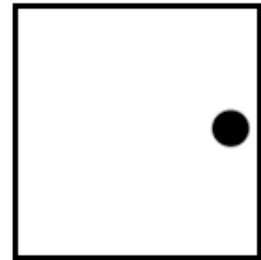
1.2.5. Noktanın Hareket Özelliği

Noktanın hareketi, biçimler arasındaki iki karşıt enerji ile açıklanabilir. Özellikle soyut resimde kompozisyona dâhil olan biçimler arasındaki ilişkide, itme ve çekme enerjileri açığa çıkmaktadır. Biçimler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, uzaklık ve boyut ilişkileri bu enerjileri açığa çıkartır. Noktanın hareketi de birbirleri ile ve diğer biçimler ile olan itme ve çekme enerjilerine bağlıdır. “Nokta tek başına hareket göstermez, durgundur, her tarafa aynı anda ve aynı güçte harekete hazırdır” (Demir, 1993, s.2). Nokta yanında ya da belli bir uzaklıkta konumlanan bir başka nokta ya da biçim ile ve düzlemin kenarlarıyla ilişkisi ile harekete geçmektedir.

Tek bir noktanın düzlemdeki farklı konumlarına bakarsak harekete geçmesi için herhangi bir kenara doğru yaklaşması yeterlidir. Tek bir nokta resim düzleminin bütün kenarlarına eşit uzaklıkta konumlanırsa durağan ve merkezi bir nitelik gösterir. Tüm kenarlar tarafından eşit oranda itilip çekildiği için hiçbir hareket girişimi göstermeksizin yüzeyde asılı durur. Nokta, düzlemin kenarlarından birine yaklaşırsa durağanlığı ve merkeziliği bozulur ve o yöne doğru çekiliyormuş gibi hareket duygusu kazanır (Şekil 10, 11).



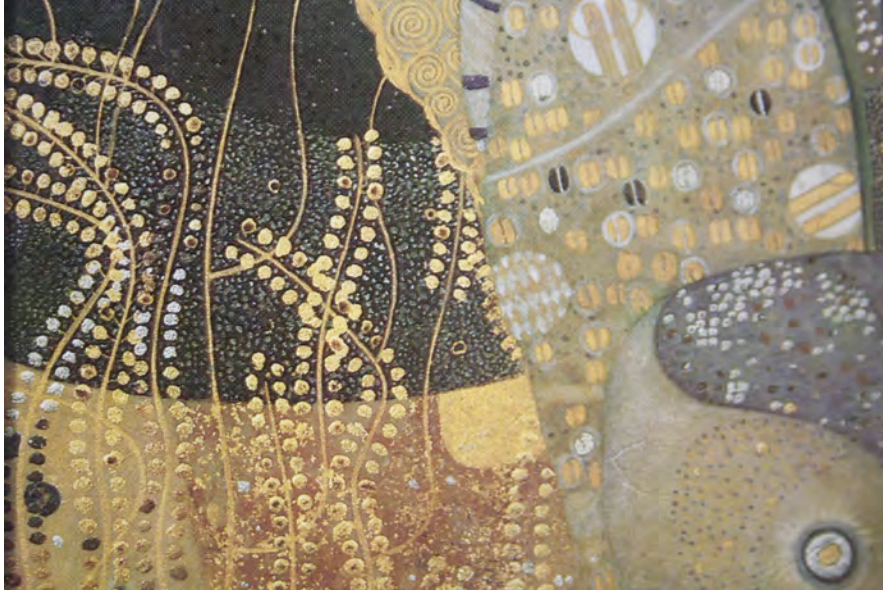
Şekil 10. Noktanın Merkezi Etkisi.
(Çizim Semih KAPLAN)



Şekil 11. Noktanın Kaçma Etkisi.
(Çizim Semih KAPLAN)

Nokta sayısı arttığında, yüzeyde “Kümeler halinde veya dağılmış halde serbest kullanılmış noktalar, üzerinde bulundukları alanın tamamını harekete geçiren bir enerji ve gerilim çeşitliliği oluşturur” (Arnheim, 1977, s.24). Benzer boyutlardaki noktaların kümelenmeleri

farklı uzaklıklarda yüzey örüntüleri olarak perspektif etkisi oluşturur. Gruplaşan büyük noktalar küçük noktalara oranla daha yakında duruyormuş gibi algılanır. “Noktalar farklı ara ve ölçüde olduğu zaman bu noktaların çevresi bir alan veya değişik yüzey hissi verecek şekilde ifadenir ve hareketlenir. (Gürer, 1990, s. 24)



Resim 8. Gustav Klimt, “Su Perileri I” Detay.
(Gottfried, 1994, sy.)

Nokta sayısı arttığında göz artık tek bir nokta üzerine odaklanmaz, bir noktadan diğerine atlayarak resim düzleminde dolaşır. Böylece noktaların hareketi ile beraber, gözün hareketi de aktif olarak resme katılır (Resim 8).

1.3. Doğada Nokta

Doğada sıklıkla karşılaştığımız biçimlerden birisi de yuvarlaklıktır. Birçok doğa olayı sonucunda yuvarlak, dairesel oluşumlar gerçekleşir. Doğadaki yuvarlak formlar iki şekilde gerçekleşmektedir. 1. Kendiliğinden, genetik olarak, 2. Çevresel koşullar; rüzgâr, yağmur, aşınma, sıcak-soğuk vb. doğa olayları sonucunda. Dalgaların sürükleyerek aşındırdığı deniz taşları, kum taneleri, deniz altında yüksek basınçtan dolayı yuvarlak formlar almış deniz

kabukluları, cam üzerine düşen yağmur damlaları, çeşitli bitkiler, keskin köşeleri olmayan yumuşak, dairesel biçimlere sahiptir. Noktanın sonsuz olasılıkları ile doğanın her alanında karşılaşılabılırız. Karada, böceklerde, bitkilerde, hayvanlarda, deniz altında, kabuklularda, balıklarda ve denizaltı bitkilerinde çok çeşitli noktasal örüntülere sahip oluşumlarla karşılaşmak mümkündür (Resim 9, 10).

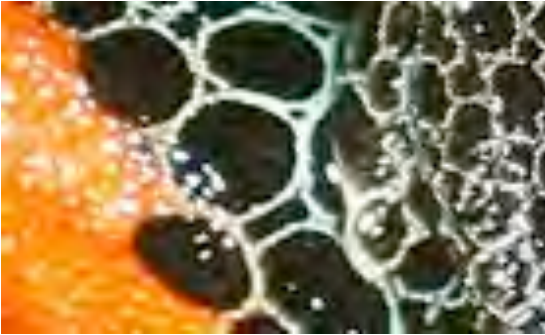


Resim 9. Kutu balığı, (Anoplocarpus inermi).
(<http://www.daveharasti.com>)

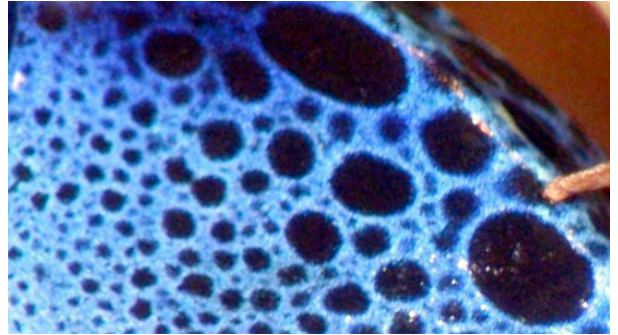


Resim 10. Panter balığı, (Cromileptes altivelis).
(www.scuba-equipment-usa.com/marine/APR05)

Bazı kurbağaların derilerindeki noktasal oluşumlar çoğunlukla farklı renk ve boyutlardaki noktaların yoğun birikimleri sonucu noktasal dokulara dönüşmüştür (Resim 11, 12).



Resim 11. Zehirli kırmızı dart kurbaçası, (Dendrobates azureus).
(<http://image24.webshots.com>)



Resim 12. Zehirli mavi dart kurbaçası, (Dendrobates granuliferus).
(http://animals.mongabay.com/zoo/Dendrobates_granuliferus-09.html)

Çeşitli canlıların taşıdığı noktasal örüntüler, çoğunlukla bir işlev üstlenmektedir ve genellikle savunma mekanizmasının sonucu olarak gereklilikten kaynaklanmaktadır. Örneğin Çitalarda bu fonksiyon, canlıların varlıklarını korumak için başvurdukları bir kamuflaj, savunma mekanizması ve türler arası ayırıcı nitelikler olarak karşımıza çıkarmaktadır (Resim 13). Kelebeklerin kanatlarındaki iri noktalar düşmanları tarafından büyük gözler olarak algılanır ve caydırıcı bir nitelik taşır, benzer olarak bazı balık türlerinin kuyruklarındaki iri noktalar yarattıkları göz etkisi ile balığın başının hangi tarafta olduğuna dair bir yanılsama oluşturur.



Resim 13. Afrika Çitası.
(<http://www.picturecorrect.com/wallpaper/photosnaturecheetah>)

Balina köpekbalıklarının gövdeleri tamamen noktalarla kaplıdır (Resim 14). Ayrıca yapılacak makro çekimlerle birçok bitki ve canlının yapısında noktasal yapılarla karşılaşılabilir.

Birçok bitki tohumu, küçük noktalar olarak görünür. Gelinciğin güzel, ıslıl ıslıl, fildişi şeklindeki tomurcuğunu açtığımızda (aslında büyük sayılabilecek küresel bir noktadır), düzenli bir kompozisyon oluşturmak için fizik yasalarına göre düzenlenmiş ve içlerinde resimsel nokta kadar kuvvetli gizli bir hareketsiz üretme gücü taşıyan soğuk mavi-yeşil nokta öbekleri buluruz.” (Kandinsky, s.38).



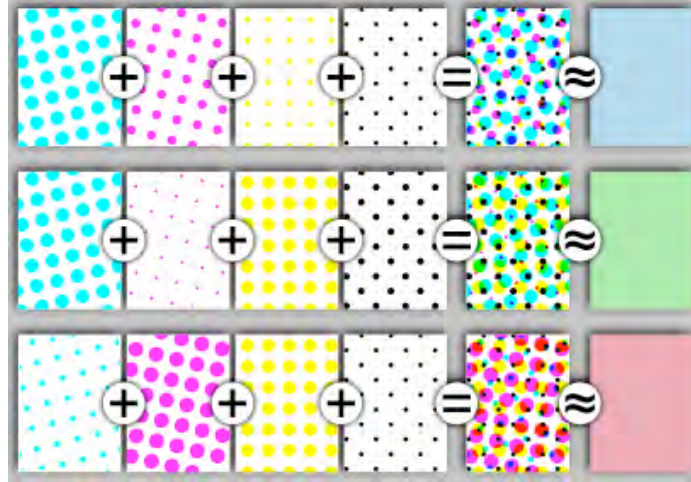
Resim 14. Balina Köpekbalığı.
(<http://www.daveharasti.com>)

Doğa yasaları sonucu noktaların bir araya gelişlerindeki düzen, birbirleri ile ilişkileri ve yarattıkları görsel etki, taşıdıkları işlev dışında resimdeki nokta ile de benzerlik göstermektedir. Resimde olduğu gibi doğada da noktaların renkleri, boyutları, aralıkları, sıklık ve seyreklikleri görsel olarak uyum ve dengeyi vermektedir. Bu niteliklerin toplamı sonucunda oluşan noktasal düzenlerdeki küçük farklar yakın türlerin ayrışmasında önem kazanır. Nokta, canlı ve ölü doğada da resimde olduğu gibi birçok farklı varyasyona ve zenginliğe sahip bir unsur olarak karşımıza çıkar. Farklı boyut ve renklerdeki noktaların farklı düzenleri ile doğanın her alanında karşılaşabiliriz.

1.4. Endüstride Nokta (Yapay Nokta)

Dergi, afiş, gazete gibi basılı materyallerin üretiminde kullanılan Elek baskı, tramlama, benday dots, gibi endüstriyel basılı görüntü üretim ve çoğaltım teknikleri, temelde farklı boyutlarda ve sıklıklardaki noktalardan oluşmaktadır. Özellikle 1950-60'larda Çizgi romanlarda kullanılan benday dots tekniğini tramlamadan ayıran Benday noktalarının yüzeyde daima eşit boyutta ve aralıkta istiflenmiş olmasıdır. Benday noktaları, geniş bir skalaya sahip farklı boyutta ve sıklıkta düzenlenmiş sayfalar halinde temin edilir ve görüntüdeki ton değişiklikleri için bu farklı sayfalardan alınan değişik boyut ve aralıktaki

noktalar kesilerek görüntüyü oluşturacak şekild e bir araya getirilir. Tramlamada ise, noktalar görüntüyü oluşturmak için farklı boyut ve sıklıklarda bir araya gelir (Şekil 12).



Sekil 12. Tram Noktalarının CMYK Sistemindeki İşleyişi.
(<http://en.wikipedia.org/wiki/Halftone>)

Bu endüstriyel nokta üretim tekniklerine karşı bazı ressamlar kayıtsız kalmamışlardır. Roy Lichtenstein, Sigmar Polke gibi ressamlar tarafından tramlama, benday dots, serigrafi gibi seri üretim teknikleri resim ve baskı resimlerde kullanılmıştır (Resim 15, 16).



Resim 15. Sigmar Polke , “Lee Harvey Oswald Kadastro”, fotokopiden kağıt üzerine ofset litho baskı, (25.5 x 42cm.), 1991, Zürih, Parkett-Verlag (Becker, 2000, s.90)



Resim 16. Roy Lichtenstien, “Vicki”, çelik levha üzeri porselen emaye, (106.7X106.7cm.), 1964. (Corlett, 2002, s.25)

Tasarımın söz konusu olduğu birçok alanda ve yapay çevremizde nokta etkisi bırakan birçok farklı nesne ile karşılaşabiliriz. Delikli metal plakalar ve suntalar, çelik konstrüksiyonları birleştiren perçin ve cıvatalar, binaların çatılarında ve balkonlarında asılı çanak antenler görme mesafemize de bağlı olarak yapay çevremizde nokta etkisi yaratan nesnelerden birkaçıdır (Resim 17, 18).



Resim 17: Resim: metal plaka üzerinde noktalar (The elements Of Design, s.51)



Resim 18: Yılbası süsleri, Paris, Champ Elyse. (Fotoğraf: Semih KAPLAN)

Televizyon, bilgisayar ve bazı reklâm panolarının ekranlarında oluşanda görüntü binlerce küçük noktanın fizik olarak ışımasıyla elde edilmektedir. Noktaların sıklıkla kullanıldığı alanlardan birisi de tekstil sektörüdür. Özellikle hazır giyim ve mobilya sektöründe kullanılan döşemelik kumaşlarda noktaların çeşitli düzenleri ile karşılaşırız. Moda tasarımcılarının kullandıkları Polka noktaları (puantiye) çok çeşitlilik gösteren ve sadece noktalardan oluşan bir desendir. Farklı boyutlardaki çok renkli noktalardan oluşabildiği gibi tek renk ve benzer boyuttaki noktalardan da oluşabilir. Japon ressam Yayoi Kusama ise, çalışmalarında bu polka noktalarının farklı düzenlerinin resimsel olanaklarını yoğun olarak kullanmıştır (Resim 19).



Resim 19. Yayoi Kusama, “Noktaların Sonsuzluğu NOWH”, tuval üzeri akrilik (182 X 227 cm.), 2004.
([http://www.roslynnoxley9.com.au/artists/49/Yayoi Kusama/](http://www.roslynnoxley9.com.au/artists/49/Yayoi%20Kusama/))

1.5. Nokta Türleri

Nokta, yapısal olarak dairesel bir formda kabul edilse de resimsel anlatımda kullanılma biçimi ve elde edilme türünden kaynaklanan bazı yapısal farklılıklar nedeniyle değişiklikler

ortaya koyabilir. Resimde nokta türlerini noktanın yapılış şekli ile ilişkilendirdiğimizde karşımıza boya ve fırça ile baskı yöntemleri ile şablon ve püskürtme ile oluşturulmuş ve farklı özelliklere sahip noktalar çıkacaktır. Bu nokta üretim yöntemleri Post Empresyonizm, (Puantilizm), Pop Art, Op Art gibi sanat akımları ile paralellik gösterse de bir genelleme yapmak yanıltıcı olacaktır. Nokta türlerini belirlemek için yapısal özelliklerinden hareket etmemiz gerekir. Buradan hareketle nokta türlerini saydam - opak, boş - dolu başlıkları altında inceleyebiliriz.

1.5.1. Opak-Saydam Nokta

Resimde çoğunlukla opak, kapatıcı olarak gördüğümüz nokta saydam olarak kullanıldığında diğer biçimlerle kuracağı ilişkilerle daha zengin yüzeyler oluşturacağı gibi resim düzlemine de daha sıkı bağlanacaktır. Saydam noktaların birbirleriyle olan ilişkilerinde yeni formlar kazanılacaktır. Opak noktalar yüzeyde örten form olarak alanlarını korurken, saydam noktalar zemin ya da diğer biçimlerle doğurgan bir paylaşım gösterecektir. Noktanın opak ve saydam olarak farklı kullanımlarının örneklerini Miro, Klee, Kandisky, Picasso, Özdemir Altan, Sabri Berkel gibi birçok ressamın resimlerinde görmek mümkündür. Farklı biçimlerle kesişen noktaların biçimin içinde ve dışında kalan alanlarında yapılan renk farklılıkları transparan etkileri güçlendirmektedir.

1.5.2. Boş-Dolu Nokta

Sadece çizgi ile belirtilmiş noktayı (çember) boş nokta olarak tanımlayabiliriz. Boş nokta resim düzlemindeki yerine göre zemindeki renk ve biçimi altına alarak dairesel bir çerçeve görevi görecektir. Dolu nokta ise üzerine konumlandığı alanı kapatarak kendisini düzleme sabitleyecektir.

1.6. Resimde Görselliği Oluşturan Eleman Olarak Nokta

Resimde nokta, muhtemelen ilk olarak tarih öncesi dönem insanların mağara duvarlarında parmakların bastırılarak bıraktığı, iletişim ya da büyü amaçlı dairesel benekler olarak görülür. Mağara duvarlarında bulunmuş çok sayıdaki çizimin yanında, sayısı çizimler kadar olmasa da noktalar da dikkat çekmektedir. Bunlar oksitlerle oluşturulmuş beneklerdir ve yapılış amaçları çizimlerinkinden daha karmaşık görünmektedir. Bu konuda arkeolog ve bilim adamları yapılan araştırmalar sonunda noktaların bazı takımyıldızların konumlarını ve ay hareketlerini gösteren yıldız haritaları ve ay takvimleri olduğu konusunda fikir birliğine varmışlardır. Bu noktalar insanoğlunun gökyüzüne olan ilgisinin en erken kanıtlarıdır. Boğa, aslan, avcı takımyıldızı gibi çok sayıda yıldızdan oluşan sistemlerde çıplak gözle görülebilen parlak yıldız düzenleri bulunmaktadır. Bu yıldızlar astronomide noktalar olarak gösterilir ve aralarındaki bağlantılar düz çizgilerle kurulduğunda takımyıldız adı verilen çeşitli nesneleri çağrıştıran bir çizgi ve nokta sistemleri açığa çıkar (Resim 20).



Resim 20. İkizler Takımyıldızı.
(http://images.sky-map.org/star_image/000/000105.jpeg)

Fransa'daki “ Lascaux mağarasında paleolitik döneme tarihlenen 600 resim ve 1500'e yakın duvar kazıması yanında çok az sayıda çoğunlukla siyah renkli, izole edilmiş ve gruplanmış noktalar bulunmaktadır” (<http://www.k-ita.De/sl/constellations/>).



Resim 21. Boğa çizimi, Paleolitik dönem, Fransa, Lascaux mağarası
(<http://lascauxpaintings.com.fr>)

Lascaux’da bulunan bu boğa resmi ile yakın ilişkide üç nokta grubu görülmektedir. Altı noktadan oluşan bir grup nokta boğanın omzunun üstünde bir diğer grup nokta ise boğanın başında gözüne yakın ve V oluşturacak şekilde konumlanmıştır. Boğanın solunda ise yan yana dizilmiş dört nokta daha dikkat çekmektedir (Resim 21). “Dr.Wheston Price bu mağara resmindeki omuzun üstündeki altı noktanın “seven sisters” olarak da bilinen Taurus yıldız kümesinin parçası olan pleiadesi gösterdiğini belirtmektedir. Tüm noktalar olması gereken konumdadır” (<http://www.atlantisrising.com/backissues/issue10ancientstars.html>).



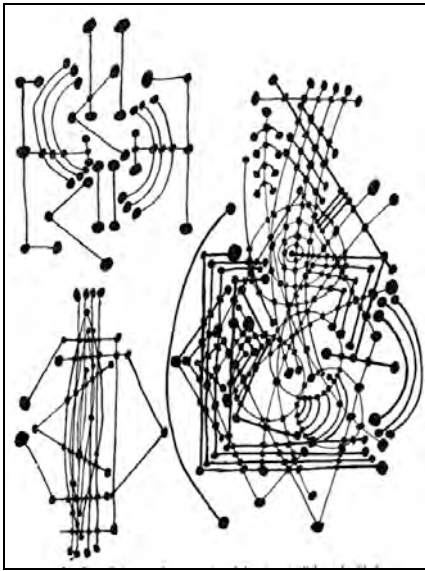
Resim 22. At çizimi, Paleolitik dönem, Fransa, Lascaux mağarası.
(<http://lascauxpaintings.com.fr>)



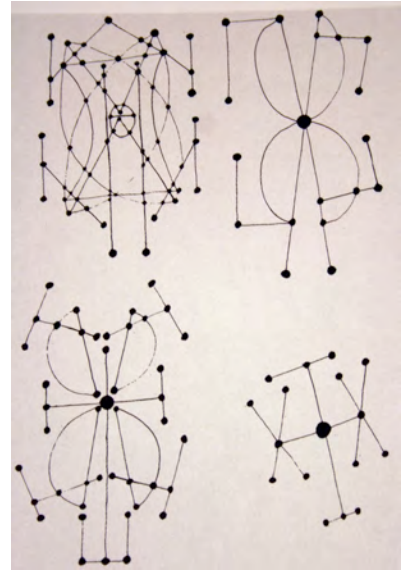
Resim 23: Ay Hareketleri.
(<http://stardate.org/nightsky/moon>)

Lascaux mağarasındaki bir başka hayvan çizimi, kahverengi lekeli at figürü de; altındaki siyah nokta grubu ile dikkat çekmektedir. Bu noktalar kavisli bir çizgi oluşturacak şekilde atın arka ayaklarından başlayarak ön ayaklara doğru küçük bir daire oluşturup baş kısmında bitmektedir (Resim 22). “Alman araştırmacı Michael Rappenglueck, 15,000 yıl önce yapılmış bu çizimde noktaların ay’ın evrelerini gösterdiğini ve en eski ay takviminin parçası olabileceğini belirtmiştir” (<http://www.spacetoday.org/SolSys/Earth/OldStarCharts.html>).

İnsanoğlunun gökyüzü ve yıldızlara olan ilgisi günümüze kadar artarak devam etmiştir. Picasso, Miro ve Pollock gibi birçok ressam da yıldız kümelerini gösteren çizim ve resimler yapmışlardır. Bunlardaki ortaklık duvar resimlerinde olduğu gibi yıldızların noktalarla belirtilmesi ve aralarındaki bağlantıların da çizgilerle gösterilmesidir. “Picasso 1924’te çizgi ve noktalar kullanarak yaptığı bir seri çizim için yıldızları, iri noktalarla gösteren ve bu noktaları ince çizgilerle birbirine bağlayarak takımyıldızları gösteren gökyüzü haritalarından etkilendiğini belirtmiştir” (Resim 24, 25). (Warncke,1991,s.307)



Resim 24. Pablo Picasso, “Balzac için çizimler”, Arches kâğıt üzeri çini mürekkebi ve kalem, (31.5X23.5cm), 1924 Paris, Picasso Müzesi. (Walther. 1992, s.487)

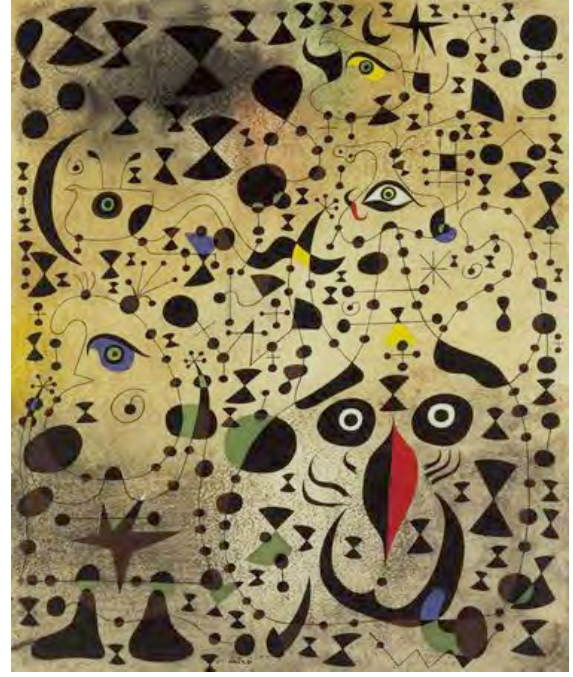


Resim 25. Pablo Picasso, “Balzac için çizimler (horodisch figür 13)”, Arches kâğıt üzeri çini mürekkebi ve kalem, (31.5X23.5cm), 1924 (http://www.nd.edu/~jmontgom/Archive/Picasso/PenDrawings InBalzac.jpg)

“Bu çizimler 1931de Ambroisse Wollard’ın Balzac hikâyesinin ahşap baskı resimleri olarak basılınca bu nokta ve çizgi resimleri içlerinde Miro’nun da olduğu birçok ressamın bu öğelere yoğunlaşmasına neden olmuştur.1931 de Picasso’nun nokta ve çizgi stilini bir seri resminde kullanan Miro 1941de Takımyıldızlar serisi ile bu stile tekrar geri döner” (Karmel, 1999, s.77).



Resim 26. Joan Miro, “Kadına Sevdalı Şifreler ve Kuyruklu Yıldızlar”, kağıt üzeri guvaş ve terebentin, (38X46cm), 1941, Chicago, Chicago Sanat Enstitüsü



Resim 27. Joan Miro, “Güzel Kuş Aşıklara Bilinmeyenini Açıklıyor”, kâğıt üzeriguvaş, yağlıboya ve füzen, (45.7X38.1cm.), 1941, New York, MOMA koleksiyonu.

(Erben, 1993 s. 112,111)

Miro, nokta, noktasal formlar ve çizgileri tüm yüzeyi kaplayacak şekilde kullanmıştır. Miro tüm yüzeyi kaplayan bu tür kompozisyonlara Picasso’nun 1924 te çizdiği astronomi göstergelerini gördükten sonra başlamıştır (Resim 26, 27). “Miro’nun, yıldız kümelerindeki tüm yüzeyi kaplayan ağır siyah noktaları ve üçgen formları Pollock’ın 1947- 50 arasındaki tüm yüzeyi kaplayan nokta ve çizgi kompozisyonlarına örnek olmuştur ve resimlerine Galaksi, Kuyruklu Yıldız ve Büyük Kepçenin Yansıması gibi adlar koymuştur” (Resim 28). (Karmel, 1999, s.78).



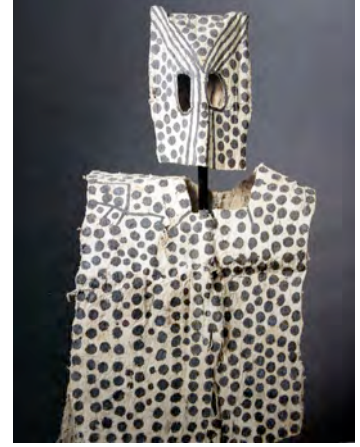
**Resim 28. Jackson Pollock, “Galaksi”, tuval üzeri yağlıboya, alüminyum boya ve gravel,
(110.49X86.36cm.), 1947.
(<http://www.collectionofmodernart.co.uk/artists/jackson-pollock/#/artists/jackson-pollock>)**

“Astronomik göstergelerin çizgileri gece gökyüzündeki efsanevi yaratıkların görülmesini kolaylaştırırken, Miro ve Pollock’ın resimlerindeki yıldızlar ya da noktalar herhangi bir çizgisel figür görmeyi zorlaştırır. Bunun yerine izleyicinin gözü bir noktadan diğerine sıçrar” (Karmel,1999, s.93).

Çeşitli boyalarla, kazıma yöntemi ve parmak bastırılarak oluşturulan noktaların bezeme amaçlı kullanılması ilkel topluluklarda, Okyanus ülkeleri sanatında ve özellikle Avustralya Aborigin sanatlarında yaygın olarak görülmektedir ve kullanılış şekli soyut resim sanatı ile benzerlikler göstermektedir. Çoğunlukla yapılan seramik eşyalarda, boyanmış kabuklarda, vücuda yapılan dövmelelerde, ahşap heykellerde yüzey bezemeleri şeklinde benzer boyut ve aralıklarda yoğun nokta istifleri olarak geometrik ya da organik bir şekilde bölünmüş yüzeyleri noktaların doldurduğu görülmektedir (Resim 29, 30).

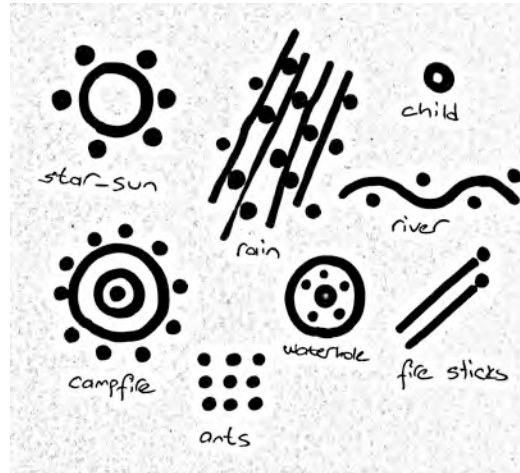


Resim 29. Noktalı vücutları ile Mbuti çocukları.
(From the Familiar to the Marvelous, s.101-173)



Resim 30. Benin Krallığı Leopar Maski
(From the Familiar to the Marvelous, s.173)

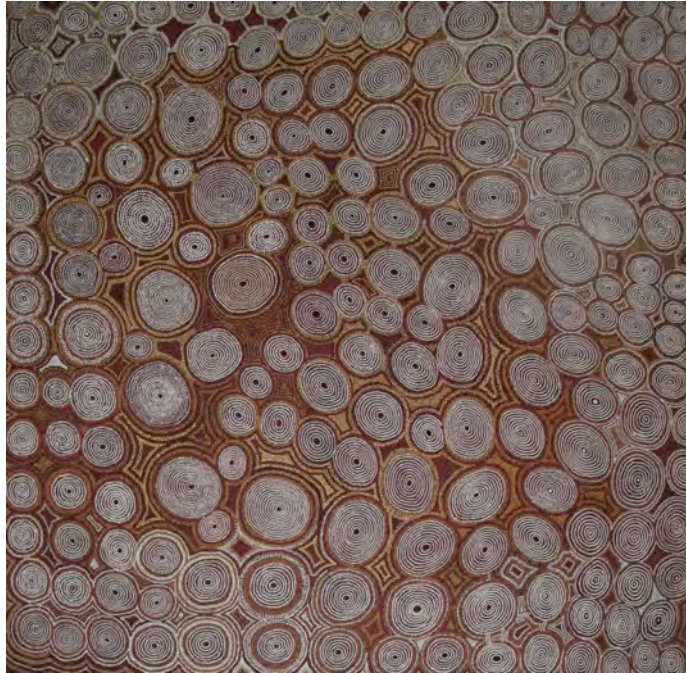
Avustralya'nın kuzey batısında bulunan Papunya Tula bölgesi Aborjin sanatının en belirgin formu olan nokta resimleri ile bilinmektedir. Nokta resimleri geleneksel bir sanat formu olarak görülür ve adını tüm resim yüzeyini kaplayan farklı renklerdeki noktalardan almıştır. Bu noktalar çoğunlukla kökeni eski efsanelere dayanan sembolleri oluşturur. "Kamp ateşi, patika, hayvan ayak izleri, su kaynaklarının sembolleri Aborjin resminin en yaygın öğeleridir ve her biri noktalarla oluşturulmuştur" (<http://www.crizmac.com>).



Resim 31. Aborjin (kamp ateşi, patika sembolleri).
(www.aboriginalartonline.com)

Aborjinler parlak renklerde noktalar kullanırlar ve aynı renkteki noktalar yan yana gelerek geniş organik lekeler oluştururlar. Resmi oluşturan biçimlerin resim yüzeyinde çözülmesinin yarattığı etki, teknik ve amaç olarak farklı olsa da pointilist resimleri hatırlatmaktadır. Noktaların yoğun ve sık kullanımı tüm yüzeyde bir doku ve titreşim etkisi yaratır. Aynı renkteki noktaların çizgiler ve biçimler oluşturacak şekilde düzenli olarak kullanıldığı da görülebilir (Resim 32, 33).

“Aborjinlerin nokta resimlerinin kaynağı bin yıllık kum resmi geleneğidir. Eski törensel resimlerde noktalar sadece biçimlerin etrafını çevirirken sonraki dönemlerde sanatçılar nokta kullanımını tüm yüzeyi kaplayacak şekilde genişletmişlerdir. Noktaların ya da tekrar eden işaretlerin bu şekilde kullanımının birçok nedeni olabilir. Nokta alanları kutsal desenleri kamufle edebilir ya da topraktaki doğaüstü gücün görüntüsünü çağırarak için görsel uyarıcı etkiler yaratmak için kullanılabilir. Noktaların geniş yüzeylerde kullanımı resmin içinde hareketinde olduğu alanlar yaratır” (Caruana,1993, s.110).



Resim 32. Anatjari Tjampitjinpa, “Kulkuta’da Ayin alanı”, 1981.
(Caruana, 1993, s. 116)



Resim 33. Johnny Warrangula, “Nintaka ve Erkek Mala ”, 1973.
(Caruana, 1993, s. 113)

Noktanın Uzakdoğu resim sanatındaki kullanımı, özellikle Çin mürekkep manzara resimlerinde ve Japon tahta baskılarında belirgindir. Çin mürekkep resimlerinde ağaçları, dağları, bulutları betimlemede kullanılan ve nokta etkisi veren özel nokta tuşesi teknikleri vardır. Yağmur damlası tuşesi, Ten tuşesi ve Mi-nokta tuşeleri manzara resimlerinde kullanılan doku tuşelerinden birkaçıdır. “Yağmur damlası tuşesi adını yağmurdan almaktadır, çünkü yere yeni düşmüş bir yağmur damlasına benzemektedir. Susam tuşesi olarak da bilinir. Bu fırça tuşesi aşınmış, gözenekli, delikli kayalıkların resmedilmesinde kullanılır” (Shih, 2006, s. 124). (Resim 34).

Yağmur damlası tuşesinin kullanıldığı resimlerde hacim etkisini oluşturmak ve ışık gölge farklılıklarını belirtmek için noktaların sıklık -seyrekliğinden yararlanılmıştır. Gölge alanlarda sıklaşan ve üst üste binen nokta tuşeleri bazı bölgelerde lekeye dönüşmüştür.

Işıklı alanlarda ise noktalar seyrekleşerek kaybolmaktadır. Mi-nokta tuşesi “adını bu tip noktayı kullanan ilk sanatçı Mı Fei’den almaktadır. Bu tuşe özellikle yağmurlu manzaraları ve bulutlu dağları resmetmede kullanılmıştır. Bu noktalar çoğunlukla yatay olarak dizilirler ve bu yüzden yatay noktalar olarak da bilinirler” (Shih, 2006, s.124). Mi tuşesi noktaları yağmur damlası tuşesi noktalarından daha büyüktür ve birbirinin üzerine binerek yatay bir hareket oluştururlar (Resim 35,36).



Resim 34. Ding Yunpeng, “Şarabı Süzme”, (Detay) Shangai, Shangai Müzesi, Ming Dönemi Resim galerisi.
(Shangai Müzesi Resim Galerisi Kataloğu, Ming Dönemi s.29)



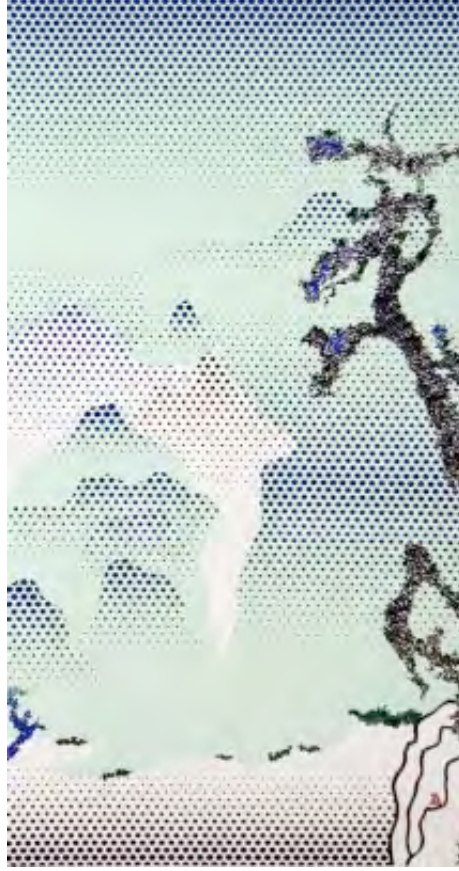
Resim 35. Mi Fei, “İlkbaharda Dağlar ve Çamlar”
Taipei Ulusal Saray Müzesi(Taipei Ulusal Müzesi)

(Shangai Müzesi Resim Galerisi Kataloğu, Yuan Dönemi, s.13)



Resim 36. QianXuan, “FuYu Dağında Oturmak ”. Shangai, Shangai Müzesi
Yuan Dönemi Resim galerisi

Çin manzara resimlerinden etkilenen Pop Art sanatçısı Roy Lichtenstein birkaç resimden oluşan Çin manzaraları serisi yapmıştır. Sadece noktalarla oluşan bu resimlerde Lichtenstein nokta boyutlarının derecelendirilmesini kara, deniz ve hava da ışık gölge ve perspektifi oluşturmak için kullanmıştır. Noktaların beyaz zemine yayılması bu etkiyi güçlendirmiştir (Resim 37).



Resim 37. Roy Lichtenstein, “Filozoflu Manzara”, Tuval üzeri yağlıboya (264X121cm.), 1996, Boston, Güzel Sanatlar Müzesi.

(<https://www.artprints.com/-ap/Landscape-with-Philosopher.htm>)

Uzakdoğu resminde “Noktaların her biri, kendine özgü bir varlığa sahiptir; her nokta, pek çok dönüşüm vaat eder” (Cheng, 2006, sy.111). Japon estamplarında da nokta dekoratif bir öge olarak geniş yüzeyleri kaplayacak şekilde ekilde özellikle figürlerin kıyafetlerinde kullanılmıştır. Aynı renkteki noktalar bu baskılarda yakın boyut ve aralıklardaki yüzey

örüntüleri olarak görülmektedir. Pierre Bonnard'ın Japon estamplarının etkisinin belirgin olduğu dört panelden oluşan “Femmes Au Jardin” çalışmasında noktalar arka planlarda sık seyrek fırça tuşelerinin oluşturduğu dokusal yüzeylere dönüşürken estamplarla benzer şekilde figürlerin giysilerinde dekoratif bir unsur olarak yerini almıştır (Resim 38). Estamların dekoratif karakteri Nabilerde belirgin olarak görülmektedir. “Bonnard Japon estamplarından etkilendiği işleri ile bilinmektedir” (Laclotte, 2003, sy.123).



Resim 38. Pierre Bonnard, “Bahçede Kadınlar”, tuvale marufle kâğıt üzeri tutkallı boya, (160X48cm X4), 1891, Paris, Orsay Müzesi.
(Freches, 2003, sy.122)

Noktanın ilkel dönemlerdeki bahsedilen kullanılış biçimi ve soyut resimdeki benzerliklerinin kaynağı, resimde soyutlama süreciyle birlikte ilgisini ilkel sanatlar üzerine ve formun parçalanması ve öğelerine ayrılmasına yoğunlaştıran Picasso, Braque, Miro gibi ressamların çalışmalarında görülmektedir. İkonlardan modern resme kadar olan süreçte ise

Uzakdoğu resmi ve geleneksel sanatlar dışında belirgin bir nokta kullanımından söz etmek mümkün olmasa da dekoratif bir öge olarak nokta ve noktasal etki yaratan formlara değinilebilir. Pissarro, Signac, Sisley, Seurat, Bonnard gibi Neo Empresyonistlerin resimlerinde nokta dekoratif bir unsur olmaktan çıkarak renk teorisi ile birlikte resmin üzerine temellendirildiği esas öge olarak önem kazanmıştır.

Resimde insan figürünün kullanımıyla en güçlü noktasal etkiyi yaratan form gözlerdir. Boyut olarak da, form olarak da nokta tanımını karşılayan en doğru yapılardan birisidir ve ilgiyi üzerine odaklar. İstendiği inde izleyicinin bakışlarının figürün bakışlarına yönlendirilmesini sağlayarak resme giriş noktası görevini üstlenir. İzleyicinin gözü resme oradan girer ve diğer figürlerin bakışlarıyla da yönlendirilir. Bunun en iyi örneklerini ikonlarda görmek mümkündür. İzleyici tanrısal bir bakışla resmin içine davet edilir ve ikonadaki diğer aziz ve melek figürlerinin bakışları ile de İsa'ya ve Meryem'e yönlendirilir.

Art Nouveau'nun önde gelen temsilcilerinden olan Viyanalı Gustav Klimt noktayı dekoratif bir öge olarak kullanmıştır. Klimt'in resimlerinde tekrar eden dekoratif öğeler, Bizans mozaikleri, Mısır duvar resimleri gibi sanat tarihinin birçok döneminden alınmış motiflerdir. Çok çeşitli noktalar, renkle birlikte zengin yüzeyler ve dokular oluşturacak şekilde istiflenmiştir. “ Dekoratif parçalar ve altın zeminler kullanması Bizans mozaik sanatından kaynaklanmaktadır” (Gottfried, 1992, s.112). Klimt'in figüratif resimlerinde kullandığı farklı boyut, biçim ve renklerdeki yan yana ve iç içe geçen noktalar düz, iki boyutlu dekoratif yüzeyler oluşturmuştur. Bu dokusal alanlar herhangi bir boyut ya da hacim önermeden özgün bir tavırla ele alınmış, figürlerin arkasında ve önünde soyutlanmış bir şekilde yer almış ve güçlü bir zıtlık oluşturmuştur (Resim 39).

