

11/11/16

**İKON SANATINDAN
ÇAĞDAŞ RESME IŞIK**

Yüksek Lisans Tezi

NÜKHET ATAR

ESKİŞEHİR - 1996

ESKİŞEHİR İZMİR
1996

ÖZET

Işık, görsel algının gerçekleşmesini sağlayan fiziksel bir olgudur. Öyle ki, bilgi ve birikimlerimizin büyük çoğunluğunu ışık yoluyla elde ederiz. Işığın yoğunluğu da görsel algının şiddetini, kalıcılığını belirler.

Işığın konu ve biçimle ilişkisinin irdelenmesi İkon sanatından günümüz resim sanatına dek geçen değişik dönem ve evrelerde farklı farklı olmuştur. Devlet ve toplum yapısının insan yaşantısının ve geleneklerin sanat eserinde önemli payı olduğu yadsınamaz iken sanatçıya, eserinin çağına ve çağının düşüncelerine uymasını gerektirecek araştırmayı yapmak ve senteze gitmek görevi yüklenmektedir.

Dinsel konulu resimlerde kutsallığın simgesi olarak kullanılan ışık, fonun altın yıldızla boyanması ile kendini gösterir.

İkonlar başlangıçta tapınma aracı olarak ışığa yer verirken 7.-8. yüzyılda yapılmış Bizans İkonları belli bir resim kuralına dayanmayan, bir arayışın ürünü olan ikonlardır. 10.-12. yüzyıllar arasında yapılanlar ise Bizans resim sanatının olgun dönemini simgeler. Geleneklerine ve kendi katı kurallarına sıkı sıkıya bağlı olan Bizans İkonlarının Rönesans hareketi döneminden ve onu izleyen yüzyıllardan etkilendiği görülür.

Ortaçağ dünya görüşü ve düşüncelerine göre; sanatın amacı, insan ruhunu arındırmak, öte-dünya ile arasında ilişki kurmaktır.

İtalya'dan gelen ilk tepki sonucu, yeni bir dünya görüşü olan Rönesans oluşur. Rönesans anlayışına göre sanatın amacı dünyayı tanımaktır.

Rönesanas, doğa ve mekanın plastik gerçeklik kazanmasını, batı resminin temelini oluştururken modern resmin de başlangıcı olarak kabul edilebilir.

Resimde ışık unsurunun ortaya çıkması önemli bir yeniliktir. 15. yüzyılda sanatçılar resmin yüzeyini evrensel ışığa göre biçimlendirirler. Pierro della Francesca tarafından ilk kez kullanılan ışıksal eleman resmin düzenlenmesinde denge unsurudur.

Rönesans'tan beri renk, hep konu ve ışığın egemenliğinde olmuş, biçimle birbirlerini tamamlamışlardır.

Barok döneminde tek bir kaynaktan gelen ışık, resme yeni bir anlayış getirir.

19. yüzyılın sonlarından başlayarak yoğunluk kazanan bilimsel çalışmaların sanatçıları etkilemesiyle modern sanat akımları ortaya çıkar. İzlenimcilik bu akımların ilkidir. Nesnelere göze ilk göründükleri gibi gösteren izlenimcilerin geleneksel ustalarla amaçlarda değil, resmin araçları konusunda birbirlerine aykırılıkları söz konusuydu. İzlenimciler fırça tuşlarıyla ışığı, titreşimleri, yansımaları, diriliği gerçekleştirmişlerdir. Modern sanat, geleneksel, natüralist ve akademik sanat anlayışlarıyla mücadele ederek bağımsızlığına kavuşmuştur.

19. yüzyıl sanatı varolan olguları, tüm varyasyonları ile kabullenmiştir. 20. yüzyılın sanatında önemli olan olgu bilinçaltının keşfidir ve bu da toplum açısından oldukça önemli bir gelişmedir.

Soyut sanat, ruhsal bir bunalımı biçimlendirirken rengi ön plana çıkarmış, geleneksel anlamda her türlü yöntemlerden uzaklaşmıştır.

Sanattaki son gelişmeler, çevremizi algılayışımızı değiştirerek algısal dünyamızı da biçimlendirmektedir.

Çağdaş Sanatın tarihi bir bilinç ve düşünce tarihidir artık. Sanatı sürekli kılan, algının gelişmesidir. Bugünün resmi, düşünce boyutunda gerçekleşmektedir.

SUMMARY

The light is a physical fact to realize visual perception. So that, we get the majority of our knowledge and accumulation with the light. The density of the light too determines the intensity and the permanence of visual perception.

Examining the relationship between the subject and the form of the light has occurred differently from I can art till today's painting art. While the structure of state and society, human life and traditions are not rejected on the importance share on the art work, it is given responsibility to the artist to make a research on the period of his work and to require the ideas of his period and synthesize.

Using as a holiness symbol in the religious paintings, the light shows itself by being painted on the background with gold gilt.

While the Icons give a place to the light as a worship tool in the beginning, Byzantine Icons made in 7-8 th century are irregular icons compared to the painting rules and they are the works of searching. The ones made in between 10 th and 12 th centuries are symbolized as the mature period of Byzantine painting. Byzantine Icons dependent on their traditions and rules have been seen that effected the Renaissance current and the following centuries.

According to the thoughts and the ideas of the Middle Ages, the purpose of art is being contacted with the next-world and purified the human spirit. The result of the first reaction coming from Italy has formed a new philosophy of life: the Renaissance. According to the Renaissance, the purpose of art is to know the world.

The Renaissance, while forming the base of western painting, can be accepted at the beginning of the modern painting when getting a plastic reality of nature and space.

The element of the light appearing in painting is an important newness. In the 15 th century, the artists have been formed the surface of painting as to the universal light. The element of the light being used by Pierro della Francesca firstly is the balance element for being arranged the painting.

Since the Renaissance, the colour has always been under the dominance of the subject and the light and they have completed each other with the form.

In the Baroque, the light, coming from one source, has brought a new understanding to the painting.

Beginning from the end of the 19 th century, because the artist we effected by the scientific works, the modern art currents have appeared. Impressionism is the first current of these. Showing the objects like the first appearance through the eyes, Impressionists had disagreement with the traditional masters not on the purposes, but on the tools of painting. The Impressionists have realized the light,

vibrations, reflections, freshness with the brush touches. The Modern Art has reached its freedom contend with the traditional, naturalist and academic art perceptiveness.

The 19 th century art has accepted the existed facts with their all variations. In the 20 th century art, the important fact is the discovery of the subconscious and it is also an important development from the society's perspective.

While forming the mental depression, the Abstract art has got the colour as the most important thing, and has become distant from all the traditional methods.

The last developments in art have formed our perceptual world by changing our perceptions for environment.

The history of the Contemporary art is a historical consciousness and it is the history of thought now. Making the art continual is the development of the perception. The painting of today becomes true in the dimension of thought.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZGEÇMİŞ	i
ÖZET	ii
SUMMARY	v
İÇİNDEKİLER	viii
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ	1
ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ	7
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	8
ARAŞTIRMANIN SINIRLARI	9
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	9
TANIMLAMALAR	10
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. İKON VE İKON SANATI	12
1.1. İKON	15
1.1.1. Tanımı	15
2. ORTODOKS DÜNYASINDA DİNİ TASVİR GELENEĞİ VE İKON SANATI	16
2.1. MERYEM VE İSA TASVİRLERİ	18
2.1.1. İkon'un Teknik Türleri	23
2.1.1.1. Fresk	23
2.1.1.2. Mozaik	33
2.1.1.3. Ahşap	41
3. İKON KURALLARI	49
3.1. İKONASTASİS	51
3.2. İKONOKLAZM VE EN ESKİ İKONLAR	53
4. İKON SANATINDA EKOLLER	54
4.1. BİZANS İKONLARI	54

	Sayfa
4.2. RUS İKONLARI	60
4.3. DAHA SONRAKİ İKONLAR VE ORTAÇAĞ	63
4.4. ORTAÇAĞ SANATININ GERÇEKLERİ	66
4.5. ORTAÇAĞDA RENK VE IŞIĞIN İŞLEVLERİ	73
İKİNCİ BÖLÜM	
1. RÖNESANS	80
1.1. YENİDEN DOĞUŞ	82
2. RÖNESANS SONRASI	97
2.1. MANİYERİZM	97
2.2. BAROK	97
2.3. ROKOKO	101
2.4. 19. YÜZYIL SANATI	101
2.5. ROMANTİZM	102
2.6. REALİZM	108
2.7. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)	111
2.8. NEO-EMPRESYONİZM (YENİ İZLENİMCİLİK)	117
2.9. POST-EMPRESYONİZM (EMPRESYONİZM SONRASI)	118
3. 20. YÜZYIL SANATI	124
3.1. EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)	125
4. KÜBİZME TEPKİ OLARAK DOĞAN İZMLER	135
5. SOYUT SANAT HAREKETLERİ	137
5.1. RAYONİZM (IŞINCILIK)	137
5.2. SÜPREMATİZM	141
5.3. NEOPLASTİSİZM	142
5.4. SÜRREALİZME ÖNCÜLÜK EDEN AKIMLAR	143
5.5. DADAİZM	143
5.6. METAFİZİK RESİM	144
5.7. SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)	145

	Sayfa
6. SOYUTLAMA ÜZERİNE	146
6.1. SOYUT RESMİN DOĞUŞU	149
6.2. SOYUTLULUK ÜZERİNE	150
6.3. SOYUT SANATTA SOYUTLULUK	151
6.4. SOYUT-EKSPRESYONİZM (SOYUT DIŞAVURUMCULUK)	156
7. 1960 SONRASI SOYUT SANAT	166
7.1. POP ART	166
7.2. YENİ GERÇEKÇİLİK	171
7.3. OPTİK SANAT	171
7.4. KİNETİK SANAT	172
7.5. POST-MODERNİZM	173
7.6. NEO-EKSPRESYONİZM (YENİ DIŞAVURUMCULUK)	179
7.7. NEO-GEO (GEOMETRİK SANAT)	180
8. 21. YÜZYILA GİRERKEN	186
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE IŞIK KAVRAMI	188
TEZ İLE İLGİLİ UYGULAMALAR	199
RESİM ÜZERİNE AÇIKLAMALAR	204
SONUÇ VE ÖNERİLER	209
RESİM LİSTESİ VE KAYNAKÇASI	211
KAYNAKÇA	224

ÖNSÖZ

Resim Sanatı Tarihi gerçekleri yansıttığı oranda günümüz sanatına yararlı olacaktır. Bir başka deyişle resim sanatının geçmiş bilgi ve birikimi, modern yaşam ve düşünceyle birleştiği ve sonunda bir senteze varıldığı ölçüde değerini bulacaktır. İkon'dan günümüze resim sanatında ışık, resmin temel öğelerinden sadece birisidir. En önemli öğesidir de diyebiliriz. Çünkü görsel algı ancak ışığın varlığı sayesinde gerçekleşir. Bunun sonucu olarak da tuval üzerinde biçimlenir.

Günümüz sanatçısı özgürce yapıtını biçimlendirirken kurallar ve ilkelerden bağımsız bir tavır içersindedir. Ancak, bu demek değildir ki resmin temel kural ve ilkeleri hakkındaki bilgilerden ya da resim sanatının geçmişinden yoksundur. Sanatçı bu bilgi ve birikimle kendini donattığı ölçüde çağın yaşama biçimini, düşüncelerini kavrayarak işe yarar, elle tutulur biçimlendirme ve yorumlara ulaşabilir.

Bu çalışma, resmin temel öğelerinin başında sayabileceğimiz ışık olgusunun serüvenini ilk kez taşınabilirliği açısından değerlendirilen İkon'dan günümüz resmine sürdürme ve bir kaynak oluşturma amacı ile gerçekleştirilmiştir.

Beni bu konuya yönlendiren, araştırma süresince, hazırlık ve oluşum aşamalarında değerli katkılarını ve yardımlarını, yapıcı eleştirilerini esirgemeyen danışmanım Sayın Hocam Prof.Dr.Sıtkı M.Erinç'e; bana her konuda destek olan eşim ve çocuklarıma teşekkür ederim.

Nükhet ATAR

GİRİŞ

Tarih öncesi resimler, mağara insanının salt kendi gerçeklerini anlatan resimlerdir. Bunlar, genel olarak, kendilerini gerçek hayvanlardan koruduklarına inandıkları büyüsel amaçlarla yapılmıştır. Buna bir tür resim büyüğü de diyebiliriz. İlkel insanların sanata bakışı simgesel olarak belirleyen göstergelerle başlar.

Eski Mısır'da ise resim, ölümsüzlük ve kutsal olanı anlatmak için kullanıldı. Mısır sanatı için açıklık ve netlik, gerçek güzellikten önce gelir. Resimde figürler ve motifler, siyah ya da kırmızı renkte çevre çizgileri ile donuk ve güçlü bir etki oluşturur.

Mısırlıların var olduklarını bildiklerini varlık biçimleriyle çizmelerinin, resmetmelerinin aksine Yunanlılar gördüklerini çizmişler kalıpsal biçimlere can katmışlardır. En ideal olanı, ideal güzeli aramaya yönelik bir çaba söz konusudur bu resimlerde. Helenistik dönem resminde oylum ve ışık-gölgeyi görebiliyoruz. Ancak zengin sınıfın ısmarlama resimlerinde ideal güzellik yerini benzetmeye bırakıyor. Rakursi ve Kadraj ilk kez Yunan resminde görülüyor.

Bizans'ta kitap, fresko ve mozaiklerde resim, yardımcı bir unsur, mimarlığın canlandırdığı din fikrini destekleyici bir öğe olmaktan ileri gidememiştir. Bu bakımdan Bizans'ta da Ortaçağ Avrupası'nda resim, gerçeğe yönelen bir yol tutmuştur. Ortaçağ sanatı, biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullanmıştır. Hıristiyan sanatında resim, inananlara kutsal gücü ve kutsal tarihin içeriğini betimleyerek iletmek için bir araç idi.

Hıristiyan ortadoks inancına göre yorumlanan İkon üzerindeki resimler iki boyutlu olup, doğaya aykırı olarak yapılmışlardır. Betimlemelerde, mekan derinlikten yoksun, ışığın da nereden geldiği belli değildir.

Ortaçağ Roman sanatı resminde fresko tekniği egemendir. Kitap resminde de fresko'nun etkisi görülür. Renkler, dümdüz, ışıklandırmadan, gölgelendirmeden sürülür, küçük ışığı göstermek için gri tonlar kullanılır. Onlar, perspektifin pek farkında değillerdi. Resimde bazı figürlerin küçük, bazılarının büyük gösterilmesi uzaklık fikrinden değil, anlam ve önem farklılığı belirtmek içindi.

Giotto ve Floransa Okulu, resme üçüncü boyutu sokarak bu sanatı o zamana kadar getirdiği yoldan ayırdılar. İki boyutlu bir yüzeyi üç boyutluymuş gibi gösterdiler.

Rönesansa gelinceye kadar kullanılan kalıp-biçimlerden hiçbiri sanatçıyı gördüğünü resmetmeye yöneltmiyordu. Bu fikir rönesansta doğmuştur.

Rönesans, insanın kendine yönelmesini, çevresini, dünyayı keşfetmesini sağladı. Ortaçağ'da eserine imzasını atmayan sanatçı, Rönesansta kendi yaratış gücüne de inandığı içindir ki kimi eserine imzasını atmaya başlamıştır. Sanat eseri bireysel yapımın bir ürünüdür artık. Ortaçağın iki boyutlu resminde görülen altın yaldızlı (altın yaldızlı yüzey, öteki dünyaya ilişkin bir ışığı temsil etmektedir: Göksel ışık) yüzeyler rönesansta yoktur. İnsan figürü de oylumlu olarak ifade edilir. İnsan figürünün gözlemi, anatomi biliminin doğmasını sağlar. Ortaçağ resminde renk, doğaya bağımlılık ilkesine uymazken Rönesans'ta bir sınırlama kendini giderek sanatçının

özgün kullanımına bırakır.

Ortaçağ'ın mekansız, temsili resminde perspektife de gereksinim duyulmamışken, Rönesans'ta insanın görüş açısı, optik görüntüyü zorlayan perspektifin zorunluluğunu duyurmuştur. Tek bakış noktasına göre oluşan optik görüntü, perspektif bilimini başlatmıştır.

Rengin sistematik bir biçimde araştırılması ancak Barok sanatında başlar. Resim kendi ışığını bu dönemde araştırmaya koyar. Gizemli bir kaynaktan doğan ışık, Caravaccio ve Rembrandt'ın yapıtlarında ışık-gölge kontrastları ile doruğuna ulaşır.

Romantizm'de renk, resimsel öğelerden soyutlanarak mutlak bağımsızlığına kavuşurken, konu olarak manzara ve iklim koşulları işlenmiş, ıssız, yabancı bir dünya duygusu ön plana çıkmış, sanatçı özgürce seçebilmiştir. Öte yandan Romantizm'le gerçekçi bir toplum eleştirisi de gelişti. Romantizm'in bir başka özelliği de sanatçı kavramının geniş bir yelpazeye yayılmasıdır. Bu dönemde zanaatçı da sanatçı kapsamında değerlendirilmiştir.

İzlenimcilik, kalıplaşmış, geleneksel kurallara karşı bir başkaldırı, bir karşı koyuştur. Savunucuları bunu renkçilikle ortaya koydular. Kolorist ressamlar, ışığı, resimde bir araç olarak kullanmak yerine renkle oluşan bir güneş ışığı olarak değerlendirmişlerdir. Renk tayflarından oluşan prizmatik ışıktır bu. Sanatçılar vücudun cisimsellik duygusunu ışık-gölge oyunu ile gerçekleştirirken objenin gerçeği ya da gerçek formu ile de ilgilenmişlerdir. İzlenimciliğin atmosferle ilgilenmesi sonucu ışık ve ışık renkleri önem kazanır. Yapay düzenlemelerden kaçılır, anlık konular yeğlenir. Güneş renkleri arasında bulunmayan renkler atılır.

Neo-Empresyonizm sanat akımı Seurat ve Signac'ın ortaya attığı bir görüştür. Renk noktaları (Pointillisme) küçük ve düzenli olarak renklerin sıralanmasıyla gözün ağ tabakasında kaynaşmayı sağlar.

“Geleneksel sanat yansıtıcıydı; seyirlik bir sanattı; yeri müzeydi. Yeni sanattan yaşama girmesi insanın çevresini oluşturması ve yeni bir yaşam üslubu yaratması bekleniyordu.

Çağımız sanatının biçim aldığı yıllar 1910'larla 1930'lar arasında rastlar. Sanat yaşamı, bu kısa süre içinde Batı sanatında hiç görülmedik yoğun bir gelişmeye sahne oluyor. 1930'dan sonra bu etkinlik savaşla kesintiye uğruyor. Savaştan sonra, yüzyılın ikinci yarısında ise sanat yaşamındaki yenilikler bir devrim niteliği taşıyor. Yeni akımlar yüzyılın ilk çeyreğinde büyük devrimin doğrultusunda gelişiyorlar.” (İpşiroğlu N., İpşiroğlu M., 1991, s. 9-10-16).

İzlenimcilerin optik kuramına karşı çıkan 20. y.y. resmine gerçek kimliğini veren Cézanne, doğadaki biçimleri kare, silindir gibi geometrik biçimlere indirgerken temelde renkle de yoğun bir hesaplaşmaya girmiştir. Resimde claire-obscur etkisini oluşturan modülasyonu en iyi uygulayanların başında gelir. Kübist sanatçılar, resimlerinde doğrudan nesnelere soyut bir etkiyi vermesini de önlemişlerdir. Perspektife başvurmadan üçüncü boyutun salt resim öğeleriyle resme getirilmesi Kübizmin ana ilkesidir. Ancak, perspektifin dışlanması temel bir sorun olarak değerlendirilir. Doğayı yansıtma geleneğini iterek “gerçek nesne”ye dönen kübistler nesneyi alıp tuvaline yamyassı yapıştırdılar. Kübist resimlerde esas amaç izleyicinin olası yorumlarını en aza indirmek ve sonunda iki boyutlu bir kompozisyonu, içerdiği bütün gerilimlerle birlikte görmemizi sağlamaktır (Gombrich, 1992, s. 279).