Klimt'in 1905 ve 1910 arasında yaptığı manzara resimlerinde tüm yüzeyi kaplayan yapraklar ve otların üzerinde renkli çiçek ve meyveler, yüzeye yayılan ve farklı birikmeler gösteren noktasal etkiler oluşturmuştur (Resim 40).



Resim 39. Gustav Klimt, “Kadının Üç Çağı”, tuval üzeri yağlıboya, (180X180cm.), 1905, Roma, Modern Sanat Müzesi. (Fliedl,1994 s.122)



Resim 40. Gustav Klimt, “Ağaçların Altında Güller”, tuval üzeri yağlıboya, , (110X110cm.), 1905 Paris, Orsay Müzesi. (Orsay Museum)

Resim yüzeyinin tamamını kaplayan renkli noktaların optik karışımı ile resim öğelerinin açığa çıktığı pointilizmin önemli temsilcileri Fransız ressamlar Georges Seurat ve Paul Signac' tır. Üç ana rengin (kırmızı, sarı, mavi) karışımları ile insan gözünün algılayabildiği bütün renkler üretilebilir ve renkleri farklı şekillerde karıştırmak mümkündür tezini savunan bu sanatçılar rengi palette değil, yan yana gelen küçük renk lekeleri ile gözde karışım renk hissi verecek şekilde kullanmışlardır. “Seurat ve Signac ana renkleri karıştırmanın farklı bir yolunu kullanmışlardır; (optik renk karışımı) renk yanılması yaratmak için gözü yanıltmak. Onlar resimlerini sadece tayf renklerini küçük noktalarla kullanarak oluşturmuşlardır” Yakından bakıldığında sadece renkli küçük noktalar algılanırken, belli bir uzaklıktan bakıldığında küçük renkli noktalar göz ve beyin tarafından harmanlanarak renkler ara renk olarak algılanırken biçimler de belirlilik kazanır. Noktalar burada resme renkli küçük fırça tuşeleri olarak katılarak optik renk karışımının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır. Resmin tüm öğeleri küçük, renkli noktalarla oluşturulduğundan biçimlerin algılanabilirliğini sağlayan renkli noktaların oluşturdukları gruplanmalardır (Resim 41).

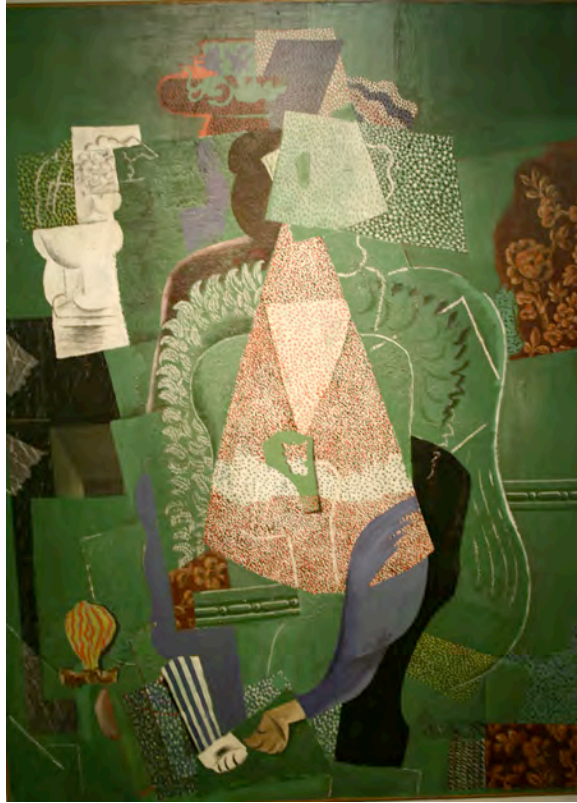


Resim 41. Paul Signac, “Saint-Tropez”, tuval üzeri yağlıboya, (81X65cm.), 1895, Paris, Orsay Müzesi. (Freches, 2003, s.104)

1.7. Resimde Soyut Nokta

Noktanın resmin esas öğelerinden birisi olarak değer görmesi ve resimdeki etki ve olanaklarının değerlendirilmesi, resimde formların aslında birçok farklı öğenin toplamından oluştuğu ve bu öğelerin bağımsız olarak da kullanıldığında daha yaratıcı sonuçlar verdiğinin farkına varılması ve biçim nesneden ayıran soyutlama süreci ile başlamıştır. Picasso, sanatın Rönesans'a kadar sahip olduğu değerler ve primitif sanattan aldığı verileri kullanarak biçimi bozmuştur. Form bütünlüğünü koruyan fakat bu bütünlük içinde resimsel öğeleri daha ifadesel kullandığı figürleriyle kübizmin temellerini atarken aynı zamanda resmin öğelerinin biçimden bağımsız olabileceğini de göstermiştir. Kübizmde biçimin parçalanması ve yeni bir bütün oluşturmak üzere tekrar bir araya getirilmesiyle resim öğelerinin işlevi de değişmiştir. Böylelikle nokta, resmin temel öğelerinden birisi olarak yüzeyde yerini almıştır.

Sentetik kübizmde iki boyutlu algılanması istenen biçim geometrik formlar temeline indirgenerek yüzeyi organize etmiştir. Resme kolaj olarak katılan gazete, duvar kağıdı, ahşap ve mermer görünümlü kağıtlar yüzeyde çizgi ve noktasal değerlere sahip tekrara dayalı dokusal değerler yaratmışlardır. Buna ek olarak kullanılan yoğun renkli fırça tuşelerinin ve birikmelerin yarattığı titreşimler, resmin öğeleri arasında yer alan ışık – gölge ve doku öğelerinin yapısal oluşumlarında da etkili olmuştur. Bu noktalar fırça tuşeleri ile ve hızlı bir şekilde oluşturulduğu için çok düzgün olmayan amorf biçimlerdedir. Çoğunlukla geometrik biçimlerin konturlarıyla sınırlanan alanlarda yüzeyi kaplayan düz, tek renk nokta birikmeleri ve ışık gölge etkisi oluşturacak şekilde biçimin kenarlarda birikip dağılan nokta birikmeleri olarak dikkat çekmektedir. Bu nokta alanları bazen iki ya da daha fazla biçime ait yüzeylerde devam ederek ve ön arka plan ilişkileri oluşturacak şekilde biçimlerin arkasında kaybolup tekrar belirerek bu biçimleri birbirine bağlama özelliği göstermektedir. İki, üç farklı renkteki fırça tuşeleri ile oluşan noktasal alanlar pointilizmde görülen optik renk karışımını çağrıştıran etkiler bırakmaktadır (Resim 42).



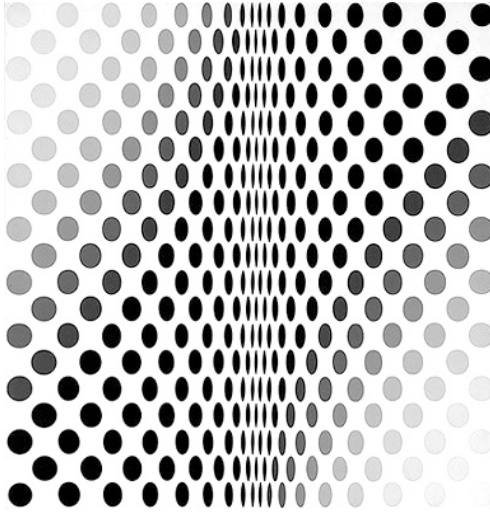
Resim 42. Pablo Picasso, “Bekar Kızın Portresi”, tuval üzeri yağlıboya, 1914, Paris, Pompidou Müzesi
(Fotoğraf: Semih Kaplan)

Kandinsky ve Klee’nin tamamen nokta, çizgi, renk, leke gibi resim öğelerinin herhangi bir forma bağlı olmaksızın yapısal özelliklerinin ve kompozisyon olasılıklarının öne çıktığı, resmin bu öğeler ve birbirleri ile ilişkileri üzerine temellendirildiği soyut resimlerinde nokta da resmin temel öğelerinden biri olarak öne çıkmıştır. Bu noktalar soyuttur ve Kandinsky bunu şöyle açıklamıştır; “Ancak, nokta olağan konumundan uzaklaştırılmıştır ve bir dünyadan diğerine atlamaya hazırlanmaktadır. Bu diğer dünyada, kendisini bağımlılıktan, kullanılabilir-faydalı olma amacından kurtarır. Burada, bağımsız bir varlık olarak hayatına başlar... Bu soyut resim dünyasıdır”. (Kandinsky, 1926, s.28) Resimde soyut noktanın kullanımı büyüklük, renk, şekil, konum, gibi özellikleri ile değerlendirilmektedir. Bu özelliklerin değişim göstermesi noktanın resimdeki görsel etkisinin de değişmesini ve hatta ifadenin daha etkili kılınmasına yardımcı olmaktadır (Resim 43).

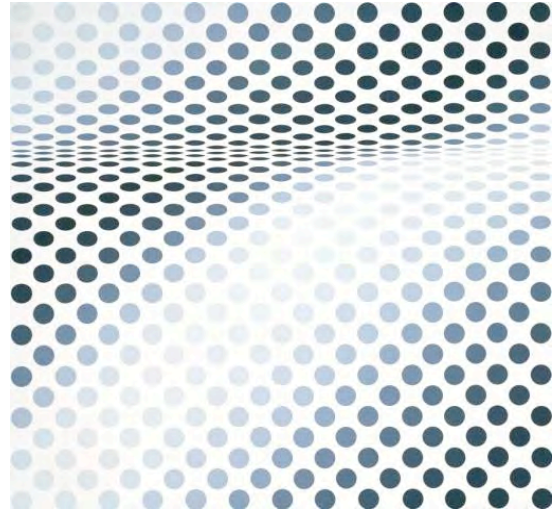


Resim 43. Wassily Kandinsky, “Kırmızı-Sarı-Mavi”, tuval üzeri yağlıboya, (127X200cm), 1925,Paris, Pompidou Müzesi. (Fotoğraf: Semih Kaplan)

Op Art da nokta en sık kullanılan öğelerden birisidir. Çoğunlukla biçimlerden bağımsız olarak ele alınan nokta, aslında iki boyutlu düz yüzeyler olan resim düzleminde, görsel algılama sürecinde optik yanılsamalar yaratacak şekilde organize edilir. Noktanın büyüklüğünde, biçiminde, sıklık- seyrekliğinde, renk ve ton değerlerindeki hassas değişiklikler ve bunların ısrarlı tekrarları yaratılacak optik etkide belirleyici olacaktır. Bu optik etkiler yüzeyde, titreşim, derinlik, yükseklik, dalgalanma, hareket yanılsamaları şeklinde olmaktadır. Victor Vasarely ve Bridget Riley noktalarla yaptıkları çalışmalarında düzenli bir sistemle yerleşen noktaların boyutları, biçimleri, aralıkları ve ton değerlerindeki kademeli ve ısrarlı değişimleri kullanarak yüzeyde farklı derinlik ve hareket yanılsamaları oluşturmuşlardır (Resim 44, 45).



**Resim 44. Bridget Riley, "Metamorfoz",
tuval Üzeri Yağlıboya 1964, İngiltere, Tate
Müzesi.**



**Resim 45. Bridget Riley, "Tereddüt",
tuval üzeri yağlıboya, (106X112cm.)
.1964, İngiltere, Tate Müzesi.**

(<http://www.tate.org.uk/search/default.jsp?terms-bridget+riley>)

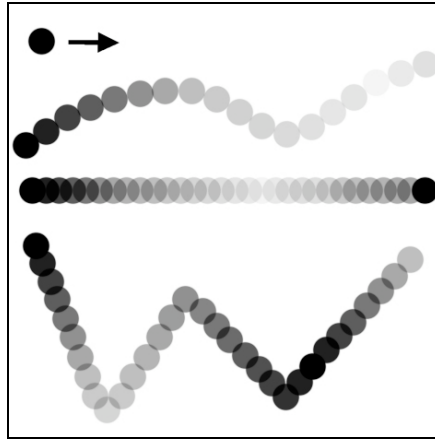
İKİNCİ BÖLÜM

RESİMSEL ANLATIMDA ÇİZGİ ÖĞESİ

1. ÇİZGİ

1. 1. Çizginin Tanımı

Hareket eden nokta tarafından bırakılan iz tanımı, çizgi için resim alanında karşılaşılabilecek en yaygın tanımdır. Çizgi için bir tanım aradığımızda karşılaştığımız cevaplarda nokta önemli bir eleman olarak ortaya çıkar. Çizgi geometride sonsuz noktalar, matematikte iki nokta arasındaki en kısa yol, sanatta ise hareket eden nokta olarak tanımlanır. Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi çizgi noktayla başlamaktadır. Özellikle, 20.yy.ın ilk yarısından itibaren soyutlama sürecinde resmi oluşturan temel öğelerin önem kazanması ve sanatçıların, özellikle çizgi üzerine yoğunlaşan ilgileri sonucu yapılan birçok araştırmada, çizgiyi oluşturan nokta ve hareket ortak kavramlar olarak dikkat çekmektedir (Şekil 13).



Şekil 13. Hareket eden nokta.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Çizgi üzerine önemli araştırmaları bulunan Kandinsky de resimde çizgiyi tanımlarken nokta ve hareketi vurgulamaktadır. “Çizgi hareket eden noktanın oluşturduğu izdir; yani, bir üründür. Çizgiyi hareket oluşturmaktadır, çizgi noktanın yoğun bağımsız durağanlığının bozulmasıyla oluşmaktadır. Burada, statikten dinamiğe doğru bir sıçrayış gerçekleşir” (Kandinsky s.58). Çizgiden önce nokta vardır, o halde çizgiden söz edebilmek için nokta ve hareketi göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Düzlem ile temasında iz bırakabilen fırça, kalem, sangin, füzen vb. araçların hareketinin başlangıç ve bitişi arasındaki süreçte hareketin yönü, hızı ve gücüne bağlı olarak kaydettikleri iz, resimdeki çizgi için açıklayıcı bir tanımlama olacaktır (Şekil 14).



Şekil 14. Farklı tekniklerde çizgi.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Bu izlerin ne zaman çizgi olup ne zaman çizgi olmaktan çıktığı Abdullah Demir’in çizgi için yaptığı tanımından da anlaşılacağı gibi tamamen resim düzlemindeki oranları ile ilişkilidir. “Görsel anlatım unsuru olarak çizgi; eni ile boyu, kalınlığı ile uzunluğu arasında göze karşılaştırma olanağı vermeyen, tek başına yüzey ve veya hacim etkisi göstermeyen ve bulunduğu yere göre ince uzun, belli yollar izleyen görsel değerler olarak ele alınır” (Demir, 1993, s.12). Buna bağlı olarak resimde boya ve fırçanın tuval üzerinde bırakacağı

uzun bir izin de kalem ve benzeri diğer çizim araçlarının bıraktığı izlerin de çizgi olarak değerlendirilmesi mümkündür. Yüzeyde kullanılan çizginin, kalınlık, uzunluk, yön ve hareket değeri ve diğer çizgi ve biçimlerle olan ilişkileri sonunda ortaya çıkan etkiler, görsel anlatımın temel unsurlarından biri olarak çeşitlenerek ifadeyi güçlendirmektedir.

1.2. Çizginin Özellikleri

Çizgi, görsel anlatımın tüm disiplinlerinde ve plastik sanatlar dışı başka disiplinlerde de karşılaşılabileceğimiz yaygın kullanım alanına sahip bir temel görsel öğedir. Tüm bu farklı disiplinler içinde farklı kullanım özellikleri göstermesi de kaçınılmazdır. Aynı şekilde tek bir disiplin içinde de farklı dönemlerde farklı özellikleri öne çıkabilmektedir. Resim sanatı ile örneklersek, Gotik sanat ve Bizans sanatında biçimlerin sınırını belirleyen resmin en önemli öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Rönesans da kapalı form kullanımından kaynaklanan sınır çizgisi olarak, Romantizm ve sonrasında da sanatçının özgürlüğüne (içselleştirmesine) bağlı olarak ifadesel bir özellik kazanmış ve hatta tek başına resmin ifade aracı olmuştur. Örneğin; Çin ve Japon resim ve kaligrafi sanatlarında ve Soyut sanatla birlikte Avrupa ve Amerikan resminde biçimlere bağlılığından kurtulan çizginin kalınlık, incelik, yön, hareket gibi fiziksel özellikleri ifade aracı olarak önem kazanmıştır. “Çizgiler, hassas, silik, yalın, iddialı, güçlü, ya da şiddetli olarak algılanabilir. Sanatın bir öğesi olarak çizgi farklı şekiller de olabilir” (Fischner, 1995, s.32). Görsel sanatlarda kullanılan çizgi kalın-ince, açık-koyu, uzun-kısa gibi çeşitlilikte görsel niteliklere sahip olabilme özelliği ile varlığını korumaktadır.

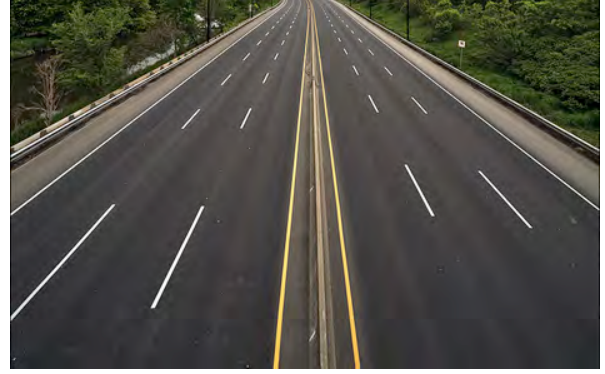
Resimdeki çizginin özelliklerini şu başlıklar altında inceleyebiliriz; Uzunluk, hareket ve yön belirtme, sınırlama, ritm oluşturma, ifade gücü.

1.2.1. Çizginin Uzunluk Özelliği

Çizginin en belirleyici ve çizgi olarak algılanmasını sağlayan şekilsel özelliği uzunluğudur. Resimde çizginin kompozisyon içindeki uzunluğu ve genişliği arasındaki oran önemlidir. “Çizgi genellikle incelik hissi taşır, incelik de küçüklük gibi görecelidir. Biçimin genişliği ve uzunluğu arasındaki büyük fark onu çizgi yapar...(Wong, 1972, s.9). Uzunluğu daima genişliğinden fark edilebilecek oranda fazla olmalıdır. Genişliği uzunluğu ile yarışmaya başlarsa çizgi olmaktan çıkar. Günlük yaşamda karşımıza çıkan yollar, etrafımızı kuşatan, uzayıp kaybolan çizgiler gibidir, fakat yolun genişliğine yakın bir parçayı çıkartıp aldığımızda çizgi olmaktan çıkarak dikdörtgen ya da kareye yakın geometrik bir form kazanır (Resim 46, 47).

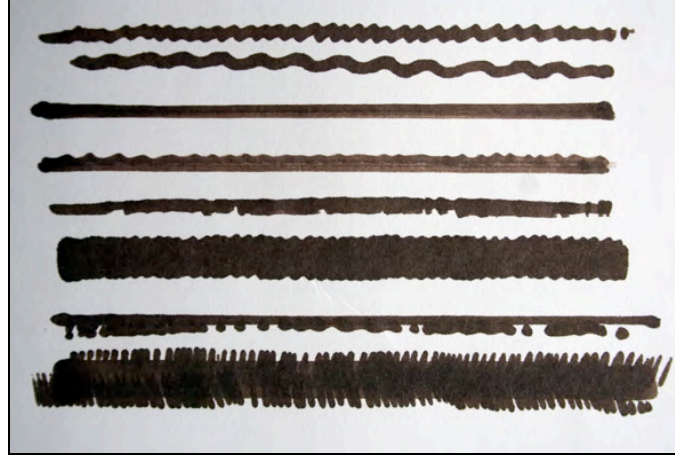


Resim 46. Yollar.
(www.capital-beltway.com/WB-Aerial-Dec05-19)



Resim 47. Yol.
([http:// www.topleftpixel.com/08/06/03](http://www.topleftpixel.com/08/06/03))

Resimdeki çizgi her zaman genişlik hissi verecek kadar kalın olmayabilir. Ancak çizgi kalınlaşmaya başlayınca uzunluğu söz konusu olmaktadır. Çizgi uzunluğu ve genişliği ile doğru orantılı olarak ifade kazanmaktadır. Çizginin kenar yapısı biçiminde belirleyici rol oynamaktadır. Çizginin kenar yapısına göre aldığı çeşitlilik, düz çizgi, kırık çizgi, dalgalı çizgi gibi tanımlar içermektedir (Şekil 15).



Sekil 15. Farklı kenarlı çizgiler.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Çizginin oluşumunda zaman etkeni ile birlikte hareket unsuru da önem kazanır. Hareket zaman içerisinde çizgiyi oluşturur. “Bir nokta devinmeğe başladığı ve çizgi haline geldiği andan itibaren, zaman etkeni ortaya çıkar. Aynı biçimde, yer değiştiren bir çizgi bir yüzeyin doğmasına yol açar” (Klee, 1998, s.32).

1.2.2. Çizginin Hareket Özelliği

Çizgiye hareketi kazandıran sanatçının itici gücüdür, bundan dolayı çizginin hareketi bağımlı bir harekettir, en kontrolsüz olduğu anda bile sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz denetimi söz konusudur. Bu güç, çizgiyi belli bir yöne doğru hareket etmeye ve uzamaya zorlar. Çizgiyi oluşturan hareket ona süreklilik kazandırır. Sürekliliği ve esnekliği ile çizgi, nesneleri oluşturan sınırlarda dolaşarak onları düzlemde de belirgin hale getirebileceği gibi hiçbir biçime bağlı olmadan yüzeyde serbest bir şekilde var olabilir. “Çizgi hareketin en temel unsuru (bir sürecin donmuş anlık resmi) olduğu için nesneyi en iyi gerçekleştirebilen de çizgidir” (Railing, 1996, s.72). Çizginin hareketlilik ve hareketsizlik arasındaki tüm durumları çok hızlı bir şekilde yön değiştirerek, kesilip tekrar başlayarak ve başka hiç bir aracın yapamayacağı şekilde eğrilip, bükülüp, kıvrılıp, dikilerek oluşturulabilir (Resim 48).



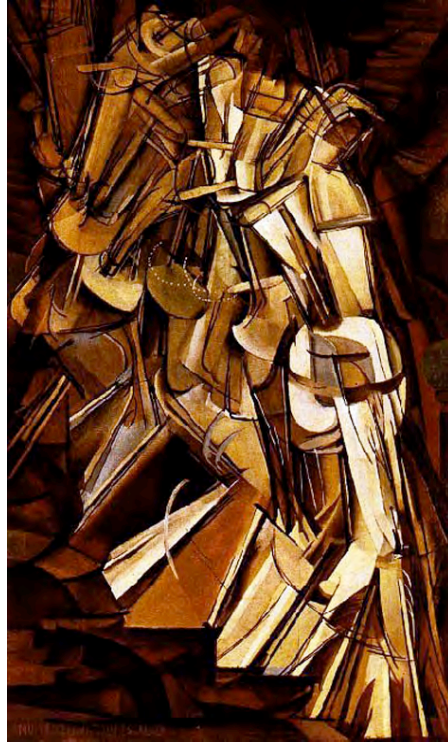
Resim 48. Pablo Picasso, “Binici”, Litografi, (19.5X27cm.), 1959.
(Walther, 1992, sy.278)

Çizginin yapabileceği hareket çeşitliliği sınırsızdır. Çizgi farklı kalınlıklarda, farklı değerlerde, farklı yön ve hareketlerin verdiği sonsuz varyasyon kabiliyetine sahiptir. Bu duruma kullanılabilecek birçok malzemenin vereceği doku, türük, iz de eklenince çizgi, zengin bir anlatım aracı olarak yüzeyde yerini alır. “ Çizgi hem hareketi hem de kütleyi verebilir, hareketin ifadesi yalnız hareket halindeki eşyaları göstermek değil (bu, sadece gözle seçilenin çizgiye geçirilmesidir), bundan başka estetik bakımdan çizginin kendi başına bir hareket kazanmasıdır” (Read, 1974, s.40). Çizginin hareketi oluşturma ve hareketi kaydetme gücü, farklı dönemlerde farklı şekillerde kullanılmıştır. Automatist yaklaşımda bilinçaltını ortaya çıkartmak için sanatçılar tamamen beden ve elin kontrolsüz hareketlerini resim düzlemine kaydederek ani yön değiştirmeyeyle sert hareketlerin görüldüğü çizgisel bir yapıya ulaşmışlardır (Resim 49).

Resimde zaman, hız ve devinim kavramlarını oluşturma peşinde olan Fütürist ressamlar, birbirini ardı sıra dairesel ve diyagonal hareketlerle tekrar eden çizgilerin resimdeki devinim etkisini kullanmışlardır (Resim 50). Kırık ve zigzag çizgilerin yarattığı hız ve hareket etkisi ise Pop Art sanatçıları tarafından kullanılmıştır.



Resim 49. Andre Masson, “ Ölü Atlar”, tuval üzeri yağlıboya ve kum, (46X55cm.), 1927, , Paris, Pompidou Müzesi.
(Fotoğraf: Semih Kaplan)



Resim 50. Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak No 2”, tuval üzeri yağlıboya, (58 x 35cm), 1912, Philadelphia, Sanat Müzesi.
(http://xroads.virginia.edu/~Museum/Armory/gallery1/i_85_241.b.jpg)

Op Art sanatçıları da çizgilerin belli aralıklarda tekrarları ile yarattığı hareket etkisi ve algı yanılsamalarını ön plana çıkartan çalışmalar yapmışlardır. Bridget Riley ve Victor Vasarely'nin de farklı örneklerini görmek mümkündür (Resim 51).

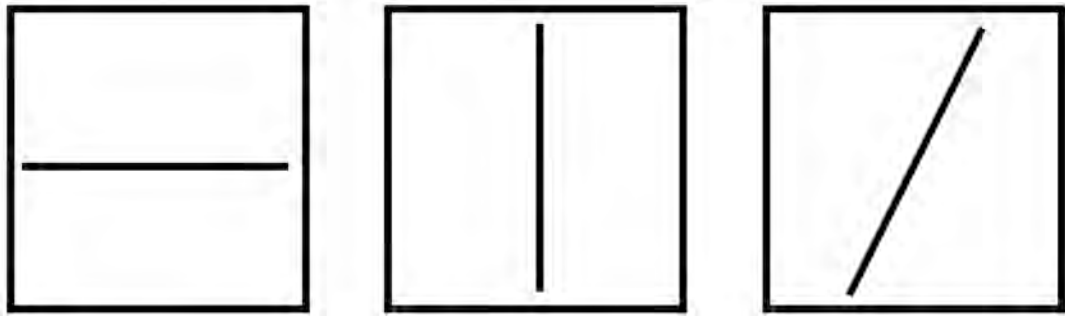


Resim 51. Bridget Riley, “Başkalaşım”, tuval üzeri akrilik, 1965, İngiltere, Tate Müzesi.
(<http://www.tate.org.uk/tateet/poemofthethmonth/images/riley-metamorphosis.jpg>)

Göz çizginin hareketlerini takip ederek resimde dolaşır ve çizginin hareketine bağlı olarak gözün resim üzerinde gezinme süresi değişir. Eğer karmaşık bir çizgisel yapı varsa gözün oyalanma süresi artacaktır. Zigzag çizginin aşağı ve yukarı sert hareketlerinin verdiği hız hissi gözün oyalanma süresini azaltacaktır ve daha kısa sürede algılanacaktır. “Gözümüz için yuvarlak çizgileri takip etmek sivri köşelerde birleşen düz çizgileri takip etmekten daha kolaydır. Gözümüzün bu duyarlılığı dolayısıyla bir çizgi hareketini, çok çeşitli maddi tepkilere bağlayabiliriz” (Lowry, 1972, s.20). Örneğin; çizgilerin hareketine bağlı olarak onları yavaş, hızlı, durağan olarak tanımlayabiliriz. Buradaki değişik hız nitelermeleri gözün çizgiyi takip ederken yaptığı hareketler ve süre ile bağıntılı olacaktır. Göz bu durumda farklı hareketlerdeki çizgileri farklı sürelerde algılayacaktır.

1.2.3. Çizginin Yön Özelliği

Çizgi, resimde yönleri oluşturmak için etkili bir araçtır ve kompozisyonun kurulmasında önemli bir yeri vardır. Çizgi dikey, yatay ve diyagonal olarak üç ana yönde kullanılır (Şekil 16). Dikey ve yatay yönler açı değiştirdiği andan itibaren diyagonal yön olma özelliğine sahiptir. İki veya daha fazla çizgi birbirleriyle ilişkiye girdiğinde ya da paralel ve karşıt yönler olarak anlam kazanır.



Sekil 16.Yatay, dikey ve diyagonal çizgi yönleri.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Resimde yatay, dikey ve diyagonal yönleri gösteren çizgiler içlerinde farklı enerjiler barındırır. Bu nedenle farklı çizgi yönlerinin oluşturacağı görsel etkiler de farklı olacaktır. Örneğin; çizginin yatay yönü resim düzleminin alt ve üst kenarlarıyla olan paralel ilişkisiyle durağan ve sessizdir. Bu durumda yatay düz çizgi hareketsizliği, ölümü, sükûneti, teslimiyeti temsil eder. Aynı zamanda da yer düzlemine paralellikinden ve yer çekimi etkisinin verdiği psikolojik algıdan dolayı izleyende güven ve sağlamlık duygusu oluşturmaktadır.

“En basit sabit çizgi türü yatay olandır. İnsanın hayalinde, bu çizgi insanın üzerinde durduğu veya hareket ettiği çizgi veya düzlemi ifade etmektedir. Yatay çizgi aynı zamanda düz bir yerde farklı yönlere uzatılabilecek soğuk bir destek zemindir. Soğukluk ve düzlük bu çizginin temel sesleridir ve yatay çizgi sonsuz soğuk harekete doğru en öz olası gelişmeyi gösteren biçim olarak ifade edilebilir” (Kandinsky, 1926, s.59).

Çizginin dikey yönü ise; yatay yöndeki çizgiye göre içerisinde daha fazla hareket barındırır. Yatay çizginin tersine resim düzleminin dikey kenarlarıyla gösterdiği paralelliğin etkisiyle dinamiktir ve hareket potansiyeli daha fazladır. Dikey çizginin yatay çizgiyle olan kontrast ilişkisiyle beraber dinamizmi de artar. Doğada dikey yönler yaşamı gösterir, doğan büyüyen her canlı yerküreyle dikey bir hareketle ilişkilidir. Yaşam sona erince de bu hareket yatay yöne dönüşür (Resim 52).

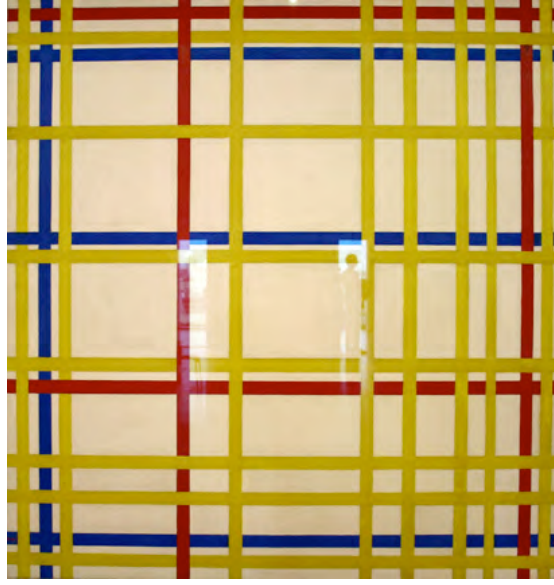


Resim 52. Kesilmiş Ağaçlar.
(Fotoğraf: Yann Arthus Bertrand)

“Birlikte işleyen yataylar ve dikeyler, gerilimlerin dengeli zıtlıkları ilkesini ortaya koyar. Dikey, birincil önem taşıyan bir gücü ifade eder – yerçekimi; yatay da birincil bir duyuma katkıda bulunur – destek sağlayan bir düzlük; ikisi birlikte çok tatminkâr kararlı bir duygu yaratır, belki ikisi birlikte mutlak dengeye, düz bir zeminde dik durmaya dair insan deneyimini simgelediği için” (Arnheim, 1977, s.24). (Resim 53).

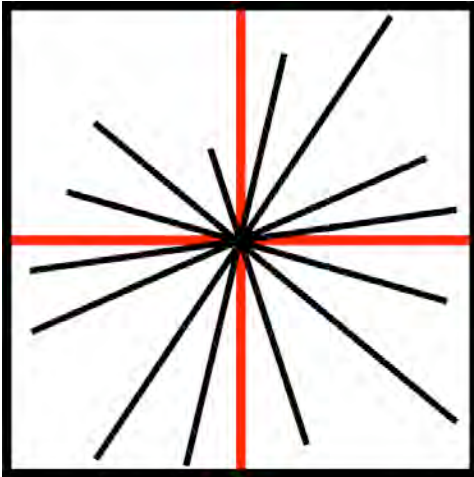
Tüm yönler içinde en çok hareket potansiyeli olan diyagonal yönlerdir. Yatay ve dikey yönler arasında birçok farklı konumda olabilirler ve diyagonal yönlerin açısı yatay ve dikey yönlerden uzaklaştıkça hareket gücü de artar (Şekil 17), (Resim 54). Diyagonal yönü veren çizgiler ise, yatay ve dikey yöndeki çizgilerle beraber kullanıldıklarında devinim gücü belirginleşir. Doğada da hareket halindeki nesneler çoğunlukla diyagonal yönler

oluştururlar. Örneğin; rüzgârın etkisiyle savrulan ağaç dikey yönden diyagonal yöne doğru geçiş gösterir ve hareket kazanır. “Diyagonaller güçlü yön dürtüleri ortaya çıkarır, dengeli bir şekilde askıda duran dikey ve yataya yönelik kararsız eğilimlerin sonucu olan bir dinamizmdir bu” (Arnheim, 1977, s.24).

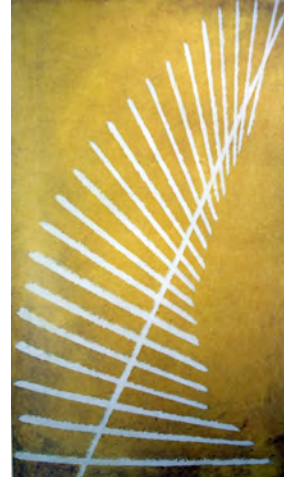


Resim 53. Mondrian, “New York Sehri”, tuval üzeri yağlıboya, (119X114cm.) 1942, Paris, Pompidou Müzesi.

(Fotoğraf: Semih KAPLAN)



Şekil 17. Çizginin diyagonal yönleri.
(Çizim: Semih KAPLAN)



Resim 54. Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no 89” tuval üzeri yağlıboya, (68X45cm.), 1919
(Rodchenko s.163)

Resimde yüzeyin çizgisel organizasyonunu oluşturan yönler görülebilir olabileceği gibi görünmez de olabilir. Kompozisyonu oluşturan biçimler arasında, bunların birbirleriyle olan temas ve ilişkilerinden, beraber hareket etmelerini sağlayan sanal çizgisel yönler bulabiliriz. “Çizgi konum ve yön gösterir ve içinde belli bir enerji barındırır; bu enerji çizginin uzunluğu boyunca yol alır ve her iki uçta da yoğunlaşabilir ve çevresindeki uzamı harekete geçirir” (Arnheim, 1977, s.24). Bu yönler kompozisyonun kuruluş aşamasında yerleştirilmektedir. Çizgisel yönler, kompozisyonda birlik ve uyum sağlamak için kullanılabileceği gibi karşıtlıklar oluşturmak için de kullanılabilir. Birbirini destekleyen benzer yönlerdeki çizgiler kompozisyonda bütünlük oluştururlar. Benzer yönleri kesecek ve kırarak farklı çizgisel yönler, gerekli yön zıtlığını oluşturarak resme hareket ve dinamizm etkisi kazandırıp ya da durdurarak kompozisyonda dengeyi sağlar. Ayrıca, benzer yönlerde tekrar edip sıklaşıp seyrekleşen çizgiler de resimde ritim oluştururlar (Resim 55), (Şekil 18).



Resim 55. Raphael, “Colonna Altar panosu, Azizlerle tahta çıkmış Meryem Ana ve Çocuk İsa” ahşap üzeri tempera ve altın, (172.4X172.4cm.), 1504, New York, Metropolitan Sanat Müzesi. (<http://www.metmuseum.org>)



Şekil 18. Raphael, Aynı eserin sanal kompozisyon yön çizgileri. (Çizim: Semih KAPLAN)

Çizginin taşıdığı bu özellikler resmin yaratacağı görsel etkiyi belirler ve resmi okurken hareketli, sessiz, durağan, coşkulu, dengeli, devinimsiz vb. soyut kavramlarla

ilişkilendirmemize neden olurlar. Çizgi yönleri, çizginin resmin esas ögesi olarak kullanıldığı durumlarda daha da önem kazanmaktadır. Buna karşın, resmi oluşturan diğer nesne ve figürlerle olan ilişkisinde akışı kesintiye uğradığında etkisi zayıflayacaktır. Soyut ve dışavurumcu anlatımlarda çizgi yönlerinin oluşturacağı görsel etkiler de daha kuvvetli hissedilmektedir.

1.2.4. Çizginin Sınırlama – Kontur Özelliği

Ressamların çizgiyi kullanma amaçlarından birisi ve belki de en eskisi biçimleri sınırlama yöntemi olarak kullanılmasıdır. Biçimleri sınırlamak, çizginin özelliklerinden birisi olmakla beraber aynı zamanda sanatçının nesneler dünyasını algılaması ile de ilişkilidir. Nesneleri sınırlarıyla algılamak ve yansıtmak kaygısı resim sanatının ilk örneklerinden itibaren görülmektedir. Nesnelerin sınırlanması isteğiyle kullanılan çizgi, sanatçıyı kapalı formlara götürür. İlk dönemlerde, mağara resimlerinde, Mısır sanatındaki resim ve kabartmalarda, Japon estamplarında, Türk ve İran minyatürlerinde, Ortaçağ ve Rönesans sanatına ait eserlerde sanatçıların bu tür nesne kavrayışlarının örnekleri olarak kapalı formlar açıkça görülmektedir. Bunu kontur çizimi olarak adlandırabiliriz. “Çizgi aslında Rönesans sanatı teorisi dilinde “contorno” kontur, dış sınır (sınır çizgisi) olarak anlaşılmıştır” (Moshe, 1988, s. 341).

Çizginin biçimi sınırlama özelliği düzlemde mekân oluşturabilir ve nesneleri kapalı formlar olarak belirtebilir. Çizgi burada formu sınırlayarak tanımlayan bir araç görevi görecektir. Çizgi ile sınırlama, mağara duvarlarına çizilmiş olan ve hayvan figürlerini simgeleyen renk alanlarını çevreleyen bir araç olarak paleolitik dönemden itibaren resim sanatında yerini almıştır (Resim 56). Kontur çizgisi; nesnelerin görünümünün iki boyutlu yüzeye aktarılmasında kullanılan en hızlı ve etkili araç olarak ifade edilebilir. “Ressamlar gerçekte görünmediğini çok iyi bilmelerine rağmen formların sınırları boyunca çizgisel vurgular kullanmışlardır çünkü bu çizgilerin resimde kullanımı büyük avantajlar sağlamaktadır” (Tummers, 2005, s.64).



Resim 56. Lascaux mağarası boğalar koridoru, 15,000 10,000 BC. Fransa, Lascaux Mağarası.
(www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/lascaux/en/index3.html)

Kontur çizgisi Mısır resim sanatının en belirgin özelliğidir. Resim düzlemine dikey yönlerde yerleştirilmiş, figürleri sınırlayarak mekandan ayıran bir grid yapı olarak kullanılmıştır (Resim 57). “Mısır resim ya da rölyeflerinde her bir figür ve nesnenin konturu, iç detaylarında da olduğu gibi, temiz sınırlarla çizilmiştir. Bu kontur çizgileri resmin başlangıç aşamasını oluşturmaktaydı ve daha sonra bitme sürecinde son adım olarak tekrar çizilmekteydi” (Russman, 2000, s.74).



Resim 57. Ölüler kitabı, Üçüncü Orta Period , Dynasty 21, reigns. 1040–945 B.C, New York, Metropolitan Sanat Müzesi.
(http://www.metmuseum.org/toah/ho/03/afe/ho_30.3.31.htm)

Uzakdoğu resminde, özellikle Japon tahta baskılarında da kontur çizgisi kullanımı belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Uzakdoğu resim sanatının “ilk dönemlerinde baskılar sadece siyah konturlardan oluşmaktaydı” (Hillier, 1979, s.12) Daha sonraki dönemlerde iki renkli, üç renkli ve çok renkli baskılarda da siyah konturlar varlığını sürdürmüş ve teknik olarak da farklı bir işlevi üstlenmiştir. Baskıyı gerçekleştiren sanatçı için, ilk renk olarak basılan siyah kontur çizgileri, Mısır Sanatında olduğu gibi, boyanacak renk alanlarının belirlenmesi ve ayrılması için referans noktası olmuştur. Renkler bu konturlar içine yerleştirilmiştir. Bu baskılarda, Mısır resmindeki tek tip eşit kalınlıktaki kontur çizgilerinden farklı olarak fırçanın verdiği kıvraklık ve akıcılıkla daha rahat bir çizgi kullanımı söz konusudur. Çin mürekkep resimlerinde de kontur çizgisi kullanımı görülmektedir. “ 10.yy’da Çin manzara resminde dağ ve kayaları resmetmek için sadece konturlar, dış çizgiler kullanılıyordu, henüz doku tuşeleri kullanılmıyordu” (Shih, 2006, s.124).