Romantizm ile birlikte sanatçının bireysel tarzı yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Esin kaynağını antik dünyanın klasik kültürü yerine kişinin duygularıyla düş gücünde bulur. Kompozisyonlarda çizgi önemini yitirirken renk ön plana çıkar.

20. y.y.da izlenimciliğe karşı başlayan tepki resimlerin gerçek nesnelere yansıtması gerektiğinde direnen dargörüştüyü sindirebilecek yeni ve güçlü bir kanıt elde etmiş, görme ile yorumun eşanlamlılığı durumunda bütün yorum sistemlerinin de geçerli olacağı ileri sürülmüştür (Gombrich, 1992, s. 289).

20. yüzyılın modern sanat akımı olan Dışavurumculuk özellikle Almanya'da gelişti. Dışavurumcular, dış gerçekliği yansıtmayı yadsıyarak sanatçının ruhsal yapısının bir kesitini, tinsel coşkusu abartılı biçim çarpıtmalarıyla tuvallerine yansıttılar. Konunun etkisini arttırmak için devinimli çizgiler, frapan renkler kullandılar. Resme getirdikleri biçimsel yenilik bir zorlamadır.

Gerçeküstücüler, resmin konusuna ve anlattığı şeye önem vermişlerdir. Resim anlayışı, bilinçaltını, düşü, anlamsız bir öykünün anlatılmasını ve izleyeni şok eden konuları tercih etmişlerdir.

Malevich, yeni sanatın, geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, başlaması gerektiğini söylüyordu. Endüstri çağı bilincinin oluşması geleneklerden kopma, yeniden başlama, reddetme tavrını sanatta da gösterir. Soyut sanat, biçimi bir araç olarak kullanırken sanatçının ruhsal dünyasına yönelir. Anlatımda oldukça zengin bir teknik donanım söz konusudur.

Klee, "önemli olan biçim değil işlevdir, sanat görüneni vermez, onun işlevi, görünür kılmaktır" der. Sanatçı görünenle yetinmez.

Esas olan onun ardındaki sorunları ele alıp çözümler bulmaktır.

“XX. yüzyılın ikinci yarısında görsel sanatlar serbest sanat olarak da etkinliklerini sürdürüyorlar. Fakat yaratma özgürlüğüne kavuşan sanat etkinliği içinde ressamlar ve yontucular doğa taklitçiliğine düşmüyorlar artık. Sanatın işlevi öznel dünyaları aşarak olası dünyalara açılmak, yeni gerçekler yaratarak dünyamızı zenginleştirmek oluyor.” (İpşiroğlu N., İpşiroğlu, M., 1991, s. 102).

XX. yüzyılın son çeyreğinde uygulamalı sanatlar büyük bir gelişme gösterir. Pop-Art, Op-Art, Kinetik Sanat, Happening, Eylem Resmi gibi dallar altında geniş çevrelerin ilgisini çeken kısa ömürlü akımlar olup gösteri ağırlıklı sanatlardır. Assamblaj ve kolaj teknikleriyle bir çevre sanatı oluşturabilmektedir.

Kinetik alanda mekanik güç olmadan hareket eden mobil sanat nesnelere de vardır.

Değişik mekanlarda yapılan ışıklı denemeler sanat gösterileri sayılabilir. XX. yüzyılın son aşamasında Lazer ışınlarıyla uzayda yapılan ışık gösterileri en özgün sanat denemeleridir.

Çağdaş sanatta dural ve belli bir simge işlevini üstlenebilecek bütünü yerini, devinim halindeki ilişkiler almıştır (Ergüven, 1992, s. 30).

Sanat-teknoloji kaynaşması beraberinde sanat sorunsalını getirmiş, sanatın niteliğinde de değişimler olmuştur. Resim, artık tuval yüzeyinin dışına taşarak bir düşünce biçiminde algılanması gerektiğini kaçınılmaz kılar.

Araştırmanın ileriki aşamalarında daha ayrıntılı şekilde ele alınacak olan bu konular belli problemlerin çözümlenmesi ve belli amaçlara ulaşmak için seçilmiş bulunmaktadır.

ARAŞTIRMANIN TEMEL PROBLEMİ

Resimde ışık kavramını; değişik zamanlarda, değişik dönemlerde, değişik sanatçıların irdelendiğini kaynaklardan öğreniyoruz.

Işığın, resim sanatının başlangıcından günümüze değin bütünüyle ülkemizde ele alınıp yeterince irdelenmediği bilinmektedir.

Resimde ışık dendiğinde ilk akla gelen başvurabilecek yeterli Türkçe bir kaynağın bulunmadığı akla gelebilir. Bu durum, araştırma yapanların önemli bir zorluğudur. Oysa ışık, resmin en temel, en can alıcı öğelerinden birisidir. Günümüz resmindeki ışık kavramı geçmiş dönemlerde ele alındığı gibi resmi değerlendirmede bir ölçü müdür? Yoksa, bu kural dışı durumu mu göstermektedir? Her dönem ışığı kendi dönemi ve koşulları (sosyo-ekonomik, teknik, felsefi, dini) içinde ele almış ve kullanmıştır.

Sanat eğitiminde böylesine yaşamsal bir önem taşıyan resimde ışık konusu ikon sanatından çağdaş resme dek ve resmin gelişim süreci içinde ele alınmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın temel problemi şöyle gösterilebilir: Resim Sanatının tüm dönemlerindeki ışık kavramının aynı işlevi gördüğünü ve gerçekleştirdiğini söyleyebilir miyiz?

Bu problemi çözümlmek için açıklığa kavuşturulması gereken alt problemler ise şunlardır:

- İkon Sanatında ışık kavramı nedir?
- Işık, resim sanatında ne zaman temel öge olmuştur?
- Doğal ışık-yapay ışık etkisi nedir?
- Renkte ışığın işlevi nedir?
- Işık-hareket bağlantısının önemi nedir?

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Her çağı, her dönemi kendi sanatını yaratmıştır. Sözelimi, Rönesans sanatının temel öğeleri ya da Rönesans sanatını anlamada kullanılan temel araçlar günümüzde de vazgeçilemeyen öğeler ve araçlar mıdır?

Ayrıca, dolaylı bir yolla da olsa insanların sanatta nelere öncelik tanıdıklarının sistematik bir şekilde ve özetle gösterilmiş olması da bu araştırmaya farklı bir önem kazandırılabilir.

Işığın önemi nedir? Resme bakışta ışık ne derece ölçü olabilir?

İkon sanatında ışık, dinsel konulu resimlerde kutsallığın simgesi olarak kullanılırken tarihsel süreci içinde ışık, biçimlerin plastik etkisini güçlendirmeye yönelik olarak kullanılmıştır. İzlenimciler gerçek gün ışığını tuvallerine aktarmışken soyut resimde algılama sorunu olmadığı için ışık koşulu da söz konusu olmamıştır. Sanatçı kendi iç dünyasını biçim ve renk aracılığı ile eserine yansıtmıştır.

Günümüz resminde geleneksel anlamda kullanılmayan doğal ışık, yerini yapay ışığın egemenliğine bırakmıştır. Buradan hareketle "İkon Sanatından başlayarak günümüze kadar uzanan ışık kavramının resimdeki serüveni yeni bir inceleme olup, bundan sonra yapılacak çalışmalara yön vermesi ve katkıda bulunması düşünülür.

ARAŞTIRMANIN SINIRLARI

İkon Sanatından Çağdaş Resme Işık'ı inceleyen bu çalışma;

- İkon Sanatı başlangıç alınarak 20. yüzyıl resmiyle sınırlandırılmıştır.
- Resim tekniklerinin farklılıkları sınırlama dışı bırakılmıştır.
- Günümüz resim sanatı dışındaki Türk Resmi sınırlama dışı bırakılmıştır.
- Salt Batı Resim Sanatı ile sınırlandırılmıştır.
- Fizik'te Işık, sınır dışı bırakılmıştır.
- Bu çalışmada en büyük sınır dil sınırıdır. Sadece İngilizce, Türkçe kaynaklardan yararlanılmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma sırasında,

1. Yüksek Öğrenim Kurumunda, Güzel Sanatlar alanında yapılmış tezler incelenmiştir.
2. Anadolu Üniversitesi, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Mimar sinan Üniversitesi Kütüphanelerinden yararlanılmış, konuyla ilgili kitaplar, makaleler, araştırma-inceleme yazıları değerlendirilmiştir.

3. Ayrıca, Resim Sanatı ve Akımlar ile ilgili kitaplar, Sanat Ansiklopedileri, Türkiye'de Sanat, Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Sanat Aylık Güzel Sanatlar Gazetesi, vb. süreli yayınlar araştırılıp incelenmiş, konu ile ilgili makaleler okunmuştur.

Bu tür alanlarda yapılan çoğunluk araştırmada olduğu gibi pekçok baş yapıt sadece kitaplar aracılığıyla (aslına ulaşmadan) analiz edilmiştir.

TANIMLAMALAR

Araştırmada geçen terimler buldukları yerde tanımlanmıştır. Ancak, çok sık kullanılan ana terimler aşağıda bir kez daha ve kısaca açıklanmıştır.

İkon: Yunan "eikon" (imaj-suret) sözcüğünden alınmış Ortodoks kiliseleri ve evlerinde bulunan, ahşap üzerine yapılmış Hz. İsa Meryem ve azizleri betimleyen, belli tekniklerle yapılmış, öncelikle Bizans'a özgü bir tür dini resimdir. Daha sonra Balkanlar'da ve Rusya'da görülen önünde tapınma aracı olarak yaygın bir kullanımı olan, taşınabilir nitelikte, küçük, portre resimlere verilen addır.

Işık: Fizikte ışık, cisimleri görmemizi sağlayan fiziksel bir enerji iken; bir başka tanımla, ışık, insan gözünün algılayabildiği elektromanyetik bir ışımdır.

Diğer bir tanıma göre ise;

Işık, görme organı aracılığıyla, ışığın dalga boyuna bağlı olarak beyinde oluşturduğu duyumlardan herbiridir.

Resmin, ışık-gölge kavramı ile bağlantısı giderek hacim, hacimli gösterme, plastik bir görünüm kazandırarak imgelerin üç boyutlu gözükmesini sağlar.

Işık, resmi oluşturan tek bir öge değildir. Sanatçı algıladıklarını, kendi doğasına uygun olan biçim, renk ve diğer resimsel öğelerle yansıtmaya çalışır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKON VE İKON SANATI

Bizans İmparatorluğunun temelleri 330 tarihinde Konstantinapolis'in kurulmasıyla birlikte atılmış ve 1453'e kadar hüküm sürmüştür. Eski Bizans sanatının çizgisinde Roma'nın, Yunan kültürünün Hıristiyanlık doktrininin, Doğunun ince zevkinin kaynaşması söz konusu olmuştur. Bu gelişim ve değişim çizgisi, 4. ve 5. yüzyıl; kendine özgü yeni sanatsal sentezini yaparak ulaştığı bir çağdır.

Yüzyıllar boyunca Bizans okulu Hıristiyan resmine öncülük etmiştir. Bu rol çeşitli faktörlerin birleşmesiyle Bizans'a verilmiştir. Bizans resmi antik çağın tek mirasçısı, antik sanat ve tekniğinin doğal devamcısıydı. Bizans bütün bunları kendi yaratıcı gücüyle geliştirmiş ve kendi stilini yaratmıştı. Taşınabilir olan ikonlar tamamen Bizans ürünüdür. İkonlar var oldukları sürece bazı sabit özellikleri korumuşlardır (Ertuğrul, 1988, s. 54).

Suriye, Filistin, Mısır bölgelerinde ortaya çıkan Hıristiyanlık, daha önce Roma'nın egemen olduğu Bizans topraklarına, Roma ve Anadolu üzerinden olmak üzere iki koldan yayılmıştı. Hıristiyanlar, yaşadıkları toprakların kültür ve sanatlarından elbette etkilenmişlerdi. Bunlar arasında putperest Mısır ve Roma toplumlarının sanatları başta gelmekteydi.

Kaynak olarak ikon sanatını portre ressamlığı geleneğine bağlamak eğilimi vardır. Mısır'da bulunan ve Yunan-Roma

geleniğinin uzantısı olan mezar resimleri de ikon sanatının çıkış noktalarından biri sayılır. Sina dağındaki manastırda bulunan erken devirden (6-7. yüzyıl) ikonlarsa, artık bu tür resmin sınırları, tekniği ve esprisinin belli olmaya başladığı örnekler olarak kabul edilir. Hıristiyanlığın beşiği sayılabilecek Suriye ve Filistin bölgesi, hiç kuşkusuz bu sanatın ilk büyük gelişme yeridir (Tansuğ, 1992, s. 77).

Mısır'lılar ölülerini mumyaladıktan sonra ölünün hayatta iken yapılmış gerçek portresini de bu mummyayı muhafaza eden tabutun üzerine yerleştirirlerdi. Böylece, onu gelecek nesle tanıtmayı ve hatırasını yaşatmayı istiyorlardı (Yılmaz, 1994, s. 91) (Resim 1).

Kahire'den 43 mil uzaklıktaki Nil Deltası üzerinde bulunan Faiyum şehri bilinen 600 mummya portresini barındırmıştır (Jaffé, 1967, s. 80) (Resim 2).

Orta Mısır'da Bayyuit Manastırında ortaya çıkarılmış olup bugün Berlin Müzesinde bulunan 6. y.y.'a ait bir ikonun, bu manastıra mensup başrahip Abraham'ın gerçek yüzünü gösterdiği tesbit edilmiştir. Abraham'ı gözleri sonuna kadar açılmış sabit bakışlı bir yüzle gösteren ve mumlu boyama usulüyle yapılmış olan bu ikon, tamamen Mısır'ın ölü resimlerine benzemekte ve onların devamı gibi karşımıza çıkmaktadır (Başegmez, 1989, s. 9).

Yukarıda belirtilen bu iki kaynak Hıristiyan ikonlarına ve böylece Erken Bizans Sanatına kaynak teşkil etmiş ve Bizans sanatı portre resimlerini yaratmıştır.

Böylece "Tanrı'nın ilahi kutsallağı, onun erişilmez ışığı, yaşam ve aşkının parıltısı ve gerçeği ilahi bir ikondur", şeklindeki ortodoks düşüncesi, tam anlamıyla yansımasını bulur.

Ortodoks dünyasında ikonların rolü, Hıristiyanlığı resimler yoluyla öğretmeyi ve halkı eğitmeyi amaçlayan dini tasvir anlayışına sahip Katolik dünyasından çok farklıdır. Çünkü "Kutsal" olarak kabul edilen ikonların ilk fonksiyonu, öğretmek değil, hizmete yönelik bir ibadet aracı olarak kutsal ışığa kanal teşkil etmektedir (Akkaya, 1995, s. 2).

İlk örneğinin insan elinden çıkmadığına inanılan ikonlar, yücelten, kutsayan, saflaştıran, aydınlatan ilahi yaşamın dini tasvirler yoluyla yansımaları olup, ayrıca bizim içimizdeki aşk ve yaşamın, ilahi ışığın, insan ve Tanrı'nın bütünlüğünün bir yansıması ve ümit sembolüdür. İkonlar, inancın mistik yönünü göstermeye çalışarak, Tanrı'nın kutsiyeti ve zaferi içinde var olan eskatolojik (ölüm ötesi) gerçeğe uyum gösterirler ve son anlam ve gerçeği yansıtırlar. Bu bakımdan da Ortodoks inancına göre bir işlevleri olduğu kabul edilir. Litürjik¹ kullanıma adanmalarının bir sonucu olarak Kutsal Ruh ikonlarının içindedir ve Kutsal Ruh, gerçekte ilahi bir ikonagraftır. Dolayısıyla, gerçeğin bütünü ve ilahi bir ikondur ve ikon içindeki estetik duyum da Tanrı'nın kendisinin imaj ve benzerliğinde yaratılmış çok özel bir ilahi kaynaktan beslenir. Kutsal ikonalar, ilahi ilimle de yakından temas halindedir. Bilgi aslında bize Kutsal Ruh tarafından sunulan bir hediye olup, biz de ilim yoluyla sonsuz güzelliklerle bütünleşebiliriz. Bu sonsuz bilgi de ikonalarda kendini gösterir. Asıl olan güzellik iç güzelliğidir ve fiziki dış güzelliğe üstündür. Bu yüzden ikonalar iç güzelliği yansıtmayı hedeflediklerinden, dış görünüşteki aykırılıkların Ortodoks ikonagrafyasında yer alması çok doğaldır. Çünkü, amaçları dış görünüşteki güzelliği aramak değildir ve üstelik ilahi bir ilham

¹ Litürjik, bir dinin törenlere ve tapınma biçimine ilişkin kurallarının tümü olup, Litürjiye ilişkin olguları niteler.

kaynağına bağılı olarak oluşurlar (Akkaya, 1995, s. 7).

Erken Dönem Hıristiyan ressamı, yani ikon ressamı; tanık, gelenek ve tarih olgusunu getirdi. Bu da insanın fikrinin dengelenmesine, geleneğe ve inanç yoluna yardım etti. Bu yolda Hıristiyan ressamı, resmi, tarihten ayrı olarak insana ait duyguları, hatıraları içeren işaretleri, sembolleri ve mistik renkleri kullandılar.

Hıristiyan Sanatı, hiçbir zaman ne hayalle ne de yenilikle uğraşmamış, tersine figüratif konularda işlemelerde bulunmuştur (Jaffé, 1967, s. 82).

1.1. İKON

1.1.1. Tanımı

İkon sanatı için pek çok yazar ve araştırmacı tanımlar ileri sürmüşlerdir. Sezer Tansuğ, Bizans ikon (Yunanca eikon-suret) deyiminin İsa'yı, Meryem'i tasvir eden ya da Hıristiyan mitolojisine ait sahneleri ele alan, taşınabilir ya da bir yere tesbit edilmiş, boyalı ya da kabartma her çeşit kutsal imajı kapsadığı anlaşılıyor diye tarif ederken, modern ortodoks kilisesi ise, bu deyimini özellikle ve daha çok taşınabilir türden şövale (sehpa) resimleri için kullanır. Meydana getirilen tasvirin malzeme ya da tekniği yönünden ise herhangi bir ayırım gözetmez. İster tahta, ister madeni levha üzerine yapılmış olsun, ister uygulanmış boyalardan ibaret, ister mine işi, ister mozaik olsun hepsini ikon diye tanımlar (Tansuğ, 1995, s. 76).

Aynı konuyla ilgili olarak Nilay Yılmaz'a göre, ikon, duvarlarda ve ahşap zemin üzerinde boyayla yaratılan aziz resimleri ve dini tasvirlerle verilen genel addir. Etimolojik olarak, Grekçe Eiko fiilinden

kaynaklanan bu sözcük benzeme, benzetme anlamına geliyor (Yılmaz, 1994, s. 91) der.

Bedrettin Cömert'e göre ise, İkon, tanımlamak istediği olguları, doğal anlamıyla veren sanatsal çalışmalardır (Cömert, 1980, s. 4).

Bu açıklamalardan sonra kısaca ve genel olarak İkon, Hz.İsa, Meryem ve azizleri betimleyen, çoğunlukla ahşap levhalar üzerine yapılan dini tasvir resimleridir.