Alman sanat tarihçi Heinrich Wölfflin Batı resmini çizgisel üslup ve gölgesel üslup olarak ikiye ayırır ve 15. yy ile 16. yy Batı resmini çizgisel olarak niteler. Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde resmin çizgiselliğinden bahsederken özellikle kontur çizgisi kullanımını vurgular ve çizginin sınırlayıcı, çevreleyici niteliklerini ön plana çıkarır. “Bir resmin çizgisel olarak nitelenmesi konturlara ne derece yönetici bir önem verilmiş olduğudur” (Wölfflin, 1985, s.32) Kontur çizgisi kullanımı, izleyicinin gözünü nesnelerin içinde ve dışında dolaşmaya yöneltir. Çizgisel üslupta konturlar gözün takip edeceği yolu belirler. 15. ve 16.yy’da var olanı resmetme peşinde olan Rönesans sanatçısı, dokunsallık hissi yakalamak amacıyla her şeyi olması gerektiği gibi betimlemiştir ve çizgiler bütün biçim ve detayları çevreleyerek tektonik kompozisyonlar oluşturmuştur. Kontur çizgisinin kullanımıyla, resmi oluşturan bütün nesneler tüm detaylarıyla belirginlik kazanmıştır. (Resim 58), (Şekil 19). “Klasik desenin konturu kesin ve mutlak bir etki yapar: nesnenin belirticisi o olduğu gibi güzel görünüşün mümessili de odur” (Wölfflin, 1985, s.44)



Resim 58. Piero della Francesca, “Meryem ve Çocuk İsa Melekler ve Altı Azizle Birlikte”, X170cm), 1472-74, panel üzeri yağlıboya, Milan, Pinaco de Brera. (Toman, 1998, s.393)



Şekil 19. Piero della Francesca, “Aynı eserin çizgisel şeması” (Çizim: Semih KAPLAN)

Barok dönemde, yerini ışık ve gölgeyle elde edilen lekeye bırakan çizgisellik, 19. yy Neo Klasik dönemde tekrar önem kazanmıştır. Barok dönemde kontur çizgileri ortadan kalkmıştır, nesneler ışık ve gölgelerle birbirlerine bağlanmışlar veya ayrılmışlardır. Böylelikle kapalı formlar yerini açık formlara bırakmıştır. Wölfflin Barok sanatın estetik anlayışıyla beraber çizginin sınır olmaktan çıkıp nesneyi özgür bıraktığını belirtmiştir (Wölfflin, 1985, s.128) (Resim 59), (Şekil 20).

Çizgi, kıvrak yapısı sayesinde ressamın her hareketine yanıt vererek, her tür kıvrımı yaparak nesneleri sarabilir ve resim düzleminde kapalı formlar oluşturarak ayrıştırabilir. Doğadaki formlar ise, bağlı oldukları mekândaki ilişkileri sonucunda renk, biçim ve konum farklılıkları ile birbirinden ayrılırlar. Resim düzleminde ise formu mekândan ayıran en

etkili araç çizgidir. “Form, tam olarak, çizginin belirlediği uzamdır. Bina bir formdur, ağaç da öyle. Biz bunları binalar veya ağaçlar olarak algılarız ve bu objeleri oluşturan çizgiler sayesinde bunların kendi ayrıntılarını da algılarız; iki boyutlu tasarımda form çizgiden ayrılamaz” (Sporre, 1989, s.41).



Resim 59. Caravaggio, “Duaların Meryemi”
1607, 364.5X249.5cm, tuval üzeri yağlıboya,
Viyana, Sanat Tarihi Müzesi.
(Toman, 1995, s.285)



Sekil 20. Caravaggio,
Aynı eserin çizgisel seması.
(Çizim: Semih Kaplan)

Çizgi, yüzeyi çevreleyerek iç-dış ayrımı oluşturacak şekilde aynı anda hem biçime ait iç yüzeyin kenarına, hem de biçim dışındaki arka planın kenarına hizmet eder. Biçimi yüzeyden ayıran kontur çizgisi biçimi belirtirken aynı zamanda onun hareket kabiliyetini azaltıp yüzeye indirgeyebilir.

“ Başka bir deyişle çizgi doğada gördüğümüz ve resimde yansıttığımız nesne, figür ve vücutlarını sınırlayan konturdur. Resim düzleminde görülen figürlerin düzenlenmesi, çizgiyle gösterilmesidir.

Figürlerin tüm düzenlenmesi kompozisyonudur ve kompozisyon çizgiyle betimlenir. Figürler ve vücutları betimleyen figüratif resmin yapısı çizgilerin düzenlenişi ile başlar” (Moshe/ 1988/ s.342)

Çizgi biçimleri sınırlamak için kullanıldığından kontur-kenar çizgisi adını almaktadır. Çizgi, nesneleri sınırlarken aynı zamanda nesneler arasında ayırıcı olma özelliği gösterir ve biçimlerin birbirlerinden ayrılmasını sağlar. “Çizgiler algısal konturlar olduğundan kontrol altına alma niteliğine sahiptirler. Çizgilerle sınırlandırılan biçimler bütünün parçaları olarak algılanırlar ve aynı anda hem figürün hem de zeminin kenarı olarak algılanırlar” (Bob Wenger, s.41).

Yirminci yüzyılla birlikte çizgiye farklı biçim ve renk alanlarını birleştirerek uzamsal ilişkiler kurma görevi verilirken aynı bütüne hizmet etmeleri sağlanmış ve ifade yüklenmiştir. Bu bütün, bazen kompozisyonu oluşturan tek bir nesne ya da figür olabileceği gibi bazen de kompozisyonun tamamı olmuştur (Resim 60). “Kaotik renk alanlarını birleştirmek için belirtilen araçlardan birisi de kontur çizgisi kullanımıdır. Kontur çizgisi optik kelime oyunu gibi çift anlam taşır. Kendiliğinden iç ve dış alanı belirtir. Fakat iki anlama gelebilen kontur çizgisi farklı uzamsal verileri birleştirmekten fazlasıdır. Resim yüzeyine duysal bir yoğunluk katar” (Kepes, 1995, s.102).



Resim 60. Pablo Picasso, “Ressam ve Modeli, 1926, 73X116cm, tuval üzeri yağlıboya (Walther, 1992, sy.312)

Empresyonizmle birlikte açılan ve birbiri içinde eriyen formlar ve küçük renk alanları Post Empresyonizmle birlikte tekrar toplanma sürecine girmiş ve Ekspresyonizmle birlikte daha çok biçimi vurgulamak ve anlatımı güçlendirmek için siyah kontur kullanımıyla kapalı formlar olarak tekrar resme dönmüştür. Biçimin toplanma ve bütünlüğünün kazanılması sürecinde ressamlar çizginin bu özelliğinden yararlanmışlardır. Ekspresyonizmin habercileri olan Post Empresyonist Cezanne, Van Gogh ve Gauguin'in resimlerinde biçimi mekândan ayıran kontur çizgisi kullanımı daha önceki dönemlerde olduğu kadar katı olmasa da belirgindir. Çizgi burada açılan formları toplama görevi görmektedir. Van Gogh ve Gauguin'in Japon baskı resmine olan ilgileri bilinmektedir ve etkileri kontur kullanımı resimlerinde açıkça görülmektedir (Resim 61, 62). "Gauguin resimde üç boyut hissini vermek için kullanılan göz aldatıcı teknikleri bırakan, dekoratif bir üslup geliştirmiştir. Renk iki boyutlu bir tabaka olarak, imgenin kapladığı alanı örtecek biçimde sürülüyor ve kalın dış çizgilerle sınırlanıyordu" (Lionel, 1991, s.24).



Resim 61. Utagawa Hiroshige, "Shin Üstünde Ani Sağanak", kâğıt üzeri ağaç baskı, (36X23cm.) Edo dönemi, 1857, Brooklyn, Brooklyn Müzesi.



Resim 62. Vincent van Gogh, " Köprüde Yağmur", tuval üzeri yağlıboya (73X57), 1887, Amsterdam, Van Gogh Müzesi.

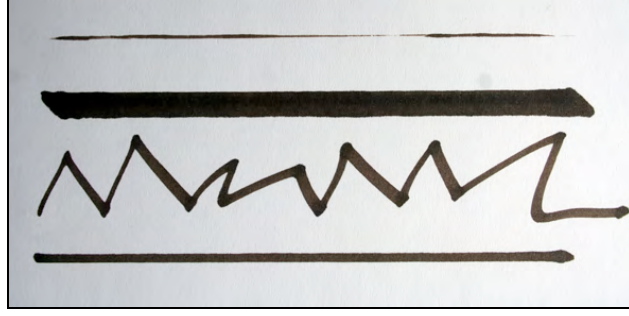
(Lambourne, 2005, s.45)

Yalın bir anlatımı tercih ederek ifadeyi renge yüklemeyi seçen Fovlar da biçimleri çevreleyen siyah kontur kullanmışlardır. “Fovlar da nesnelerin dış çizgileri, ayrıntıları azaltılarak süsleyici bir çizgi düzenlemesine dönüştürüldüler. Bu çizgiler yalınlaşma yoluyla dışavuruma konu olan nesneyi özetleyip dilimlediler” (Lionel, 1991, s.28).

1.2.5. Çizginin İfade Özelliği

Çizgi en etkili ifade gücüne sahip resimsel öğelerden birisidir. Çizginin, insanın değişken ruh hallerini yansıttığı ve karakteri hakkında izler taşıdığı yapılan birçok araştırma sonucunda doğrulanmıştır ve bu durum sanatçılar tarafından da kabul edilmiştir. El yazıları ile yapılan araştırmalar da bunu desteklemektedir. Kandinsky çizgi ile ilgili çalışmalarında yazıda kullandığımız ya da resim çizerken kullandığımız çizginin o anki fiziki durumumuzu yansıttığını belirtmiştir. Çizginin bu özelliği, Batılı sanatçılar tarafından daha geç keşfedilmiş olmasına rağmen Uzak Doğulu sanatçılar tarafından çok daha erken dönemlerden beri bilinip kaligrafi ve resimde kullanılmıştır. Vücut hareketlerinin ruhsal durumumuzla da ilişkili olduğu bilinmektedir. Özellikle Çin sanatında el, kol ve vücut hareketlerinin kullanıldığı ve adını çizgiyi oluşturan bu hareketlerden alan çizgi ve fırça teknikleri vardır. Uzakdoğu resim sanatında çizgiler ifadenin taşıyıcısı olarak yüzeye kaydedilmektedir.

Farklı çizgisel yapılar farklı ruh durumları ile ilişkilendirilebilir. Zayıf ve silik bir çizgi kararsızlığı, kalın bir çizgi gücü, kasveti, kararlılığı, kırık çizgilerden oluşan bir yapı heyecanı, gerilimi, düz çizgilerden oluşmuş bir yapı ise hareketsizliği hissettirebilir. Tek bir çizgi bu duysal modları taşıyabileceği gibi daha yoğun farklı çizgi birikimleri bu modları aktarmada daha da etkili olabilir. (Şekil 21). “Kandinsky’ye göre, bir çizgi çizdiğimizde bir şey söylüyoruz, kendimizle ilgili bir şey ifade ediyoruz. Bu çizgiler, belli bir duygu türünün sembolleri olarak kullanılabilir, ancak bunlar duyguların sembolü olarak yaratılmamıştır. Çizgiler, kendilerini çizen elden doğrudan ifade olarak akıp gider.” (Railing, 1996, s.72).



Sekil 21. Zayıf çizgi, kalın çizgi, kırık çizgi.
(Çizim: Semih KAPLAN)

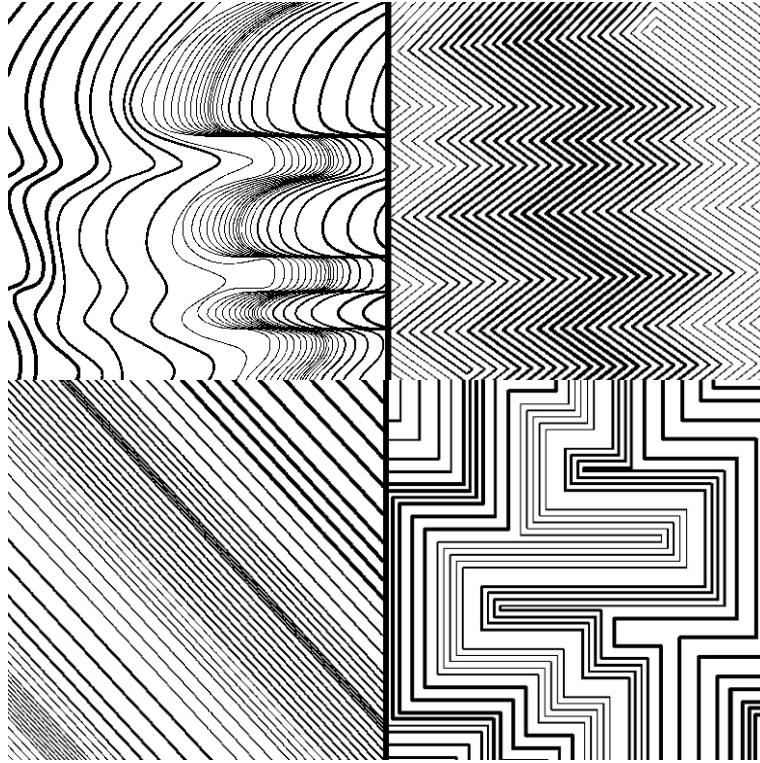
Soyut sanatta kullanılan çizgi, herhangi bir biçimi sınırlamadığında, doğal ya da yapay nesnel dünyaya ait hiçbir malzeme ve gerçekliği betimlemediğinde ruhsal gerçekliğe ait izleri göstererek kişiselleşir. Amaç çizginin kendisi olduğundan, taşıdığı hareket ve yapıları soyut kavramlarla ilişkilendirilip, “sakin, huzurlu, kararlı, heyecanlı, durgun, sessiz, öfkeli” gibi duyguların taşıyıcısı rolünü üstlenir.

“Çizgisel elemanların tümü, dinamik bir ifade olarak algılanır. Kaba bir genelleme yapılırsa: Yatay düz bir çizgi kuvvet, stabilite yani sükûnet ve düzlük, düşey çizgiler, bir katiyet, kesinlik ifade eder. Koyu ve kalın düz çizgiler çarpıcılık ifade eder. Yatay ve düşey düz çizgiler, önemli bir anlatım elemanıdır” (Gürer, 1990/ sy.25).

Çizgilerin ve çizgilerle betimlenen biçimlerin ifadenin taşıyıcıları olduğunu vurgulayan Kandinsky çizgileri Mutlu, kasvetli ve ciddi, trajik ve yaramaz, inatçı, zayıf, güç dolu gibi sıfatlarla birlikte düşünmüştür. “Kandinsky, çizgileri ifade ettikleri faaliyetlere göre analiz etmiştir, çizgiler her zaman yaratıcılarının birer ifadesidir. Çünkü Kandinsky’nin de yazdığı gibi; “Dış ve iç dünyanın her bir olgusuna çizgisel bir ifade kazandırılabilir” (Railing, 1996, s.69). Çizgileri bazı sıfatlarla tanımlamak, onların bizde yarattıkları etkiler doğrudan bizim duyularımızla ilişkili olması sonucudur. Bu sayede çizgi görsel anlatımda ifade gücü yüksek bir araç olarak değer kazanmaktadır.

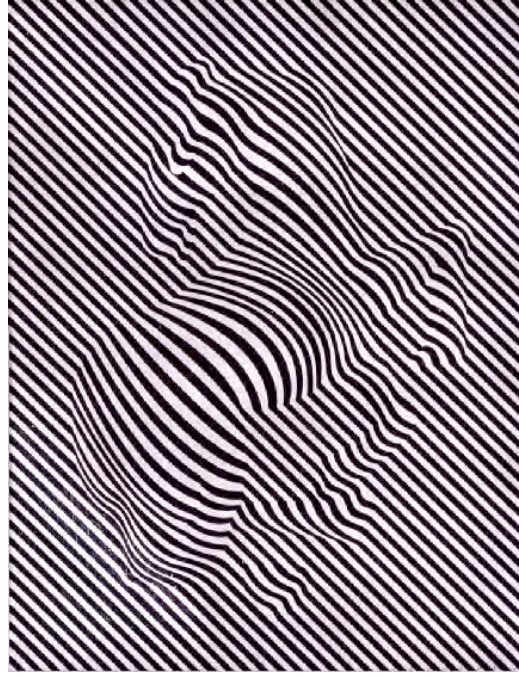
1.2.6. Çizginin Ritim Özelliği

Resimde benzer biçimlerin ısrarlı tekrarları ve bunun getirdiği akıcılık ve devinimle ritim duygusu oluşur. Çizgiler ise tekrarlara dayalı farklı düzenlerde kullanıldığında izleyicide ritim duygusu oluşturmaktadır. Çizgi yüzeyde belli bir ritim duygusu oluşturmak için çoğaltılarak kullanılır. Resim düzleminde incelik kalınlaşarak, açılıp koyulaşarak, eğrilip kıvrılarak bir devamlılık gösteren tek bir çizgi ile de ritim duygusu verilebilmektedir. Benzer veya farklı çizgiler bir araya gelerek düzenli, düzensiz, karmaşık ritimler oluşturabilir (Şekil 22). Read çizginin ritim özelliğini açıklamak için şu ifadeyi kullanmıştır; “Çizginin bu özelliği bilhassa doğu sanatında-Japon ve Çin, desen ve tahta kesmelerinde görülür ve çizgi gereğince düzenlendi mi ritim kendiliğinden doğar” (Read, 1974, s.40).



Şekil 22. Düzenli düzensiz çizgi ritimleri.
(Öğrenci çalışmaları)

Çizginin ardı sıra tekrarı ve yapısındaki kademeli değişimlerin yarattığı görsel etkiler ve oluşturduğu ritim duygusu, rengin sağladığı olanaklarla birlikte özellikle Op Art sanatçıları tarafından yoğun olarak kullanılmıştır. Op Art da benzer çizgilerin yön, kalınlık, ışıık ve renk değerlerinde yapılan hassas geçişlerin verdiği ritim ile yüzeyde aslında var olmayan yükselti, derinlik, dalgalanma ve titreşim hissi veren, iki boyuttan üçüncü boyuta geçen yüzey yanılsamaları oluşturulmuştur (Resim 63).

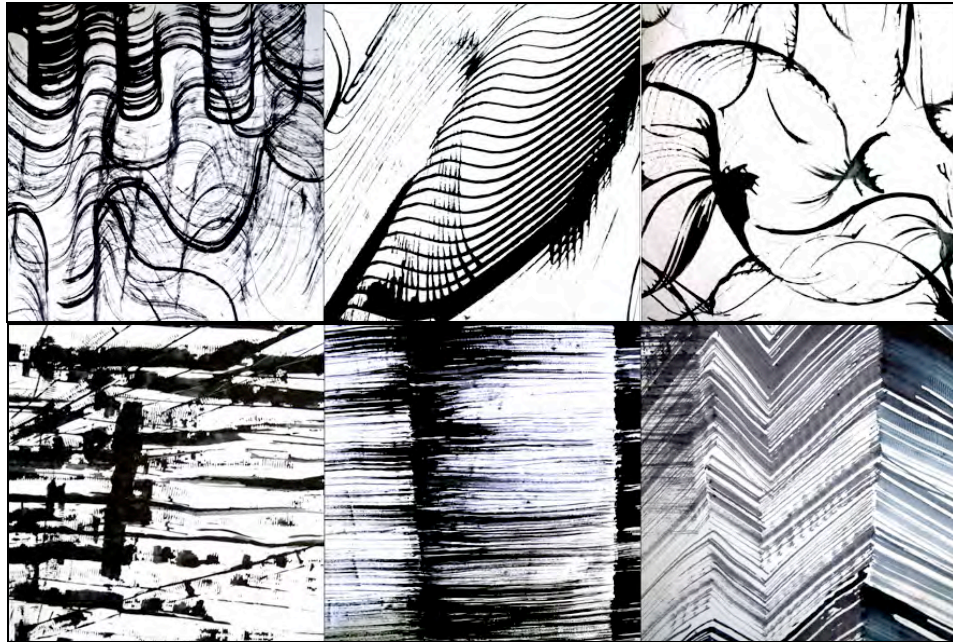


Resim 63. Victor Vasarely, “Zebra”, tek renkli litografi, (32X21cm.), 1938.
(Victor Vasarely sergi katalogu, Yapı Kredi Yayınları, 2001 sy. 54)

Benzer yön, uzunluk, kalınlık, sıklık ve aralıktaki çizgisel birikmeler, durağan ve tekdüze bir etki verirken, bu değerlerde farklılıklar oluşmaya başladığında yüzeyde ritim ilişkileri görülmektedir. Böylece ritim oluşturmada çizginin kalınlık incelik, sıklık seyreklik, yakınlık uzaklık gibi değerleri önem kazanmaktadır. “Her nokta ve her çizginin enerjisi vardır ve bu enerjileri ilişkilendirip bir araya getirerek görsel bir kinetik yaratılır. Bu kinetiğin en temel unsuru ritimdir ve aralarına farklı mesafeler konarak yerleştirilmiş dik ya da yatay çizgilerin “görsel temposu” ritim değişikliğinin basit bir örneğidir” (Arnheim, 1977, s.79).

1.2.7. Çizginin Karakteri

Çizgi, bir malzemenin bıraktığı iz olarak yüzeyde kaydedildiğinden kullanılan malzemeye bağlı olarak sonsuz çeşitlilik ve karakterlerde çizgiler elde edilebilir. Füzen, kurşun kalem, mürekkepli kalem, suluboya fırçası, yağlı boya fırçası gibi farklı malzemelerin her biri kendisine özgü farklı karakterlerde çizgiler verecektir. Bu nedenle farklı malzemelerin bırakacakları çizgi izleri için de kesin genellemeler yapmak mümkün değildir. “Çizginin karakteri, doğası fırça ve mürekkep kullanıldığında fırçanın sentetik yâda doğal, ince ya da kalın, sivri uçlu yada kesik uçlu olmasına bağlı olarak çeşitlilik gösterir” (Fichner, 1995, s.84). Aynı zamanda kullanılacak farklı boya maddeleri, kâğıt ya da yüzeyin özelliklerine bağlı olarak kazanılan türükle de bu çeşitlilik artacaktır. Çizim için üretilmiş özel araçların dışında, çevremizde bulacağımız ağaç dalı, tahta parçaları, kuş tüyü, diş fırçası, ayakkabı fırçası gibi doğal ve yapay birçok farklı malzemeler çizgi oluşturmak için kullanıldığında zengin çizgisel etkiler verecektir (Şekil 23).



Sekil 23. Farklı malzemelerin bıraktığı çizgi izleri, kâğıt üzeri siyah mürekkep. (Öğrenci çalışmaları)

Çizginin karakterinin belirlenmesinde kullanılan malzemeyle birlikte sanatçının yakalamak istediği etki de önem kazanmaktadır. Farklı sanatçıların aynı malzemeleri kullanarak elde ettikleri farklı etkileri görmek mümkündür, buna aynı sanatçının farklı işlerinde de rastlanabilir. Aynı sanatçının aynı malzeme ile farklı işlerinde görülen çizginin karakterindeki değişiklik o sanatçının iç dünyasındaki değişimleri ortaya koymaktadır.

1.3. Doğada Çizgi

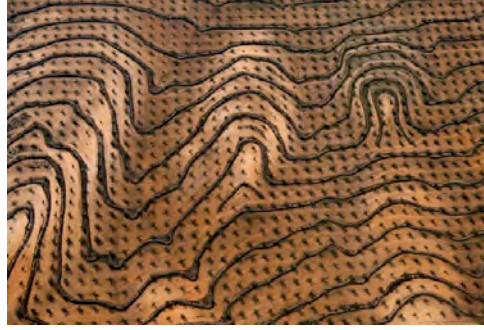
Resimde kullandığımız çizgi, nokta gibi yapay olarak temel öğelerin etkisine sahip farklı biçimlerde ve düzenlerde olduğu gibi doğal çevremizde de bulunmaktadır. Çizgisel etkiler oluşturan doğal yapılarla her yerde karşılaşabiliriz, doğa bu konuda çok zengindir. Bitkiler ve hayvanlar dünyasında, deniz altındaki yaşamda, türlere özgü çizgisel yapılar görmek mümkündür (Resim 64). “Doğaya bakıldığında sınırsız çizgisel olgularla karşılaşılır. Objelerin dokusal yapılarındaki farklılıkları, genellikle çizgisel düzenlerinden ve çizgi biçimlerinin değişikliğinden anlamak olasıdır” (Demir, 1993, s.24,25).



Resim 64. İmparator melek balığı, (Pomacanthus imperator).
(www.australianmuseum.net.au/fishes/fishfact/pimperator.htm)

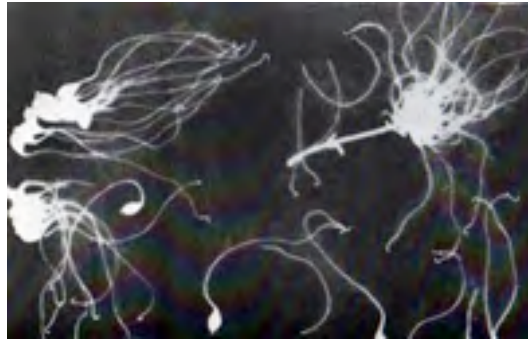
Doğadaki çizgisel yapıların algılanması bulunduğumuz konumla da yakından ilişkilidir. Farklı yükseklik ve uzaklıktan bakıldığında biçimlerin algılanmasında da farklılıklar oluşabilir. Fotoğraf sanatçılarının helikopter, uçak, planör kullanarak yaptıkları yüksek

irtifa çekimleri bunu açıkça göstermektedir. Yerden baktığımızda hiçbir şekilde çizgi etkisi bırakmayan bir yapı gökyüzünden bakıldığında tamamen çizgi olarak algılanabilir. Aynı bakış açısından farklı yönlerde sürülmüş yan yana tarlalar, tarlaların sınır çizgileri içinde farklı çizgisel yapılar olarak görülecektir. Nehirler, patikalar, sazlıklar, deniz üstüne düşen yelkenli direklerinin yansımaları bizde hep çizgisel etkiler bırakır (Resim 65). Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür.



Resim 65. Yüksekten çekilen fotoğraflarda çizgi, “Yeni dikilmiş zeytin ağaçları” Tunus.
(www.planetware.com/zaghouan/tunisia/photos.htm)

Resimsel öğelerin doğadaki varlıklarının, sanatçılar tarafından araştırılmasına sanat tarihinin birçok döneminde rastlanabilir. “Çizginin doğada biçim yaratma işlevini göstermek ve dinamik gerilimi ifade etmeye olanak sağlayan bir unsur olduğunu örneklendirmek için Kandinsky, Yabanasması çiçeği ve şimşek fotoğraflarını kullanmıştır (Resim 66). (Railing,1996, sy.69).



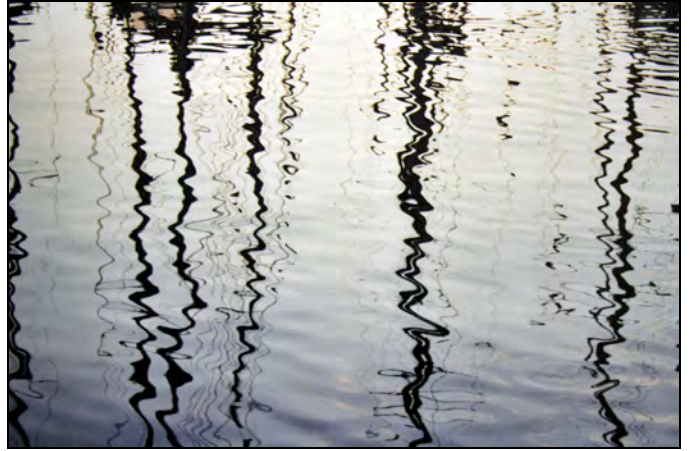
Resim 66. Wassily Kandinsky, “Yabanasması Çiçekleri”
(Kandinsky, 1979, s.107)

Çizginin doğadaki varlığını Bedri Rahmi Eyüboğlu bir yazısında şöyle anlatır: “Tabiat ana bize çırılçıplak, kesin çizgiler vermiyor. Çınar yaprağının üstünde damarlar var, avucumuzun içinde de aynı damarlar var. Bunlar aslında birer çizgidir. Ama öylesine gizli saklıdır ki çizgiden önce yaprağı, damardan önce avucu görürüz” (Demirel, 2008, s.8).

Çizgi resimde olduğu gibi doğada da sonsuz çeşitlilik gösterir ve insanlar üzerinde farklı duysal etkiler bırakır. Sanatçılar doğada çizgi etkisi veren farklı biçimleri ve nesneleri kompozisyonlarına dâhil ederek verecekleri etkilerden yararlanırlar. Bazen de yüzeyin çizgisel organizasyonun ön plana çıktığı ve tüm kompozisyonun bunun üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Çizgi, nokta ve renk gibi temel öğelerin doğa tarafından nasıl kullanıldığı ve nasıl organize olarak çevremizdeki doğal yapıları oluşturduğunu kavramak, bu temel öğelerin doğasını kavramada da sanatçı için anahtar olmaktadır (Resim 67, 68).



Resim 67. Egon Schiele, “Trieste Limanı”, karton üzeri yağlıboya, (25X18cm.) , 1907, Avusturya, Neue Galeri. (Steiner, 1993, s.31)



Resim 68. Yelkenli direklerinin deniz üzerindeki yansımaları. (Loan, 2002, s.95)

Doğadaki canlılar ve bitkiler yaşamlarına nokta olarak başlarlar. Resimde çizginin noktanın hareketi sonucunda oluştuğunu kabul ettiğimizde ikisi arasındaki benzerlik fark edilecektir. “Bir bitki, tohumdan köke doğru gelişiminde ve filizinin ucuna kadar noktadan çizgiye geçer ve gelişimi devam ettikçe yapraktaki ağ veya sürekli yeşilliğini koruyan ağaçların

dışmerkezli yapısı gibi daha karmaşık çizgi birleşimleri ortaya çıkarır.” (Kandinsky, s.105). Doğada çizgisel yapıların türlere ait farklı örüntüleriyle en yoğun karşılaşılabilecek nesneler ağaçlardır. Ağaç dallarının organik çizgisel yapıları sonsuz çeşitliliktedir. Ana gövde üzerinde yatay, dikey, düşey ve diyagonal yönlerdeki farklı sıklıklarda diziliş ve düzenleri ile sonsuz zenginlikte çizgisel örüntüler oluşur. “Ağaçların genel görüntüsündeki farklılıklar da değişik çizgisel etkiler verirler... Canlı ve cansız doğa sınırsız çizgisel oluşumlarla doludur” (Demir, s25). (Resim 69, 70).



Resim 69. Mondrian, “Gri ağaç”, tuval üzeri yağlıboya, (78.5X107.5cm.), 1911, Hollanda, Hague, Gemente müzesi.
(Milner, 1994, s.98).



Resim 70. Mondrian, “Elma ağacı”, tuval üzeri yağlıboya, (78X106cm.), Hollanda, Hague, Gemente müzesi.
(Milner, 1994, s.98).

Doğada bulunan bazı çizgisel oluşumlar geometrik bir düzen gösterebilir, örümcek ağıları bu tür çizgisel yapılara iyi bir örnek olarak görülmektedir (Resim 71).



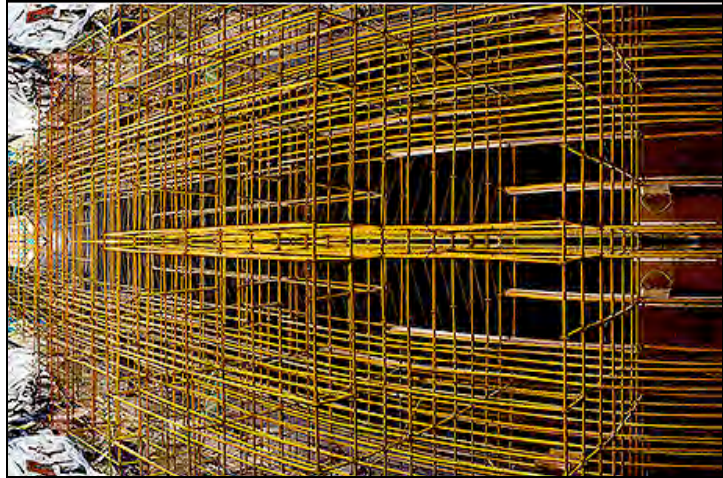
Resim 71. Örümcek ağı.
(<http://www.nps.gov/archives/yell/slides/earththropodspidersImages11959.jpg>)

1.4. Endüstride Çizgi

Doğal çevremizde olduğu gibi yapay çevremizde de çizgisel yapılanmalar görebiliriz. Yapay çevremiz, ağırlıklı olarak dikey, yatay ve diyagonallerden oluşan daha katı bir görsellik içermektedir. Yapay çevremizde çizgiyi yoğunlukla hissettiğimiz yerlerden birisi kuşkusuz mimari yapılardır. Günümüz inşa malzemeleri ile inşa tekniklerinin sunduğu geniş olasılıklar sayesinde her türlü çizgi birikmesine daha çok inşaatlarda rastlarız (Resim 72, 73). Fabrika binaları da üretim tekniklerine bağlı olarak gösterdikleri özel ve birbirinden farklı yapılanmaları ile çizgisel olarak zengin görünüm vermektedir. Çoğunlukla yatay ve dikey düz çizgi örüntüleri ve bunların oluşturduğu rutin düzene yeni inşaat teknik ve malzemelerinin getirdiği eğri ve diyagonal çizgi hareketleri daha dinamik bir yapay çevre oluşumunu da beraberinde getirmiştir.



Resim 72. Çelik konstrüksiyon



Resim 73. İnşaat İskelesi.
(<http://www.treakearth.com>)

Adını tasarımcısı Gustave Eiffel'den alan Eyfel kulesi demirden kafesi andıran çelik strüktürü ile çizgisel bir yapı sergilemektedir. Çizgilerin arasındaki boşluklar biçim olarak kazanılmıştır. Çizgi boşluğu hapsederek farklı açılardan farklı görünüm veren şeffaf geometrik biçimlere dönüştürmüştür (Resim 74).



Resim 74. Eyfel Kulesi, Paris.
(<http://www.eiffeltowerpictures.net/Eiffel-Tower-Photo.html>)

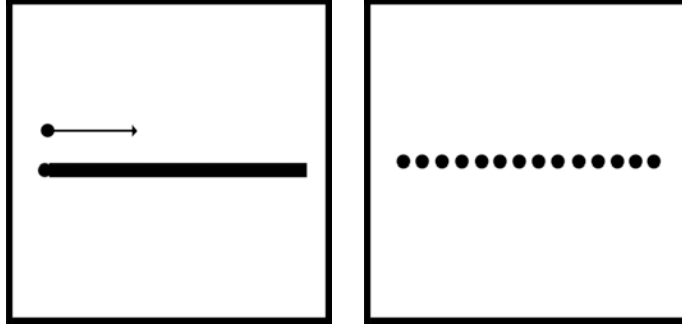
1.5. Çizgi Türleri

Çizgiler yapısal olarak üç farklı biçimde ‘düz çizgi, eğri çizgi, kırık çizgi’ olabildikleri gibi bu üç temel biçim içinde de ayrı ayrı ya da birleşerek sonsuz çeşitlilik gösterebilirler. Ayrıca çizgiler yapısına bakılmaksızın konumlarına göre de üç grupta toplamaktadır. Resim düzlemindeki konumlarına göre çizgiler yatay, dikey ve diyagonal olarak adlandırılır. Kandinsky de çizgileri düz çizgi, karmaşık açılı çizgi, eğri çizgi ve bileşik çizgi olarak dört grupta toplamıştır ve diğer çizgileri bunların türevleri olarak göstermiştir. (Kandinsky, 1926, s.47)

1.5.1. Düz Çizgi

Noktanın tek bir yöne doğru kesintisiz hareketi ile düz çizgi oluşur. Düz çizgiyi diğer çizgi türlerinden ayıran başlangıç noktasından bitiş noktasına kadar düz bir hat üzerinde ilerleyen noktalar kümesi gibi herhangi bir sapma göstermeksizin hareketini tamamlamasıdır (Şekil 24). Kandinsky düz çizgiyi şöyle tanımlar; “Dışarıdan gelen bir güç noktayı herhangi bir yöne götürdüğünde, ilk çizgi türü ortaya çıkar; başlangıçtaki yön değişmez ve çizgi

sonsuzluğa doğru düz bir istikamette ilerleme eğilimi gösterir. Bu düz çizgidir” (Kandinsky, 1926, s.57).



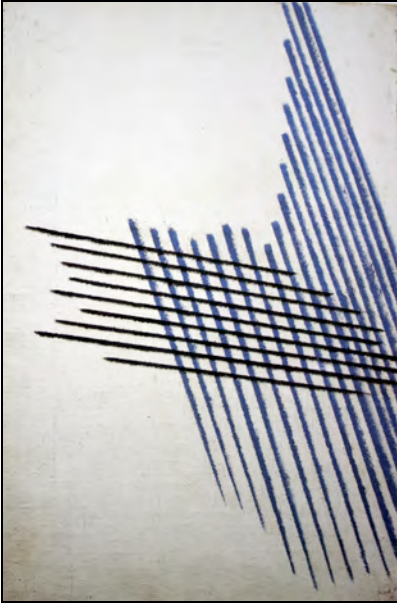
Sekil 24. Düz Çizgi.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Düz çizgi türleri içinde en hareketlisi diyagonal düz çizgidir, yatay ve dikey düz çizgiler resim düzleminin kenarlarına paralellik gösterdiğinden hareket kabiliyetleri aşağı-yukarı, sağa-sola olmak kaydıyla sınırlıdır. Diyagonal çizgi ise resim düzleminde birçok farklı eğimle ve hareketle yer alabilir. Doğada düz çizgi kendiliğinden var olmamaktadır. Düz çizgi çizim araçlarından yararlanılarak çizildiğinde bağımlı bir çizgi olur ve araç tarafından düz olmaya zorlanır (Resim 75).

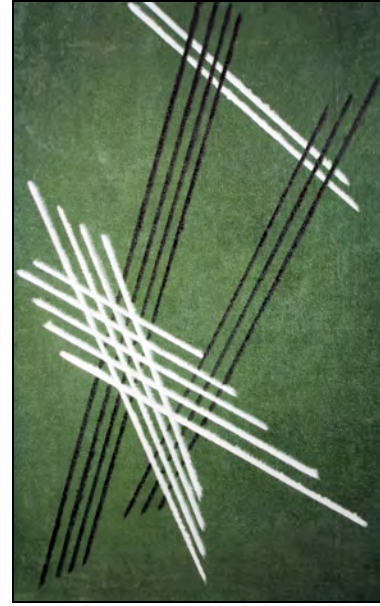


Resim 75. Paris Pompidu Müzesi, dış görünüm.
(Fotoğraf: Semih KAPLAN)

Resimde ise düz çizgi sanal yönler olarak da görülebilir. “Geometride olduğu gibi, sanatta da çizgi bir noktadan doğar ve düz bir akış içinde sonsuzluğa doğru yol alma eğilimi gösterir” (Railing, 1996, s.69). Düz çizginin sağladığı olanakları ve kompozisyon seçeneklerini araştıran sanatçılardan birisi de Rus Konstrüktivist Aleksandr Rodchenko dur. Rodchenko, ilgisini öncelikle cetvel gibi çizim araçlarından çıkan bağımlı çizgilere yöneltmiştir. Sanatçı, ‘Konstrüksiyon no:89’, ‘Konstrüksiyon no:90’, ‘Konstrüksiyon no:92’ gibi çalışmalarında farklı kalınlık, uzunluk ve yönlerdeki düz çizgilerin yan yana gelerek ve kesişerek yarattıkları farklı çizgi ilişkilerinin dinamik etkileşimden yararlanmıştı (Resim 76, 77).



Resim 76. Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no 90”. tuval üzeri yağlıboya, (68X45cm.), 1919

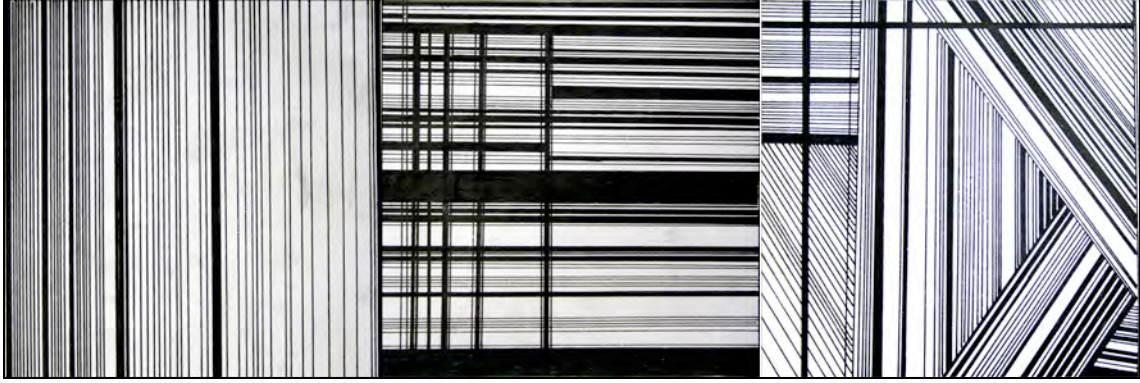


Resim 77. Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no 92”. tuval üzeri yağlıboya, (73X46cm.), 1919

(Dabrowski, 1999, s.163,162)

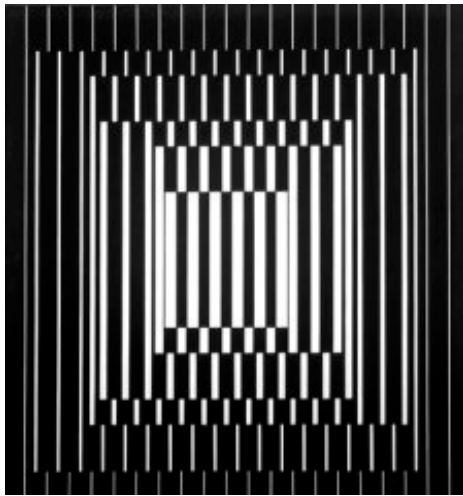
Kandinsky çizgiyi tanımlarken yaygın olarak kullanılan hareket kavramı yerine gerilim kavramını kullanmıştır. Gerilim, burada hem hareketin belirlediği yönü hem de ögenin içindeki gücü içerir. “Çizgi kuşkusuz hem gerilim hem de yöne sahiptir. Örneğin, düz çizgi

yalnızca gerilim açısından incelenseydi, yatay bir çizgiyi dikey bir çizgiden ayırt etmek imkânsız olurdu” (Kandinsky, s.58).