2. ORTODOKS DÜNYASINDA DİNİ TASVİR GELENEĞİ VE İKON SANATI

İkonlar, Ortodoks mezhebine mensup Doğu Hıristiyanları tarafından, ibadete mahsus olmak üzere yapılmıştır ve kutsal bir nesne olarak kabul edilir. Hıristiyanlığın kutsal kişileri ile dini kitaplarda anlatılan bazı olaylar İkonlarda resim olarak verilmiştir. İkonlar sembolizmlerinden çok, erken devirlerde inananlar için ortak bir dil, ortak bir ifade aracı oldular. İncil gibi, kutsal kitaplarda geçen olayların görsel olarak öğretilmesi dışında, güdülen bir başka amaç da, azizlik mertebesine erişmiş kişilerin gelecek nesillere tanıtılmasıdır (Yılmaz, 1994, s. 91).

İkonun ilk ortaya çıkışına ilişkin birtakım efsaneler vardır. Bunlardan kimisini şöyle gösterilebilir: Hıristiyanlığın ilk yayıldığı yörelerde Yahudilik egemen bulunmaktaydı. Yahudi idareciler İsa'ya inananları sıkı bir göz altında tutmaktaydı. Bu durumda Erken dönem İsa'ya inananlar birbirlerini tanımak ve birbirleriyle anlaşmak için belli simgeler bulmuşlardı. Balık gibi, kutsal ateş gibi, müriti olduğu kimsenin işaretini çizmek gibi. Daha sonra Hıristiyanlığın diğer alanlara yayılması sırasında bu ilk işaretler birer ikon gibi yeni

topraklara da gitmiştir.

Bu söylence İkonların ortaya çıkışındaki ilk yakıştırma olarak bilinmektedir.

Diğer bir söylenceye göre ise;

Hıristiyanların ikonlara bu kadar önem vermelerinin bir nedeni de ilk ikonun incil yazarı Lucas'ın elinden çıktığına inanılmasıdır.

İkonların kaynağı bakımından Aziz Lukas'a bağlanan efsane de anılmaya değer: Bu efsaneye göre hem hekim, hem de ressam olan Lukas -ki en şiirsel yapıt olan İncil de ona atfedilir- İsa'nın genç anasının, yani Meryem'in bir resmini yaparak ilk ikon örneğini meydana getirmiştir. Efsanenin doğruluğu bir yana, Meryem tasvirinin ikon sanatında en önemli yeri tuttuğu bir gerçektir. Üstelik bu tasvirlerin eski Ana Tanrıça kültü ile bağıntılı olduğu bile düşünülebilir (Tansuğ, 1995, s. 77).

Bir başka efsaneye göre ikonlar, İsa'nın ölümünden sonra ibadet aracı oldular. İncil yazarlarından Yohannah'nın hayatını anlatan ve tarihi belge niteliği taşımayan bir metinde, Yohannah'nın öğrencilerinin birinin evinde, Yohannah'nın çiçeklerle süslü bir resmi olduğu ve önünde bir kandil yandığı anlatılmaktadır (Yılmaz, 1994, s. 91).

İkon Hıristiyan inancına göre put değildir. Sadece dinsel konuların resme aktarılmış şeklidir. Ortodoks inancına göre açıklaması aynen şöyledir: "Bağışlayan Tanrı eğer İsa'da ölümlülerin gözüne insan biçiminde görünmek istediye niçin görünen resimlerle

kendini göstermesin. Biz, puta tapanların yaptığı gibi, resimlere resim olarak değil, resmin arkasındaki kişilere ulaşıyoruz". Bu görüş sanat tarihinde büyük önem taşımıştır (Ertuğrul, 1988, s. 55).

2.1. MERYEM VE İSA TASVİRLERİ

Meryem'i genellikle Çocuk İsa'nın tasviriyle birlikte düzenleyen ikon sanatı, bu örnekleri biçim ve ifade yönünden de belli bir şekilde sınıflar ve adlandırır.

a. Müminlere belli bir hareketle doğru yolu gösteren küçük İsa'yı kucağında vakarla tutmakta olan Meryem tasvirlerine Hodegetria (Resim 3),

b. İsa'yı şevkatle kucaklamış, yanağını onun yanağına dayamış Meryem tasvirlerine ise Eleusa (Resim 4),

c. İsa'yı emzirmekte olan Meryem'i tasvir eden örneklere Galactatrophusa (Resim 5) denir,

d. Blacherniotissa adını taşıyanlarda ise, kollarını orantı dua hareketi ile iki yana kaldırmış, Meryem'in göğsünde, yuvarlak bir madalyon içinde Çocuk İsa tasvir edilir (Resim 6).

İkon ressamlığı içinde İsa tasvirlerinin de özel bir yeri vardır. İsa suretleri de düzenlenmiş ve ifade yönünden bazı sınıflara sokuluyor. Söz gelişi, dünyaya hakim bir ifadeyle tahtta oturmuş ve elinde kitap tutmuş olarak tasvir edilen Pantokrator, başında taç ve sırtında rahip elbisesi ile yine tahtta oturmuş olarak tasvir edilen Rahip İsa (Christ en éveque), ciddi bir ifade taşıyan çocuk yüzüyle ele alınan Çocuk İsa (Christ Emmuanuel), iki yana sorkan saçları ve ikiye ayrılmış çift uçlu sakalıyla tasvir edilense Mandilion İsa.² (Resim 7)

² Kutsal Mandilion efsanesinde tanımlandığı gibi: Efsaneye göre İsa yüzünü bir havluya sildiğinde tasviri ortaya çıkmış ve buna yüzünün gerçek biçimi olarak inanılmıştır (Le Saint Veronique-İsa'nın Acheiropoete olarak sureti) adını alıyor (Tansuğ, 1995, s. 79).



R. 1: "Mumya Sandukası Üzerinde Artemidorus'un Portresi", 2. y.y., British Müzesi, Londra.



R. 2 : "Sakallı Bir Adamın Mumya Portresi", 2. y.y. 16 7/8 x 8.5/8 in. Kahire Müzesi.



R. 3 : "Hodegetria Meryem'i" (Rus İkonu), 18. y.y., Ayasofya Müzesi, İstanbul.



R. 4 : "Meryem ve Çocuk İsa", (Rus İkonu), 18. y.y., Ayasofya Müzesi, İstanbul.



R. 5 : "Çocuğunu Emziren Meryem", Duvar resmi, 6., 7. y.y., St. Jeramis Kilisesi, Saggara.



R. 6 : "Blacherniotissa Meryem'i", 19. y.y., Rus İkonu, Ayasofya Müzesi, İstanbul.



R. 7 : "Mandilion Tipi İsa", Fresk, 12. y.y., Nardeieç kilisesi.

2.1.1. İkon'un Teknik Türleri

İkon sözcüğü bize Ortodoks Doğu Hıristiyanlığında ibadet için tahta üzerine yapılan küçük kutsal resimleri çağrıştırıyorsa da aslında Hıristiyanlığın başlangıç devrelerinde farklı tekniklerde yapılan her tür resme de bu ad veriliyordu. Yaş siva üzerine yapılan fresko, mozaik resim, kitap resimleri, ahşap ve değişik malzeme üzerine yapılan bütün kutsal resimler gibi İkon sözcüğü, geniş anlamını korumakla birlikte son zamanlarda özellikle tahta levhaların yüzeyine yapılan, taşınması oldukça kolay dini resimler için kullanılır olmuştur.

2.1.1.1. Fresk

Fresk, ıslak siva üzerine bir çeşit duvar suluboyası ile yapılır. Boyanın siva tarafından emilmesiyle kısmen uzun ömürlü olur.

Bu teknikler (fresk-mozaik) Hıristiyanlığın yayıldığı özellikle 3. yüzyılın ortalarından itibaren insan vücuduna ait gözlemin dinin yorumuna göre itibarını kaybettiği; plastik sanatların natüralist görünüş özelliğini yitirip, natüralist anlatımın bir çeşit şematizme ve katılığa yöneldiği görülür. İnsan vücut yapısının ve güzelliğinin önemini yitirmesi ve Antikite'nin ideal vücut kavramının kaybolması ile yeni bir biçim ve resim anlayışı benimsenecektir. Bu da katı, dekoratif ve süslü bir duvar resmini ortaya çıkaracaktır.

Tüm Bizans dini sanatında olduğu gibi freskolarda da ortaya çıkan iki boyutluluk, modle endişesinden uzaklık, perspektifsiz bir anlayış soyutlama isteminin temel verileri olarak karşımızda durmaktadır (Worringer, 1985, s. 24) (Resim 8).

Hıristiyanlık tarihini, İsa'nın ve azizlerin hayatını ve benzeri hikayeleri konu edinen bu resimlere yoğun bir dinsel coşku ve anlam yüklenmiştir. Duvarlarda frizler halinde yer alan kare ya da dikdörtgen bölümler ve madalyonlar içindeki resimlerde Bizans estetiğinin temel ilkelerinden birini teşkil eden maddesizlik ya da maddeden sıyrılmış olma niteliği, bir tür organik olandan uzaklaşma, hayat belirtilerinin ortadan kaldırılması endişesi hemen göze çarpan bir husustur (Resim 9).

Uzay tasvirinden kaçınma, oylumsuzluk, paganist, yaklaşımlara meydan vermemek için gerekli görülen bir özelliktir. "Konu, kutsal amaçtan dikkati kaydıracak herşey dışta bırakılır, olduğunca açık ve yalın bir biçimde imgeleştirilmelidir (Gombrich, 1976, s. 94-97).

Bu görüşlerle ortaya çıkan iki boyutlu resimler yalancı fresk denilen bir teknikle ve su karışımı boyalarla ve farklı renk beğenileriyle ifade edilmişlerdir. Bazı kiliselerde koyu bazılarında ise açık bir renk tercihi egemendir. Hint kırmızısı, çivit mavisi, yeşil ve gri etkin renklerdir. Konturlarda siyah, kahverengi ve beyaz kullanılmıştır. Resimlerde çizgisellik, çizginin dış ve iç konturlarda kullanılmasının yanında yörelere göre karakteristik farklılıklar gösteren ikonoklast anlayışla oluşan dekoratif biçimlerde, sembollerde uygulanımıyla yaratılmıştır. İkonoklast süslemelerde figürlerin yerini haç biçimleri arabeskler ve geometrik formlar almıştır (Saraçoğlu, 1995, s. 9-10).