Sekil 25. Düz çizginin farklı yön sıklık ve kalınlıktaki birlikteliklerinin oluşturduğu çizgisel düzenler.
(Öğrenci çalışmaları)

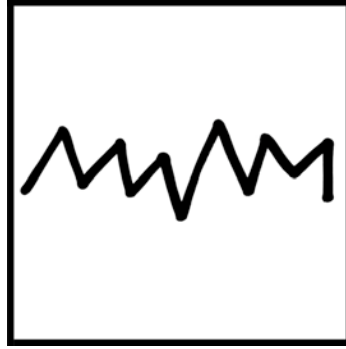
Düz çizginin farklı kalınlık ve aralıklarda kullanılmasıyla yüzeyde boyut etkileri oluşur. Ritmik bir şekilde sıklaşıp seyrekleşen düz çizgi birikimleri yüzeyde girinti ve çıkıntı yanılsamaları yaratır (Şekil 25). Op Art sanatçıları çizginin bu özelliğini ön plana çıkaran çalışmalar yapmışlardır. Rengin sıcak-soğuk kontrast etkilerinin sağladığı yakın-uzak ilişkileri de çizgiyi destekleyici unsurlar olarak kullanılmıştır (Resim 78).



Resim 78. Victor Vasarely, “Bora III”, tuval üzeri yağlıboya, (149X141cm.), 1964.
(www.vasarely.com/site/index/paintingbora.jpg.htm)

1.5.2. Kırık Çizgi “Karmaşık Açılı Çizgiler

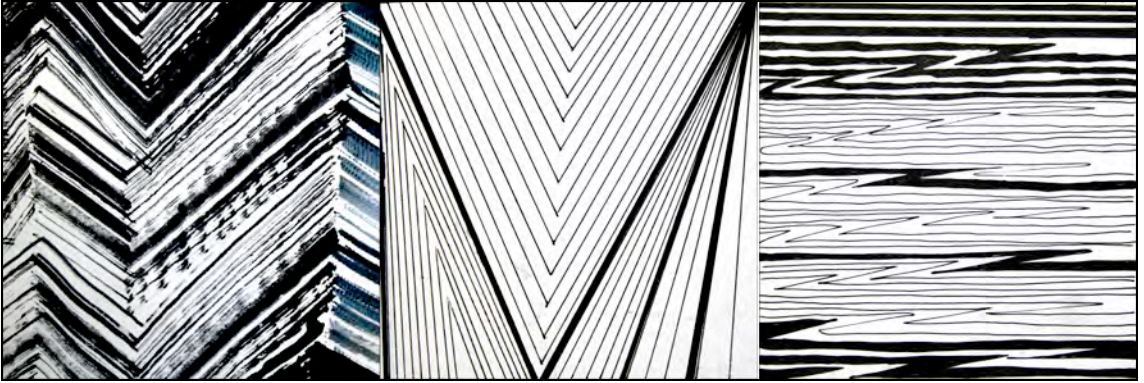
Çizginin ani ve sert yön değiştirmesi ve bunun ritimli tekrarı sonucunda kırık çizgi oluşur (Şekil 26). Matematikte bir veya birkaç noktada doğrultu değiştiren çizgi olarak tanımlanan kırık çizginin oluşumunda etkili olan durumlar dik, dar, geniş gibi kırılma açıları ve kırılma noktaları arasındaki mesafelerdir. Kırık çizgi bu çeşitliliğin kullanımına bağlı olarak sonsuz çeşitlilik gösterir. Kırık çizgi, farklı açılarda ve uzunluklarda kırılma durumunda düzensiz ve karmaşık ritimlerle oluşabileceği gibi aynı açı ve uzunlukta kırılma durumunda daha düzenli ritimler oluşturabilir. “Bu çizgilerin parçaları eşit uzunlukta olduğunda, hareketli bir düz çizgi oluştururlar. Dar açılı olduklarında, yükseklik ve dolayısıyla dikeylik söz konusu olur; geniş açılı olduklarında yatay olmaya eğilim gösterirler” (Kandinsky, s.77, 78)



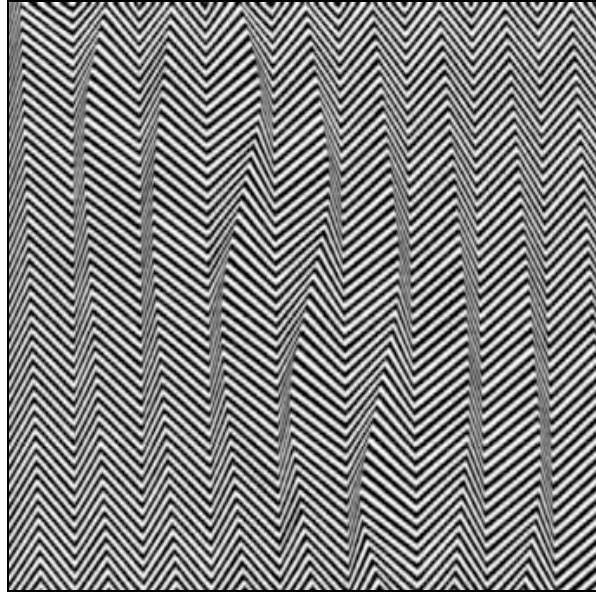
Sekil 26. Kırık çizgi.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Kırık çizgiler, kırılma ve birleşme noktalarının oluşturduğu sivri uçlarla, enerjik ve sert bir yapıya sahiptir ve yarattığı gerilim de yüksektir (Şekil 27). Kandinsky kırık çizginin birçok noktadan itişe maruz kaldığını belirtmiş ve çok açılı çizgilerin oluşumunda dar, dik, geniş ve serbest açılarının ve parçaların farklı uzunluklarının belirleyici olduğuna değinmiştir.

Riley, kırık çizginin açılarında yaptığı ardı sıra küçük değişikliklerle yüzeyde algı yanılsamaları oluşturmuştur (Resim 79).



Sekil 27. Kırık çizginin farklı sıklık, yön ve kalınlıkta birikmeleri ile oluşan çizgisel düzenler.
(Öğrenci Çalışmaları)

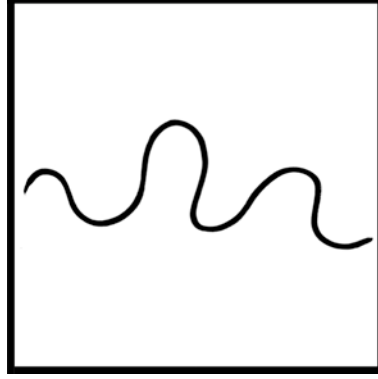


Resim 79. Bridget Riley, “İnmek”, duralit üzeri emülsiyon, (36X36inc.), 1965.
(www.opart.co.uk/gallery/riley/albums/descending.html)

1.5.3. Eğri Çizgi

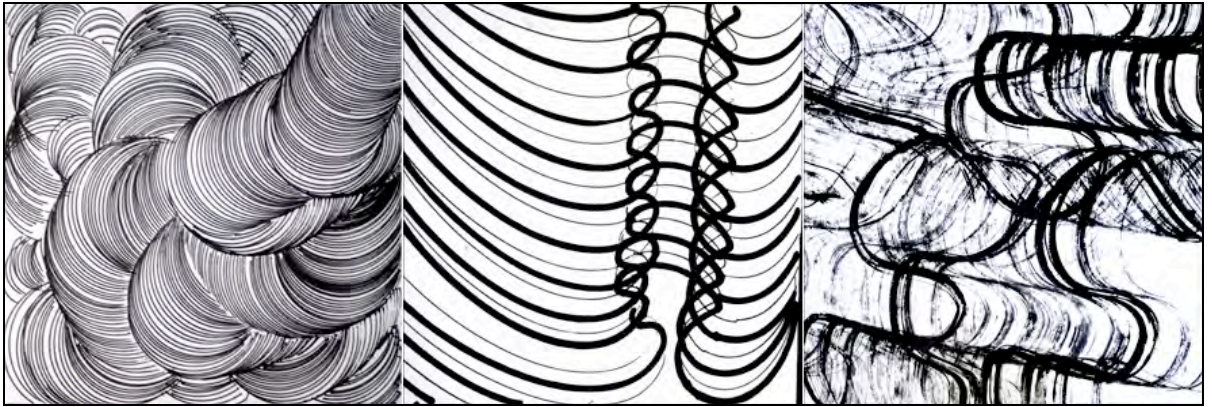
Eğri çizgiler, daha çok elin serbest hareketleri sonucu ya da pergel gibi araçlar yardımıyla elde edilen dairesel hareketler, yaylar oluşturabilen, sert köşeler yapmaksızın yumuşak geçişlerle yön değiştirebilen akıcı çizgilerdir. Eğri çizginin kırık çizgiye göre daha yumuşak

bir yapısı vardır. Eğri çizgiler tam daireden çıkan yaylar olabileceği gibi düz çizgiye yaklaşan daha geniş eğrilerden de oluşabilir ve ikisi arasında çeşitlilik gösterirler (Şekil 28).



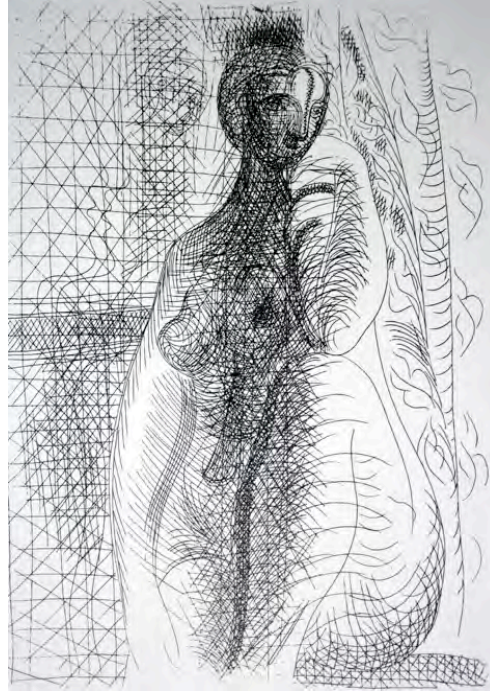
Şekil 28. Eğri çizgi.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Kırık çizgide olduğu gibi yan yana gelen ve tekrar eden eğri çizgiler, dalgalı çizgiler oluşturur (Şekil 29). Eğri çizgiler resimde daha yumuşak yönler oluşturmak için kullanılabilir ve taşıdığı bükülme hissiyle esneklik ve hareketi beraberinde getirir. Özellikle Fütürist ressamlar tarafından, tekrar eden eğri çizgiler resimde devinim etkisi oluşturmak için yoğun olarak kullanılmıştır.



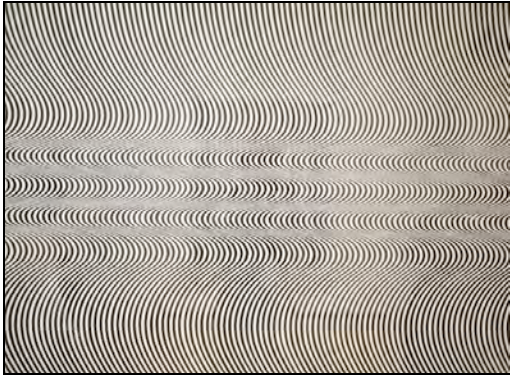
Şekil 29. Eğri çizginin farklı sıklık, yön ve kalınlıkta birikimleri ile oluşan çizgisel düzenler.
(Öğrenci Çalışmaları)

Eğri çizgiler, resimde yüzeyin çizgisel organizasyonuna olan katkılarının dışında, özellikle karakalem etütler, skeçler ve gravürlerde ışık gölge farklılıklarını oluşturmak amacıyla her dönemde sanatçıların yararlandığı yoğun çizgi taramaları olarak kullanılmışlardır. Gölge yoğunluğuna bağlı olarak sıklaşıp seyrekleşen bu çizgisel lekeler güçlü hacim etkileri oluştururlar. Aynı zamanda çizgilerin yoğun bir şekilde üst üste binmeleri yüzeyde dokusal alanlar da yaratmaktadır (Resim 80).

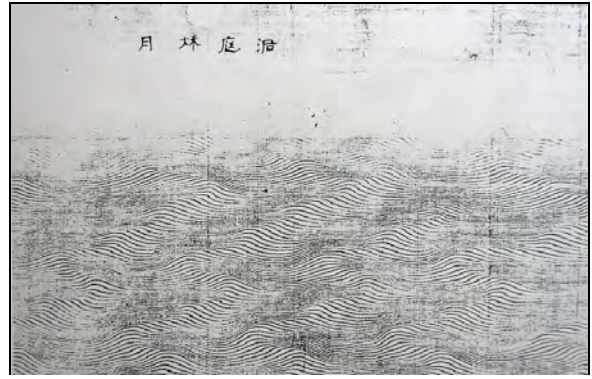


Resim 80. Pablo Picasso, “Dizini Kaldırmış Cıplak”, (31X22cm.), 1931.
(Walther, 1992, sy.339)

Çinli ressam Ma Yuan’ın Ay Işığında Dalgalar adlı resmindeki dalgalı çizgilerin yarattığı optik etkinin Bridget Riley’nin Current adlı resmindeki dalgalı çizgilerin optik etkisi ile benzerliği dikkat çekicidir (Resim 81, 82).



Resim 81. Bridget Riley, “Akıntı”, pano üzerine akrilik boya, (125X 190cm.). 1964, New York, MOMA Koleksiyonu. (www.opart.co.uk/gallery/riley/albums.html)



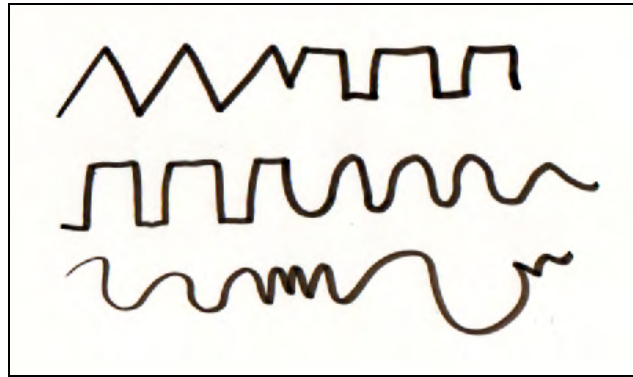
Resim 82. Ma Yuan, “Ay Işığında Dalgalar”, 1190 1225. (Wechsler, 1997, s.27)

1.5.4. Bileşik Çizgi

Bu çizgi türü düz, kırık ve eğri çizginin bir arada kullanılmasıyla oluşur ve bu yüzden Bileşik çizgi adını alır. Kandinsky bileşik çizgiyi, kendini oluşturan parçaların özelliklerine göre üç gruba ayırmıştır (Şekil 30).

“Bu çizginin her bir parçasının niteliği, çizginin de özel niteliğini belirler:

1. Bir araya getirilen parçalar sadece geometrik ise geometrik bileşik çizgidir,
2. Serbest parçalar geometrik parçalarla bir araya getirildiyse karışık bileşik çizgidir ve
3. Tamamen serbest çizgilerden oluşuyorsa serbest bileşik çizgidir.”(Kandinsky, 1926, s.92)



**Şekil 30. Bileşik Çizgi
(Çizim: Semih KAPLAN)**

1.6. Resimde Görselliği Oluşturan Eleman Olarak Çizgi

Çizgi, resimde kompozisyonun kurulmasında önemli elemanlardan birisidir ve resimdeki etkisi kompozisyona nasıl katıldığı ile bağlantılıdır. Çizgi, zengin kullanım olanaklarıyla farklı amaçlara göre farklı şekillerde resimde yer alabilir. Resim yüzeyinde biçimleri belirtmek ve organize etmek, ışık gölge farklılıklarını göstermek, biçimler arasında yön ilişkileri kurmak, biçimleri ve renk alanlarını birbirine bağlamak veya ayırmak, plan oluşturmak, form oluşturmak, doku oluşturmak ve zıtlıklar oluşturmak için kullanılabilir.

Mağara duvarlarına çizilen ilk hayvan figürlerinden günümüze kadar gelen süreçte çizgi anlatım için en önemli araçlardan biri olmuştur (Resim 83).



Resim 83. Lascaux mağarası duvar resmi, Fransa.
(www.culture.gouv.fr/fr/arcnat/lascaux/en/index3html)

Resimde çizginin kullanımı, her ne kadar bugünkü anlamda kullanılmamış olsa da, ilk primitif insanın mağara duvarlarına çizdikleri çeşitli hayvan çizimlerinden günümüze kadar uzanır. Tüm bu süreç içerisinde çizginin kullanım şekli ve amacı dönemsel farklılıklar gösterse de görsel sanatların tüm disiplinlerinde her zaman yer almıştır. Bu farklılık Uzakdoğu resim sanatı ve Batı resim sanatı arasındaki belirgin ayrılıkları açıklayan kültürel farklılıklara kadar gitmektedir. Batılı sanatçıların Uzakdoğu sanatlarına duydukları merak, ilgi ve bu alanda yaptıkları araştırma ve incelemeler, özellikle Çin sanatı ve Japon sanatında

önemli yere sahip çizgi ögesinin farklı kullanım biçimlerinin modern batı sanatına katılmasıyla sonuçlanmıştır. “Ondokuzuncu yüzyılın sonlarındaki estetik yansımalarında özellikle iki antik ve uzak kültür alanının önemli rolü vardır. Bunlardan birisi antik Mısır sanatı ve uygarlığı, diğeri ise Uzak doğu sanatı, özellikle de Çin ve Japon sanatlarıdır” (Moshe, 1988, sy.243).

Çizgi kullanımı Antik Mısır resim sanatının belirgin unsurlarındandır. Mısırlı sanatçılar tamamen figürlere yoğunlaşmıştır. Figür, nesne ve mitolojik hayvan çizimleri, çizgi ile oluşturulmuş silüetlerdir ancak zemin, arka plan ve mekân kavramları geri plana atılmıştır (Resim 84). “Mısır resimlerinin karakteristik özelliklerinden biri temiz, kusursuz çizgidir... Mısırlıların kusursuz çizgisi tamamen farklı bir fonksiyona sahiptir. Kusursuz çizginin fonksiyonu ne sanatsal ifade ögesi ne de sanatı oluşturmakta yer almaktır. Tek fonksiyonu figürü temizce zeminden ayırmaktır” (Moshe, 1988, s.250).

Mısır resim sanatında kullanılan çizgi, tek renk ve kalınlıkta, herhangi bir değişiklik ve ifadesel güç taşımayan, çıktığı noktaya figürün etrafını dolaşıp geri dönen bir görev çizgisidir. Sadece figür ve zemini birbirinden ayırmış ve renk alanlarını sınırlamıştır. “Mısırdaki çizginin kendi içinde ya da dışında var oluşu yoktur ve soyut karakteri onu geometrideki çizgi gibi yapmıştır (Moshe, 1988, s.250).



Resim 84. 1290-1224 B.C. Nefertari tapınağı duvar resmi detayı, Mısır.
(www.getty.edu/conservation/field_projects/nefertari/index.html)

Çizginin Mısır resminde olduğu gibi, Uzakdoğu kaligrafi ve resim sanatlarında da çok önemli bir yeri vardır. Mısır sanatından farklı olarak Uzakdoğu sanatında çizgi incelik kalınlaşan, biçimlere sıkı sıkıya bağlı olmayan, ritmik bir çizgidir. Uzakdoğulu sanatçılar, içsellığe ve iç durumun ifadesine çok önem verirler. Bu doğrultuda içsel duyguları ve bunların dışa vurumu olan vücut hareketlerini, son derece duyarlı bir ifade diline dönüştüren fırça, artık Uzakdoğulu sanatçıyla bütünleşip onun bir parçası olmuştur. Uzak doğulu sanatçıların kullandıkları çeşitli hayvan kıllarından yapılmış fırçalar, yüksek oranda su ve mürekkep tutma özelliğine sahiptirler ve çok uzun hareketleri bile kesilmeden akıcı bir şekilde kâğıt üzerine aktarabilirler. Bu fırçalar sanatçının her türlü hareketine son derece duyarlıdır, fırça üzerindeki en küçük basınç değişikliği mürekkebe karşı çok duyarlı olan ve hızlıca absorbe eden pirinç kâğıtlara farklı kalınlıklarda, yön ve hareketlerde, farklı uzunluklarda çizgiler olarak kaydedilir (Resim 85).



Resim 85. Teng Shih-ju, “Ejderha”, kâğıt üzeri siyah mürekkep, 1739-1805.
(Wechsler, 1997, s.24)

Çin resminin temel ögesini oluşturan çizgi, tarihsel gelişim süreci içerisinde her zaman yerini korumuştur. Günümüz Çin resim sanatına baktığımızda da bunu görmek mümkündür. “Çinliler için çizginin önemi Çin kültürünün gelişiminin oldukça erken dönemlerinde ortaya çıkmıştır, ancak dünya kültürleri göz önünde bulundurulduğunda bunun sadece Çin’e özgü olduğu söylenemez. Çizgi, ilk Mısır ve Ege kültürlerinin de önemli bir özelliğidir” (Cheng, 1991, s.6).

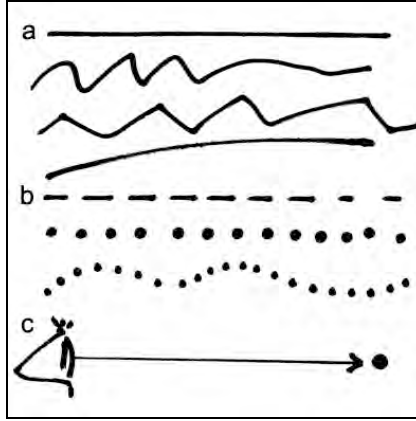
Çin resim sanatında çizginin gelişimi şöyle sıralanmıştır:

- a. Hiçbir dikey çizgi, geri dönmeden sonsuza dek devam edemez. Tüm çizgiler er ya da geç sona erer. Önemli olan kontrol ve organizasyondur. Dolayısıyla, çizgi bir tasavvur değil, somut bir objedir.
- b. Nokta, çizginin daralmış/büzülmüş halidir. Nokta da çizgiyle aynı ilkeyle kontrol edilir. Dolayısıyla, *shufa* gibi noktanın da bir yönü vardır.
- c. Çizgilerle kaplı yüzey, fırçanın kenarıyla yaratılan çizgi genişlemesidir. Bu yüzeyin doğasında gölgeler yaratmak değil, tahtanın üzerindeki benzer damarlar yaratmak yer alır.
- d. Sıçratmayla kaplı yüzey, çizgilerle kaplı yüzeyin daha ileri bir aşamasıdır. Kâğıt üzerine mürekkep dökünce bir yüzey oluşur. Daha sonra, bu yüzey üzerinde fırçayla kontrol sağlanır (Cheng, 1991, s.8).

Batı resim sanatının tarihinin gelişiminin farklı dönemlerinde çizgi kullanımının öne çıktığı Uzakdoğu resim sanatına ait farklı tekniklerdeki çalışmalar etkili olmuştur. Ekspresyonist dönem sanatçıları, ilgilerini Japon estamplarına yöneltirken, Uzakdoğu kaligrafisi ve fırça-mürekkeple peyzaj resimleri 1910’lardan itibaren soyut resmin peşine düşen batılı sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Uzakdoğu resim sanatındaki çizgi kullanımının batı resmi üzerindeki yansımaları oluşmadan önce, Batı resim sanatında kompozisyonu oluşturan üç tip çizgiden bahsedebiliriz.

Bunlar; gerçek çizgi, belirtici çizgi ve psişik çizgidir. Nesnelerin kenarlarında dolaşarak onları düzlemde görünür kılan kontur çizgisi, gerçek çizgidir. Belirtici çizgi ise; “bir grup noktanın konumlanmasıyla oluşur, böylece göz otomatik olarak onları ilişkilendirir” (Lauer, 2005, s.126) Biçimler arasında atlayarak devam eden ortak yönlerin tamamlanmasıyla kompozisyona katılır. Psişik çizgide ise görünen bir çizgi yoktur,

figürlerin bakış yönlerinin çakışması veya keskin bir yönü işaret etmeleriyle aralarında oluşan bağlanma sonucu psişik çizgi açığa çıkar. “Bu çizginin amacı çeşitli öğeleri birleştirmek ya da bir araya bağlamaktır” (Lauer, 2005, s.126).



Şekil 31. Gerçek Çizgi, b-Belirtici Çizgi, c-Psişik Çizgi.
(Çizim: Semih KAPLAN)

Psişik çizgide, belirtici çizgide olduğu gibi kesik çizgiyi andıran aralıklı bağlantı noktaları yoktur. Sadece duyuşal bağıntı söz konusudur. Gözümüz bu bağıntıyı takip ederek çizginin varlığını hisseder. Kompozisyonun oluşmasında bu çizgilerin rolü büyüktür. (Şekil 31). Özellikle Rönesans ve Barok dönemde dini ve mitolojik konulardan oluşan çok figürlü kompozisyonlarda psişik çizgiden yararlanılmıştır (Resim 86), (Şekil 32).



Resim 86. Caravaggio, “Aziz Matthew’ın Seslenişi”
tuval üzeri yağlıboya, (322X340cm.), 1599-1600,
Roma, San Luigi dei Francesi Kilisesi.
<http://www.metmuseum.org>



Şekil 32. Caravaggio,
Aynı resmin , psişik çizgi yönleri
(Çizim: Semih KAPLAN)

Biçimden ayrı olarak sadece kendisini temsil eden bağımsız çizgilerin batı resminde kabul görmesi, modern sanatla birlikte başlamıştır. Yirminci yüzyılın başlarında gündeme gelen soyut resimde çizgi öğesinin önemli bir yeri vardır. Uzakdoğu sanatındaki özgür çizginin batı modern sanatındaki etkilerinin görülmesi ve batılı ressamların soyutlama sürecinde ilgilerini resmin temel öğeleri üzerine yoğunlaşturmaları ile resimde soyut çizginin ortaya çıktığı açıktır. Çizgi bu dönemde resmi oluşturan ana unsur olarak değer görmüştür ve artık çizgiler kendi öz ifadelerini taşımaktadır (Resim 87).



Resim 87. Jackson Pollock, “Free Form” tuval üzeri yağlıboya, (35X48cm.) New York: MOMA.1946.
http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=4675

1.7. Resimde Soyut Çizgi

Resimde kullanılan çizginin işlevinin değişmesi ile paralel olarak doğadaki çizgi ve yapay çevremizdeki çizgi algısının geliştiğini söylemek mümkündür. Nesnel dünyada çizgi sadece biçimleri sınırlamıyor, uzamda salınıyor, dikiliyor, kalınlaşıyor, inceliyor, sıklaşıyor ya da seyrekleşiyor. Uzamı bazen geometrik, bazen de organik yüzeylere bölüyor. Böylece soyut çizginin hareket kabiliyetinin ve çeşitliliğinin tümünü çevremizde görebiliyoruz. Soyut

resimde, tanımlı biçimlerin bedenlerinden sıyrılmalarıyla birlikte kompozisyonda çizgi, renk, leke, doku gibi öğeler öne çıkmıştır. “Çizgiler ve renkler artık objeye değil, uzamın doğrudan tasvirlerine aittirler” (Farago, s.195). Çizginin soyut resmin öne çıkan temel öğelerinden birisi olduğu açıkça görülmektedir.

Soyut sanatın üzerinde gelişeceği yüzeysel düzlem beraberinde kendi düzenini oluşturma gereksinimini ortaya koymuştur. Özellikle Rus sanatçılar ilgilerini bu yeni düzenin oluşmasında kompozisyonun yapısal elemanlarından biri olarak yüzeye taşınan çizgi üzerine yoğunlaştırmışlardır. Sanatçıların ortak nokta olarak çizgi üzerine odaklanan incelemelerinde konuya farklı yönlerden yaklaşımlarına rağmen amaçları birbirine yakındır. Amaç, soyutlama sürecinde özgür çizginin taşıdığı rolü, özelliklerini, doğasını ve diğer öğelerle ilişkisinde yaratım olanaklarını keşfetmektir. Bu süreç içerisinde ressamalar “çizim ve çizginin yalnızca kendi içeriklerini taşımadıkları, aynı zamanda diğer – soyut veya nesnel olmayan – içerikleri ortaya çıkarmak için de araç olduklarını keşfetmişlerdir ” (Railing. s.68).

Çizgi ögesi Klee, Kandinsky, Mondrian, Malevitch, Rodchenko gibi soyut sanat üzerine sadece resim üretmeyip teorik çalışmalar da üreten ressamaların deneme ve yazılarında da sık sık karşılaştığımız bir kavramdır. Daha önceki dönemlerde sanat teorisinde çok sık rastlanmayan çizgi, bu dönemde oldukça geniş bir yer edinmiştir. Çizgi başlıklı makalesinde çizgi olmadan sanat eseri de olmayacağını belirten Aleksandr Rodchenko, çizginin sanat eserinin kendisini adlandırmak için var olduğunu öne sürmüştür. Rodchenko, çizgiyi fotoğraflarında ve üç boyutlu kompozisyonlarında da öne çıkarmıştır. Resmin çizgi, nokta, yüzey gibi temel öğelerinin öne çıkmasında fotoğraf sanatının da etkisi vardır. Çevremizde üç boyutlu olan ve çizgisel etkiler bırakan yapılar, fotoğrafta iki boyutlu algılandığından fotoğraf sanatı dış dünyanın algılanma pratiğinde sanatçılara model oluşturmuştur. Özellikle Fütürizmde, zaman ve hareketin peşine düşen sanatçılar, hareket eden nesnelerin peş peşe çekilmiş fotoğraflarından yararlanmışlardır. Konstrüktivizmin öncü sanatçılarından Rodchenko, resim ve üç boyutlu çalışmalarında olduğu gibi resim ve

fotoğraflarında da çizgiyi kompozisyonu oluşturan temel eleman olarak ısrarla vurgulamıştır. (Resim 88, 89).



**Resim 88. Aleksandr Rodchenko, “Basamaklar”,
gelatin- gümüş baskı, (36X54cm.), 1930**

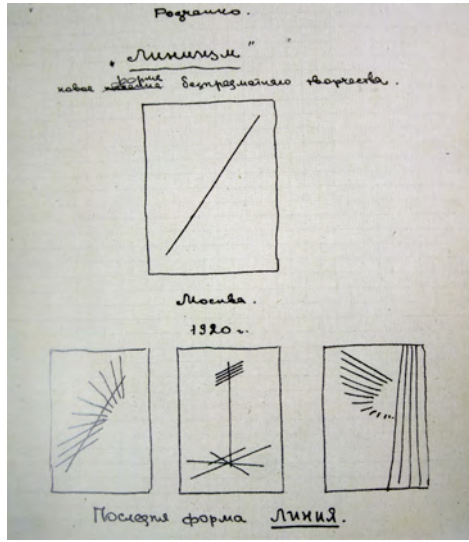


**Resim 89. Aleksandr Rodchenko, “Kereste”,
siyah beyaz fotoğraf (23X 29cm.), 1930**

(Dabrowski, 2002, s.259,280)

Rodchenko, yaptığı araştırmalar sonucunda çizginin sanat eserinin bağımsız bir ögesi olduğu sonucuna varmıştır ve Linearism (çizgicilik) olarak adlandırdığı bir sistem geliştirmiştir (Resim 90). Kandinsky ve Rodchenko’nun çizginin resimdeki rolü ve etkileri ile ilgili düşüncelerindeki farklılıklarla birlikte benzerlikler de dikkat çekicidir. “Kandinsky ile yakın bir temas içinde olan Rodchenko’nun çizgiye olan ilgisinin Kandinsky’nin konuyla ilgili araştırmalarından esinlenmiş olabileceği dikkat çekmektedir” (Dobrowski, 1998, s.35).

“Rodchenko, yapının kendisini yaratma rolü taşıyan ve hareketi farklı şekillerde ifade etme biçimi olan çizginin, hem dünya temsilinden bağımsız hem de üzerine nesnellikten uzak bir sanatın inşa edilebileceği bir temel teşkil eden bir sanatı olanaklı kılmıştır. Rodchenko’da da Kandinsky’de olduğu gibi çizgi modül ve harekettir. Ancak, Rodchenko için yeni sanat elle çizilmemişti, cetvel ve pergelle çizilmişti. Bu araçlar, teknolojik bir çağda, (örneğin demir bir çubuğun gerilme gücünü veya metal tabakaların esnekliğini belirleyen) madde yasalarına uygun olarak bir sanat eserine yön veriyordu” (Railing, 1996, s.70)



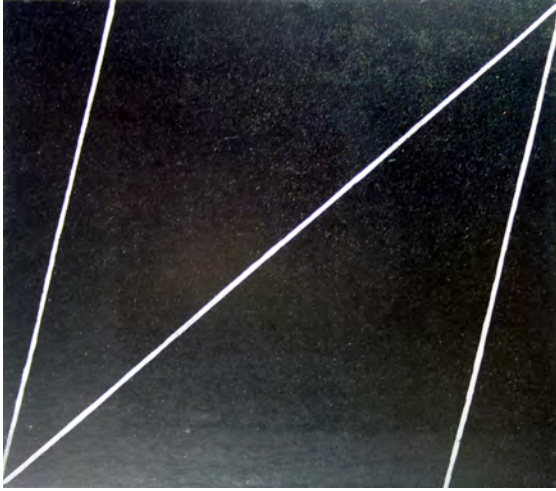
Resim 90. Aleksandr Rodchenko, steps, “ Linearism için kapak tasarımı”, kağıt üzeri mürekkepli kalem, (19.5X17.6cm.), 1920.
(Dabrowski, 2002, s.89)

Rodchenko, çizginin formdan ayrılmasıyla birlikte nesnel olmayan sanatın temel ögesi olarak ortaya çıktığını belirtir ve çalışmalarının sonucunda temel bir unsur olarak çizginin mutlak değerine değinir

“Çizginin işlevselliği yapının farklı aşamalarına bağlıdır. Bir taraftan, çizgi bir bütün olarak görülen yapının tamamıdır... bu durumda, çizgi çatıdır, iskelettir, farklı düzlemler arasındaki ilişkidir. Diğer taraftan, bireysel parçalardan oluşan tek bütün olarak kullanılan bir organizmanın yapımındaki kinetik anları belirler ve bu durumda çizgi öndeki yoldur, harekettir, çatışmadır, birleşmedir, bölünmedir ve sürekliliktir” (Dabrowski, 1998, s.35).

Çizgiyi içinde sonsuz bir yaratım potansiyeli barındıran bir nesnel araç olarak gören Rodchenko, araştırmalarında resimde farklı anlamlara yol açan evrensel bir etken olarak çizgiyi işaret etmiştir. Rodchenko’nun cetvel ve pergel kullanarak yaptığı çizimlerde çizginin iki boyutlu görsel düzenin yapısal unsuru olarak kullanıldığı görülebilir. Bu çizimlerde az sayıda da olsa renk de çizgi ile birlikte kompozisyonda tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır. “1915 tarihli çizimlerinde çizgiyi kompozisyonun temel yapısal

unsuru olarak gören Rodchenko 1919 ve 1920’de çizgiyi resmin özü olarak kabul etmiştir” (Dabrowski, 1988, s.35).



Resim 91. Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no.126”, tuval üzeri yağlıboya, (62X53cm.) 1920



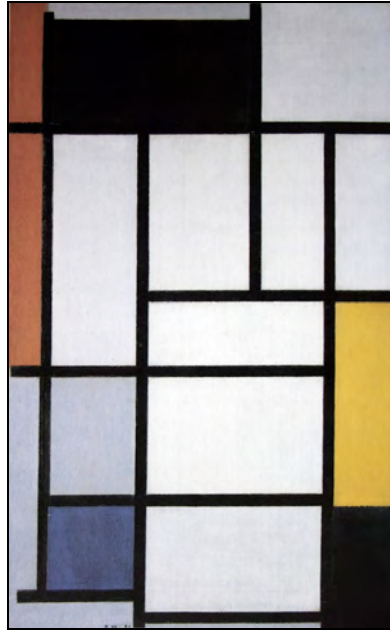
Resim 92. Aleksandr Rodchenko, “Konstrüksiyon no.128”, tuval üzeri yağlıboya, (58X51cm.) 1920

(Mihailoviç, 2002, s.165)

Rodchenko, resimlerinde renkte olduğu gibi çizginin de ekonomik kullanımını benimsemiştir. Çoğunlukla siyah zemin üzerine beyaz çizgi gibi kişisel izler taşımayan, tek renk ve tek çizgi tipinin birliktelikleri ve olasılıklarını denemiştir. Özel unsurlar sadece kullanılan çizgi ve renklerin düzenlenmesi ile ilgili kompozisyonu oluşturma aşamasında devreye girmektedir (Resim 91, 92).

Ressamlar soyut çizgiyi araştırırken farklı kaynaklara yönelmişlerdir. Kandinsky, çizginin bağımsızlığını cetvel gibi çizim araçlarından kurtulması ile ilişkilendirerek resimde özel çizginin peşine düşmüştür. Rodchenko ise, özneliği tamamen dışlayarak cetvelden çıkan ve hiçbir kişisel iz taşımayan nesnel, düz çizgiyi merkeze almıştır. Rodchenko, çizginin pergel ve cetvel gibi çizim araçları kullanılarak çizildiğinde kişisel izleri ve özneliği ortadan kaldırarak nesnel bir çizgi yapısı elde edilebileceğini belirtmiştir. Rodchenko ile paralellik gösteren Mondrian ise, çalışmaları sonucunda resmini oluşturan temel unsurlardan biri olarak yatay ve dikey düz çizgileri belirlemiştir. “Piet Mondrian düz

çizgiler ve dik açılarda hayatın temel ilkelerini bulmaktadır.” (Perceiving the arts, s.4) Çizgilerin yataylık ve dikeyliğinin taşıdığı karşıtlığı hayatın temel karşıtlığı olan yaşam ve ölüm, karmaşa ve sükûnet ile bu çizgilerin kesişmesiyle oluşan gerilimi ise, yaşamın içindeki gerilimle ilişkilendirmiştir. “Mondrian olgunluk çalışmalarında işlek çizgiye karşı olsa da aslında soyut çizginin niteliğini veya niteliksel anlamını araştırmıştır” (Cheng s.6). (Resim 93).



Resim 93. Mondrian, “Kırmızı, sarı ve mavili kompozisyon”, tuval üzeri yağlıboya, (80X50cm.), 1921.
(Milner, 1994, s.162)

Bir başka Rus ressam Malevich ise, çizgiyi dünyayı algılama biçimi ve resimde biçim oluşturan temel unsur olarak değerlendirmiştir.

“Buradaki ek öge dış dünyayı, tanımaya dönüştüren yaratıcı algı işareti ve dolayısıyla tarihsel biçimin bir göstergesi olan çizgidir. Malevich’in çizgiyi görünmeyen yaratıcı güçleri ifade etmek için nesneler dünyasını delip geçerek saf hareket, enerji ve dinamizme ulaşan bilinçli bir çizgi olarak yorumlaması onu Kandinsky’den uzaklaştırmaktadır. Ancak her iki ressamı göre de ressamın duyum ve algısı çizgi aracılığıyla ortaya çıkar” (Railing, 1996, s.70)

Kandinsky'e göre soyut çizgi, hem ressamın iç dünyasındaki duysal güçleri hem de ressamın dış dünyasındaki görünmez, nesnel olmayan güçleri resim düzlemine aktarabilecek bir temel unsurdur. Çizgi burada taşıyıcı bir rol üstlenir ve hem ressamın duyum dünyasına hem de nesneler dünyasına ait enerjileri kaydeder. “Çizgi yalnızca Kandinsky’nin iç duygu dünyasını ve düşünce biçimlerini değil, kübizm, süprematizm ve neo-plastisizm kaynaklı nesnel olmayan dünyaya dair bilinçli algının yayılmasını da gösterir” (Railing, s.72). (Resim 94, 95).



Resim 94. Wassily Kandinsky “İzlenim V (parç)”, tuval üzeri yağlıboya, (106X157.5cm.), 1911, Paris, Pompidou Müzesi.



Resim 95. Resim Wassily Kandinsky, “Siyah Kavisli Resim”, Tuval üzeri yağlıboya, (188X196cm.), 1912, Paris, Pompidou Müzesi.

(Fotoğraf: Semih KAPLAN)

Tüm bu sanatçıların, çizgi üzerine ve çizginin farklı niteliklerine odaklanan araştırmaları onları farklı noktalara götürse de çizginin özgürleşmesi, niteliklerinin kavranması, başlı başına resmi oluşturan temel unsurlardan biri olması sürecinde ve nesnel olmayan sanatın gelişiminde ortak noktada önemli katkıları olmuştur.

“Kandinsky, Mondrian Rodchenko ve Malevich’in yazıları onların çizginin *kendi* özüyle ilgili yaptıkları temelde fenomenolojik araştırmalarını ortaya koymaktadır... Tüm bu sanatçılar, çizginin anlamını herhangi bir şekilde yorumlamadan önce çizginin kendisini anlamak gerektiğini düşünmüştür. Bu durum, çizginin doğasını ve hareketini keşfetmek veya dönemin morfolojisi

açısından bakılırsa çizginin biçimini ve işlevini araştırmak için kat ettikleri mesafeyi açıklamaktadır” (Railing. 1996, s.72)

Batılı ressamaların soyutlama sürecinde ilgilerini üzerine topladıkları ve sonuçları itibariyle soyut dışavurumcu resimde gelişme olarak değer gören soyut çizginin kullanım özellikleri Uzakdoğu sanatçıları tarafından çok daha öncesinde kullanılmıştır. Renk kullanımındaki sınırlılık ve ekonomik tavır, hız ve teknikten kaynaklanan boya sıçramaları ve getirdiği tesadüfi etkilerin resme katılması, “kaligrafik betimleme, serbest çizgicilik ve agresif fırça kullanımı, ve tamamen sanatçının düşünsel ve fiziksel duyularıyla ilişkilendirilmiş kişisel resim yapma eylemi” (Asian traditions, s.11), Batı resminde gelişme olarak görülen özelliklerle örtüşmektedir.

1.8. Resimde Kaligrafik Çizgisel Üslup

Soyut çizginin belirgin olarak görüldüğü resim üsluplarından birisi de Batı resminde 19 yy.’ın ilk çeyreğinde Uzakdoğu kaligrafisi etkisindeki yazı soyutlamalarının resimde soyut çizgisel yapılar olarak ön plana çıktığı kaligrafik soyutlama dönemidir. Bu dönemin Türk resmine yansımaları ise 1940’lardan itibaren İ slam hat sanatı etkisindeki çizgisel soyutlamalar olarak görülmektedir. Uzakdoğu kaligrafisi ve İ slam hat sanatı soyut yapıları, akıcılıkları, taşıdıkları resimsel değerlerle hem batılı hem de doğulu ressamaların soyutlama sürecinde merkeze aldıkları ortak ilgi alanı olmuştur. Kaligrafi ve Hat sanatının soyutlama sürecinde resme yansımaları hem geleneksel hem de modern resim sanatında görülür. İ slam hat sanatı ve Uzakdoğu kaligrafi sanatlarında kullanılan karakterlerin taşıdıkları soyut yapı ve bunların bir araya gelirken gösterdikleri akıcılık ve ritim duygusu hem doğulu hem batılı ressamaların dikkatinden kaçmamıştır.

1.8.1. Japon / Çin Resminde Kaligrafik Çizgisel Üslup

Çin, Japon ve Kore kaligrafisinde uzun bir eğitim süreci sonunda edinilebilecek ustalık gerektiren akıcı bir çizgi kullanımı gözlemlenir. Bu çizgi yapısının 20.yy. soyut resmine katkıları bilinmektedir ve batı ile Uzakdoğu resminin bağlarını inceleyen birçok kaynakta temel nokta olarak çizgi kullanımı karşılaştırılarak vurgulanmaktadır. “Yazı sanatının (“calligraphie”) varlığı bu sanat dalı aracılığıyla resim yapma tekniğinin gelişmesi nedeniyle Çizgi sanatı Çin’de, erken dönemlerde gözde bir yer kazanmıştır” (Cheng, 2006, s.107).

Akıcı ve yoğun çizgi kullanımı ile bilinen Japon ve Çin kaligrafisi, batılı sanatçılara soyutlamada kaynaklık etmiştir. Yazının resimsel değerler taşıması ve başlı başına bir sanat alanı olarak kabul görmesi özellikle Uzakdoğu kültüründe görülür. Hat sanatı da İslam kültüründe benzer bir yer edinmiştir. “Geleneksel Asyalı sanatçılar için kaligrafi ve fırça resmi, kaligrafi sanatının fırça resminden daha uzun bir geleneğe sahip olmasına rağmen teknik olarak paraleldir.” (Wechsler, 1997, sy.25)

Fırça ve mürekkep kullanımında usta olan Uzakdoğulu sanatçılar bu malzemeleri hem kaligrafi hem de resimde çizgiler ve lekeler oluşturmak için kullanmışlardır. Uzakdoğu kaligrafisi, fırça ile belli sırayla yapılan hareketler sonucu elde edilen izlerin, çizgilerin bir araya gelerek oluşturduğu çizgisel formlar ve bu formların düzenidir. Çin kaligrafisi çeşitli formlardaki çizgilerin sanatıdır. “Kaligrafide fırça darbeleri ve çizgiler el ve fırça arasında hiçbir üstünlük olmadan bilinçaltından akmalıdır. Resimde kullanılan çizgiler, kaligrafik formların okunabilir olma gerekliliği ile sanatçının duygu ve hareketi esnek sınırlar içinde dışı vurmasından dolayı daha özgürdür.” (Wechsler, 1997, sy.25)

Çizgi, Uzakdoğu resminin temel unsurudur ve fırça da çizgiyi oluşturmada sanatçının en önemli aracıdır. Fırça aynı zamanda çizgi ile oluşacak öznel bir anlatım biçiminin kaynağıdır. “Çin resim sanatı, kaligrafi aracılığıyla, fırçanın kullanımından doğan bir

ayrıcalık içinde, doğa elemanlarını işaretlere dönüştürmeyi kolaylaştırıcı bir eğilim doğrultusunda... gelişmiştir” (Cheng, 2006, s.11, 12). (Resim 96).



Resim 96. Chu Yün Ming, “Mevsim Çiçekleri”, kâğıt üzeri mürekkep, 1460-1526.
(Wechsler,1997, s.54)

Uzakdoğu resminin geleneğinde uzun bir çıraklık süreci vardır. Bu süreç içinde sanatçı, doğayı gözlemleyerek farklı canlı ya da nesneleri betimlemede kullanacağı çizgiyi, leke çeşitlerini, fırça vuruşlarını daha önceki ustaları gözlemleyerek geliştirir ve çizer. Bazı fırça vuruşları ve çizgi tiplerini oluştururken izlenen bir hareket sırası vardır.

“Sanatçının bedeniyle ilgili olarak, shih –chou (kolun tümü), hsü-wan (çıplak bilek) ve chih-fa (parmaklar yöntemi) gibi kavramlardan söz edilir. Fırçanın hareketleriyle ilgili olarak da cheng-feng (cephe vuruşu), ts’eu-feng (eğik vuruş), che-pi (ters yönde) heng-pi (yatay yönde), an (ısrarlı çizgi), t’i (hafifçe dalgalandırarak), t’uo (çizgiyi uzatarak), ts’a (sürterek), ch’i-fu (dalgalı hareket oluşturarak), tun-ts’o bağlama yapılmış düzenlilik) gibi birbirinden farklı fırça kullanma yöntemleri söz konusudur..(Cheng, 2006, s.145)

Geleneksel Çin resmindeki çizgi tipleri;

kou-le	Bir nesnenin dış çizgileriyle (kontur) gösterilmesi
pai-miau	Bulundukları yerler tam olarak belirtilmiş, sürekli ve düz hatlarla çizilmiş insan figürleri.

mu-ku	Özellikle çiçek resimleri çizmekte yararlanılan “tachist” (lekeci) ya da “pointillist” (noktacı) çizgi tekniği
kung-pi	Akademik stilde düzenli ve uygulanmış desen.
kan-pi	Az mürekkeple sulandırılmış fırça yardımıyla çizilen çizgi
fei- pai	Kendi çevresinde beyaz alanlar bırakacak biçimde, tüyleri seyrek büyük fırçayla bir çırpıda çizilmiş desen
ts’un	Çok değişken türlerde ve hacimselliği yansıtacak biçimde oluşturulmuş çizgiler. (Bunların sayısı otuz kadar olabilir) Çizgilerin en önemli ikisi p’i-ma (karışmış kenevir) ve fu (baltayla kesilmiş) olarak bilinir.
tien-t’ai	Bir çizgi ya da figürü(kayalık, ağaç, dağ vb.) canlı göstermek için, ona noktalar eklemek. Bu çizgilerin kendileri de canlı ve değişken olmalıdır: “Her nokta, ileride başkalaşıma olanak verecek canlı bir tohumdur.” (Cheng, 2006, s.145)

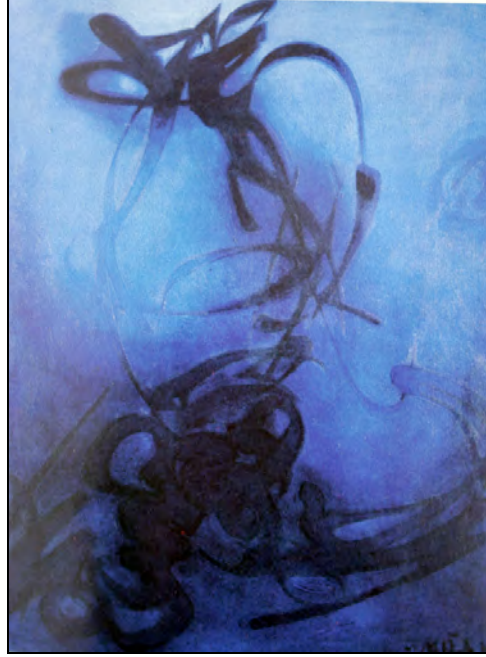
Uzakdoğu kaligrafisi ve resim sanatında çizgi, canlı bir yapıdır. Çizgi biçimi belirlediği gibi ton değerleriyle de hacim etkilerini oluşturur.

1.8.2. Türk Resminde Çizgisel Kaligrafik Üslup

İslam hat sanatında da Uzakdoğu kaligrafisi sanatında olduğu gibi yazı, bir sanat biçimine dönüşmüştür. İslam kaligrafisinin etkileri 1940’lardan itibaren Türk resminin soyutlama sürecinde görülmeye başlamıştır. Türk resminde kaligrafik unsurlar iki farklı şekilde görülmektedir. Birincisi kaligrafik karakterlerin bozulmadan yazı olarak kullanılması, ikincisi ise soyutlanarak kullanılmasıdır. “ Yazı motifi olarak kullanıldığında kaligrafisi resmin konusuna bağlıdır. Tarihsel olarak 1950’lere dek süregelen bu eğilimde hat sanatına duyulan saygı hatta övgü vardır” (Dal, s.33). Kaligrafinin yazı olarak kullanımında karakterlerin okunabilirliği bozulmamakta ve taşıdıkları soyut form öne çıkmakta ve yoğun soyut çizgisel leke etkileri oluşturmaktadır. İslam kaligrafisi çıkışlı bir biçim sentezinin getirdiği çizgisel yapı ise, soyut resmi daha önce keşfetmiş ressamın resimlerinde öne çıkan yapısal özellik olarak görülmektedir.

Türk resim sanatının temsilcileri arasında yer alan Abidin Elderoğlu’nun resimleri çizgisel yapının ön plana çıktığı kaligrafik özellikler taşımaktadır. Elderoğlu’nun kaligrafisi çıkışlı

işlerinde gözlenen tazelik, spontanelik, serbestlik ve hız Uzakdoğu kaligrafisinde olduğu gibi ruh ve beden birlikteliğinin resim düzlemine dolaysız bir şekilde aktarıldığının kanıtıdır (Resim 97). “Boyanın tazeliğini koruması zaman zaman incelik saydamlaşarak bazen çizgi ile bütünleşmesi, onun özgünlüğünü oluşturan ilk özelliklerinden sayılabilir. (Büyükişleyen, 1984, s.57).



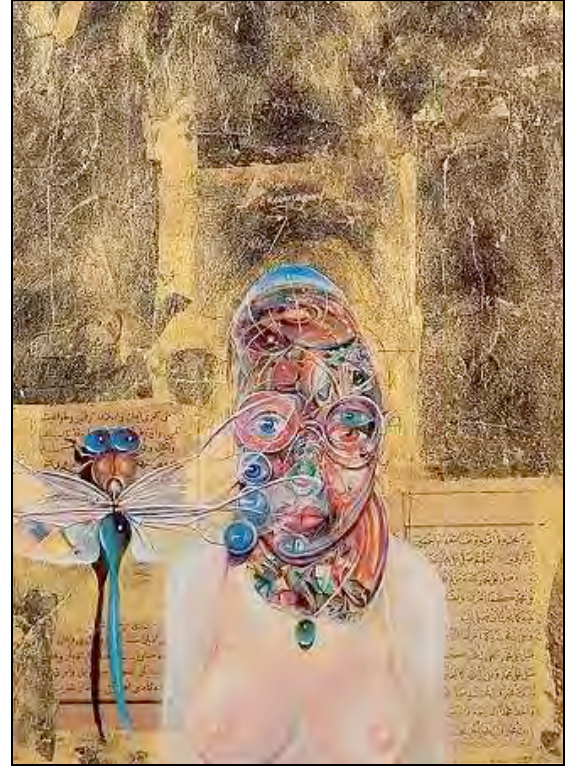
Resim 97. Abidin Elderoğlu, Suda hayat, Tuval üzeri yağlıboya, (92X73 cm.), 1970.
(İş Bankası Yayınları, Ankara 1984 sy.92)

İslam kaligrafisi, kâğıt kalemle mürekkep kullanılarak yazıldığı için akıcı olmasına rağmen Uzakdoğu kaligrafisinden farklı olarak daha kontrollü bir çizgisel yapıya sahiptir. Fırçanın getirdiği serbestlik ve spontanelik İslam kaligrafisinde yoktur. Genellikle aynı kalınlıktaki çizginin yaptığı kıvrak, ritmik hareketler ve birbirine bağlanarak devam eden yapısı ile ayrılır. Fakat hat sanatının resimsel olanakları denenirken fırça kullanımından kaynaklanan rahatlık ve serbestlik daha spontane bir çizgi yapısını da Uzakdoğu kaligrafisine benzer olarak beraberinde getirmiştir. Özellikle Türk soyutlamacı resminin gelişim sürecinde ve çizginin Türk resminde bağımsız bir öğe olarak kullanılmasında İslam kaligrafisi kaynaklı deneme ve çalışmaların önemi büyüktür. 1940’larda başlayan bu eğilim

farklılaşarak günümüze kadar ulaşmıştır. Elif Naci, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Erol Akyavaş, Özdemir Altan, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan hat sanatı kaynaklı çizgisel yapının olanaklarını resimlerinde kullanırken özgün çizgisel yapılar geliştirmişlerdir (Resim 98, 99). “ Türk resminde Soyut ve Soyut Ekspresyonizm'in ilgi görmesi, resimsel kavramlara yeni boyutlar getirir. Kompozisyonun hızlı oluşum süreci tuval yüzeyinde buluşu zorunlu kılar. Sonuç, her sanatçı için ayrı bir fırça ve çizgi dokusu, farklı anlatım biçimleri demektir” (Yarar, s.38).



Resim 98. Süleyman Saim Tekcan, “İsimsiz”, tuval üzeri yağlıboya, (145X78 cm.) 2003.
(<http://lebriz.compagesartist.aspxsection=100&=TR&artistID=355>)



Resim 99. Ergin İnan, “Böcek Arında Figür”, ahşap üzeri yağlıboya, kolaj, (40X30 cm.), 1993.
(<http://lebriz.compagesartist.aspxsection=130&=TR&artistID=13&periodID=1&pageNo=0>)

1.8.3. Batı Resminde Kaligrafik Çizgisel Üslup

Kaligrafinin, resmin bir unsuru olarak ele alınması ve resimsel olanaklarının keşfi, soyutlama sürecinde Batı resminde Türk resminden daha erken bir tarihe dayanmaktadır. Kaligrafik karakterleri oluşturan çizgilerin nitelikleri, özellikle batı resmi için temsil ettikleri anlamlarının önüne geçmiştir. Bunların resme yansımaları çoğunlukla anlam içermeyen fakat kaligrafik karakterleri ve onların yapılış yöntemini çağrıştıran çizgisel düzenler olarak görülmüştür.

Yazıda kullanılan kaligrafik çizginin resim sanatındaki çizginin kaynağı olarak yansımaları öncelikle Batı resminin soyutlama sürecinde kademeli olarak farklı şekillerde görülmüştür. Bunlar kaligrafik yazının resme başlı başına estetik bir değer ve soyut leke alanları olarak katılması, soyutlanması ve yazının yazılma sürecinin ve şeklinin resmin tamamının oluşturulmasındaki rolü olarak sıralanabilir. Kaligrafik soyutlama, soyut dışavurumculuk ve aksiyon resmi bu süreçlerin de etkisi ile batı resminin soyutlama döneminde öne çıkan akımlardır.

Batı resmi soyutlama süreçlerinden birisi de Uzakdoğu etkisindeki kaligrafik soyutlama olarak sanat tarihinde yerini almıştır. Mark Tobey, Franz Kline, Hans Hartung bu bağlamda eserler veren önde gelen batılı sanatçılardandır. Bu ressamaların özellikle Uzakdoğu sanatına olan ilgileri ve araştırmaları bilinmektedir (Resim 100, 101).



Resim 100. Franz Kline, “2 Numaralı Resim”, tuval üzeri yağlıboya, (204X271 cm.), 1954, New York, MOMA koleksiyonu.

(www.moma.org/collection/browse_results/kline.html)



Resim 101. Mark Tobey, "İsimsiz", 1958.
(www.moma.org/collection/browse_results/tobey-untitled.html)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇİZGİ VE NOKTANIN RESİMSEL KOMPOZİSYONLARA KATKILARININ İNCELENMESİ

Bu bölümde sırasıyla 20yy. ve sonrası Uzakdoğu, Batı ve Türk resim sanatından seçilmiş ressamların eserleri, çizgi değeri ve noktasal değerler açısından incelenecektir.

1. JAPON RESİM SANATINDA ÇİZGİ VE NOKTA ÖGELERİNİ ÖN PLANA ÇIKARTAN SANATÇILAR VE ESERLERİ

1.1.Sabro Hasegawa (1906-1957)

1906 Yamaguchi doğumlu Japon sanatçı Sabro Hasegawa soyut dışavurum hareketinin yükselişte olduğu yirminci yüzyılın ortalarında başarılı bir Japon sanatçı olarak görülmektedir.1935’de soyut resimler yapmaya başlayan Hasegawa, çizgisel yapıların ve noktasal biçimlerin ön planda olduğu, Uzakdoğu kültürünü yansıtan geleneksel kaligrafi sanatı ile batı sanatı geleneklerini birleştirdiği resimler yapmıştır. “Hasegawa New York ve California da kaligrafi ve soyutlamayı birleştiren gösteriler yapmıştır ve doğu filozofisi ile batı resmini ilişkilendirdiği dersler vermiştir. Bu dersler, Franz Kline ve Willhem de Kooning gibi dönemin önemli soyut sanatçıları tarafından izlenmiştir” (Wechsler, 1997, s.153). Kaligrafiyi soyut, düzlemsel ve pür sanat olarak değerlendiren Hasegawa, soyut sanatı en saf biçimsel bilincin somut hali olarak tanımlamıştır. 1951 de özellikle siyah

mürekkep ve kâğıdın beyazını kullanarak ağaç baskılar yapmış, mürekkep ve fırça gibi malzemelerle iki boyutlu yüzey üzerinde, geleneksel teknikleri kullandığı olgun bir resim tarzı geliştirmiştir. 1954'te ki “İsimsiz” serisinde beyaz resim düzleminde enerjik, serbest ve uçuşan çizgiler çizmiştir. Yüzeydeki boşluk kalın-ince, koyu- belli belirsiz her yöne giden siyah çizgilerle bezenmiştir.

Hasegawa'nın 1951'de başladığı siyah beyaz çalışmalarının devamı olan “İsimsiz” adlı yapıtı Uzakdoğu kaligrafisinin soyutlamayla birleştiği sentez bir görsel yapıya sahiptir (Resim102). Açık kompozisyonun görüldüğü bu resimde, fırça ve mürekkep ile çizilmiş kaligrafik çizgiler Japon kaligrafi karakterlerini betimlemek yerine serbest bir şekilde tüm yüzeyi kaplamaktadır. Siyah ve beyazın sert kontrastı açık değerdeki farklı kalınlıklarda çizgilerin de etkisiyle yüzeyde derinlik etkileri oluşturmaktadır. Çizgiler kaligrafinin hızlı ve dinamik yapısını yansıtmaktadır. Merkezde yer alan dikey hareket ana yönü belirlerken paralelindeki diğer dikey yönler ve onu dengeleyen yatay, zıt yönler kompozisyondaki hareketliliği sağlamaktadır. Merkezde daha kalın değere sahip olan dairesel hareketle birlikte dikey ve yatay yönler toparlanarak izleyicinin gözünün resmin merkezinde kalmasını sağlamıştır.



Resim 102. Sabro Hasegawa, “İsimsiz”, kâğıt üzeri mürekkep, (56X56cm.), 1954, Kiyoko Hasegawa koleksiyonu
(Wechsler,1997, s.62)

Farklı yön, hareket ve kalınlıktaki çizgiler birbirlerini keserek, üst üste binerek ön arka plan ilişkileri oluşturmuştur. Kalın çizgiler daha ön planda algılanırken ince ve açık değerlerdeki çizgiler arka planda algılanmaktadır. Resimdeki derinliği arttıran etkenlerden biri olarak ön yüzeydeki kalın siyah çizgilerin geriye gittikçe incelerek bazı noktalarda da eriyerek kaybolması gösterilebilir. Resim yüzeyinde bazı odak noktaları belirlemek ve yer yer hareketi durdurmak için çizgiler büyük noktasal lekelerle bağlanmıştır. Çizgideki bütün serbest hareket varyasyonlarının resim düzleminin bütün yüzeyine eş değere yakın dağıtılmış olması izleyicinin gözünün resme birçok farklı noktadan girmesine olanak sağlamaktadır. Çizgiler fırça hareketleri ve oluşumu hakkında ip uçları veren dokusal özellikler taşımaktadır. Fırçanın durduğu yerlerde noktasal birikimler görülürken, hareket devam ederken mürekkebin giderek azalması çizgiye dokusal değerler kazandırmıştır. Fırçanın esnek yapısı Hasegawa'nın el hareketlerinin son derece rahat bir çizgisel yapı olarak yüzeye kaydedilmesini sağlamıştır. Çizgilerle birlikte nokta ve noktasal lekeler de resmin kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Noktalar gözü üzerine odaklayarak, karmaşık çizgi yapısının içinde gözün bekleme ve atlama noktalarını oluşturarak görsel dengeyi sağlamaktadır.



Resim 103. Sabro Hasegawa, “İsimsiz”, kâğıt üzeri mürekkep, (56X56cm.), 1954, Kiyoko Hasegawa koleksiyonu
(Wechsler,1997, s.63)

Hasegawa'nın aynı serinin devamı olan diğer bir resmi ise, çizgisel ve noktasal hareketlerin ön planda olduğu ve bu öğelerin ilişkileri üzerine kurulmuş, asimetrik ve açık bir kompozisyon özelliği taşımaktadır (Resim 103). Monokromatik renk yaklaşımı bu resimde de açıkça görülmektedir. Çizgiler ilk bakışta yüzeye rastlantısal bir şekilde yerleştirilmiş izlenimi verse de kompozisyon içinde dengeli bir şekilde konumlanmışlardır. Resimdeki yatay ve dikey çizgiler resimdeki hareketi durdururken, arka plandaki büyük dairesel hareketin diğer çizgisel hareketleri birbirine bağladığı görülmektedir. Bu dairesel çizgi hareketi diğer çizgileri önüne ve arkasına alarak, aralarından geçerek, plan etkilerinin oluşmasını sağlamaktadır. Rahat ve uzun fırça hareketlerinin kaydettiği kaligrafik çizgi yapısı, resmin ana karakterini oluşturmaktadır. Çizgilerin birbirini kestikleri yerlerde noktasal etkiyi veren mürekkep birikmeleri görülmektedir. Diğer noktasal dokunuşların akmalardan kaynaklanan uzantıları, bu noktalara yön kazandırırken bazen çizgilerle birleşerek akıcı çizgi yapısı üzerinde gözü durduran ve bekleten unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Yüzeydeki noktaların ve noktasal etki bırakan biçimlerin arka plandaki büyük dairesel hareket içine doğru çekildiği görülmektedir. Çizgilerin açık-koyu değerleri, farklı kalınlıkları, resmin dinamiğini ve derinlik hissini artıran unsurlar olarak görülmektedir. Resim yüzeyindeki derinliği kuvvetlendiren etkenlerden biri de çizgisel hareketler üzerindeki siyah rengin aynı bant üzerindeki degradeli geçişleridir. Yüzeydeki noktasal dokunuşlar, gözü merkezdeki daireden dışarıya çıkartarak, izleyicinin gözünün resim yüzeyinde dolaşması sağlamaktadır. Resmin özellikle sağ bölümüne yığılan dinamik hareketli kurguya karşı resmin sol bölümündeki beyaz, boş alanların oranı denge etkeni olarak kompozisyonu rahatlatmış görülmektedir.

1.2. Kazuo Shiraga (1924-2008)

1924 Hyogo doğumlu Japon avangart sanatçı Shiraga, boyayı tuvale uygulamak için alışılmadık bir metot olarak fırça yerine doğrudan ellerini, ayaklarını ve vücudunu kullanmasıyla tanınmıştır. 1950'lerde devrimsel bir yöntem olarak gündeme gelen Happening sanat tarihinin ilerleyen dönemlerinde görülecek olan Performans ve Kavramsal

Sanat hareketlerinin öngörüsü niteliğindedir. Shiraga'nın tüm vücudunu kullandığı bu tekniği geliştirmesinde, çamurla yaptığı güreş performansları etkili olmuştur. "1952'de Zero sanat hareketini kuran Shiraga 1955'de diğer grup üyeleri ile birlikte dönemin önemli sanat hareketi 'Gutai' hareketine katılmıştır" (<http://www.timesonline.co.uk/tol/article/4158891>). Sanatçı kendisini galerinin tavanına sabitlenmiş ipler aracılığı ile askıya alarak ya da iplere tutunarak boşlukta asılı durup, sallanarak yerdeki tuval üzerine boyalı elleri ve ayaklarını kullanarak vuruşlar yaptığı resimlerinde Action painting sürecini ortaya koymuştur (Resim 105). Yere serilmiş büyük boyutlu kâğıt ya da tuval üzerinde kayarak, kıvrılarak, savrularak boyayı yüzeye uygulayan Shiraga'nın bu tekniği imzası gibi olmuştur. "Pollack'ın soyutlamadaki devrimsel gelişmelerinin farkında olan Shiraga, Rauschenberg, Twombly ve Yves Klein gibi büyük yenilikler içeren performanslar ve resimler yapmıştır" (www.mccaffreyfineart.com/art/Shiraga). Performanslarını ilk dönemlerinde izleyiciler önünde tekrarlayan Shiraga, ilerleyen dönemlerde izleyicilerden arıtılmış atölye mekânlarında çalışmayı tercih etmiştir. Shiraga'yı atölyesinde çalışırken gösteren sergi afişi 2001 yılında Kobe Modern Sanatlar Müzesinde düzenlenen sergisi için hazırlanmıştır (Resim106).



Resim 104. Kazuo Shiraga, atölyesinde çalışırken.



Resim 105. Kazuo Shiraga, 2001, Kobe Modern Sanatlar Müzesi sergi afişi

(www.teknemedia.net/.../32849.html)

1961 tarihli ‘Chikosei kinsenhyoshi’ Shiraga’nın erken dönem resimlerindendir (Resim 106).



Resim 106. Kazuo Shiraga, “Chikosei kinsenhyoshi”, tuval üzeri yağlıboya, (162X130cm.), 1961
(<http://www.chelseaartgalleries.com/.../K/Kazuo+Shiraga.html>)

Salınma hareketinin getirdiği vuruşlarla birlikte hareketin yansıtıcısı olarak resim yüzeyine kaydedilmiş dinamik, hızlı, kalın çizgisel yapılar görülmektedir. Hareket dışarıda başladığı için resim düzlemine kaydedilen, tüm hareketin yüzeye sabitlenen bir anını içermektedir. Yüzeydeki çizgisel hareketler tuvalin kenarlarından içeriye girmektedir. Kompozisyonda eğrilerin ve dairesel hareketlerin ağırlıkta olduğu dinamik bir çizgisel yapılanma söz konusudur. Çizginin oluşumundaki hareket unsuru ve hareketin çizgi olarak kaydedilmesi bu resimde açık bir şekilde görülmektedir. Tuval yüzeyinde devinen, kıvrılan, aniden dönen, başka bir noktadan giren çizgi ile kesişen hareketlerin sıralaması resim yüzeyinde çizgilerin ön arka plan ilişkileri kurmasına ve böylece boyut hissi oluşmasına neden

olmaktadır. Çizgiler Uzakdoğu kaligrafisinde olduğu gibi tazeliğini korurken herhangi bir karakter oluşturmada bağımsız hareketleri ile kompozisyonda yerlerini almışlardır.

Shiraga'nın 1994 tarihli 'İki Başlı Ejderhanın Dansı' adlı resmi sanatçının ayakları, elleri ve vücudunu kullandığı çalışmaları arasında yer almaktadır. Hız, enerji, devinim ve gücün rahatlıkla okunabildiği kompozisyon, Shiraga'nın çalışma metodunun izlerini taşımaktadır (Resim 107). Beyaz zemin üzerinde resim yüzeyinin merkezine doğru biriken koyu lekenin içinden çizgisel hareketler, bir patlama ile öne doğru savrulmuş izlenimi vermektedir. Sanatçının açık kompozisyon ve asimetric denge tercihi açıkça görülmektedir. Geniş bantlar halindeki çizgiler, ıslak boyanın ittirilmesi ile oluştuğu için bu sürece ait renk geçişleri ve daha ince çizgisel sürtünme izleri taşımaktadırlar. Çizgilerin birbirlerini kesmeleri, iç ve dışbükey eğrisel hareketleri güçlü bir derinlik etkisi oluşturmuştur. Ön planda görünen çizgisel hareketin zeminin koyu rengine kontrast olarak açık renk değerlerinde olması bu etkiyi güçlendirmektedir. Çizgi, bu resimde hareketin taşıyıcılığını üstlenerek serbest ve dinamik bir şekilde kompozisyonda yer almıştır.



Resim 107. Kazuo Shiraga, “İki başlı Ejderhanın Dansı”, Tuval üzeri yağlıboya, (193X259cm), 1994,

(<http://www.annelyjudafineart.co.uk>)

1.3. Yayoi Kusama (1929 -)

1929 yılında Nagano’da doğan Japon sanatçı Yayoi Kusama, resim, heykel, enstalâsyon, performans ve video art gibi farklı disiplinlerde çalışmalar yapan çok yönlü bir sanatçıdır. Çalışmaları Minimalizm, Pop Art ve Abstract Ekspresyonizm akımları içinde değerlendirilmektedir. Çoğunlukla Polka noktalarını kullandığı sonsuzluk hissi veren özgün çalışmalarıyla bilinmektedir. Polka noktası; noktalardan oluşan bir desendir ve yüzeyde bazen eşit bazen farklı boy, aralık ve renklerde kullanılan noktalarla yüzeyin kaplanması ile elde edilir. Türkçedeki karşılığı için puantiye deseni kullanılabilir. Bu desen yaygın olarak giyim ve ev tekstilinde kullanılır. “ Polka noktaları antik olmalarına rağmen ilk defa 19’yy sonlarında İngiltere’de giyim sektöründe yaygınlaşır. Aynı dönemde polka müziği oldukça popüler olur ve adı desene uyarlanır” ([http:// tr.wikipedia.org/ wiki](http://tr.wikipedia.org/wiki)). Kusama, polka noktalarını çalışmalarında geniş yüzeyleri kaplayan sonsuzluk örüntüleri olarak kullanır. Bu noktalar ve ısrarlı nokta birikimleri ile sonsuzluğun verilmesi Kusama’nın çalışmalarının ana karakterini oluşturmaktadır. Kusama bir röportajında polka noktalarıyla ilgili düşüncelerini şöyle açıklar;

“Benim çalışmalarım polka noktalarıyla yapılmış bir tür simgesel felsefedir. Bir polka noktası, tüm dünyanın ve bizim yaşamımızın enerjisinin sembolü olan güneşin biçimine ve aynı zamanda sakin, yuvarlak, yumuşak, renkli, anlamsız ve her şeyden habersiz ayın biçimine sahiptir. İnsanların sosyal yaşamları gibi, polka noktaları da yalnız kalamaz. İki ve üç ve daha fazla polka noktası hareketi oluşturur. Dünyamız da evrendeki milyonlarca yıldız arasında sadece bir polka noktasıdır. Polka noktaları sonsuzluğa giden bir yoldur ” (Hoptman, 2003, s. 124)

Yayoi Kusama’nın çalışmalarında biçim tekrarı vardır. Bu tekrar, yoğun yüzey örüntüleri olarak kullandığı polka noktalarıyla oluşmaktadır. Aynı zamanda bu tekrarlar çalışmalarında kullandığı balkabağı, eldiven ve fallus gibi üç boyutlu formları kullandığı enstalasyonlarında da görülmektedir. Yayoi Kusama’nın Polka noktaları ile her yerde karşılaşabiliriz. Resimlerinde tuval yüzeyini tamamen kaplayan noktalar, performanslarında sokakları ve vücutları kaplar, vitrin mankenleri, sandalye, çanta, şapka gibi nesnelerle oluşturduğu mekân düzenlemelerinde noktalar tüm nesneleri mekânla

birlikte sararak algı yanılsamaları oluşturur (Resim 108, 109). “ Kusama takıntılı görüşünü sınırlarına taşıyarak izleyicinin görsel ve kavramsal algısını çılgın renk, biçim, ve doku yüklemeleriyle boğacak çevreler yaratır” (Akira, 1994 ,s.19).



Resim 108. Yayoi Kusama, “Balkabağı”, polyester , akrilik, (200X250X250cm), 1994.



Resim 109. Yayoi Kusama, “Nokta takıntısı” ,enstalasyon, 2008.

(Hoptman, 2000, s.83,126)

Yayoi Kusama 2005 yılında Sdney’de Roslyn Oxley 9 Gallery de Nokta Takıntısı temalı bir sergi açmıştır. Bu sergideki işlerin büyük çoğunluğu işlerin adından da anlaşılabilceği gibi “ sonsuz noktalar- noktaların sonsuzluğu vb.” noktaların sonsuzluk etkisi yaratacak şekilde yüzeyi kaplayan yoğun birikimleri ile şekillenmiştir. Bu resimlerde monokromatik boyanmış zeminler üzerinde nokta ve ağ örüntüleri görsel titreşimler oluşturacak şekilde kullanılmıştır (Resim 111, 112). “Kusama 1950’ler den bu yana sonsuzluk ve kompulsif temalarını sürdürmektedir” ([http:// tr.roslynnoxley 9 gallery.](http://tr.roslynnoxley9gallery.com)).

Resim 111 ve112, bu sergide yer alan noktaların sonsuzluğu serisinden iki resimdir. Her ikisinde de noktaların yarattığı sonsuzluk etkisi belirgindir. Bu etkinin oluşmasında noktaların resim düzlemini tamamen kaplamalarının rolü büyüktür, Kusama bu resimlerde noktalarla sonsuza kadar devam edebilecek bir yüzey örüntüsü oluşturmuştur. Resim 111 de noktalar daire formunda ve birkaç standart boyuttadır. Bu dairesel formların farklı renklerde ve farklı boyutlarda olması da derinlik algısının oluşmasına katkıda bulunmaktadır.



Resim 110. Yayoi Kusama, “Noktaların sonsuzluğu (NOWH)”, tuval üzeri akrilik boya, (182X 227cm.), 2004.

Resim 111. Yayoi Kusama, “Noktaların sonsuzluğu (OQOT)”, tuval üzeri akrilik, (80.3X100cm.) 2004.

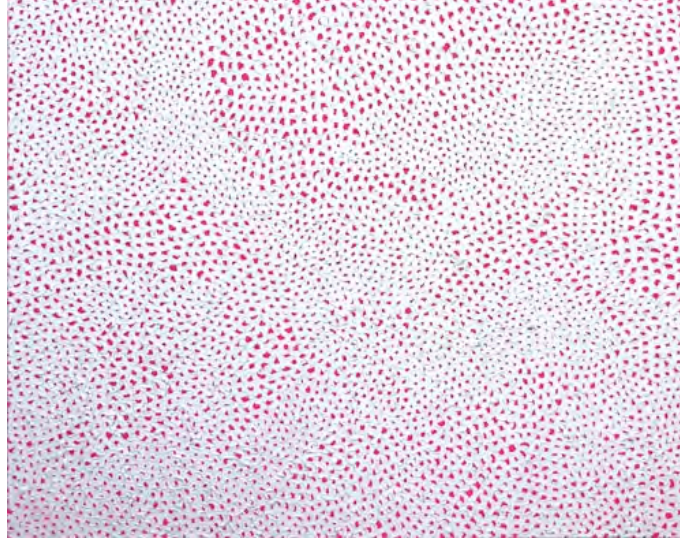
([http:// tr.roslynxley 9 gallery.](http://tr.roslynxley9gallery.com))

Sanatçı, ‘Nokta Takıntısı (KPLXM)’ adlı resminde siyah zemin üzerinde beyaz ve gri noktaları farklı büyüklüklerde yoğun bir şekilde kullanmıştır (Resim.112). Noktaların yüzeyde farklı bölgelerde oluşturdukları yoğunluk ve seyrelmeler dalgalanan organik formlar oluşmasına neden olmaktadır. Noktalar siyah zemin içinde giderek küçülmekte ve kaybolmakta. Böylece sonsuz bir boşluk içinde yüzüyormuş gibi algılanmaktadır. Noktalar arasındaki boyut farkı yüzeyde sonu olmayan bir derinlik etkisini de beraberinde getirmektedir. Siyah ve beyaz rengin yarattığı kuvvetli açık koyu kontrastı da derinlik etkisini güçlendirmektedir. Büyük noktalar yüzeyde önde duruyormuş gibi algılanmakta ve gittikçe küçülen diğer noktalar ise, derinlik ve sonsuzluk etkisini arttırmaktadır. Kompozisyondaki noktaların yüzeyi bu kadar yoğun bir şekilde doldurması, yüzeyde noktasal bir doku oluşmasına neden olmuştur.

‘Sonsuzluk Ağları’ çalışmalarının son dönemlerinde monokromatik yüzeyleri kaplayan ağ yapısının altından amorf formlu noktasal bir yüzey örüntüsü açığa çıkmıştır (Resim113). ‘Ağ Sonsuzluğu (TW20)’de kırmızı zemin üzerindeki beyaz ağ yapısının sıklaşıp seyrekleşmesinden kaynaklanan farklı büyüklükteki kırmızı noktasal formlar organik ve optik hareketlenmeler yaratmaktadır. Resimde ağ yapısının yoğunluğundan kaynaklanan dokusal bir yüzey oluşmakla kalmamış, aynı zamanda Kusama’nın yakalamak istediği sonsuzluk hissi belirgin olarak ön plana çıkmıştır.



Resim 112. Yayoi Kusama, “Nokta Takıntısı (KPLXM)”, tuval üzeri akrilik boya, (194 X194cm.), 2007.
 ([http:// tr.roslynxley 9 gallery.](http://tr.roslynxley9gallery.com))

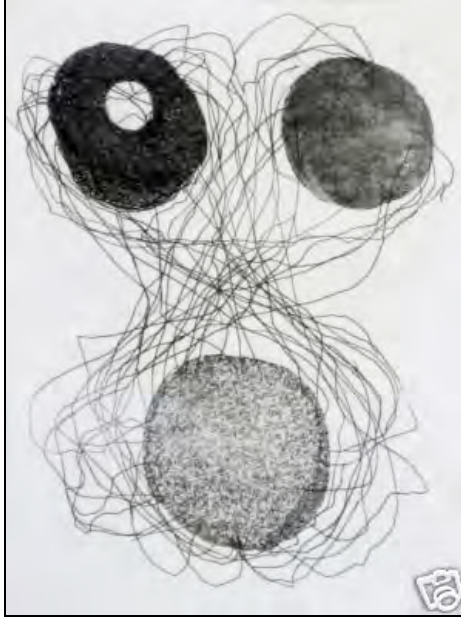


Resim 113. (Yayoi Kusama), “Ağ Sonsuzluğu (TW20)”, Tuval üzeri akrilik boya, (80.3X100cm.), 2004.
 ([http:// tr.roslynxley 9 gallery.](http://tr.roslynxley9gallery.com))

1.4.Atsuko Tanaka (1932-2005)

1932 Osaka doğumlu Atsuko Tanaka, Japonya'nın önde gelen avangart sanatçılarından. Sanat kariyerine resim ve kolajlarla başlayan Tanaka, resim, heykel, enstalasyon ve performans alanlarında ürün veren çok yönlü bir sanatçıdır. "1955 yılında Japonya'nın uluslararası alanda tanınan ilk avangart sanat hareketi 'Gutai' topluluğuna katılmıştır. Gutai hareketi, 2.Dünya savaşının yıkımını yaşamış ve amacı geleneği yıkarak tamamen yeni ifade yollarını arayan sanatçıları bir araya getirmiştir" (www.artnet.com/artist/423970435/atsuko-tanaka.html).

Tanaka, günlük yaşamdan alınmış takvim, kapı zilleri ampuller gibi nesnelerden etkilenererek teknolojiye gelişmeleri yeni bir uzay, zaman ve beden kavramı ile birleştirmenin yollarını aramıştır. Tanaka 1954'de çizgi ve çizgilerin oluşturduğu dairesel formlardan oluşan bir seri gravür çalışması yapmıştır (Resim 115,116). Bu gravürlerdeki çizgisel yapılar ve çizgilerin noktasal biçimlerle ilişkileri, Tanaka'nın daha sonraki dönemlerinde yaptığı renkli çalışmaların temelini oluşturmaktadır.



Resim 114. Atsuko Tanaka, "İsimsiz", Gravür, (32X25m.), 1954, MOMA koleksiyonu



Resim 115. Atsuko Tanaka, "İsimsiz", Gravür, (32X25m.), 1954, MOMA koleksiyonu

(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80082)

Sanatçının en bilinen çalışması elektrik kablolarından ve yanıp sönen renkli neon ampullerden oluşan ‘Elektrik Elbise’,1956 Gutai hareketinin önemli örneklerindendir (Resim 116).



Resim116. Atsuko Tanaka, “Elektrik Elbise”, 1956, Documenta 2007.
(http://www.documenta12.de/uploads/pics/070628jz_verm)

Tanaka bu çalışmasını sergilerken elbiseyi giyerek kendi vücudunu da sanat nesnesine yerleştirip performansın bir parçası haline getirmiştir. Tanaka, daha sonraki çalışmalarında elektronik devre sistemlerini hatırlatan titreşimli renk çemberlerini çizilmiş ve akıtılmış çizgilerle birleştirerek oluşturduğu soyut resimlerini yapmaya başlamıştır. “Bu resimleri oluşturan renkli, eşmerkezli çemberler, noktalar ve dolaşık çizgiler Tanakanın elektrik elbise performansından gelişmiştir” (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80082).

Tanaka'nın sıcak soğuk renksel kümelerin oluşturulduğu 'Halkalar' adlı resminde beyaz zemin üzerinde yer yer renk kontrastlıkları ve resmin temel öğelerinin kullanımı öne çıkmaktadır (Resim 117). Noktasal ve çizgisel hareketlerle kurulmuş asimetrik ve kapalı bir kompozisyon yapısı görülmektedir. Nokta, noktasal biçimler ve çemberler çizgilerle birbirlerine tutturulmuş izlenimi yaratmaktadır. Tanaka'nın elektronik devrelerle etkileşimini göz önünde bulundurursak, çizgilerin lehimlenmiş renkli kablolar gibi noktalar ve noktasal biçimlerin kenarlarında başlayıp bitmeleri açıklık kazanacaktır. Resmin ağırlık noktası sol alt kenardaki iki büyük siyah renkteki noktasal biçim üzerindedir. Bu etkiyi güçlendirmek için siyah biçimlerin üzerinde büyük mavi bir noktasal biçim daha yerleştirilmiştir. Mavi biçimi güçlendirmek için içine sarı renkte bir çember çizilmiştir. Diğer noktasal etkiler veren küçük dairesel formlar, bu büyük noktasal biçimlere doğru hareket eğilimi göstermektedir. Büyük biçimler enerjileriyle küçük biçimleri yönlendirmektedir. Küçük dairesel formlar serbest bir şekilde yüzeyi kaplamışlardır. Noktasal etki veren bu küçük biçimleri çeviren ve çizgisel etki veren çemberlerle aralarındaki beyaz boşluklar bu noktaların yüzeyle olan ilişkisini güçlendirmektedir. Büyük biçimlerin etrafında gezinen kalın çizgilerin küçük noktasal hareketlerin etrafında gezinen ince çizgilerle zıtlığı, resmin derinliğini güçlendiren bir unsur olarak görülmektedir.