Hıristiyanlığın ilk resim örnekleri Roma'da, katakomp adı verilen yeraltı mağaralarında meydana getirildi.

Hıristiyanlık devlet dini olduktan sonra, ilk Hıristiyanlara ait sanat katakomplardan yeryüzüne çıktı (Resim 10).

Katakomplarda meydana getirilen resimler fresk tekniğindeydi ve birçoğu üstün sanat değeri taşıymıyordu. Çoğunda lirik bir ifade ya da şiirsel bir duyarlık yoktu (Tansuğ, 1995, s. 53). İlk örnekleri İS. 1. en geç de İS 3. yüzyıldan kalmış olmakla birlikte 9. yüzyıla kadar da tek tük yapılmaları sürmüştür. Hem din hem de üslup gelişmeleri nedeniyle o zamanın pagan sanatından daha farklı bir niteliktedirler. Katakomblardaki Erken Hıristiyan resimleri gerçekleri olduğu gibi yansıtmaz, anlatımı neredeyse hep simgesel ve alegorik biçimlerde arar. İsa'nın çarmıha gerilişinin simgesi olan haç, din uğruna ölmenin simgesi olan palmye, kurtarıcı çapası ve balık, başlangıçta en çok kullanılan motiflerdir (S.Tarihi Ansiklopedisi, 1981, s. 146) (Resim 11).

Ressamların estetik kaygılarından çok, yeni bir dinsel dünya görüşünü yalnızca ifade etmeye yöneldikleri görülmüyordu (Tansuğ, 1995, s. 53). Ayrıca bu yeni dine girenlerin izleniyor olmaları ve yakalananların en ağır cezalara çarptırılmaları simge ve alegori yöntemleriyle bir tür gizlenmelerini de sağlıyordu.

Katakomp resimlerde en azla yetinilmiş, çizimler aceleyle yapılmıştır. Derinliği olmayan karanlık mekanların gerektirdiği gibi ışık etkisi açık renklerle yaratılmıştır. Yüzlerin ve ayrıntıların gerçeğe uygun çizilmesine doğru bir eğilim sezilirse de derinlik ve perspektif eksiktir. Asıl amaç duyguları simgelerle iletmek, mistik bir beklentiyi anlatmaktır (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1981, s. 146).

Orta Bizans çağ, resim sanatının önemli örnekleri ön planda başkent İstanbul olmak üzere, imparatorluğun çeşitli eyaletlerinde ve özellikle Orta Anadolu'daki Kapadokya bölgesi kaya kiliselerinde bulunur (Tansuğ, 1995, s. 64).

Önemli bir duvar resmi faaliyetine sahne olan Yugoslavya'da, Komnenler sulalesi zamanına ait olan eserler, Ohri'deki Ayasofya ve Nerez kiliselerindedir (Resim 12). Ohri Ayasofyası'nın freskleri yumuşak ve soyut bir üslup ortaya koyar. Bazı sahnelerde perspektif kaygılarının hiç yer almadığı görülür. Sözgelışı, apsidde Aziz Basileus'u tasvir eden resimde bir ekmek somunu, elbiselerin çizgileri gibi dikey duruşuyla dikkati çeker. Bu perspektif ihmallere rağmen, 11. yüzyıl Yugoslav üslubunda klasik gelenek çok belirgindir.

12. yüzyılda gelişen bu üslubun Batı ve Kuzey Avrupa resminden çok daha ileri bir görünüş meydana getirdiği kuşkusuzdur. Nitekim Üsküp yakınındaki Nerez şehri kilisesindeki resimler birer başeser niteliği taşırlar. Birçok aziz figürünün gerçekçi portre özelliklerine sahip olması, kilisenin bir galeri niteliğine kavuşmasını sağlar. Bazı figürlerin dehşet ve acıma gibi ifadelerle güç kazandığı görülür. Bu kilise resimlerinde klasik resim geleneğiyle gerçekçi gözlemin çok başarılı biçimde uzlaştırıldığı dikkati çeker.

Orta Bizans devrinde Venedik'te resim faaliyeti Torçello ve San Marco kilisesinde izlenir.

Torçello kilisesinin apsidinde bulunan altın zemin üzerindeki ince uzun Meryem (Teotokos) figürü, boşlukta yüzer gibi duruşuyla çok ünlü bir resimdir. Zemin boşluğunun böyle mistik bir anlam kazanışı, kuşkusuz daha çok Bizans'a özgü bir olgudur (Tansuğ, 1995, s. 67-68) (Resim 13).

Son Bizans devrinin en güzel eserleri olduğu ileri sürülen Pantanassa resimlerinin gerçekte duvar resmine yatkın olmayan kişilerce yapıldığı da söylenir. Bunlarda dinsel coşku azalmış gibidir.

Ama resimlerin yapılmasında gösterilen hüner kuşku götürmez (Resim 14).

Mistra'daki Peribleptos kilisesinin resimleriye (1450'den sonra), ilginç detaylara sahip duvar freskolarıdır. Bu resimlerde geleneksel sahne düzenlerine eklenmiş pek çok yeni öğe vardır. Sözgelisi Koimezis sahnesinde, sıralanmış şamdanlar ve yatağı devirmek isteyen bir şahsın elinin bir melek tarafından kesilmesi, şaşırtıcı yeniliklerdir. Güçlü bir dekoratif anlayışının yer aldığı bu resimler incelikli, göze hoş gelen niteliklerde ve renk yönünden alabildiğine zengindirler. Mistra, bu resim örnekleriyle yepyeni bir resim okuluna sahip olmuş gibi görünmektedir.

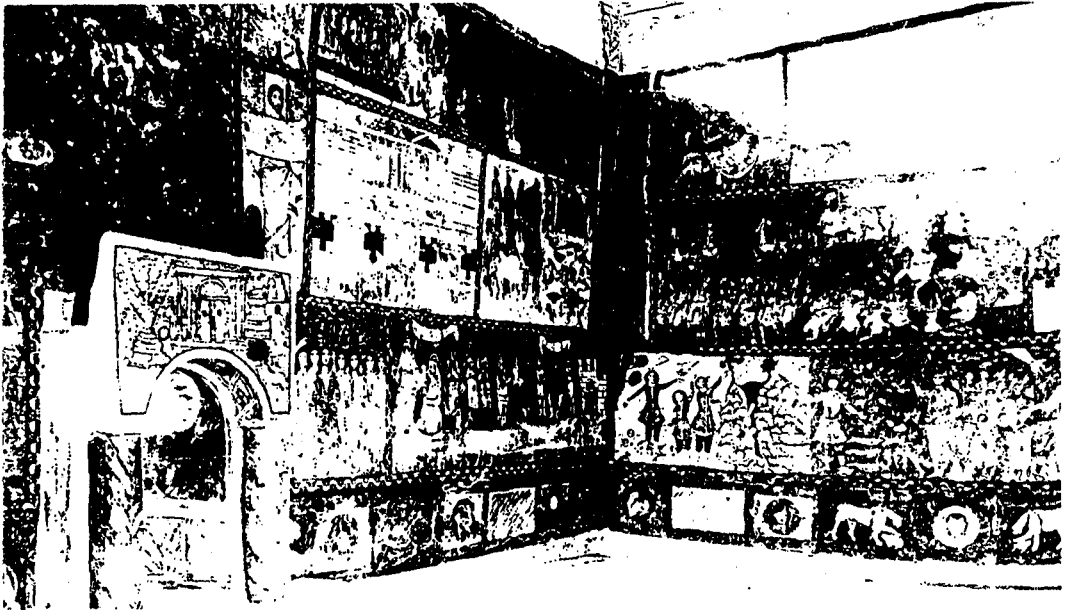
Yine Bizans resim sanatı çerçevesi içinde ele alınabilecek başka bir örnek de Pontus devletinin başkenti Trabzon'daki Ayasofya kilisesinin freskleridir. Taşra sanatının dinamik sertliği ve kaba canlılığını yansıtan Trabzon Ayasofyası resimleri, yerel tiplerden seçilmiş figürleriyle 13. yüzyıl Anadolu sanatının ilginç bir yanını daha ortaya koyar (Tansuğ, 1995, s. 75-76) (Resim 15).

Trabzon Ayasofyasının bir diğer ayrıcalığı da Bizans sanatında hemen hiç rastlanmayan taş ikon işçiliğini barındırmasıdır. Dış cephede yer alan taş işçiliği ikon alanında en azından ülkemizdeki tek örnektir.

Kapadokya bölgesindeki kiliselerle ilgili araştırmalar yapıların tarihlendirilmesinde fresko analizini genelde ön plana almışlardır. Ancak bu analizlerde hemen hemen her metod düzenlenmiş ve çoğu kez birbirine zıt sonuçlara ulaşılmıştır. Freskolar ikonografi veya üslup özelliklerine, kitabelerindeki harf türlerine veya kimyasal bileşimlerine göre tarihlendirilirler (Ötüken, 1984, s. 143).



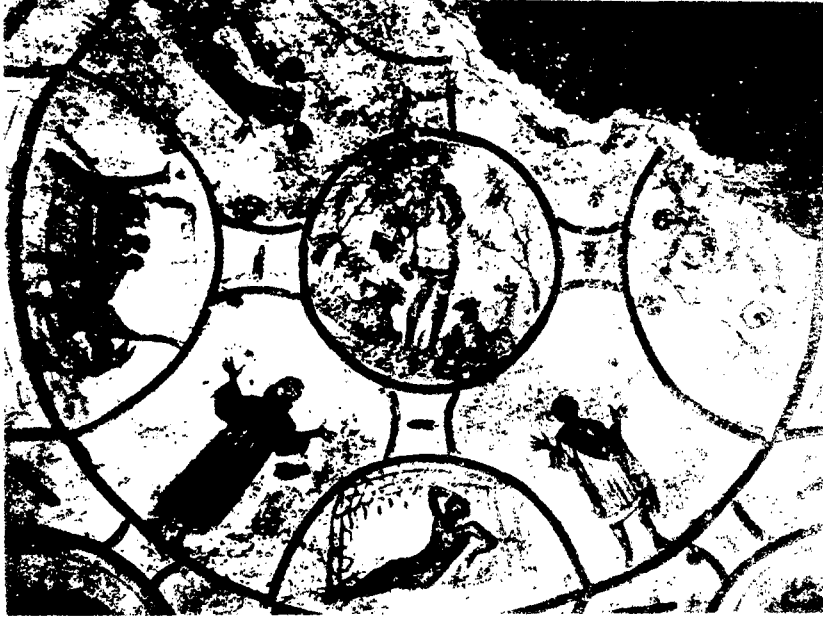
R. 8 : "Son Yargılama" (Melekten detay), Fresk, 11. y.y., St. Angelo Abbey kilisesi, İtalya.