Tanaka'nın 'İsimsiz' adlı resminde kompozisyon simetrik bir düzende dikey olarak merkezde yer alan iki nokta çevresinde çoğalan çember ve çizgisel hareketlerden oluşan kapalı bir yapıya sahiptir (Resim 118). İki ayrı noktasal merkezin etrafında kalınlıkları aynı olan çizgilerden oluşan renk çemberleri, dış kenarlara doğru genişleyerek yüzeyi organize etmekle kalmamış, aynı zamanda belli bir form oluşturmuştur. Beyaz zemin üzerinde renk bantlarının oluşturduğu bu iki merkezli dairesel biçimin üzerinde, farklı renklerde çizgilerden oluşan karmaşık bir çizgi yumağı yer almaktadır. Alttaki renk bantlarının yarattığı sistemli çizgisel yapıya karşın bu serbest çizgisel yapı güçlü bir kontrast etki oluşturmaktadır. Resmin bütün yüzeyine hareket kazandırmak için, mekanik bir renk anlatımının üzerine, spontan hareketli ve duyusal bir anlatım içeren çizgi örüntüsü yerleştirilmiştir. Karmaşık çizgi yapısının girift yapısı düzensiz hareketleri ve renk yapısı yüzeyde boyut etkisi yaratmaktadır. Zemini oluşturan renk bantları arasında kontrast renk

ilişkileri görülmektedir. Organik hareketlerle yerleştirilen farklı renklerdeki çizgilerin yer yer yüzeyin uç noktalarındaki boş alanlara kaydırılması, alttaki yapının yüzeyle bağını kurarken, izleyicinin gözünün bütün resim yüzeyinde dolaşmasını sağlamaktadır.



Resim 117. Atsuko Tanaka, “Halkalar”, tuval üzeri sentetik polimer boya, (194X131cm.), 1963, Museum of Modern Art Tokyo
(www.artnet.com/artwork/424642376/hoops.html)



Resim 118. Atsuko Tanaka, “İsimsiz”, tuval üzeri sentetik polimer boya, (333.4X225.4cm.), 1964, New York, MOMA.
(http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80082)

2. BATI RESİM SANATINDA ÇİZGİ VE NOKTA ÖGELERİNİ ÖN PLANA ÇIKARTAN SANATÇILAR VE ESERLERİ

2.1.Joan Miro (1893-1983)

1893 Barcelona, doğumlu Miro, resim, heykel, seramik, baskı resim gibi farklı disiplinlerde işler üretmiş çok yönlü bir sanatçıdır. Çalışmaları Sürrealizm ve Expressiyonizm içinde değerlendirilmektedir. Andre Masson ile birlikte öncülerinden olduğu Automatic drawing yöntemini resimlerine uyarlamıştır. Automatizm'in çocuk karalamalarını hatırlatan serbest çizgisel estetiği, Miro'nun resimlerinde çocuk resimlerinin saflığını anımsatan bir görsel dilin oluşumunda etkili olduğu görülmektedir. Çocuk resimlerindeki anlamsız karalamaların giderek tanıdık nesnelere, hayvanlara, ağaçlara dönüşmesi gibi Miro'nun resimlerinde de bu süreç düşsel figürlerle sonuçlanmaktadır. Çizgisel ilişkilerin yoğunluklarına bağlı olarak her an değişebilirliği olan bu süreç, çocuk karalamaları ile paralellik göstermektedir. Çocuk çizimlerinde yaş büyüdükçe doğrulanabilir gerçekliğe daha çok yaklaşıldığı göz önünde bulundurulursa Mironun zengin düşsel birikimlerinin ters yönde bir gelişim ortaya koyduğu görülebilir.

Miro'nun resmi, sanat hayatının ilk dönemlerinde her ne kadar soyutlanmış olsa da, doğal gerçekliğe dair daha fazla veri içeren bir anlatım biçiminden giderek uzaklaşan ve resmin temel öğelerine indirgenerek, resim yapma eyleminin kökenlerini hatırlatan bir yönde gelişmiştir. Doğal formlardan uzaklaşarak amorf ve düşsel formlara dayalı, bazen sadece nokta, çizgi ve renk arasındaki ilişkilerin söz konusu olduğu bir değişim göstermiştir. Çocuğun bilinçsizce yaşadığı çizim deneyimini sanatçı tüm bilincine rağmen deneyimlemiştir. Bu noktada otomatik süreç gibi yöntemler sonuca ulaşmada önem kazanmaktadır. Miro'da çizim araçlarının resim düzlemiyle buluşmasıyla aşamaların otomatik bir şekilde birbiri ardına olduğu bir süreç gerçekleşmiştir. Resimlerinin oluşumunda bu otomatik sürecin önemi büyüktür. Renk, çizgi ve nokta Miro'nun resimlerinde eşit öneme sahip görsel öğeler olarak görülmektedir. Çizgi, nokta ve renk birlikteliği Miro'nun tüm dönemlerinde öne çıkmaktadır. Çizgiyi farklı şekillerde kullansa

da farklı kalınlıklardaki siyah kontur çizgisi kullanımı Miro'nun resminin en tipik özelliklerindendir. Miro'nun kontur çizgileri bazen amorf formlardaki düz renk alanlarını çevrelerken bazen zemin üzerinde ki boşluğu kuşatarak çeşitli düşsel amorf figürleri çağrıştıran hayalet formlar oluşturur. Resmi dolduran çizgilerin ritmik ilişkileri ve çizgisel yapılandırmaların zenginliği, resmin diğer unsurlarıyla da birleşince son derece dinamik bir görsel etki oluşturmaktadır.

Miro, aynı zamanda çizgiyi kullandığı, işaret ve sembollerden oluşan özel bir alfabe dünyası yaratmıştır. Bu semboller kaligrafik formları andıran fırça tuşeleri ile kıvrak çizgisel yapılara sahiptir. Kesişen kısa çapraz çizgilerin oluşturduğu siyah çizgisel yıldız formları, hilal şeklindeki aylar, gözler, cinsellik sembolleri, en çok kullandığı sembollerdendir (Resim 119). “Miró'nun sembollerine bakan birisi çoğunlukla Çince veya Japonca yazı karakterlerini hatırlar. Bu yazı karakterleri son derece sadeleştirilmiş bir resmin sentezidir” (Erben, 1993, s.95).



Resim 119. Joan Miro, Semboller
(Erben, 1993, s. 38)

Zikzak çizgiler, eğri çizgiler, kesişen çizgiler, çizgi sarmalları, farklı kalınlıktaki çizgiler, üst üste gelen çizgiler, ince kontur çizgileri ve kalın kontur çizgileri Miró'nun kullandığı çizgisel yapılar olarak görülmektedir. Miro'nun son dönemlerinde çizginin kontur olarak kullanımının kalktığı, artık biçimleri sınırlamadığı, aksine biçimin kendisi olduğu ve

Çizgilerin diğ er yapılardan bağımsız bir   ekilde fakat onlarla koordinasyon içinde kullanıldığı görülmektedir (Resim 120).



Resim 120. Joan Miro, “Uzaydaki Kuşlar”, tuval üzeri akrilik, (31X23cm.), 1978, Barselona, Joan Miro Vakfı. (Erben,1993, s.233)

Mironun resimlerinde ayrıca çizgilerle birlikte nokta ve noktasal formların farklı kullanım biçimleri de görülmektedir. Miro’nun nokta kullanım biçimindeki çeşitlilik, bu ögeye verdiğı önemi ve resimlerindeki yerini de göstermektedir. Yıldız haritalarında olduğı gibi çizgilerle birbirine bağılanan noktalar, figürlerin çevresinde dizilen nokta sıraları, d  şsel figürlerin gözlerini olu tur n noktalar, lekeye d n   en yalın renklerdeki büyük noktalar, çizgi ile bölünen noktalar, çizgi üzerine sıralanmış nokta dizileri, transparan noktalar, parmak izi ile bıraktığı amorf noktalar, titre  noktalar, tüm resim yüzeyini kaplayan siyah ve yalın renklerdeki noktalar Miro’nun kullandığı nokta ve noktasal yapılardandır (Resim 121). “Mir ’nun 1954 yılına ait resimlerinde belli bir ölçüde noktacılık (puantilizm) vardır. Mir  bu etkiyi yaratmak için küçük çubuklar ve hatta doğırudan parmak uçlarını

kullanmıştır, bu nedenle noktalarda belli bir düzensizlik fakat canlılık bulunmaktadır.” (Erben, 1993, s.136)



Resim 121. Joan Miro, “Resim”, tuval üzeri yağlıboya, (195X378cm.), 1953, New York, Guggenheim Museum. (Erben, 1993, s.134)

Miro bazı resimlerindeki biçimleri vurgulamak için farklı aralıklardaki küçük, beyaz ve siyah nokta dizileri kullanmıştır. Bu resimlerde noktalar biçimi tamamen sarmadan birkaç önemli alanda toplanmaktadır. “Koyu bir zemin üzerine yerleştirilen bu dikkat çekici noktalar her şeyden önce sembolleri artalana daha sıkı bir şekilde bağlama ve renk bolluğu içinde daha büyük bir biçim vurgusu yaratma işlevini yerine getirmektedir” (Erben, 1993, s.136).

Miro’nun “Takımyıldızı” serisinin devamı olan ‘Şairler’ adlı yapıtı nokta, çizgi ve renk üzerine kurulmuş dinamik anlatımıyla, optik bir hareketlenme oluşturmaktadır (Resim 122). Nokta boyutlarındaki farklılıkların, noktaların çizgilerle bölünmesi ve renk zıtlıklarının yüzeydeki hareketlenmeyi güçlendirdiği görülmektedir. Noktanın boyut ve çeşidindeki zenginlikle paralel olarak yalın, aynı tondaki ince çizgi yapısının oluşturduğu sarmallar, zikzaklar, eğriler, yıldızlar ve biçimleri oluşturan konturlar, yüzeydeki harekete

katkıda bulunmaktadır. Farklı hareketlerdeki çizgilerden oluşan yapı, yüzey örüntüsü olarak resmin diğer unsurlarını birbirine bağlamaktadır. Miro'nun zengin sembol dili bu resimde de açıkça görülmektedir.



Resim 122. Joan Miro, “Sairler”, tuval üzeri yağlıboya, (38X46cm.) 1940
(Erben, 1993, s.111)

Çizgilerin oluşturduğu uzun ve geniş yaylar birçok noktayı ve biçimi keserek siyah ve yalın renklerin istiflendiği alanları oluşturmaktadır. Noktanın gözü üzerine çekme özelliği, resmin tüm yüzeyine yayılmış çizgi ve noktalarla izleyicinin gözünü tüm yüzeyde gezdirmek için ustaca kullanılmıştır. Kapalı çizgisel biçimlerin çevresinde bir biçimden diğerine geçiş sağlayacak yön çizgileri bulunmaktadır. Çizgiler ve noktalar sadece soyut şekiller değil, aynı zamanda kompozisyondaki düşsel biçimlerin gözleri, kafaları, saçları ve vücutları gibi nesnelliği anımsatan konturlarla oluşturulan şeffaf biçimlerin üzerinde yer aldığı zemin ile konunun etkili bir ifadeyle öne çıkmasını sağlamaktadır. Konturların üzerine kurulu bir resim dili, açık koyu ve yalın renk zıtlıklarıyla büyük zeminde küçük biçimleri yerleştirerek resim yapısını kurmaktadır. Sanatçı, resimde güçlendirmek istediği

alanlarda biçimleri siyaha boyayarak kullandığı renklerin ışıklılığını ve parlaklığını arttırmış. Zeminde spontanlığın ve doku yoğunluğunun ön planda olduğu, yakın armonideki renk geçişlerinin sağlandığı, yüzeyde küçük hacim etkilerinin olduğu açık koyu tonlamaları görülmektedir. Zaman zaman bazı çizgilerin farklı yönere gitmesini güçlendiren çizgilerin öne gelmesi, bazen de aynı aks üzerinde dolaşan noktaların arkasında kalan bir fon niteliği taşıyarak zıtlık oluşturmaktadır. Buna karşın anlatımda bu dokulu yüzeyin armoni ilişkisini sağlayacak tonlamalar ve kullanılan renk, biçim ve çizgi de tamamen yalın bir tavır ve grafiksel bir anlatım oluşturmaktadır. Böylece kompozisyonda zemin ve biçimler arasında güçlü bir zıtlık görülmektedir. Sanatçının kullanmış olduğu zemindeki resimsel tavrı, yüzeyde kullandığı çizgi ağırlıklı grafiksel anlatım, öyle iç içe geçmiştir ki iki yüzeyi birbirinden ayırmak mümkün değildir. Zemin yapısı, çizgilerle oluşturulmuş biçimlere aynı zamanda küçük hacim etkileri de kazandırmaktadır. Renk ilişkilerinde sıcak-soğuk, açık-koyu ve yalın renk zıtlıkları görülmektedir. Noktaların büyük- küçük ilişkilerini güçlendirmek için özellikle sıcak-soğuk zıt renklerin kullanıldığı görülmektedir. Nokta ve çizgiler resim yüzeyine dinamik bir şekilde dağılsa da özellikle resmin sağ ve sol bölümüne yakın kullanılan dairesel formlar ve resmin üst kenarında yer alan beyaz biçim resimde üçgen kompozisyon kuruluşunu hissettirmektedir. Asimetrik dengenin kullanıldığı kapalı bir kompozisyon tercihi açıkça görülmektedir. Biçim ve renk olarak resmin ağırlık noktası sağ bölüme kaysa da sol bölümde yer alan yeşil, sağ yanda yer alan kırmızıyla zıtlık ilişkisine girerek kompozisyonu dengelemektedir.

1960'larda Miro'nun resimleri, sembolik dilini ön plana çıkartan daha yalın kompozisyonlara doğru değişim göstermiştir. Geniş renk alanları üzerinde yer alan noktalar, çizgiler ve sembollerle, zıt renklerin dengesinin de ön planda olduğu, çizginin kontur olarak kullanılmadığı kompozisyonlar kurmuştur. 'Gökyüzünün Altın Sarısı' Miro'nun 1960'larda sembolik dilini geliştirerek sürdürdüğü resimlerinden birisidir (Resim 124). Daha önceki dönemlerinde kullandığı semboller bu dönemde daha az sayıda kullanılmakla beraber kompozisyonda sahip oldukları etkileri artmıştır.



Resim 123. Joan Miro, “Gökyüzünün Altın Sarısı”, tuval üzeri yağlıboya, (205X173.5cm.) 1967.
(Erben, 1993, s.177)

Sanatçı, bu resmin kuruluşunda kapalı kompozisyonu ve asimetrik dengeyi tercih etmiştir. Resmin içinde yer alan öğelerin çoğunun resmin sağ bölümünde toplanması ve büyük mavi formun sağ yarıda olması kompozisyondaki ağırlığı sağ yarıya çekmektedir. Bu ağırlığı dengelemek için sol alt köşede büyük siyah beneği kullanmıştır. Buna ek olarak resmin sol üstündeki küçük kırmızı nokta gözü yukarı taşıyarak asimetrik dengenin oluşmasında yardımcı olmaktadır. Üç ana rengin kullanıldığı resimde açık – koyu renk zıtlığı ön plandadır. Farklı boyutlardaki noktasal etkiler veren siyah formlar ve ince çizgilerle oluşan yıldız biçimleri, tekrar eden kompozisyon öğeleri olarak kompozisyona serpiştirilmiştir. Büyük mavi leke ile kapalı bir form oluşturularak kompozisyonun hareketliliği durdurulmuş ve resimde odak noktası oluşturulmuş. Zemindeki sarının miktarını ve gücünü dengelemek için siyah biçimler kullanılmış. Sarı zemindeki çizgilerin hareket kabiliyeti yüksek ve ince iken, mavi ile teması olan çizgi ve noktaların durağan ve daha güçlü bir etkide olduğu görülmektedir. İnce çizgilerin oluşturduğu yıldız biçimleri bir geçiş elemanı

olarak izleyicinin gözünü mavi biçimden alıp sarı zemine doğru yönlendirerek bağlayıcı görevini üstlenmektedir. Figüratif bir ifadeye sahip olan kalın siyah çizgi dairesel bir hareketle sağ taraftaki mavi oval biçime doğru atılmaktadır. Mavi biçim tuval üzerinde beyaz boşluğa yerleştirilmiştir. Benzer olarak sol üstteki küçük kırmızı nokta da beyaz boşluk içine boyanmıştır. Bu beyaz boşluklar resimde tuvalin nefes almasını sağlarken aynı zamanda hem siyah alanlarla zıtlık oluşturmakta hem de mavi ve kırmızının ışık şiddetinin artmasına yardımcı olmaktadır. Mavi biçim dairesel fırça hareketleri ile boyanmıştır. Fırça hareketlerinin bıraktığı çizgisel izler doku olarak görülmektedir. Böylelikle düz boyanmış zemin ile kontrast bir ilişki göstermektedir. Farklı bir boyama biçimi de mavi biçimin üstündeki küçük yeşil noktada yarattığı bulanık etki ile dikkati çekmektedir. Mavi biçimin dışında zeminde seçilen sarı renk ile resme etkide bulunan nokta ve çizgisel hareketlerdeki grafiksel yüzey anlatımı mavi alanda seçilen dokulu ve pentürün hissedildiği yüzey anlatımı ile zıt bir ilişki kurmaktadır. Resmin sağ üst ve sol alt kısmında yer alan noktalar arasında kurulan çizgisel bağlarla bu yeni yapılar sembolik anlatım kazanmaktadır. Bu sembolik anlatımlar resmin konusunu belirlerken figüratif bir anlatım içermektedir.

2.2.Roy Lichtenstein (1923-1997)

Amerikalı Pop Art sanatçısı Roy Lichtenstein, 1923de Manhattan'da doğmuştur. Çizgi romanlar, posterler ve reklam afişleri gibi basılı malzemelerin görsel estetiğinden etkilenecek siyah konturlar, düz kontrast renk alanları ve nokta örüntülerini kullandığı bir görsel dil geliştirmiştir. Pop Art'ı "endüstriyel resim" olarak tanımlayan Lichtenstein, çalışmalarında ofset, litografi, serigrafi gibi farklı baskı yöntemleri kullanmıştır. Resimlerinde figürleri çevreleyen kalın siyah konturlar, geniş alanlara sahip sınırlı temel renkler ve bazen ışık-gölgeye gönderme yapan, bazen de yüzeyi kaplayan desen görünümünde tek tip noktalardan oluşan Ben Day noktalarını kullanmıştır. Noktaların ve çizgilerin Lichtenstein'ın resimlerinde önemli bir yere sahip olduğu ve zamanla düz diyagonal çizgi örüntülerinin, noktaların yerini aldığı görülmektedir. Noktalar ve çizgiler Lichtenstein'ın resimlerinde geniş yüzeyleri kaplayacak şekilde sistemli ve düzenli bir

şekilde kullanılmıştır. Nokta ve çizgilerin oluşturduğu tekrara dayalı, düzenli yüzey istifleri beraberinde dokusal etkiler de getirmiştir. Siyah konturlarla çevrelenmiş nokta ve çizgi örüntüleri dokusal etkiler oluşturdukları gibi ton değerlerini de göstermektedir. Lichtenstein ilk dönem çalışmalarında noktaları çoğunlukla aynı boyutta kullanılırken ilerleyen dönemlerinde bu boyutlar değişim göstermiştir. Noktaları düzenli bir şekilde derecelendirilerek büyükten küçüğe doğru geçişler oluşturacak şekilde kullanarak, biçimlere boyut ve ışık- gölge değerleri kazandırmıştır. Lichtenstein dönemin popüler basılı medya araçlarının teknik özelliklerine olan ilgisini (tramlama yöntemi) bir röportajında şöyle açıklamıştır. “noktayı kişisel olmayan nötr, fabrikasyon özelliğinden dolayı seviyorum, nokta deseni benim için bir sistem, bir yöntem ve yapı. O parçalara ayrılıyor, yayılıyor, organize oluyor ve her şeyi aynı yapıyor” (Becker,2000, s.363).

“Lichtenstein BenDay tekniğini renkli biçim düzenleri oluşturmada kullanmaya başladığında resimlerinde tek bir boyutta nokta kullanıyordu. Bu referans noktası ekonomik bir baskı süreci olduğundan bölgesel bir uygulamaydı ve noktalar reklamcılıkta kullanılan en yaygın desendi.1969’dan sonra Lichtenstein biçimsel düzene başka formlar ekledi. Renkli diyagonal çizgiler büyük resimlerde tek başına ya da noktalarla birlikte kullanarak daha çeşitli yüzeyler elde ediyordu. Lichtenstein renkli çizgilerin resmine izleyenin rengi algılamasını değiştiren yeni bir optik özellik kazandırdığını söylemiştir. Renkli çizgiler çizimlerinde noktaların önceliğini almıştır” (Handricson,1992, s. 48).

Baskı teknikleri Lichtenstein’ın noktalar ve çizgilerle oluşturduğu stiline gelişiminde ve çalışmalarının görsel karakterinin oluşumunda etkili olurken, kullandığı farklı tekniklerin özellikleri de çalışmalarının karakterini belirlemiştir. Lichtenstein’ın stiline gelişiminde önemli yeri olan Ben Day tekniği, 1878’de Amerikalı sanatçı Benjamin Day tarafından bulunmuştur. Özellikle çizgi romanlarda çizimleri renklendirmek için kullanılan bu teknik Lichtenstein ile birlikte soyut bir anlatım aracına dönüşmüştür.

“BenDay tekniğinin tarihçesi aynı zamanda neden bazı sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerinin Lichtenstein’ın eserlerine baktıklarında George Seurat’ı anımsadıklarını da açıklar. Seurat’ın noktaları, “noktacılık” görsel olarak açıkça Lichtenstein’ın noktaları ile ilişkilidir ve bazı yorumcular Seurat’ın stiline ironik bir referansı olduğunu düşünmüşlerdir. Seurat ve Lichtenstein’ın noktaları

asında hiç buluşmayan aynı nokta ailesinin farklı dallarından gelmektedir. Paylaştıkları şey figüratif konuları soyut ele alışlarıdır.” (Handricson, 1992, s. 45)

Sanatçının 1964 tarihli “Genç Kız” adlı taş baskı eseri daha sonraki dönemlerde netlik kazanan Lichtenstein’ın stiline habercisi gibidir (Resim 124). Resimde dikkati çeken Lichtenstein’ın erken dönem resimlerindeki nokta yapısı, küçük, eşit olmayan ve düzensiz yüzey örüntüleri olarak görünmektedir. Bu noktalar tek tek elle nokta şablonu bastırılarak yapıldığı için form olarak tam daire değildirler ve şablonun bastırılıp kaldırılması sırasında taşta oluşan boya taşma ve kayıpları baskıda da görülmektedir. Bu taşma ve kayıplar noktaların beyaz zemine daha kuvvetli bağlanmasını sağlamıştır.



Resim 124. Roy Lichtenstein, “Genç kız”, el yapımı beyaz kâğıt üzerine litografi, (41X58cm.), 1963.

(<http://www.lichtensteinfoundation.org/frames.htm>)

Kırmızı nokta örüntüsü bu resimde genç kız portresinin teninde, yüz ve ellerinde homojen düz bir yüzey oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Bu noktalar bir araya gelişlerinde özellikle herhangi bir ışık – gölge ve hacim etkisi oluşturmayacak şekilde eşit aralıkta istiflenmiş ve iki boyutlu yüzeysel bir örüntü oluşturmuştur. Kompozisyon içinde gözler ve siyah burun

delikleri de nokta etkisi yapmaktadırlar. Kalın siyah çizgiler ise, biçimi sınırlayan kontur olarak kullanılmıştır. Siyah kontur çizgileri Lichtenstein'in çizgi romanlardan aldığı öğelerden birisidir.

Noktalar Lichtenstein'in erken dönem çalışmalarından 'Kimyaya Rağmen Barış' (1970) serisinden itibaren ve 'Aynalar' serisi (1972), 'Alınlık' serisi (1972), 'Bitmemiş' serisi (1988), 'Yansımalar' serisi (1990), 'İçmekan' serisi (1991) gibi birçok başka seride de görülmekteydi. 'Çıplaklar' serisindeki noktalar yeni bir özelliğe sahiptir. Tek bir objenin sınırları içinde yer almak yerine, aynı anda birden çok objenin üstünde uçuşarak ışık gölge dalgalanmaları yaratır. Noktalar aynı anda hem iki boyutlu desen hem de üç boyutlu form özelliği gösterir. Erken dönem işlerindeki düzensiz farklı boyut ve amorf formlardaki çoğunlukla küçük boyuttaki noktaların yerini ilerleyen dönemlerinde tam daire formunda daha büyük ve eşit boyuttaki noktaların yine eşit aralıkta geniş yüzeyleri kaplayacak şekilde düzenlenmiş noktalar alır. Noktaların kullanım şekli baskıların çoğaltım mantığı ile de özdeşir ve o süreçteki resmin tekrar tekrar üretilmesi ile... “ Lichtenstein'in sanatı için baskı sürecinin yöntemi, çoğaltımın doğası, tekrarlayan özdeş işaretler, yapma eylemi elzemdir” (Corlett, 2002, s.15). Bu tekrarlayan özdeş işaretler çoğunlukla noktalar ve çizgiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktalar siyah, kırmızı, mavi, sarı gibi daha geniş renk alanlarında ve tek renk yüzeylerde tercih ettiği ana renklerdedir.

'Fırça darbeleri' serisinin ilk örneklerinden olan bu resimde mavi noktalar farklı olarak arka planı oluşturmada kullanılmıştır (Resim 126). Aynı boyut ve sıklıktaki mavi noktalar homojen düz bir arka plan oluşturmaktadır ve kâğıdın sınırlarına dayanarak süreklilik göstermektedir. Lichtenstein'in nokta örüntüleri daima figür, obje ve geometrik biçimlere ait yüzey örüntülerini oluşturmada değil burada olduğu gibi arka planı oluşturmak için de organize olurlar. Burada zemini oluşturan mavi nokta örüntüsü ve hareketli fırça darbesi formlarının arkasında durağan bir yüzey oluşturmuştur. Noktalar bu kadar sık ve düzenli istiflendiğinde hareket kabiliyeti tamamen ortadan kalkıp adeta yüzeye yapışarak durağanlaşır. Bunda yan yana geldiğinde çizgi oluşturan nokta gruplarının resmin sınırlarına dayanarak yatay ve dikey kenarlarına paralel istiflenmesinin de rolü vardır.

‘Fırça darbeleri’ serisi çizgi kullanımı bakımından diğer serilere göre farklılık göstermektedir (Resim 125). Çoğunlukla kalın kontur çizgisi ve diagonal çizgi örüntüleri olarak görünen çizgiler burada daha serbest ve hareketli bir yapıya bürünmüşlerdir. Resmi oluşturan farklı yönlerdeki fırça darbeleri, sarı, kırmızı ve beyaz renklerdedir. Siyah çizgiler ve hızlı bir fırça darbesinin bırakacağı izler, el ve fırçanın hareketini hissettirecek şekilde akıcı bir yapıda düzenlenmiştir. Sanatçı, Japon ve Çin kaligrafisinde görülen akıcı, spontan, vücudun ruhsal durumunu ve bedensel hareketini yansıtan çizgi yapısına eş bir çizgi yapısını kontrollü bir şekilde oluşturmuştur.



Resim 125. Roy Lichtenstein, “Fırça İzleri”, kâğıt üzeri elekbaskı, (58.5x 98.8cm.), 1967.
 (<http://www.lichtensteinfoundation.org/frames.htm>)

Lichtenstein, Claude Monet’in 1892, 1893 ve 1894 yıllarında ürettiği, günün farklı zaman dilimlerinde farklı ışık ve hava koşullarında Rouen Katedralinin ön cepheden görünümünü gösteren bir seri resimden etkilenmiştir (Resim 126). Monet gibi Rouen Katedralini farklı ışık etkileri içinde ön cepheden gösteren bir seri yağlıboya ve baskı resim yapmıştır. Lichtenstein ‘Katedral’ serisinde siyah konturları tamamen kaldırıp görüntüyü izlenimciliğin biçim yapısına uygun olarak Ben Day noktalarıyla oluşturmuştur (Resim127).

Bu resimlerde “Üst üste binen saf Ben Day noktası katmanları İzlenimci fırça darbelerinin yarattığı bulanıklığı mekanik olarak yeniden oluşturmuştur.”(Hendricson, 1988, s.71)



Resim 126. Claude Monet, “Rouen Katedrali”
, tuval üzeri yağlıboya, (91X63cm), 1893,
Paris, Orsay Müzesi
(Lacotte, 2004, sy.64)



Resim 127. Roy Lichtenstein, “Rouen Katedrali set V”,
tuval üzeri yağlıboya ve akrilik, (161.61X 360.36cm),
1969, San Francisco, SFMOMA
(Hendrickson,1988, s.71)

Lichtenstein, 1970'te 'Kimyaya Rağmen Huzur' serisi ile birlikte daha önce hep tek boyutta ve eşit aralıklarla kullandığı yüzeyleri kaplayan noktaları, ilk defa ışık-gölge ve hacim oluşturacak şekilde ritmik bir düzenle büyükten küçüğe doğru giden ve artan aralıklarla sonunda kaybolan noktalara dönüştürmüştür. Bu seride nispeten daha az yer tutan yeni nokta kullanımı 'Aynalar' (1972) serisinde yansıma ve parlamaları oluşturmak için kompozisyonda daha fazla ön plana çıkmıştır. Lichtenstein'ın yansıma ve parlamaları daha sonra 'Yansımalar' (1990), 'İçmekan' (1991) ve 'Çıplaklar' (1993-94) serilerinde de kullandığı görülmektedir. Dikdörtgen ve daire formu aynalar üzerinde noktalar bazen küçükten büyüğe doğru ve tekrar küçülüp kaybolarak yüzeyde yansımaya bağlı bazen organik, bazen de geometrik formlar oluştururlar. Çizgiler de yansıma etkisini arttırmak için noktalarda olduğu gibi kalından inceye doğru giderek kaybolur.



Resim 128. Roy Lichtenstein, "İki çıplak", 13 renkli baskı, (121X104cm.), 1994.
(Hendrickson,1988, s.83)

'Çıplaklar' serisinde bu yeni nokta kullanımı, daha önceki serilerde kullandığı tek boy düzenli nokta örüntüleri ile birlikte kullanılmıştır (Resim 128). " Fakat Çıplaklar serisindeki noktalar bu seride yeni bir özelliğe sahiptir, tek bir objenin kontur çizgilerinin

sınırları içinde yer almak yerine aynı anda birçok objenin üstünde uçuşarak ışık ve hacim dalgalanmaları yaratır” (Corlett, 2002, s.253). Nokta örüntüsü, biçimlere ve kontur çizgilerine bağlı kalmadan, mekânın ışık-gölge yapısına göre bir bölgedeki tüm obje, figür ve yüzeylerin üzerini kaplayarak bunlar arasında bir ortaklık kurar ve hem iki boyutlu desen hem de üç boyutlu form özelliği gösterir.

‘Boğa’ serisinde Lichtenstein’in farklı bir çizgi kullanımı görülmektedir (Resim 129). Daha önceki birçok seride resmi oluşturan nesne, geometrik biçimlerin içinde ya da arka planlarında kullandığı nokta örüntülerinin yerini burada düz diyagonal çizgi örüntüleri almıştır. “‘Boğa profil’ ve ‘Boğa başı’ serilerinde Lichtenstein line cut, litografi ve elek baskı yöntemlerini birleştirerek kullanır” (Corlett, 2002, s.127). Line cut yöntemi, düzenli çizgi örüntülerini oluşturmada kullandığı yeni bir yöntemdir. Çizgiler de nokta örüntülerinde olduğu gibi eşit kalınlık, aralık ve aynı yönde düzenli tekrarlarla bir araya gelir. Lichtenstein’in çizginin kontur dışındaki bu yeni kullanımını ‘Natürmort’ (1971), ‘Bitmemiş’ (1986-87-88), ‘İçmekan’ (1989), ve ‘Yansımalar’ (1990) serilerinde de tekrarladığı görülmektedir.



Resim 129. Roy Lichtenstein, “Boğa VII”, litografi, elek baskı, line cut, (68x 88cm.), 1973.
(Corlet, 2002, s.127)

‘Bitmemiş’ serisini oluşturan soyut geometrik kompozisyonlarda biçimleri sınırlayan siyah kontur çizgisi, yerini farklı kalınlıklarda sarı, mavi, kırmızı, çizgilere bırakmıştır (Resim 130). Farklı kalınlıklarda düz ve eğri çizgilerin yüzeyi bölerek oluşturduğu kenarlara dayanan geometrik biçimler, üçgen ve çokgenler içinde geniş düz renk alanları, diyagonal çizgi örüntüleri ve nokta örüntüleri bu serinin karakteristik özelliklerini oluşturmaktadır. Üst üste binen büyük üçgen formlar transparan bir özellik gösterirken, içlerindeki daha küçük biçimlerin renk yapıları derinlik etkilerini oluşturur. Çizgilerin form oluşturma özelliğiyle, farklı açı ve yönlerden gelen çizgilerin kesişmesi yüzeyi içine hapsederek iki boyutlu geometrik formların oluşması bu seride Lichtenstein’ın formları oluşturmada kullandığı bir yöntemidir.



Resim 130. Roy Lichtenstein, “Bitmemiş”, Archivart karton üzerine ağaç baskı, elek baskı ve kolaj (147 x 235cm), 1988.
(Corlet, 2002, s.127)

‘İçmekân’ serisinde bu diyagonal çizgi kullanımına ek olarak mekânlardaki cam, ayna gibi yansıtıcı yüzeyler, kullanılan farklı kalınlık ve uzunluklardaki kesik çizgilerle oluşturulmuştur (Resim 131). Zeminde ise incelik kalınlaşan ve merkezler etrafında dolaşan girift dalgalı çizgilerle ahşap deseni organik yapısıyla farklılık göstererek kontrollü yalın tek tip çizgi karşısında zıtlık oluşturmuştur.



Resim131. Roy Lichtenstein, “Mavi zemin”, 8 renkli taş, elek baskı ve ağaç baskı, (147X212cm.), 1991.
(Corlet, 2002, s.128)

2.3.Sigmar Polke (1941-)

1941 Silesia doğumlu Alman ressam ve fotoğraf sanatçısı Sigmar Polke, seri üretim sürecine yakın bir sanatçıdır. Çalışmalarında birçok farklı teknik ve malzemeyi birlikte kullanmaktadır. Lichtenstein’a benzer olarak çalışmalarında, gazeteler, dergiler, reklam afişleri gibi her tür basılı görsel malzemeyi kullanmıştır. Lichtenstein, ağırlığı çizgi roman ve küçük ilanlara verirken Polke, 1990’ların ortalarından itibaren gazetelerdeki fotoğraflara, reklam fotoğraflarına ve özellikle de bunlarda zaman zaman oluşan baskı hatalarına yoğunlaşmıştır. Baskı hatalarından kaynaklanan nokta deformasyonlarından yola çıkarak nokta hızlandırma adını verdiği yöntemle oluşturduğu görüntü kaymalarını resimlerinde kullanmıştır. Lichtenstein’ la benzer olarak Ben Day noktalarını üretim sürecine dâhil ederken basılı yayınların bir başka özelliği olan geniş düz renk alanlarını Lichtenstein’ın aksine kullanmamıştır. “Sigmar Polke, Ben Day noktaları ile üretilmiş resimleri yeni sanatsal iletişimin mükemmel aracı olarak gösterir ve gazeteleri kariyeri boyunca çalışmalarına ilham kaynağı olarak kullanır” (Becker, 2000, s.363).

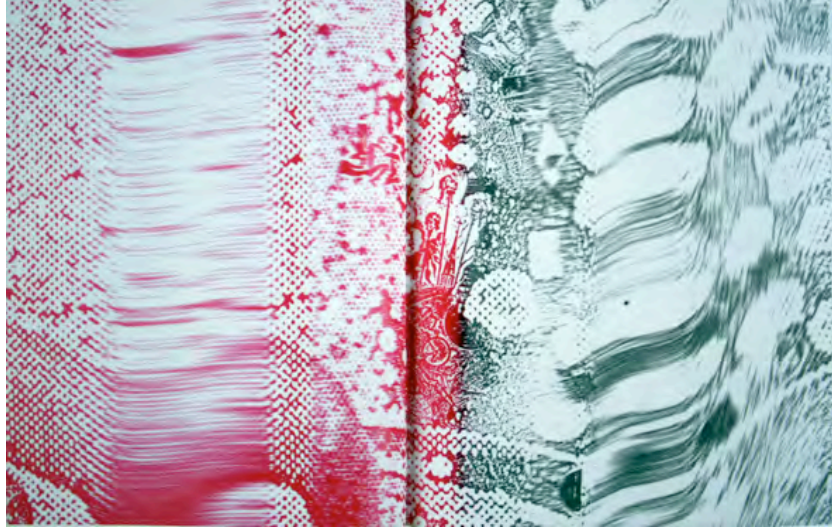
Polke baskı sürecinden kaynaklanan nokta motifini birçok farklı büyüklükte, nokta hızlandırma tekniğine uyarlayarak, biçimi bozarak, başkalaşıma uğratarak geniş yüzeyleri kaplayacak şekilde ve resimlerini oluşturan temel unsurlardan birisi olarak kullanmıştır. “Polke reklamların mesajını temizleyip, noktaları öne çıkararak elek nokta deseninin klişe özelliklerini modife etmiştir. Böylece tekstin hâkimiyetinde olan resmedilmiş objeyi serbest bırakıp onu reklama hizmet etmekten kurtarıp bağımsız düşünmeye yol açmıştır” (Becker, 2000, s.364). Başkalaşıma uğrattığı, dönüştürdüğü nokta desenleri basılı görsel malzemelere gönderme yapmaktadır. Baskı noktalarının dışında, doğada bulunan kuyruklu yıldızlar, atomların yapısı, yıldız haritaları gibi birçok noktasal biçimi de resimlerinde kullanmıştır.

Polke’un resimlerinde nokta hızlandırma tekniğinden kaynaklanan çizgisel yapıların dışında, gene basılı görsel malzemeler üzerine yaptığı, çocuk resimlerini hatırlatan çizgisel karalamalar, ince bir kontur çizgisi ile çizilmiş figürler ve karikatürler görülmektedir. Bunlarla birlikte, yüzeydeki organik biçimlerle kontrast oluşturacak şekilde biçimlerin arkasında ya da önünde çizgisel grid sistemleri de kullanılmaktadır (Resim 132).



Resim 132. Sigmar Polke, “İkinci Düşüş”, karton üzerine kırmızı, siyah serigrafi. (55X75cm.), 1995.
(Becker, 2000, s. 225)

Fotokopi makinesi kullanarak gazete ve dergilerden aldığı görüntüleri büyütürken işlem tamamlanmadan kâğıdı hareket ettirerek ya da çekerek görüntünün deforme olmasını sağlamıştır. “1980’den itibaren Polke kaynak materyallerini işlemek ve kopyalamak için, büyütme ya da orijinallerini bozmak için fotokopi makinesi kullanıyordu” (Becker, 2000 s. 385). Fotokopi makinesinin, üretim sürecinde verdiği müdahale imkânları sonucu yakalanan kısmen tesadüfî deformasyonlar Polke’un çalışmalarında belirleyici role sahiptir. Böylelikle gazetelerde, dergilerde bazen görülebilen bozulmuş benday noktaları gibi küçük teknik hatalara benzer sonuçları teknik sürece müdahale ile manüel olarak elde etmiştir. Hareket noktasındaki görüntüler noktalardan oluştuğu için bu kayma ve deformasyon sonucunda noktalar hareket kazanarak farklı yoğunluklarda çizgilere dönüşmüştür (Resim 133).

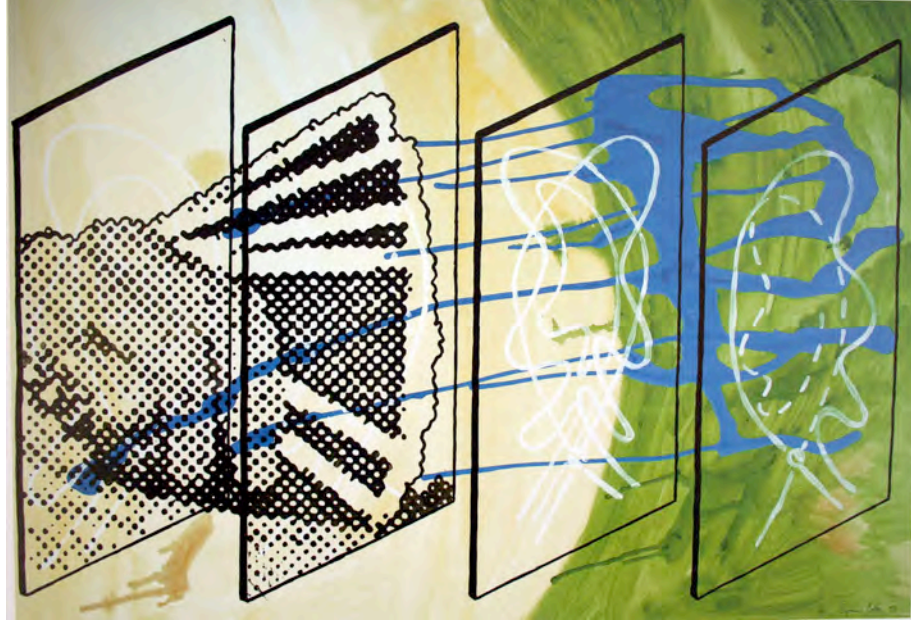


Resim 133. Sigmar Polke “tuz ve biber” fotokopiden siyah ve kırmızı ofset litho baskı, (25.5 x 42cm.), 1991
(Becker, 2000, s.217)

‘Baskı hataları’ serisi gazete baskılarının büyütülmüş versiyonlarına dayanmaktadır. “Gerçek görüntü ve hata arasındaki ilişkiden etkilenen Polke bozulmuş gazete baskısını genişletip büyütmüştür. Bu küçük problemleri çoğunlukla silip, bozup, esnetip, şaşırtıcı değişimlere uğratarak projektör yardımıyla tuvallere aktarmıştır.” (Sutton, 2003, s.145).

‘Baskı hataları’ serisi Polke’un baskı hataları ve onların anlamlı görüntüler yaratma potansiyeliyle devam eden etkileşimini gösterir. “Lichtenstein’in nokta kullanımı yüksek sanat gerekliliği bakımındandır, bu onun çizgi roman ya da reklam görüntülerinin kaynaklarıyla karşılaştırıldığında görülebilir. Polke’un nokta kullanımı ise grafik sürecin kasten bozulması ironisinin eklenmesiyle daha kavramsaldır” (Sutton, 2003, s.145).