R. 9 : "Dura Europos Synagogue Kuzeybatı Köşesi", Damascus Ulusal Müzesi.



R. 10 : "Domitilla Catacomb"u duvar dekorasyonu, Fresk, 2. y.y., Roma.



R. 11 : "Catacomb Resmi" (Marcelino Catacomb'u), 4. y.y., St. Piyer kilisesi.



R. 12 : "Tebşir, Müjdeleme", Tempera, 16. y.y., (St.Clement kilisesinden ikon), Skopje Müzesi, Yugoslavya.



R. 13 : "Bakire Meryem ve Çocuk", Apsis'te Mozaik, 11. y.y., Torcello Cathedral'i, İtalya.



R. 14 : "Lazarus'un Dirilişı", Fresk, 15. y.y., Pantanassa kilisesi, Mistra.



R. 15 : "Duvar Resmi", 13. y.y., Trabzon Ayasofya.

Kapadokya bölgesinde tesbit edebildiğimiz kaya ve duvar kapalı Yunan haçı tipindeki kiliselerin sayısı kırkıdır. Bunlardan onüçünde hiçbir bezeme yoktur. Diğer otuz yapıdan üçünde, Kepez'deki Sarıca, Ihlara'daki Karanlık kale, Göreme'deki 25 nolu yapıda, duvarlar geometrik motiflerle bezenmiştir. Sekiz yapıda ise geometrik bezemelerin yanısıra tek panolar şeklinde İsa, Meryem veya azizlerin tasvir edildiğini görürüz. Bunlar Ortahisar Hallaç manastırı Büyük kilisesi, Ihlara'daki Direkli, Avcılar'daki Bezirhani, Uluğağaç'taki H.Basileios, Göreme'deki 32 nolu kilise, Kızlar ve Barbara, Soğanlıdere'deki A kilisesidir. Beş yapıda geniş bir program uygulanmadan İsa veya Meryem siklusundan tek bir sahne seçilmiştir: Selime'deki Derviş Akın ve Başköy'deki H.Nikolaos'da "Koimesis", Avcılar Yusuf Koç'da "Müjde", Güzelyurt Sıvışlı'da "Üç Müneccimin tapınması", Mamasun H.Mikael'de "Mabede takdim". Bütün örnekler arasında Eski Gümüş'teki manastır kilisesinin ayrı bir yeri vardır. Yapının kuzey haç kolu duvarında İsa siklusundan "Müjde", "Mabede takdim" ve "Doğum" sahneleri alt alta dizilmiştir. Geniş bir siklus içeren kiliselerin sayısı onüçtür (Ötügen, 1984, s. 146).

Kapadokya resimleri genellikle kaba bir köylü üslubu gösterir. Ama bu onların, derin bir dinsel coşkuya ve anlama sahip olmalarını engellemez. Çoğunda Göreme adı verilen yerde toplu halde kaya manastır kiliselerinin en önemlileri 10-11. yüzyıllara ait olan Tokalı, Çarıklı, Elmalı, Karanlık kiliseleridir. Hıristiyanlık tarihini, İsa'nın hayatını ve benzeri hikayeleri konu edinen resimleriyle Çarıklı, Elmalı, Karanlık kiliseler zengin bir ikonografiye sahiptirler. Bunlarda çeşitli ayrıntılarla Hıristiyanlığın ana temaları tekrarlanmıştır. Renk anlayışı bakımından, bu kiliselerin resimleri arasında farklar görülür. Sözelgesi Karanlık kilisede koyu, Çarıklı'da

ise açık, hafif bir renk zevki egemendir. Ama ilkel ve çarpıcı bir renk anlayışına en çok yaklaşan resimler, Elmalı kilisededirler (Resim 16-17).

Kılıçlar vadisinde, 10. yüzyıl sonlarına ait kiliseler yer alır. Göreme dolaylarında bulunan Saklı kilisesinin resimleri başka birçoklarındaki resimlerden daha değişik nitelikte bulunmuş ve 12. yüzyıl sonu ya da 13. yüzyıl başına tarihlendirilmiştir. Bu kilisenin ilginç resimleri başkent resim üsluplarıyla da bağıntılı görülmüştür. İspanya ve İtalya'daki Roman çağı duvar resimleriyle benzerlikler de, kuşkusuz aradaki sıkı bağıntılardan ötürü değil, benzer şartlara sahip olmalarından gelir (Tansuğ, 1995, s. 70-71).

2.1.1.2. Mozaik

İkon sanatı devamlı olarak ve sıkı bir biçimde duvar resimleriyle ilişki halindedir. Katakompların duvarlarında resim sanatı yeniden bir dekoratif işlev kazanır. Mozaik, duvar yüzeyine sıvanan alçı tabakasına gömülen renkli cam taneleri ile gerçekleştiriliyordu. Gerek kullanılan malzeme, gerek yapım biçimiyle duvar mozaiklerinin etkisiyle bir takım ikonlar yapılmıştır. Bunlar mozaik ikonlar olup, duvar yerine yüzeyi belirli sıcaklıkta balmumu ya da çamsakızı ile kaplanmış tahta levhalar renkli cam taneleri ile gerçekleştiriliyordu: Duvar ve tahta levha yüzeyine yapılan mozaikler hem çok dayanıklı, hem değerli, hem de parlak renkleriyle oldukça etkileyicidir. Figür kullanımı da mozaik'e büyük bir anlatım gücü katmıştır.

Erken Hıristiyanlık döneminde yapılan mozaik resimler bu dönemin mimari faaliyetleriyle yakın ilişkiler gösterir, mimarının ayrılmaz bir parçası olarak yerini alır. Baptisterium'ların (vaftizhanes), bazilikaların ve türbelerin apsidlerini, kemerlerini, kubbelerini süsler

(Tansuğ, 1995, s. 56).

Her ne kadar bu görkemli yapılar Hıristiyanlığın yüce zaferini ortaya koyarsa da, asıl amaç, inananları kutsal düşünceye yöneltmektir (Resim 18).

Bizans dönemi sanatçısının yöntemi Helenistik sanatçıya göre değişti. Onun yapıtı, birkaç ustaca fırça vuruşundan doğmuyordu; bir mozaikti o. Taş veya cam parçacıklarının bıkmadan bir araya getirilmesiyle elde edilen, kilisenin içini kaplayan, yüce bir görkemlilik etkisi uyandıran, canlı ve sıcak renkli bir mozaik. Seyirci, olayın anlatılış biçimi sayesinde, kutsal ve mucizeli bir şeylerin gerçekleşmekte olduğu izlenimini duymaktaydı. Altın renkli cam parçacıklarıyla örülü dip düzeyde (fonda), gerçekçi ya da doğal sahne görülmüyordu (Gombrich, 1976, s. 96).

Mozaığın, kimi kaynaklara göre Helenistik Çağda geliştiği öne sürülür. Ancak bu tekniğin daha önceleri Mezopotamya ve Mısır'da kullanıldığı biliniyor. Helenistik Çağın yapı zeminlerinde yer alan mozaığın duvarlara aktarılışı İ.S. birinci yüzyılda görülmektedir. Antakya ve Herculaneum'da av sahneleri, güvercinler, Neptun ve Amphirite gibi konular, mozaik tekniğinde işlenmişlerdir. İşte Hıristiyanlık bu konuları yerden kaldırıp bazilika duvarlarına uyguluyordu. Antikite'de beyaz zemin üzerine dallar çiçekler ve av sahnelerini belirten konular, cam ve taş küpçüklerle işlenmişti. Hıristiyanlık buna gümüş ve altın kaplı camlar ile cilalanmış porfür, çeşitli renkli mermerleri eklemiştir. Ancak bu cam ve mermer parçaları, hep küp biçimindeydi ve bir sıva içine gömülüyordu. Ayrıca Antikite beyaz zemini tercih etmiş, Bizans ise altın zeminin daha etkili olacağını peşin olarak kabul etmiştir. Bu bakımdan Bizans mozaığı, parlak, ışıklı, soyut ve kutsal bir dünya yaratmıştı. Son

devirde gelenekselleşmiş altın yaldızlı fonun yerine lacivert zemin yer almıştır.

Bu geleneksel sanat, usta çırak mirasına uygun olarak soyut bir etki yaratmıştır. Ve bu soyut dünyanın tasviri için mozaik seçilmiştir. Küp biçimi taşlardan oluşan bu resimler, parça parça renklerden meydana geldiklerinden, çizimde sınırlı bir detay saptanması gerekiyordu. Ancak bütün bu sınırlılığa rağmen, her rengin kesin sınırı, unsurların kararlaştırılmasında kolaylık da sağlıyordu. Bu bakımdan Bizans mozaik resimlerinde belirgin bir açıklık ve renk kompozisyonu görüyoruz. Bunun yanında bütün desen katılığına rağmen, neo-empresyonistlerin renk tuşlarına benzeyen renkli taş parçalarının etkisi, bu katı deseni tablonun her tarafına dağılan bir renk kompozisyonu haline getirebiliyordu. Gayet duyarlı olan bu renk anlayışı, ancak barok kültürlerde görülüyor. Desendeki patlak gözlü figürlerden, bunların arkaik karakterli olduklarına hükmedilebilir. Fakat böyle düşünmek yanlış olur. Çünkü Helenistik Çağın baroğunu benimsemiş olan Bizans sanatı, bu üslubun geleneklerini tekrar etmekle doğadan uzaklaşmış, bu nedenle de, çizim yeteneğini kaybederek, satıhlaşmış desenlerle yetinmek zorunda kalmıştı. Ancak kalın konturlar ve katı hareketler gayet zengin bir renk klavyesi ile örtülmek olanağını bulmuştu (Turani, 1992, s. 210) (Resim 19).