Polke’un ‘İsimsiz’ adlı resminde sağdaki yeşil ve mavi alanın ağırlığını soldaki noktasal yapının dengelediği, asimetrik dengenin ve kapalı kompozisyon özelliklerinin kullanıldığı görülmektedir (Resim 134). Siyah düz çizgilerle oluşturulmuş dikdörtgen çerçeveler açılı bir şekilde ardı sıra yüzeyi kaplamaktadır. Dikdörtgen çerçeveleri oluşturan düz çizgiler kontur çizgisi niteliğindedir ve resim yüzeyini sınırlayarak dikdörtgen çerçeveler oluşturulmuştur. Çerçevelerin izleyiciye yakın kenarları ve üst kenarlarının kalın çizgilerle gösterilmesi hacim etkisi oluştururken, yüzeye açılı bir şekilde yerleştirilmiş olması perspektif özelliği göstermektedir.



Resim 134. Sigmar Polke, “İsimsiz”, karton üzerine 4 renk ofset baskı, (70X100cm.), 1993. (Becker, 2000, s.275)

Resmin zemin katında gördüğümüz yeşil renk üzerindeki mavi renkteki akma hareketi ile lekesel alandan noktasal ve çizgisel alana doğru bir geçiş yapmıştır. Bu akma ile oluşmuş çizgilerin yataydaki eğrisel hareketleri dikdörtgen çerçevelerin dikey kenarları ile gösterdiği yön zıtlığı ile derinlik etkisini güçlendirmektedir. Çerçevelerin içinde kullandığı beyaz, yüzeyde eğrisel hareketlerle dolaşarak birbirini kesen çizgi yumakları oluşturmaktadır. Bu çizgisel yapı arka plandaki mavi çizgileri de keserek yüzeyi amorf biçimlere bölmektedir. En sağdaki çerçeve içinde kesik çizgilerin benzer hareketlerle kullanıldığı görülmektedir. Resmin sol bölümünde noktalarla oluşturulmuş oyun kartları tutan el, iki çerçeve içinde sınırlandırılmıştır. Noktalar elin ve kartların çevresinde birleşerek çizgiye dönüşmüş ve titreşimli bir kontur çizgisi oluşturmuştur. Noktaların farklı büyüklüklerde ve negatif- pozitif ilişkilerle kullanılması, resme açık koyu ve ışık değerleri kazandırmıştır. Mavi çizgiler noktasal yapının önünde, çizgisel yapının arkasında devam etmektedir. Resmi oluşturan bütün unsurlar kademeli bir şekilde üst üste bindirilmiştir. Böylelikle birbirleri ile ilişkileri güçlendirilmiş kompozisyona belli bir derinlik etkisi kazandırılmıştır.

Sigmar Polke'un nokta kullanmadaki ısrarı 'Hareket Etmeliydik' adlı yapıtında ön plana çıkmaktadır (Resim 135). Noktalar resmin tamamında hâkim bir unsur olarak farklı örüntüler şeklinde kullanılmıştır. Figürleri çevreleyen kontur çizgilerinin küçük noktaların birleşmesiyle oluştuğu ve resmin büyük kısmını perde gibi kaplayan küçük noktaların yer yer birleşerek çizgisel hareketler oluşturdukları görülmektedir. Bu resimde de Polke'un nokta hızlandırma tekniğinin izleri açıkça görülmektedir. İlk bakışta serbest dolaşan çizgi hareketleri olarak görünen ince çizgiler figürleri tanımlamaktadır. Konturlarla gösterilmiş figürlerin arkasında kalan molekül yapısını tanımlayan betimlemede noktalar ışık gölge değerleri ile kürelere dönüşmüş ve çizgilerle birbirlerine bağlanmıştır. Noktaların aynı büyüklükteki gruplaşmaları farklı büyüklükte noktasal dokular oluşturmuştur. Resmin sol bölümündeki beyaz noktaların oluşturduğu dokusal alan, etrafını çeviren siyah renk ve alttaki noktaların içinde kullanılan kırmızı tuşeler ile resmin ağırlığını sol bölüme doğru çekmektedir. En üst katmanda görünen küçük noktaların oluşturduğu saydam leke, resmin diğer unsurlarını bağlayıcı özellik göstermektedir. Yüzeydeki noktasal düzenlemelerin üst

üste binmesi ve farklı ritimdeki dağılımları, yüzeydeki figürsel anlatıma derinlik katmaktadır. Noktaların dizilimi ve renk dağılımı gözde belli etkide titreşim yaratsa da dengeli yerleştirilen çizgisel hareketlerle izleyicinin gözünde güçlü bir bağ kurmaktadır. Siyah ve beyaza karşın kullanılan sarı ve kırmızı renk, figürsel anlatımı ön plana çıkartmak için etkin bir rol oynamaktadır.



Resim 135. Sigmar Polke, “Hareket etmeliydik”, karton üzerine 15 renk serigrafı (44 x 32cm.), 1999.
(Becker, 2000, s.351)

2.4.Brice Marden (1938-)

1938 Bronxwille New York doğumlu Amerikalı sanatçı Marden, Modernist ve Abstract Expressionist hareketler içinde değerlendirilmektedir. 1986’ya kadar yaptığı resimlerinde yatay ve dikey çizgilerin ilişkisine dayalı geometrik grid kompozisyonlar hâkimdir (Resim 136, 137). Resimlerindeki paralel, yatay, dikey, ve diyagonal düz çizgilerin oluşturduğu grid yapı,1984 sonrası Çin ve Uzakdoğu kaligrafisi sanatına ilgi duyarak yaptığı

araştırmalarda kaligrafinin akıcı, spontane, enerji yüklü yapısına sahip daha kıvrak bir çizgi ve grid sistemine dönüşmüştür. “Han Shan (Cold Mountain – Soğuk Dağ) şiirinin çift dilli baskısı kendisine hediye edildiğinde bu şiirlerin tipografik düzeninden çok etkilenen Marden, Çin yazısındaki gridi çıkış noktası olarak kabul etmeye başlamıştır” (Garrels, 2006, s.17).



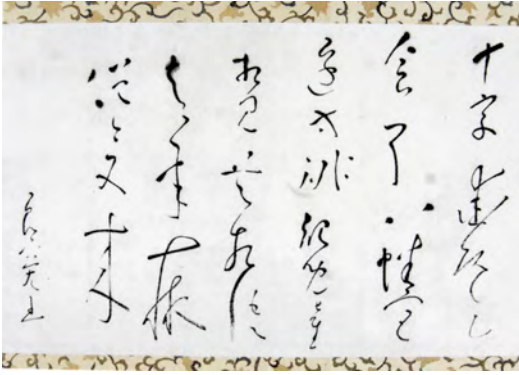
Resim 136. Brice Marden, “İsimsiz”, kâğıt üzeri grafit ve beeswax, (55X76 cm.), 1964.



Resim 137. Brice Marden, “Maskeleme Çizimi 5”, kâğıt üzeri guas, mürekkep ve yağlı boya, (37X34cm.) 1984.

(Garrels, 2006, sy. 139,219)

Marden’in Çin kaligrafisinden etkilenmesi sonucu gelişen resimlerinde dikey biçim istifi dikkat çekicidir (Resim 138). Karmaşık çizgi ağlarının oluşturduğu biçimler, resim yüzeyinde dikey hareketler ve kolonlar oluşturacak şekilde düzenlenmektedir. Bu dikey biçim istifi Marden’in ‘Soğuk Dağ’ şiirinin grafik düzeninde beyitlerin dikey istifinden etkilenmesi sonunda gelişmiştir (Resim 139). Marden bu şiirin grafik şemasından yola çıkarak çizdiği ‘İlhamperileri çizimleri’ nde dikey hareketlerle gelişen yapıların figürsel çağrışımlarını daha sonraki resimlerinde de kullanmıştır. ‘Soğuk Dağ’ serisi Marden’in şiirin şemasını iskelet olarak kullanıp, kaligrafi ve görüntüyü birleştirdiği ilk seridir. Kırılan, bükülen ve kesişen çizgiler, açısız formlar oluşturarak ve eklenip, çoğalarak yüzeyi kaplayan yeni bir grid sistemi ortaya koymaktadır. Burada Marden’in Çin kaligrafisi ve resim sanatı ile ilgili gözlemlerinin sonucu olarak ortaya çıkan bir tepki söz konusudur.



Resim 138. Daigu Ryokan, "Çılgın Kesikle ilgili Bir Şiir", 19.yy.



Resim 139. Brice Marden, "Çizim", kağıt üzeri mürekkep, (50X75cm.), 1986.

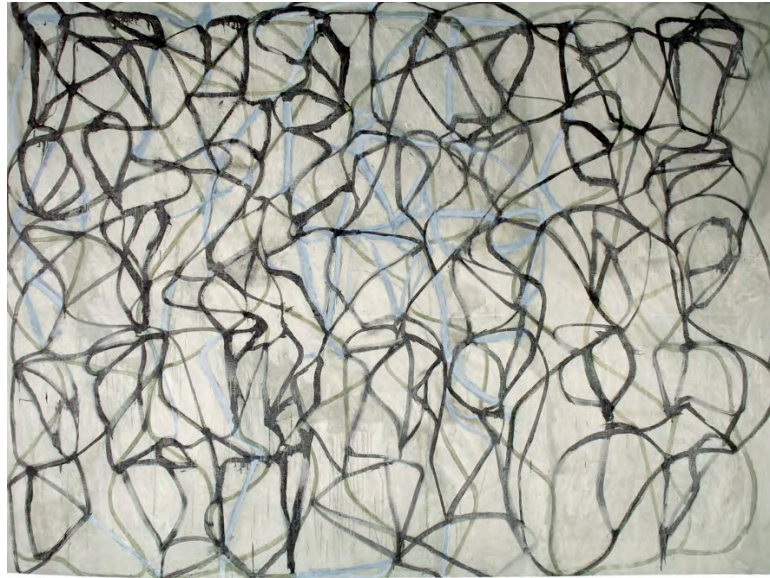
(Garrels, 2006, s.236)

Marden düz çizgilerin artık görülmediği bu yeni yapıyı 'glifler' olarak tanımlamıştır. Glif, kelimelere ve düşüncelere karşılık gelen resimsel semboller ya da yazı-resim olarak tanımlanabilir. Marden'in bu tanımı seçmesi direkt olarak Çin kaligrafisi ile bağlantılıdır. Çin kaligrafisinde karakterler nesnelere karşılık gelen resimsel sembollerdir. 1986'dan itibaren yoğun olarak kullanmaya başladığı glifler ile birlikte Marden'in resmi de bir yanıyla yazı resme dönüşmüştür. "Marden'in imzası olan üçgen şeklindeki "glifler" ilk kez *Rexroth* dosyasında ortaya çıkmıştır, bu tür grafik birimlerin kolona benzer şekilde kullanımı ve baskıların bir kısmının grid kompozisyonu da doğu kaligrafisini anımsatmaktadır" (Garrels, 2006, sy.21).

Marden, bu akışkan kaligrafik çizgi yapısını resimlerinde yüzeyin tamamını kaplayacak şekilde çok katmanlı olarak kullanmaya başlamıştır. Resim düzleminin kenarlarından çekilerek gerilip açılmış izlenimi veren kalın çizgi ağları yüzeyi kaplamaktadır. "Eğriler veya kıvrımlar, halka veya büküm, köşeye doğru kıvrım oluşturan kalın çizgiler şeklinde ortaya çıkan koni şeklindeki glifler bazen yelpaze gibi açılır veya bazen esnek çadır ya da kutu şeklinde katlanırlar" (Garrels, 2006, s.88).

'Soğuk Dağ' serisine ait olan bu resimde Marden'in glifler olarak adlandırdığı birbirine eklenerek çoğalan üçgenimsi formlar tüm yüzeyi kaplamaktadır (Resim 140). Çizgisel

olarak devinim bütün kompozisyona hâkimdir. Herhangi bir mekân kaygısı hissedilmeden ele alınan derinlik etkisi resmi yüzeye taşımaktadır. Bütün çizgisel yapılar aynı düzlemde olmalarına rağmen mavi alanlarla siyah – beyaz alan arasında bir plan etkisi oluşmaktadır. İzleyecinin gözü bu hareketli çizgi yapısı içinde gezinerek figürü çağrıştıran okumalar yapar. Bu deneyim izleyici için bulmaca gibidir, her seferinde figürü çağrıştıran yeni bir form yakalayabilir. Bunu çizgilerin incelik kalınlaşması ve nüans farkları sağlamaktadır. Çizgilerin yakın armonideki renklerden olması farklı okumaları desteklemektedir. “Marden güçlü açısalları kalın çizgi ağlarıyla birbirine bağlamış ve alttaki pentimento ağını ortaya çıkarmak için kasıtlı olarak şeffaf renkli boya kullanmıştır” (Garrels, 2006, s.87).

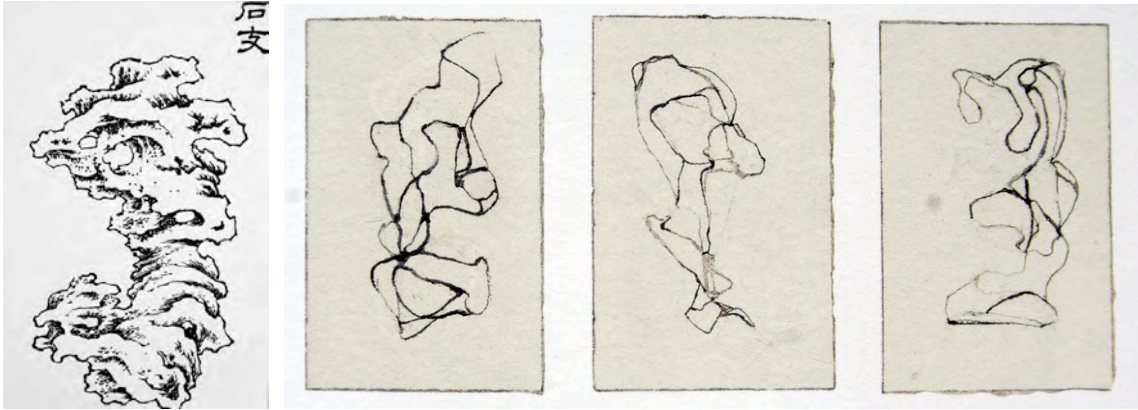


Resim 140. Brice Marden, “Soğuk Dağ 2”, tuval üzeri yağlıboya, (274.3X 365. 8cm.), 1989-91. (Garrels, 2006, s.236)

Bu, Marden’in resimlerinde genellikle kullandığı bir yöntemdir. Örgü halinde üst üste binerek yüzeyi kaplayan çizgisel formlar, resim düzleminin kenarlarına dayanarak görülmeyen bir güç tarafından zorlanıyormuş gibi kıvrılarak tekrar içeri dönmektedir ve bu bir döngü gibi tekrarlanmaktadır. Çizgilerin resim düzlemi içinde sınırlı kalması, bu çizgisel yapıya sadece bulunduğu yüzeye ait özel bir yapı olarak değer katarken aynı zamanda kapalı bir kompozisyon oluşmasına neden olmaktadır. Renk kullanımındaki sınırlı

tavır çizgi yapısının öne çıkmasında önemlidir. Yüzeyin çizgilerle çevrelenerek bölünmesi dokusal bir yapıyı da beraberinde getirmektedir.

Marden'in 'Kırmızı Kayalar' serisi yedi ayrı resimden oluşmaktadır. Bu resimlerin oluşumunda da Marden'in Çin resmine olan ilgisi görülmektedir (Resim 141). Marden Çin manzaralarındaki kaya çizimlerinden etkilenecek bir seri kaya çizimi yapmıştır. Bu çizimler 'Kırmızı Kayalar' resimlerinin biçim yapısında etkili olmuşlardır (Resim142). "Marden'in bu beş yıllık çalışmasında görülen çizgi akıcılığı ilginçtir. Özellikle kaya çizimleri zarıflığı ve serbestliğiyle dikkat çekmektedir. Çizimleri ham bir enerjiyle dolduran formlarda açıkça görülebilir hız ve akıcılık vardır. Bu serideki çizginin niteliği Çinlilerin bazı dağ ve kayalık resimlerindeki çizgiyi hatırlatmaktadır" (Garrels, 2006, s.96).



Resim 141. Shi Zhang, Suyuan taş kataloğundan.

**Resim. 142. Brice Marden, "çizimler"
Kağıt üzeri mürekkep, (43X32cm.), 1986.**

(Garrels, 2006, s. 94,95)

'Kırmızı Kayalar' serisine ait resimlerin çizgi ve renk yapıları önceki dönemlerden oldukça farklıdır. Ana renkler (kırmızı, mavi, sarı) ve birinci derece ara renkler (turuncu, yeşil, mor) hem zemin rengi olarak hem de çizgi renkleri olarak görülmektedir. Çizgiler kıvrılarak hareket eden renkli şeritler gibi kontrollü ve düzgün bir şekilde boyanmıştır. Daha önceki çizgi yapılarında görülen ve çizgileri yüzeye bağlayan sıçramalar, taşmalar ve akmalar yeni çizgi yapısında görülmemektedir. Her renkli çizgi, zemin üzerinde dolaşarak

ayrı bir form oluşturmaktadır. Bu farklı renkteki çizgilerin oluşturduğu formlar üst üste binerek yeni formlar meydana getirmektedir. Bu formlar arasındaki büyük küçük form ilişkileri resmi güçlendirmektedir. Renkler arasındaki kontrast ilişki güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Renklerin sıcak soğuk ilişkisi ile birlikte derinlik etkisi oluşmaktadır. Yeşil ve mavi renkteki çizgiler arka planda derinliği güçlendirmektedirler. “Marden bu yeni seride hangi renk şeridinin hangi başka bir renk şeridi üzerinde yer aldığını izleyicilerin doğrusal öğelerin katmanları “arasından” görmelerini ve açık bir şekilde ayırt etmelerini istemiştir” (Garrels, 2006, s.103).

‘Kırmızı Kayalar (1)’ de mor zemin rengi üzerinde kıvrılarak dolaşan kırmızı, sarı, turuncu, mavi ve yeşil renklerdeki çizgi şeritleri resim düzleminin sınırlarına dayanarak daha önceki çizgi yapılarından farklı olarak kenarlara paralel düz çizgilere dönüşüp, resim içinde bir çerçeve çizmektedir (Resim143). Sarı renkteki çizginin oluşturduğu form rengin parlaklığı ve ışıklılığı ile resmin ağırlık noktasını sola itmektedir. Fakat Marden yarattığı çizgisel devinim ve sarı rengi destekleyen sıcak armonideki diğer çizgilerin hareketi ile izleyicinin gözünü resmin tüm yüzeyinde dolaştırmaktadır. Sıcak armonideki çizgilerin sıklaşarak toplandığı alanlarda derinlik etkisi güçlenmektedir. Kırmızı rengin kullanıldığı çizgisel form en üst katmanda olmasına rağmen, mor zemin rengi üzerinde şiddeti iyice artan sarı renk çizgi ön planda algılanmaktadır.



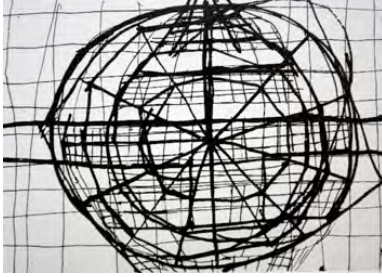
Resim 143. Brice Marden, “Kırmızı Kayalar (1)”, tuval üzeri yağlıboya, (190.5X271.8cm.), 2000-2002.

(Garrels, 2006, s.279)

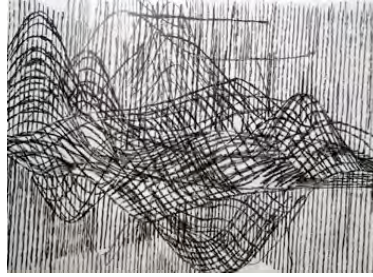
Çizgilerin farklı renklerde olması ön arka plan ilişkisinde katmanları ayırmada izleyiciye kolaylık sağlamaktadır. Marden'e göre izleyici “belli bir zemin rengi ile örgü halindeki ve üst üste gelmiş birçok doğrusal öge üzerindeki farklı renk katmanlarını görmelidir, aynı zamanda zeminin ve doğrusal öğelerin tek bir düzlem üzerinde barındığını da görmelidir” (Garrels, 2006, s.104).

2.5.Terry Winters (1949)

1949 Brooklyn, doğumlu Amerikalı sanatçı Winters, özellikle resimleri, çizimleri ve baskı resimleri ile tanınmaktadır. Baskı resimleri gravür, litografi, linol ve ağaç baskıyı içeren geniş bir çeşitlilik göstermektedir. Kullandığı çizim araçları arasında grafit kalem, mürekkepli kalemler, renkli keçe uçlu kalemler ve füzen gibi zengin çizgisel değerler verecek farklı araçlar bulunmaktadır. Winters’ın resim, çizim ve baskı resimlerinde kullandığı çizgiler, doğrudan bir ifade aracı olarak yüzeye hızla kaydedildiğinden malzemenin çeşitliliği ve bıraktıkları özel çizgi yapıları önem kazanmaktadır. “ Winters’ın çizgisi aynı zamanda hem hızlı hem de yavaş hareket ederek uzamın yanı sıra zamanı da uzatır. Çizgi formları benzer türlerdeki başka formlara yol açar.” (Weinberg, 2005, sy.21) Her bir çizim aracının oluşturduğu farklı karakterdeki çizgiler ve formlar resim yüzeyine hâkim olmaktadır. Bu çizgiler kişisel ifadenin doğrudan kayıtları gibidir. ‘Ağ Örgüsü’ serisindeki çizimlerde grafit kalemin farklı sertlikteki grenli ve titreşimli çizgi yapısının yarattığı görsel değerler ‘Sınırların Hesaplanması’ serisindeki akıcı, volümlü mürekkep çizimleri ile karşılaştırıldığında bu belirgin fark ve farklı malzemelerin kattığı görsel değerler görülebilmektedir (Resim 144, 145, 146). Seçilen tüm bu çizim araçlarının ortak noktası ise ressamın el hareket ve tepkilerine kesintisiz cevap verebilen çizgi çizebilme özelliğidir. Winters el ve bilek hareketlerini doğrudan çizgi olarak kaydetmiştir. “. Winters, resminde açık bir fiziksel iz bırakma peşindedir ancak karalanmış çizgiler, yıpranmış renkler, kabartma ve tümsek katmanları; hiçbir zaman bir beden deneyiminden kaynaklanan işaretlerin kendine güvenen, alışıldık tavırlarla sınırlı olduğunu varsaymaz” (Weinberg, 2005, s.31).



Resim 144. Terry Winters, “Sınırların Hesaplanması” kağıt üzeri mürekkep. 1995



Resim 145. Terry Winters, “Ağ Örgüsü 1”, kağıt üzeri grafit, (50X71cm.), 2000.
(Weinberg, 2005, s.53,52,114)



Resim 146. Terry Winters, “Sınırların Hesaplanması”, kağıt üzeri mürekkep,1995.

Winters’ın farklı tekniklerde yaptığı bu çalışmalarında ortak nokta, olarak resimlerinin çizgisel yapısı ve bu çizgilerin oluşturdukları yüzey örüntüleridir. Sanatçının 1980’lerde yaptığı resimlerinde tohum, yaprak, deniz kabuğu gibi doğa kaynaklı biçimlerin şematik çizimleri dikkat çeker. Bu resimlerde çizgilerle birlikte nokta ve noktasal yapılarda öne çıkmaktadır (Resim 147).



Resim 147. Terry Winters, “Birleşme” tuval üzeri yağlıboya, (85X110cm.), 1986.
(www.ubs.com...tx_artcollectionPW854 01.jpg)

Terry Winters, 1990’larda soyutlama süreci sonunda tüm alanı kaplayan yüzey örüntülerini ve grid yapıyı resminin ana yapısı olarak vurgulayan sanatçılardan birisi olmuştur. Ağ

örgüsü benzeri yoğun çizgi sistemi ve sarmalları, resim yüzeyini kaplayan motif örüntülerini oluşturmaktadır. Birbirleriyle örtüşen çizgi sistemlerinin yarattığı ritim etkisi ve dokusal alanlar, Winters'ın resminde öne çıkan estetik değerlerdir. “Daha sonra bu soyutlamış görüntüler diyagramlara benzeyen yoğun olarak üst üste bindirilmiş gridlere, ağlara, paralel çapraz ve spiral çizgi istiflerine dönüşür. Bu yapılar X-ray, ozalit baskı, büyütülmüş kristaller ya da sadece balıkçı ağlarını anımsatan insan yapısı sistemleri çağrıştırır” (Heartney, 2008, s.77).

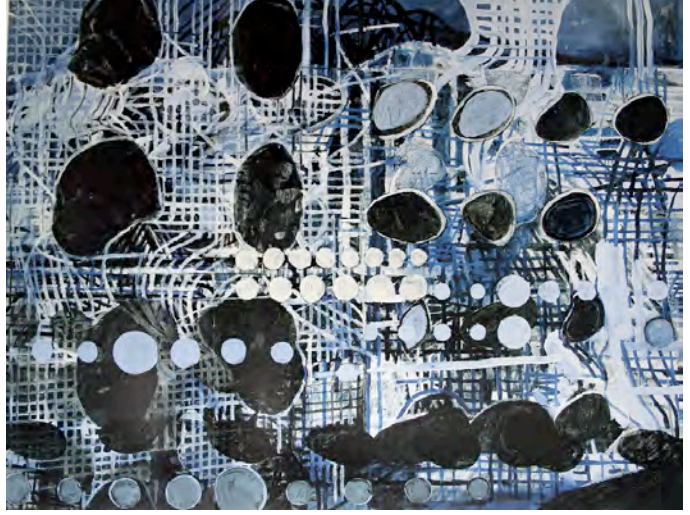
Winters'ın resmi, grafiksel bir estetiği de eş zamanlı olarak içinde barındırır ve karmaşık grafik motiflere dönüşen diyagramatik çizgilerden etkilendiğini “Benim yaklaşımım diyagramatiktir, her bir görüntü üst üste koyulmuş haritalar haline gelir” (Heartney, 2008, s. 77) diyerek açıklamıştır. Resimlerine verdiği adlar da üst üste binerek örtüşen çizgi sistemlerinin kaynağı hakkında ipuçları taşımaktadır. ‘Mavi Diyagram’, ‘Set Diyagram’, ‘Eğrilerin Çizelgesi’, ‘Çizgesel Levhalar’, bunlardan birkaçıdır. Farklı dönemlerine ait çizgi yapılarındaki değişiklikler de dikkat çekicidir. 1994 ve 2004 yılları içinde ürettiği ‘Kaynaklar ve Sistemler’ 1994, ‘Sınırların Hesaplanması’ 1995, ‘Grafik Primitifler’ 1998, ‘Konum Planı’ 1999, ‘Set Diyagram’ 2000, ‘Ağ Örgüsü’ 2000 ve ‘Türbülans Kabukları’ 2003 serileri farklı çizgi ve kompozisyon özellikleri ile birbirlerinden ayrılmaktadır. Yoğun çizgi örüntüleri ve çok katmanlılık, bu serilerin hepsinde belirgin unsur olarak görülürken, ‘Set Diyagram’ ve ‘Türbülans Kabukları’, serilerinde nokta ve noktasal formların çizgiler ile birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu resimlerde noktalar nokta dizileri oluşturacak şekilde ardı sıra dizilirler (Resim 148, 149). “Çok yoğun bir yapısı olan ‘Türbülans Kabukları’ serisi damarlı ve kısmen düzleştirilmiş küreleri veya silindirleri betimler gibi görünen çizgisel yapılardır.. (Weinberg, 2005, s.28). Bu yapılar, Winters'ın çoğunlukla kullandığı bir form türüdür ve küreleri betimleyen çizgisel yapıları farklı oranlarda farklı dönemlerinde görmek mümkündür.

‘Sınırların Hesaplanması’ serisinden 1996 tarihli ‘Paralel Rendering-2’adlı yapıtı tüm yönlerden resme giren çizgilerin oluşturduğu yoğun bir doku, titreşim ve boyut etkisiyle iki

boyutlu ve üç boyutlu arasında gidip gelen gerçekliğe doğru algı yanılsaması yaratmaktadır (Resim 150).



Resim 148. Terry Winters, “Set Diyagramı”, tuval üzeri yağlıboya, (75X68cm.), 2000.
(Weinberg, 2005, s 102,136)



Resim 149. Terry Winters, “Türbülans Kabukları, Standart Çizelge 2”, (94X 126cm.),2003.
(Weinberg, 2005, s 102,136)



Resim 150. Terry Winters, “Paralel Rendering-2”, tuval üzeri yağlıboya, (240X339cm.) 2002.
(Weinberg, 2005, s.46)

Sanatçının ‘Paralel Rendering–2’ adlı yapıtı üst üste binen dört ayrı çizgi katmanından oluşmaktadır. Zemin ve üzerine yerleşen üç farklı renkteki çizgi örüntüsü yüzeyi kaplamaktadır. Zemin üzerindeki ilk çizgi katmanı benzer kalınlıktaki sarı çizgilerle oluşturulmuştur. Bu ilk katman kompozisyonun oluşumunda iskelet görevi görse de diğer çizgi katmanları bunu tamamen dışlayan bir şekilde gelişebiliyor. İkinci çizgi örüntüsünü, mavinin gölgesi gibi algıladığımız siyah renkte görüyoruz. Merkezden dışa doğru gelişen ve köşeleri kesiştiği için yamuğu andıran bir forma yaklaşan geniş eğriler bir üst katmanda mavi çizgilerle desteklenerek geometrik bir form oluşturmaktadır. Siyah çizgilerin yaptığı içbükey hareket karşılığında mavi çizgilerin yaptığı dışbükey hareketler şeffaf bir küreyi andırmaktadır. Her bir çizgisel örüntü resim yüzeyini küçük alanlara bölüyor. İlk katmanda daha geniş bölünmeler görülürken ikinci ve üçüncü katmanlarında üst üste binmesi ile gittikçe daha küçük alanlara ayrılıyor. Bu çizgisel sistem beraberinde yüzeyi parçalayan bir yapıyı da getiriyor. Resim yüzeyine giren her bir çizgi, diğer çizgilerle de kesişerek bu parçalanmayı artırıyor. Parçalanmanın yoğunluğu çizgi birikmelerinin yoğunluğu ile paralel olarak gelişiyor. Çizgilerle çevrelenmiş bu alanların kendi içlerinde de çok katmanlılığın ve bölünmelerin devam ettiği görülüyor.

Winters’ın resimlerinin çok katmanlılığı, çizgi yönlerinin perspektif etkisi ve kullanılan renklerin yarattığı derinlik hissi bu boyut yanılsamasının nedenleri olarak sayılabilir. Sarı renk maviyi iterek bu çizgilerin önde olduğu izlenimi yaratmaktadır. Kullanılan çizgilerin kalınlıklarındaki farklılıklar da derinlik algısını güçlendirmektedir. Çizgilerin taşıdığı kalınlık, renk ve ışık değerleri çizgiyi estetik kılarak resimsel değerlerin artmasını sağlamıştır. Yüzeyde yatay yönde baskın olan dört çizgi resmi beş parçaya bölüyor. İnce ve sık aralıklarla dikey yöndeki çizgiler sayıca fazla olan yatay yöndeki çizgileri dengelemektedir. Çizgi yoğunluğunun daha fazla olduğu ve resmin ağırlığının kaydığı sol bölüm asimetrik dengeyi oluşturmaktadır. Yatay, dikey ve eğri çizgilerin yarattığı düzensiz ritim etkisi resme hâkimdir. Çizgi örüntüsü yoğun bir şekilde tüm yüzeyi kaplayıp kadrajın dışına taşıdığından açık kompozisyon kuruluşu oluşturmaktadır.

Winters'ın diyagramatik çizgilerden etkilenecek oluşturduğu 'Ağ Örgüsü' serisinden 'Parıldama' da dört ayrı merkezden açılarak genişleyen paralel sarmal çizgilerin oluşturduğu dairesel hareketler çizgi ögesinin tekrarı sonucu oluşmaktadır (Resim 151).



Resim 151. Terry Winters, “Parıldama”, tuval üzeri yağlıboya, (240X339cm.) 2002.
(Weinberg, 2005, s.128)

Tüm bu dairesel hareketler ortak bir ritim oluşturacak şekilde üst üste binerek sarmal bir çizgi ağı oluşturmuştur. Örtüşen sistemler beraberinde yoğun çizgi birikimleri ve dokusal alanları getirirken derinlik etkisini de güçlendirmektedir. Bu sarmal beyaz çizgi örüntüsü siyah zeminin üzerini tamamen kaplamaktadır ve üstteki yapının boyut etkisinin güçlenmesini sağlamaktadır. Çizgilerin geniş dairesel hareketlerle resim düzleminin kenarlarına dayanmaları ve kesilmeleri beraberinde açık bir kompozisyon yapısını getirmektedir. “Sarmal oluşturan formlar Winters’da zaman ve uzamın birbirinden ayrılmaz hale geldiği sanal bir alanda gerçek olguların bilgisayar modellemesini ortaya koyar” (Weinberg, 2005, s.15).

Bu resimlerdeki çizgilerin düzlemsel uzantıları ve hareketleri yüzeyde hacimsel boyutlar oluşmasına neden olmaktadır. ‘Parıldama’ da ki çizgi örüntüsü sonar dalgaları ya da suya

atılan bir taşın yarattığı dalgalar gibi farklı merkezlerden eşzamanlı çoğalarak ve benzer bir oluşun getirdiği sistem ve tekrar sonucu gelişmektedir. Resim kadrajı hareketin başlangıcını ve yarattığı ardışık tepkiyi göstermektedir “Her bir çizgi etkilerin tesadüfı sonucu komşu çizgilere çok benzeyen bir form almaktadır ama kendi karakterini ortaya koyan bağımsız bir yinelemedir” (Weinberg, 2005, s.25).

3. TÜRK RESİM SANATINDA ÇİZGİ VE NOKTA ÖGELERİNİ ÖN PLANA ÇIKARTAN SANATÇILAR VE ESERLERİ

3.1.Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Berkel 1907’de Yugoslavya’nın Üsküp kentinde doğmuştur. 1935’de Floransa Güzel Sanatlar Akademisini bitirerek Türkiye’ye yerleşmiştir. 1950’lerin ilk dönemlerinde resimlerinde görülen soyutlamalar, yapı olarak belirgin farklılıkların bulunduğu dönemlere ayrılabilen bir soyutlama süreci resimlerini soyuta kadar götürmüştür. Çizgi, Sabri Berkelin tüm dönemlerinde önemini koruyan bir unsur olarak görülmektedir ve özellikle çizginin kontur olarak kullanımı resimlerinin belirleyici özelliği olmuştur. “Sabri Berkelin 1946’dan sonraki soyut yaklaşımındaki gelişmeler, konturun ele alınışındaki farklı tavırlardan kaynaklanmıştır”(Erzen, 1995, s.32).

1950’lerin başları Berkelin soyut kompozisyonlara başladığı yıllardır. Bu tarihler Türk resim sanatı tarihinde de eşzamanlı olarak ilk soyut resimlerin yapılmaya başlandığı bir dönemdir. Çizgi, nokta ve renk öğelerinin Berkel’in resimlerinde temel öğe olarak görülmesi 1950’lerle birlikte geometrik figüratif soyutlamalarla başlamıştır. “1949’da Natürmortların bir gelişimi olarak başlayan, biçim bölünmeleriyle Kübizmi anımsatan, giderek kubbeler dizisinde daha radikal bir soyuta yönelen resimlerde çizgi, bir noktadan başlayıp, adeta kaligrafik hareketler çizerek biçimleri, bunların iç parçalanmasını renk

alanlarının farklılığını ve kurguyu oluşturmaktadır.” (Erzen, s.35) Çizginin Berkel’de kompozisyonun ana kurucu unsuru olarak görülmesi renk ile birlikte noktadan daha erken bir tarihtedir. 1952 yılında yaptığı ‘Simitçi’, 1954 yılında yaptığı ‘Zeybek’ adlı yapıtları Berkel’in çizginin kurucu rolü üstlendiği önemli figüratif soyutlamalarındandır (Resim 152, 153).



Resim 152. Sabri Berkel, “Simitçi”, tuval üzeri yağlıboya, (162X91cm.), 1952.



Resim 153. Sabri Berkel, “Zeybek”, mukavva üzeri yağlıboya, (95X66cm.), 1954.

(Beykal, 2006, s.121,123)

Bu resimlerde aynı kalınlıktaki siyah çizgi kontur işlevi görerek yüzeyi mekân izlenimi veren geometrik birimlere ayırırken, birbirine eklenmiş geometrik birimlerden oluşan kapalı figüratif formları da çepeçevre sarmaktadır. Temel öge olarak aynı karakter ve kalınlıktaki siyah çizginin kullanımı, Berkel’in resimlerinde 1955 yılına kadar devam etmektedir. 1955 yılından itibaren ise farklı bir çizgi kullanımı görülmektedir.

1951-57 yılları arasında yaptığı soyutlamalarında sürekli hareket ederek resim yüzeyini bölen ve kapalı geometrik formlar oluşturan siyah çizginin kontur olarak kullanımı betimlemeleri yalın bir anlatıma götürerek resimlerinin temel ögesi olmuştur. Bu döneme ait, Portre, Ritmik Desenler, Pentür, Rondo ve Serenite gibi resimlerde çizginin kurucu

etkisi görülmektedir. Çizgi, yüzeyi bölerek biçimleri oluştururken bir nevi strüktürel yapıyı da ortaya koymaktadır. Aynı çizgi kullanımı bu dönemdeki geometrik figüratif resimlerinde de görülmektedir. “1955 yılı Berkel için çizgiyi yeni olanaklarıyla gündemine aldığı ve ilginç çözümler ürettiği yıldır. Bu resimlerinde Hat sanatı ve yazı resimler kadar, Klee’nin çizgiyle ilgili öğretilerinin de etkisi söz konusudur. Klee’nin, çizginin nesnel dünyanın ifade aracı olmaktan öte ve belki de daha çok kendi ifade olanaklarına sahip olduğu yolundaki önerileri Berkel’in bu soyut döneminde üzerinde durduğu bir konudur” (Beykal, 2006, s.19).

Sanatçının 1955-62 yılları arasında yaptığı çalışmalarında çizginin kontur özelliğinin devam ettiği görülse de, daha önceki dönemde kullandığı aynı kalınlıktaki düz siyah çizginin yerini, daha kalın ve titreşimli kenarlara sahip bir çizgi almıştır. Sanatçının bu dönemini, titreşen çizgilerin bazen yüzeyi tamamen bölerek kapladığı kompozisyonlar oluşturmuştur. Berkel’in ‘Endişe’ isimli tablosu bu dönemin özelliklerini tam olarak yansıtmaktadır (Resim 154).



Resim 154. Sabri Berkel, “Endişe”, tuval üzeri yağlıboya, (130X162cm.), 1955.
(Beykal, 2006, s.30)

Bu resimde beyaz zemin üzerindeki kalın, titreşimli, siyah çizgisel yapı tüm resim düzlemini küçük amorf biçimler oluşturacak şekilde kaplamıştır. Çizgi, renk ile birlikte

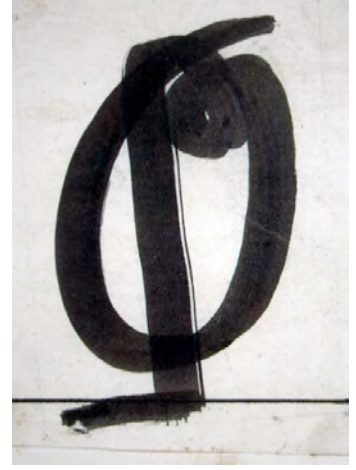
resmin temel unsurları olarak ön plandadır. Yüzeyin çizgiler tarafından yoğun bir şekilde bölünmesi, dokusal ve yüzeysel bir yapıyı da beraberinde getirmiştir. Farklı yönlerden gelen çizgiler kesişerek küçük amorf biçimler oluşturmaktadır. Berkel çizginin sınırlama ve biçim oluşturma özelliğini bu kapalı biçimleri oluşturmada kullanmıştır. Bu biçimlerin içinde farklı değerlerde grilerle birlikte sarı, yeşil ve küçük kırmızı renk alanları oluşturmuştur. Gri renk alanları arasındaki açık – koyu ilişkileri ve diğer renkler arasındaki sıcak soğuk renk ilişkileri aynı düzlemde bulunan çizgisel yapıya derinlik etkileri katmaktadır. Küçük renk alanlarının resmin sağ ve sol bölümlerinde toplanması ve beyaz, büyük alanların resmin orta bölümünde toplanması bu etkinin oluşumunda rol oynamaktadır. Kullanılan çizginin titreşimli yapısı optik bir hareketlenme oluşturmaktadır. Beyaz zemin üzerinde yer alan kalın siyah çizgiler arasındaki güçlü açık-koyu zıtlığı ve titreşimli çizgi yapısı ile zemin arasında kalan kısmi beyaz alanlar çizginin titreşimini artırarak onu güçlendirmektedir. Beykal, Sabri Berkel’in bu dönemini ‘zikzak stili’ olarak adlandırmıştır. “1962’lere kadar sürecek olan bu dönemde zikzak stili, dinamik, ifadeci çizgisel dili giderek kalın fırçanın daha serbest kullanılacağı, resim yüzeyinin üzerinden yırtılarak çıkartılmış izlenimi veren, bir tür dekupaj tekniğinin boyaya uygulanışı diyebileceğim daha lekeli bir düzenleme içinde, büyütülmüş kaligrafik öğelerin dinamizmi dikkat çekicidir (Beykal, s. 20).

Sanatçının 1970’li yıllarda siyah mürekkep ve fırça ile yaptığı kaligrafik form denemeleri ve kaligrafik öğeleri, renk ve leke ile birlikte kullandığı ‘Yazı’, ‘Yazı resim’, Resimsel yazı’, ‘Titreşim’ gibi resimleri bu dönemde Berkel’in kaligrafiye olan ilgisinin arttığını göstermektedir (Resim 155, 156).

Nokta ve noktasal biçimlerin Berkel’in resminde ana unsur olarak görülmesi 1963’te başladığı lekeli kompozisyonları ile birlikte. Bu resimlerde bastırılarak oluşturulmuş izlenimi veren serbest lekelerle birlikte çok düzgün bir formda olmayan nokta ve noktasal formların lekelerle birlikteliği görülmektedir (Resim 157).



Resim 155. Sabri Berkel, “Yazı”, duralit üzeri yağlıboya, (50X50cm.), 1970.



Resim 156. Sabri Berkel, “Yazı”, kâğıt üzeri mürekkep, (11X9.5cm.), 1970.

(Erzen, s.84)



Resim 157.Sabri Berkel, “Motif”, mukavva üzeri yağlıboya, (49X70cm.), 1964.
(Beykal, 2006, s.147)

Berkel'in son dönem resimlerinde ise, diğer geometrik biçimlerle birlikte noktaların kullanımı ön plana çıkmaktadır (Resim 158). Tam daire formundaki noktaların ve noktasal biçimlerin birbirleri ile ve kompozisyonu oluşturan diğer geometrik ve serbest biçimlerle olan ilişkileri, renk ilişkileri ile birlikte değerlendirilmektedir. Bu resimlerde noktalar,

kompozisyonun temel öğelerinden biri olarak kapatan ve kapanan form ilişkileri kurduğu gibi diğer biçimlerle kesiştiklerinde, diğer biçimi kapatmadan o biçimin konturlarının da korunmasıyla oluşan yeni alanların noktanın ana renginden farklı renklerde boyanması ile transparan bir özellik de kazanmaktadır.



Resim 158. Sabri Berkel, “Kompozisyon”, tuval üzeri yağlıboya, (103X103cm.), 1979.
(Beykal, 2006, s.168)

Berkel’in son dönem resimlerinden “Geometrik Kompozisyon”da resim düzlemi eşit büyüklükte sekiz eşit kare oluşturacak şekilde bölünmüştür. Her bir kare alan, içindeki geometrik ve serbest biçimlerin oluşturduğu farklı düzenlemelerin algılanmasını kolaylaştıracak bir grid sistem oluşturmaktadır (Resim 159). Her bir kare alan içerisinde ilk bakışta diğerlerinden bağımsız gibi görünen geometrik düzenlemelerde, biçimlerin birbirlerini takip eden ve tüm kompozisyon içinde devamlılığı sağlayan yön çizgileri büyük önem taşımaktadır. Geometrik biçimlerin sınırlarından kaynaklanan bu yön birliktelikleri kompozisyon bütünlüğünün korunmasını sağlamaktadır. “Özellikle bu son dönem resimlerinde; biçim konturları, çizgiler ve renkler kadar görünmeyen strüktürel çizgileri de büyük önem taşımakta, kural tanımazcasına coşkulu bir çok-boyutluluğa gizli bir düzen getirmektedir“ (Erzen, 1995, s.63).

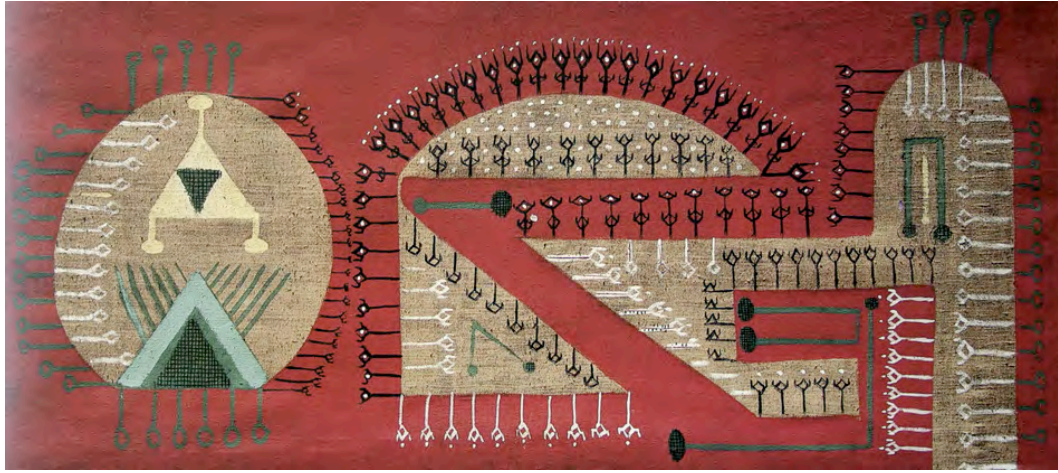


Resim 159. Sabri Berkel, “Geometrik Kompozisyon”, karışık teknik, (295X150cm.), 1978.
(Beykal, s.166-167)

Resim düzlemi sekiz eşit alana bölünmüşse de bütünde asimetrik ve kapalı bir kompozisyon görülmektedir. Sanatçı bu kompozisyonları, ayrı ayrı daha küçük ölçekteki çalışmalarla denemiş, daha sonra küçük değişikliklerle bir araya getirerek bu resmi oluşturmuştur. Sağ üstten ve sol alttan ikinci kare alanlar, içindeki organik biçimlerin oluşturduğu anlatımlar diğer alanların geometrik yapısını dengeleyici bir unsur olarak vurgulanmıştır. Resimde önem taşıyan bir diğer unsur olarak noktalar ve noktasal biçimler görülmektedir. Tam daire formundaki, düz renk alanlarına sahip bu noktaların ve noktasal biçimlerin, birbirleriyle, diğer geometrik biçimlerle ve bağlı oldukları alanın sınırları ile ilişkileri ve daha geniş anlamda tüm kompozisyon içindeki rolü önemlidir. Noktanın dikkati üzerine toplama özelliği izleyicinin gözünün resimde dolaşmasını sağlamaktadır. Diğer geometrik biçimler düz sınırları ile resim düzlemine bağlanırken, noktaların ve serbest biçimlerin kompozisyona hareket kattığı görülmektedir. Resimdeki genel dinamiği arttırmak ve gözü farklı noktalara çekmek için birim eleman olarak seçilen nokta ve küçük kare biçimlerin çoğaltılarak kullanılması ve resim içindeki dizilimleri de hareket etkisini güçlendirmektedir. Resim yüzeysel bir yapıya sahip olmasına rağmen, kurulan kapatan ve kapanan form ilişkileri gözde farklı derinlik etkileri oluşturmaktadır. Işık değeri aynı ölçüde azaltılmış renklerin kullanımı ile yüzey boyama ve modle olmayışı resmi yüzeye taşımıştır. Bu renklerin farklı büyüklüklerdeki siyah yüzeyler üzerinde verdikleri etki dinamiği resmi güçlendirmektedir.

3.2.Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911–1975)

1911 Görele doğumlu Bedri Rahmi Eyüboğlu, farklı teknik ve malzemeleri kullanarak yaptığı çalışmalarıyla çok yönlü bir sanatçı olmuştur. Bunlar arasında duvar resimleri, duvar rölyefleri ve mozaik çalışmaları önemli bir yer tutmaktadır. Kâğıt üzerine yaptığı guaj ve suluboya çalışmaları ise, resimlerinin büyük kısmını oluşturmaktadır. Eyüboğlu, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde 1929 yılında Nazmi Ziya Güran ve İbrahim Çallı atölyelerinde çalışmıştır. 1932 de Paris'te Andre Lhote atölyesinde bir ay çalışmış, ardından 1937 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünde Leopold Levy'nin asistanı olarak çalışmaya başlamıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu 1950'li yıllarda Türk resminde kaynağını geleneksel sanatlardan alan soyutlama eğilimi içinde yer almıştır. Kilim, yazma, minyatür, çini, hat gibi halk sanatlarını özgün Türk Resminde yeni anlatım biçimlerinin oluşturulması için zengin bir kaynak olarak çalışmalarının merkezine almıştır (Resim 160).



Resim 160. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Sarköy Kilim”, tuval üzeri yağlıboya, (60X127.5cm.), İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu (Şerifoğlu, 2008, s.394)

Eyüboğlu, geleneksel sanatların renk, nokta, çizgi, motif ve bezeme özelliklerini resim teknikleri ile buluşturarak sentezlediği bir görsel dil oluşturmuştur. Sanatçının resimleri çizgi, nokta, renk ve lekeyi sanatımızı taşıyan dört direk olarak göstermiştir. Eyüboğlunun

resimlerinde stilize ederek kullandığı yöresel motifler, özgün bir ifade dili oluşturmuştur. Geleneksel motiflerle birlikte Anadolu yaşamını betimleyen konuların da Eyüboğlu'nun resimleri için önemli bir kaynak olduğu görülmektedir. “Geleneksel değerlere bağlı resim üretmek tasası sanat çevrelerini sararken Eyüboğlu önce konu olarak yerelliğe, sonra biçim olarak motifselliğe ulaşan bir araştırı dönemine açılacaktır” (Giray, 1997, s.398). ‘Karagözün Gemisi’, ‘Kız Kaçırma’, ‘Ana’, ‘Nasrettin Hoca’, ‘Saz Çalan’, ‘Aşık Veysel’, ‘Süslü Ana’, ‘Köylü Kadınlar’ bu resimlerinden bazılarıdır.

Eyüboğlu ‘Karadut – Nü’ adlı yapıtında figürü kompozisyona simetrik bir şekilde yerleştirilmiş (Resim 161). Siyah kalın çizgiler figürün arkasında kısa dalgalı hareketler yaparak yükselmektedir. Figürü, arkasındaki koyu leke ön plana çıkartırken figüre ait bazı detaylar siyah çizgilerle belirginleştirilmiştir. Sarı rengin hâkim olduğu arka plan fırça tuşeleri ile oluşturulmuş noktasal bir yapı ile değerlendirilmiştir. Fırça tuşeleri ile geniş yüzeylerin doldurulması ve hareketlendirilmesi, Eyüboğlu'nun mozaik etkisi veren birçok resminde karşılaştığımız özelliklerindendir. Bu resimde mavi, yeşil, beyaz ve kırmızı renklerdeki noktalar farklı merkezlerden genişleyerek dairesel hareketlerle çoğalıp yüzeyi kaplamaktadır. Sarı renkteki zemin üzerinde bu noktasal hareketler hem yüzeyi hareketlendirmekte hem de noktasal bir doku oluşturmaktadır. Bu noktasal doku üzerinde figür, dokusuz yüzeyi ile daha da belirginleşmektedir.

Eyüboğlu mozaik tekniğinin birim tekrarına dayanan sistemli yapısını tuval resimlerinde sıklıkla kullanmıştır. Bu yapı Puantilist bir yaklaşımı resimlerine taşımıştır. Anadolu konulu resimlerinden ‘Ana ve Çoban’ mozaik etkisinin belirgin olarak görüldüğü resimlerindendir (Resim 162). Mozaik tekniğinde resmi oluşturan küçük taş parçalarının yerini pentürde fırça tuşelerinden oluşan farklı renklerde noktasal izler almıştır. Birim tekrarı dışında figürlerin geometrik parçalanması, yüzey etkisi ve renk alanlarına ayrılmaları da mozaik tekniğinden kaynaklanmaktadır. Düz siyah zemin üzerinde ana ve çoban figürünün betimlendiği bu resimde figürlerle zemin arasında renkli- renksiz, dokulu-dokusuz gibi kontrast ilişkiler oluşmaktadır. Figürlerin içinde korunan zemin alanları, figürlerin yüzeyle bağını kurup tamamen yüzeyden kopmalarını engellemektedir. Figürler

kırmızı, sarı, mavi, yeşil, bej ve beyaz renklerdeki noktasal alanlarla görünür kılınmıştır. Noktaların çizgi oluşturacak şekilde kullanımı da görülmektedir.



Resim 161. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Karadut-Nü”, kağıt üzeri yağlıboya, (100X75cm.), 1945, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu (Şerifoğlu, 2008, s. 300)



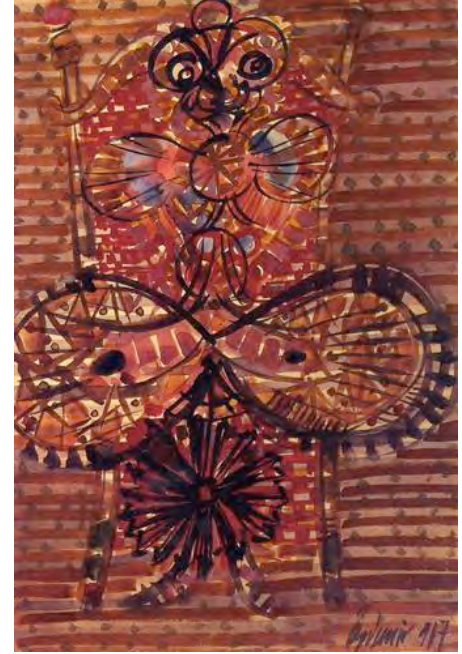
Resim 162. Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ana ve Çoban”, Tuval üzerine akrilik, (121X164cm.), 1945, Mehmet Hamdi Eyüboğlu Koleksiyonu (Şerifoğlu, 2008, s. 300)

3.3.Özdemir Altan (1931-)

1931 Konya doğumlu Özdemir Altan,1956'da Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiştir. Halil Dikmen ve Zeki Faik İzer'in öğrencisi olan Altan Akademi'ye, 1961'de Resim Bölümü asistanı olarak atanmıştır. Sanatçının farklı temaları ile birbirinden ayrılan belirgin dönemleri vardır, Kâğıt üzerine çalıştığı 'Tepegöz ve Sinek Kralının Oğlu' dönemi işleri, Çanakkale seramiklerini hatırlatan, çiçekli madalyonlar, rozetler gibi kültürel öğelerin ön planda olduğu figür soyutlamalarından oluşmaktadır. Bu dönemde leke, nokta ve çizginin soyutlayıcı ve bezemeci bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Kıvrak, kaligrafik çizgi yapısının rahat bir şekilde figürleri oluşturduğu bu resimlerde kullanılan küçük dairesel biçimler noktasal dokuları oluşturmaktadır. Noktalar fırça tuşelerinin oluşturduğu amorf formlardadır (Resim 163,164).



Resim 163. Özdemir Altan, "Sinek Kralının Oğlu", (70X50cm.), 1967.



Resim 164. Özdemir Altan, "Sinek Kralının Oğlu", (54X38cm.), 1967.

(Lebriz.com)

Sanatçının, 'Kolajlar', 'Kassel Resimleri', 'Çok kişiyle pano çalışmaları' ve 'Soyağaçları' dönemlerinde de renkle birlikte çizgi, nokta ve noktasal biçimler öne çıkan görsel öğelerdir.

Özellikle ‘Kolâjlar’, ‘Kassel Resimleri’ ve ‘Çok Kişiyile Pano Çalışmaları’nda resimlerinin uygulamadaki eklektik yapısını destekler nitelikte nokta ve çizgi öğelerinin de birçok farklı malzeme ile farklı şekillerde oluşturulduğu görülmektedir. Püskürtme, şablon, estampa, kolaj ve boyama gibi farklı tekniklerle oluşturulmuş düzenli-düzensiz nokta kümeleri ve çeşitli renkli kalemle oluşturulmuş çizgi karalamaları bu dönemlerin ortak özellikleri olarak görülmektedir. ‘Kassel’ resimlerinde görülen farklı noktasal ve çizgisel dokularla doldurulmuş organik parçalar ‘Çok Kişiyile Pano Çalışmaları’ ve ‘Soy Ağaçları’ döneminde yerini içi rakamlarla, sembollerle, yazılarla, çizgi taramalarıyla ve noktasal dokularla doldurulmuş farklı büyüklüklerde noktasal biçimlerin aldığı görülmektedir. Sanatın birbirinden farklı kavram, köken, yapı ve mantıkların bir araya gelmesiyle oluştuğunu savunan sanatçı, son dönem çalışmalarında deneysellliği ve rastlantısallığı ön planda tutmaktadır.



Resim 165. Özdemir Altan, “Soyağacı”, tuval üzeri yağlıboya, (130X194cm.), 1991. (Eroğlu, 2000, s.342)

Altan’ın ‘Soy ağaçları’ döneminden olan ‘Soyağacı’ adlı yapıtı nokta ve dairesel biçimlerin ağırlıkta olduğu ve kompozisyonun bu biçimlerin hareket ve ilişkilerine bağlı olarak geliştiğini gösteren bir örnektir (Resim 165). Kompozisyonda biçimlerin birbirleriyle olan

ilişkileri ile birlikte resim düzlemi ile olan ilişkileri ve renk ilişkilerinin ön planda olduğu bir yapı görülmektedir. Bu biçimler fırça ile boyandıktan sonra bir kısmı çember gibi çizgi ile çevrenmiştir. Çizgi ve dairesel biçimlerin arasında sıkışan yüzeye ait alanlar bu biçimleri resim düzlemine bağlamaktadır. Daireye yaklaşan biçimlerdeki bu birimler serbest ve hızlı bir şekilde boyanmış, rahat ve çok düzgün olmayan bir çizgi ile çevrenmiştir. Çizgiler bu biçimlerin içinde farklı taramalar olarak ve biçimleri bölen unsurlar olarak da kullanılmıştır. Kompozisyonda çizgi ile çevrenmemiş biçimlerin lekesel yapıları öne çıkmaktadır. Dairesel biçimler resim yüzeyine dağılmış durumda fakat sabit değildir. Bağlayıcı konturlarla hareket duygusu kazandırılmış ve sürekli bir yer değişimi hissi vermekte, bu nedenle resimde kristalize bir etki söz konusu. Dairesel biçimlerin birikme, dağılma, çekme, itme gibi noktasal ilişkiler içinde olduğu görülmektedir. Zemin iki renk alanına bölünmüş, mavi alan geriye giderken, kırmızı alan öne doğru gelerek boyut yanılsaması oluşturmaktadır. Zemin rengine yakın renklerdeki dairesel biçimler çizgiler ile çevrenerek güçlendirilirken, mavi, yeşil, siyah gibi soğuk renklerdeki bu biçimler sıcak – soğuk renk ilişkisi ile öne çıkmaktadır. Dairesel biçimlerin dizilişlerinden kaynaklanan çizgisel yönler oluşmaktadır.



Resim 166. Özdemir Altan, “Soyağacı”, kâğıt üzerine karışık teknik, (130X194cm.), 1991. (Eroğlu, 2000, s.346)

Altan'ın 'Soyağaçları' döneminden bir başka örnek olan bu resim, teknik olarak yoğun çizgi taramaları ile doldurulmuş kolâj parçaları kullanımıyla sanatçının 'Kassel' dönemini hatırlatmaktadır (Resim 166). 'Soyağaçları'ndan farklı olarak 'Kassel' döneminde daha amorf ve köşeli biçimlere sahip bu kolâj parçaları, bu resimde daireye yakın formlarda kullanılmıştır. Birbirine yakın boyutlardaki dairesel biçimler yatay planda beş sıra oluşturacak şekilde kapalı kompozisyon düzeni içinde yerleştirilmiştir. Bu biçimlerin içinde düz, kesik, eğri çizgiler ve çizgi karalamaları ile dokusal alanlar yaratacak şekilde kullanılan çizgi ve noktasal etki veren biçimler resimde ahengi sağlamaktadır. Farklı çizgi örüntüleri ile bezenmiş beyaz kağıtlardan kesilerek oluşturulmuş bu kolâj parçaları, serbest fırça darbeleri ile boyanmış biçimlerin kırmızı ve mavinin hakim olduğu resim düzlemi üzerinde bıraktığı etki kompozisyona derinlik kazandırmaktadır. Biçimler arasında farklı yönlerde yer alan kısa çizgiler ise bağlayıcı nitelik kazanarak iki nokta arasında gerilim hissi verip hareket duygusu uyandırmaktadır. Dairesel formlar içinde farklı tipteki çizgilerin tekrarına dayalı düzenli ve düzensiz çizgi sistemlerinin oluşturduğu dokusal örüntülerin yönleri bu biçimlerin yön ve yönelme etkilerini değiştirmektedir. Düşey çizgi istifleri biçimlere düşme eğilimi kazandırırken yatay çizgi örüntüsüne sahip biçimler konumlarını daha rahat korumaktadırlar. Diğer çizgi yönlerindeki farklılıklar da biçimlerin hareketlerini etkilemektedir. Altan'ın önceki dönemlerinden tanıdık çizgi karalamaları yer yer resim düzleminde belirlemektedir. Altan'ın resimlerinde önemli yere sahip deneysellik ve tesadüfler bu biçimlerin oluşturulmasında ve bir araya getirilmesinde de etkili olmuştur. 'Soyağaçları' dizisi, rastlantısal oluşumların bilinç yardımıyla organizasyonunu kapsamaktadır" (Eroğlu, 2000, s.441).

3.4.Devrim Erbil (1937-)

Devrim Erbil, 1937 Uşak doğumludur. Türk resminde soyut anlatımın önemli isimlerinden olan Erbil, doğa ve kent görünümünü çizgisel bir üslupla soyutlamaktadır. Erbil'in resimleri lirik soyutlamacı üslup içinde değerlendirilmektedir. Resimlerinde doğanın üç boyutluluğuna karşın iki boyutlu bir çizgisel yapılanma söz konusudur. Kullanılan az

sayıdaki renkle de bu iki boyutlu yüzeyselliği destekleyerek oluşan düzlemsel etkiyi güçlendirmektedir. Erbil, doğanın kendi iç dinamikleri ve ritimsel unsurlarından hareketle, soyutlamada çizgiyi birincil araç olarak kullanırken, çizginin kendi nitelikleri de bu sürecin oluşumunda etkin rol oynamaktadır.

Devrim Erbil'in resimlerinde çizgi ile sağlanmış doku, ritim ve titreşim ön plandadır. Çizginin yoğun kullanımı tüm resim yüzeyine egemen olan çizgisel ağı oluşturmuş olduğu doku ile sonuçlanmaktadır. Resimlerinin gelişim süreci incelendiğinde giderek artan bir çizgisellik görülmektedir. 1960'ların başlarından itibaren doğayı soyutlamacı bir yaklaşımla ele alan Erbil'de çizgi, renk ve yüzeyle birlikte resminin kurucu bir ögesi olarak görülse de 1960'ların sonları ve 1970'lerle birlikte çizginin yüklendiği fonksiyonlar artmıştır. Her yönden gelerek kesişen yoğun çizgi istifleri biçime dair referanslarını korurken, çizgilerin oluşturduğu dokusal yapılanmalar ve ritim de Erbilin resminin karakteristik özelliklerinden biri olarak bu dönemle birlikte öne çıkmaktadır (Resim 167). “Erbil'de geometrik sentezci ifade arayışı, soyut geometrik kompozisyonlardan küçük birimlerin ritmik örüntüsünde dokusal tatlar içeren doğa yorumlarına doğru evrilir. Bu nedenle Erbil'in resimlerinde dokunun işlevi önemlidir.” (http://karayagmurlar.com/devrim_erbil.htm)



Resim 167. Devrim Erbil, “Ağaca Övgü”, tuval üzerine yağlıboya, (60X80cm.), 1979. (Ergüven, 2000, s.58)

Çizgilerin kesişmesi sonucu küçük birimlere ayrılan resim yüzeyleri, bütüne bakıldığında doğaya ve kent görünümüne işaret eden geometrik örgü ve dokusal değerlerin toplamından oluşan bir devinimin, gerçek görüntü ile doku arasında gidip gelen bir titreşimin taşıyıcısı konumundadır. “Bütün – ayrıntı ilişkisinin hücrelerdeki gelgitlerin, devinimlerin en iyi biçimlendirme aracıdır çizgi. Erbil, çizgiye hem düzleştirilmiş biçimleri hem de yüzeyi saran geometrik örgüyü kurma işlevini yüklemiştir.”(http://karayagmurlar.com/devrim_erbil.htm) “Çizgisel Ritim”, “Döngü”, “Çizgisel Düzenleme”, “Ritmik Kurgu”, “Titreşim” gibi isimler Erbil’in resminde çizgiye ve ritme verdiği önemin bir göstergesidir. Vurgulanan ögenin tekrarına bağlı düzen ve ilişkileri, ritmi, beraberinde zamansallığı ve müzikselliği de getirmektedir. Erbilin resminde çizgiselliğin oluşturduğu devinim, çizgilerin farklı yoğunlaşmaları ve dağılmalarından kaynaklanmaktadır. Bu birikmeler son derece doğal bir şekilde oluşmaktadır. Özellikle kuşlar ve ağaçlar gibi doğa kaynaklı serilerdeki çizgi birikmeleri bu doğal yapılara dair tanımlayıcı nitelikler içermektedir. Aynı zamanda bu nesnelerin doğasında bulunan yön, yönelme ve hareket unsurları da çizgisel düzen içinde çizginin farklı yön ve hareketlerde, farklı yoğunluktaki birikmeleri ile aktarılmıştır (Resim 168). “Doğadaki devinimi betimleyen çizginin (asgari düzeydeki) varlığı, figür/nesnenin soyut şekilselliğine bir ad vermemizi kolaylaştırmaktadır. “Uçuşan Kuş Sürüsü” izlenimi, çizginin burada kararlı betimleme gücünden okunabilir hale gelmektedir” (Sağlam, 2002, s.162).



Resim 168. Devrim Erbil, “Ritmik Devinim”, tuval üzerine yağlıboya, (95X145cm.), 1991. (Ergüven,2000,s.35)

Bu resimlerde çizginin ritmik devinimi, doğadaki devinimi taklit etmeden, kendi doğası ve yapısal ilişkileri çerçevesinde tesadüfen ve kendiliğinden oluşuyormuş hissi yaratmaktadır. Kuş kümeleri, yaprak kümeleri, ağaç dalları, kent dokusu gibi tekrarlar ve ritim içeren biçimlerin hep birlikte taşıdıkları devinim, soyut değerler ve ilişkiler Erbil'in resmine konu olmaktadır. "Doğa, Erbil için amorf şekillerin ritmik devinimiyle var olan sonsuz bir süreçselliğin simgesidir ilkönce. Böyle bir yaratım etkinliğinde salt çizgisel ilişkilere indirgenen doğa, harici belirtilerinden bütünüyle soyutlanmıştır, sanatçının içindedir artık."(Ergüven, 2008, s.30)

İstanbul'un kuşbakışı topografik görünümünü yansıttığı resimlerinde geleneksel minyatür sanatından izler bulmak mümkündür. Erbil geleneksel unsurları ritmik çizgi dokusu ile birleştirerek gelenek kaynaklı çağdaş bir dil geliştirmiştir. Bu resimlerdeki deniz ve gökyüzünü belirleyen düz, yüzeysel renk alanları kent dinamizmini de yansıtan dinamik çizgi örgüsünü güçlendirir niteliktedir. "Doğa kesitleriyle ilişkilendirilen ve yerleşim birimlerini araştıran, özellikle de İstanbul kesitleri sunan bu resimler 1950'lerin Türk resim sanatının temel tasası olan geleneksel kaynaklara yönelik ve nonfigüratif resim anlayışlarının uzantısının izlerini taşımaktadır" (Giray, 1984, s.25).

Anadolu çeşitlemeleri Erbil' in ele aldığı temalar içinde önemli bir yer tutmaktadır. 1970'lerden 1990'lara değin Anadolu görünümünü giderek artan bir çizgisel üslupla ele aldığını görürüz. Bu seride çizgiselliğin artması ile ters orantılı olarak renk kullanımındaki azalma, çizgi yapısının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu resimlerde ritmi ve titreşimi oluşturmayı üstlenen çizgi, yakın renklerin açık koyu değerleri ile desteklenmiştir. Çizgiler ise siyah renktedir. 1992 tarihli 'Anadolu Çeşitlemesi/Yeşil III,' Devrim Erbil' in çizgi ve renk kullanımının özelliklerini taşıyan bir örnektir (Resim 169).

Temel kurguyu yatay ve dikey çizgi hareketlerinin oluşturduğu dokusal bir çizgi örgüsü oluşturmaktadır. Doğanın renk yapısından uzaklaşan, soğuk, mavi gri ve açık-koyu tonlarının hâkim olduğu monokromatik diyebileceğimiz bir renk kullanımı, resmin düzlemselliğini güçlendirirken kompozisyonun çizgi ağırlıklı yapısını öne çıkartmaktadır.



Resim 169. Devrim Erbil, “Anadolu Çeşitlemesi Yeşil III”, tuval üzerine yağlıboya, (112X77cm.), 1992.
(Ergüven, 2000, s.77)

Yoğun çizgi örgüsü içindeki ayrıntılar toplamı Erbil’in Anadolu izlenimlerinin taşıyıcısıdır. Anadolu yerleşkesinin üst üste binerek çoğalmış mimari dokusunun katmanlı yapısı, kesişen, çakışan, üst üste binen yatay ve dikey çizgi katmanları ile örtüşmüştür. Bu çizgilerin kesişerek oluşturdukları küçük yüzeyler evlerin duvarlarını, kapılarını, pencerelerini izleyiciye hissettirmektedir. Doğaya ait detaylar ise bu çizgi katmanının altında ve üstündeki kısa, diyagonal çizgilerle varlığını hissettirmektedir. Tüm yüzeye yayılmış olan diyagonaller ve oluşturdukları köşeli formlar, yatay ve dikeylerin baskın olduğu bu kompozisyonda ritmi ve hareketi güçlendiren unsurlardır. Gökyüzüne çok dar bir alan ayrılmıştır, yatay çizgilerin görüldüğü gökyüzünde doku etkisi zayıflamaktadır ve açık tondaki rengiyle resme nefes aldırılmaktadır. Bu resimde çizgisel doku ile birlikte renksel dokudan da söz etmek mümkündür. Çizgilerin küçük parçacıklara böldüğü yüzeyde her küçük alanın farklı tonlarda boyanması ve yüzeye yayılması, renksel dokuyu oluştururken titreşimi de güçlendiren bir unsur olarak resme katılmaktadır.

Erbi'n ağaç temalı dizisinden 'Yalın Doğa Ezgisi', çizginin diyagonal ve dikey yönlerinin hâkim olduğu bir yapı göstermektedir (Resim 170). Çizginin kurucu rolü üstlendiği bu resimde, kontur ve doku özellikleri ön plana çıkarken konu olarak seçilen ağaç soyutlanmıştır. Ağacın doğada var oluşu içindeki tekrar, ritim gibi doğaya ait unsurlar çizginin tekrarı, ritmi ve kuralları ile rengin tekrarı ve ritmi ile resmin öğeleri olarak kurgulanmaktadır. Kompozisyonda dikey yönde yoğunlaşan çizgiler ağacın gövdesini oluşturmaktadır. Gövdeden sağa ve sola ayrılan diyagonallerin tekrarı ise dalları simgelemektedir. Güvdeden dışa doğru açılan diagonalleri kesen farklı yönlerdeki kısa çizgiler, diyagonal çizgileri birbirine bağlarken çizgi kaynaklı titreşimi güçlendirmektedir. Resim yüzeyinin tamamı kesişen çizgilerle bölünerek dörtgen ve üçgenlerden oluşan bir gride dönüşür. Bu bölünme ağacın merkezine doğru çizgilerin sıklaşması ile artarak küçük ve yoğun biçimler oluştururken, çizgiler kenarlara doğru daha büyük biçimler oluşturacak şekilde açılırlar. Bu bölünme ve biçimler, ağacın bulunduğu yere ve arkasındaki gökyüzüne ait verilerin de taşıyıcısıdır. Erbil'in sınırlı renk tercihi bu resimde de yeşil, turkuvaz ve beyazın açık koyu değerlerinin hâkim olduğu bir palet belirlemektedir. Siyah izgi kullanımı ve biçimlerin düz renk alanları ş ekinde boyanması yüzeysellik etkisi vermektedir.



Resim 170. Devrim Erbil, "Yalın Doğa Ezgisi", tuval üzerine yağlıboya, (149X110cm.), 2006, (Lebriz)

SONUÇ

Resim sanatının ilk dönemlerinden günümüze kadar olan tüm sürecinde sanatçılar için ister nesnel gerçekliğe bağlı olsun, ister soyut anlatımların görsel ifadesinde olsun çizgi ve nokta öğelerinin varlığı bir süreklilik göstermektedir. Resim sanatının gelişimi bir bakıma resmin bu temel öğelerinin de değişim ve gelişim sürecinin göstergesidir. Nokta ve çizgi öğelerinin görsel anlatımdaki farklı kullanım biçimleri sanatçıların kişisel tercihlerine göre farklılıklar gösterdiği gibi resim sanatı tarihinin farklı dönemlerinde değişik özelliklerinin sanatçılar tarafından ön plana çıkarıldığı da görülmektedir. Resmin nesnel gerçekliğe bağlı olarak geliştiği dönemlerde, nokta ile birlikte çizgi bu gerçekliğin resim düzlemine aktarılmasında bir araç olarak kullanılmıştır. Nokta ve çizgi kullanımı primitif sanatlarda, Uzakdoğu resim ve kaligrafi sanatlarında ve İslam minyatürlerinde belirgin olarak görülmektedir. Batı sanatının, nesnel gerçekliğe bağlı gelişen betimlemeci yapısı, sanatçıların farklı kültürlere olan ilgisi sonucunda, Afrika sanatı ve Doğu sanatına ait örneklerden etkilenilerek yeni anlatım biçimlerinin kullanımı yolunda geliştiği bilinmektedir. Örneğin; Dışavurumcular, Fovlar ve Soyut sanat akımları bu kültürlerin görsel anlatımda kullandığı nokta, çizgi gibi resmin temel öğelerini kullanım biçimlerinden etkilenmişler ve bu öğelerin farklı özelliklerini alarak yeni görsel diller oluşturmada kaynak olarak kullanmışlardır.

Nokta ve çizginin biçime bağlılığı yirminci yüzyılın başlarında resimde soyut ifade arayışları ile birlikte azalarak ortadan kalkmış, ifadesel ve yapısal özellikleri önem kazanıp resmi oluşturan temel öğeler olarak ön plana çıkmıştır. Resim sanatının soyut öncesi döneminde, resim düzleminin çizgisel organizasyonunda kompozisyonun temelini oluşturan fakat resmin arka planında kalan çizgisel düzenlemeler, soyut sanatta yüzeyin geometrik organizasyonu olarak resim yüzeyinin ön planına taşınmasıyla önem kazanmıştır. Kandinsky ile birlikte, soyut sanatta tek başına bir anlam ifade eden ve temel öğeler olarak önem kazanan nokta ve çizginin zengin anlatım olanaklarının önü açılmıştır. Yirminci yüzyılın sonlarında ise tüm resim yüzeyini kaplayan çok katmanlı nokta ve çizgi

örüntüleri olarak dokusal özelliklerinin kullanıldığı görülmektedir. Basılı materyallerin üretimindeki teknolojik gelişmelerin de sanatçıların nokta ve çizgi öğelerini kullanmada teknik olarak endüstriyel görüntü üretim yöntemlerine yönelmesine neden olduğu bilinmektedir. Bu teknik yeniliklerin resimsel olarak tekrara dayalı daha mekanik bir noktasal ve çizgisel yapıyı da beraberinde getirdiği söylenebilir.

Özellikle 20.yüzyılın son çeyreğinden sonra gelişmeye başlayan ve yüzyılımızın başlarında genel etkisini yaşamın her alanında hissettiren küreselleşme, farkı disiplinlerde gelişim gösteren günümüz sanatını da aynı potada eritmiştir. Farklı sanat disiplinlerini buluşturan biçimsel ve düşünsel üretim ortamı nokta ve çizgi öğelerinin başka anlatım olanaklarının denenmesinin de önünü açmıştır. Klasik sanat ve modern sanat arasında oluşmuş sanatsal tavırlar sanatçıları her zaman farklı ifade dillerini kullanmaya yöneltmiştir. Ancak, yüzyıllar öncesi klasik sanatın görsel dilini oluşturan temel öğeler, varlığını günümüzün çok disiplinli sanat ortamında da sürdürmektedir. Resimsel anlatımın temel öğeleri sadece klasik sanat eserlerinde değil, aynı zamanda günümüze kadar gelmiş olan sanatsal süreçte ve 21.yüzyıl günümüz sanatında da görülmektedir.

Resim sanatı tarihinin geleceği söz konusu olduğunda, resimsel anlatım biçimlerinin göstereceği gelişmelere bağlı olarak, nokta ve çizgi öğeleri, farklı anlatım olanakları yönünde şekillenerek resimsel anlatımda üzerine düşen görevi yerine getirecektir.

KAYNAKÇA

Arnheim, Rudolf. **The Dynamics of Visual Form**. Berkeley: University of California Press, 1977.

Becker, Jürgen. **Sigmar Polke**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2000.

Büyükişleyen, Zahit. **Abidin Elderoğlu**, Ankara: Türkiye İş Bankası, 1984.

Caruana, Wally. **Aboriginal Art**. New York: Thames and Hudson, 1993.

Cheng, A. **Line**. Design Issues. Vol.7, No.2. 5,16. Spring 1991.

Cheng, François. **Boşluk ve Doluluk**. Çeviren: Kaya Özsezgin. Ankara: İmge Kitabevi, 2006.

Corlett, Marry Lee. **The Prints Of Roy Lichtenstein**. New York: Hudson Hills Press, 2002.

Dabrowski, Magdalena. **Aleksandr Rodchenko**. New York: Museum of Modern Art, 1998.

De Saumarez, Maurice. **Basic Design**. London: Herbert Press, 1983.

Demir, Abdullah. **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, 1993.

Erben, Walter. **Joan Miro**. Köln: Benedict Taschen, 1993.

Ergüven, Mehmet. **Titreşimlerin Büyüsü-Devrim Erbil Kitabı**. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Eroğlu, Özkan. **Özdemir Altan 2**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, 2000.

Erzen, Jale Nejdet. **Sabri Berkel**. Ankara: Enlem 80. 1995.

Farago, France. **Sanat**. Çeviren: Özcan Doğan. Birinci Basım. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2006.

Fichner- Ratus, Lois. **Understanding Art**. Dördüncü basım. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1995.

Fliedl, Gottfried. **Gustav Klimt**. Köln: Taschen. 2006.

Garrels, Gary. **Plane Image (A Brice Marden Retrospective)**. New York: The Museum Of Modern Art, 2006.

Gürer, Latife. **Temel Tasarım**. İstanbul: Birsan Yayınevi, 2004.

Giray, Kıymet, **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997.

Giray, Kıymet, **Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, s. 25, 3/22, Nisan 1984.

Hallmark, Kara Kelly. **Encyclopedia of Asian American Artists**. Westport: Greenwood Publishing, 2007.

Hendricson, Janis. **Roy Lichtenstein**. Köln: Benedict Taschen. 1992.

Hillier, Jack. **Utamaro**. Oxford: Phaidon, 1979.

Hoptman, Laura. Tatehata, Akira, Kultermann, Udo. **Yayoi Kusama**. New York: Phaidon, 2003.

Kandinsky, Wassily. **Point and Line to Plane**. New York: Dover Publications, 2004, 1979.

Karmel, Pepe. **Jackson Pollock** . New York: MOMA, 1999.

Kepes, Gyorgy. **Language of Vision**. New York: Dover, 1995.

Klee Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı**. Çeviren: Mehmet Dünder. Ankara: Dost Kitabevi, 19??,

Klee, Paul, **Modern Sanat Üzerine**. İkinci Basım. İstanbul: Altıkkırbeş yayınları, 2002.

Lauer, David A. **Design Basics**. Altıncı Basım. Avustralya: Thomson/ Wadsworth, 2005.

Lionel, Richard. **Expresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

Merlau-Ponty, Maurice. **Göz ve Tin**. Çeviren: Ahmet Soysal. İkinci Basım. İstanbul: Metis, 2003.

Milner, John. **Mondrian**. London: Phaidon Press. 1994.

Moshe, Barasch. **Theories of Art**. New York: New York University Press, 1985.

Railing, Patricia. **The Cognitive Line in Russian Avant-Garde Art**. England: Leonardo, Vol.31, No.1. 67,73. April-May 1996.

Read, Herbert. **Sanatın Anlamı**. Çeviren: Güner İnal, Nuşin Asgari. İkinci Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 1974.

Roberts, Allen, **From Familiar to Marvellous**, New York: Museum of African Art, 1995.

Russman, Edna R. **Egyptian Art**. USA: The Brooklyn Museum, 2000.

Sağlam, Mümtaz. **Devrim Erbil'in resimlerinde Dışavurumsal Niteliği Barındıran Soyutlama Üzerine**. Anadolu Sanat, Sayı: 13, Güz 2002.

Shih, Zen-Chung. **Chinese Landscape Painting**. IEICE Trans. INF.& SYST. Vol.E 89, No 3, March 2006.

Shiff, Richards. **Terry Winters**. New Haven: Yale University Press. 2004.

Sporre, Dennis J. **Perceiving The Arts**. Englewood Cliffs: Pentice Hall. 1989.

Sutton , Calum. **Tate Modern**. London: Millbank.2003.

Tansuğ, Sezer. **Çağdaş Türk Sanatı**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986.

Tummers, Anna. **Learned Eye**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Warncke, Carsten-Peter. **Pablo Picasso**. Germany: Benedikt Tashen, 1991.

Wechsler, Jeffrey. **Asian Traditions Modern Expressions**. Hong Kong: Harry N. Abrams, 1997.

Weinberg, Adam D. **Terry Winters Paintings, Drawings, Prints 1994-2004**, China: Yale University Press, 2004.

Wong, Wucius. **Principles of Two Dimensional Space**. New York: J.Wiley, 1972.

Wölfflin, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.victorvaserelyofficialsite.com/index.htm>

[http://animals.mongabay.com/zoo/Dendrobates granuliferus-09.html](http://animals.mongabay.com/zoo/Dendrobates_granuliferus-09.html)

[http://www.roslynxley9.com.au/artists/49/Yayoi Kusama/](http://www.roslynxley9.com.au/artists/49/Yayoi_Kusama/)

<http://lascauxpaintings.com.fr>

<http://www.atlantisrising.com/backissues/issue10/ar10ancientstars.html>

<http://www.collectionofmodernart.co.uk/artists/jackson-pollock/#/artists/jackson-pollock>

<http://www.tate.org.uk/searc/default.jsp?terms-bridget+riley>

http://xroads.virginia.edu/~Museum/Armory/galleryI/i_85_241.b.jpg

<http://www.metmuseum.org>.

<http://www.ukiyoe-paintings.coms4e-3.html>.

<http://www.k-ita.De/sl/constellations/>

<http://www.spacetoday.org/SolSys/Earth/OldStarCharts.html>

Şekil 28. Eğri çizgi.....	80
Şekil 29. Eğri çizginin farklı sıklık, yön ve kalınlıkta birikmeleri ile oluşan çizgisel düzenler.....	80
Şekil 30. Bileşik çizgi.....	81
Şekil 31. a-Gerçek Çizgi, b-Belirtici Çizgi, c-Psişik çizgi.....	86
Şekil 32. Caravaggio, “Aziz Matthew’ın Çağrısı”, psişik çizgi yönleri.....	86