Son devir, Bizans Sanatı'nın konuya öncelik veren boyut aykırılıklarından, deformasyonlardan yararlanarak dini bir mesajın konum ve önemini yoğun bir şekilde belirtmeye çalışan, yoğun bir stilizasyonu içeren hikayeci, sembolik, düzlemsel derinliğe önem vermeyen, yalın ve gösterişli tasvir tarzının profan konulu kompozisyonlara yansıdığı görülmektedir.

Ravenna mozaik üslubunda, İtalya'da gelenekselleşmiş olan bazı resim kuralları daima geçerli olmuştur. Bunun en belirgin izlerinden biri, mozaik küplerinin Ravenna'da fırça vuruşları esprisinde kullanılması ve izlenimi değiştiren hafif meyilli bir biçimde dizilmesidir. Oysa İstanbul mozaiklerinde küçük küpler, yüzeyci bir espri içinde ve daha şemacı bir anlayışla sıralanmışlardır (Tansuğ, 1995, s. 58).

Ortaçağ Bizans sanatının en önemli örnekleri, İstanbul'da Ayasofya Kilisesi'nde ve bugün Kariye Camii adıyla bilinen Edirnekapi'daki Hora Kilisesi'ndedir. Chios'taki Katholikon der Nea Moni ile Yunanistan'daki Daphni Manastır Kilisesi'nde de, Bizans mozaiklerinden önemli örnekler bugüne kalmıştır. İtalya'da Palermo'da Capella Palatina ile, Venedik'te S. Marcus Kilisesi'nde de Bizans mozaikleri önemli bir yer tutar. Buradaki, kompozisyonların gayet açık bir kuruluşu vardır. Kompozisyonlarda figürlerin dışında kalan kısımlar, onları birbirlerinden tamamen ayırırlar. Renkler de kompozisyon içinde dengeli bir şekilde dağılırlar (Turani, 1992, s. 211).

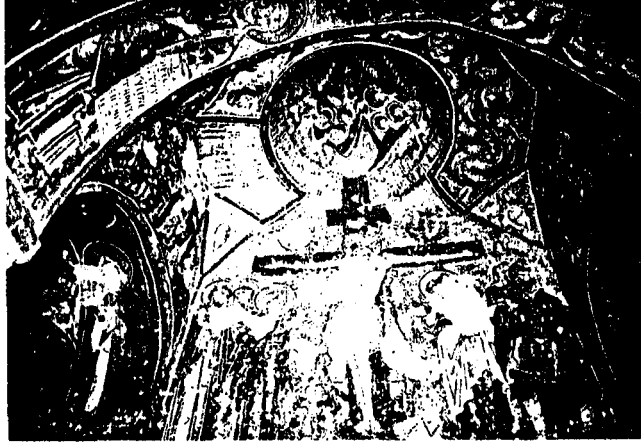
Bizans mozaiklerinde, minyatürlerde ve Japon estamplarında olduğu gibi, yerle göğün, melek ile insanın birbirinden ayrılmadığı, gölgesiz bir gerçek-üstü alemde uzlaştığı görülür (İpşiroğlu-Eyüboğlu, 1972, s. 28).

Büyük Bizans imparatoru Jüstinianus'un hüküm sürdüğü M.S. 6. yüzyılda, İstanbul'da önemli kilise yapıları meydana getirildi ve bu yapıların resimlerle süslenmesi konusunda resmi programlar geçerli oldu. M.S. 6. yüzyılda İstanbul'da meydana getirilen dinsel yapıların başında M.S. 532-537 yılları arasında yapımı tamamlanan ve plan

şeması bakımından ölçülerine erişilmemiş bir kubbeli bazilika olan Ayasofya kilisesi gelir (Tansuğ, 1995, s. 60).

Ayasofya kilisesinin kuzey iç duvarlarının üst kısmında bir sıra kilise babasının tasviri yer almıştır. Bunlar arasında Papaz İgnatius, Papaz Ioannes Crysosthomos, Bizans dünyasında önemli rol oynamış kişilerdir. Kilisenin üst galerisinin güney bölümünde, üç mozaik pano vardır. Bunlardan biri İmparatoriçe Zoe ile kocası İmparator Konstantin Monomachos'un tasvir eder. İkisinin ortasında gösterilen İsa'ya, kiliseyle ilgili bağışlarını sunmaktadırlar. Bu resmin ilginç yanı, İmparator Konstantin Monomachos'un yüzünün yerinde daha önce başka bir yüzün bulunması ve İmparatoriçe Zoe yeniden evlenirken, eski yüzün kazınıp yerine yenisinin yapılmış olmasıdır. Bu panonun yakınında bulunan bir başkası, ortada Meryem olmak üzere iki yanda İmparator Ioannes II, Kommenos ve karısı İmparatoriçe İren'in tasvir edildiği mozaik panodur. Bu pano ayrıca, dar bir duvar girintisi üzerinde tasvir edilen oğulları Alexios'un zayıf, hastamsı yüzlü resmiyle tamamlanır (Resim 20).

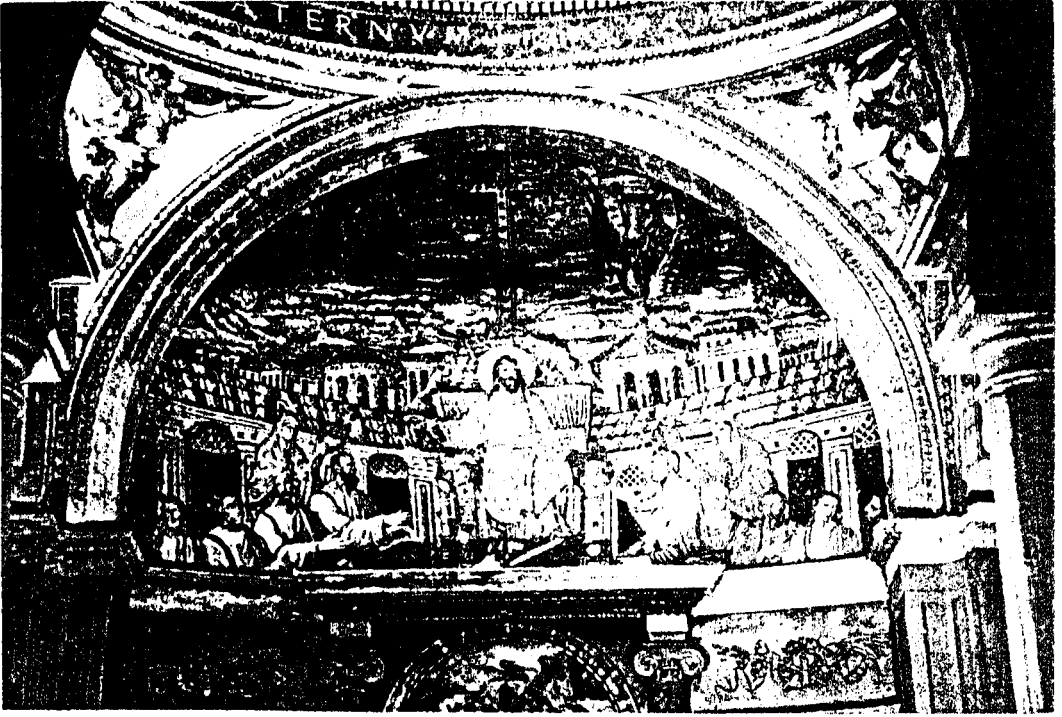
Galerinin bu bölümünde bulunan üçüncü mozaik pano, Bizans resim sanatının baş eseri olarak gösterilen Deisis düzenidir. Güçlü ifadelerin ve uyumlu bir renk anlayışının egemen olduğu resim düzeninde ortada İsa, solda Meryem ve sağda da Vaftizci Yahya yer alırlar. Bu pano öbürlerine göre daha geç bir çağa, muhtemelen 12. yüzyıl sonlarına aittir (Tansuğ, 1995, s. 64) (Resim 21).



R. 16 : "İsa'nın Çarmıha Gerilişi ve Azizler", Fresk, 11. y.y., Elmalı kilise, Kapadokya, Göreme.



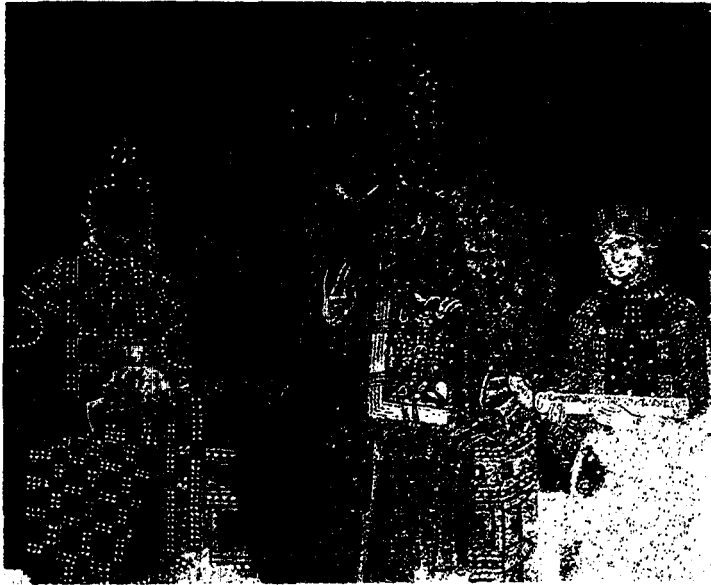
R. 17 : "Pantokrator İsa", Fresk, 11. y.y., Karanlık Kilise, Kapadokya, Göreme.



R. 18 : "İsa ve Havarileri", Apsis'te Mozaik, 5. y.y., St. Pudenziana kilisesi, Roma.



R. 19 : "Theodora ve Saray İleri Gelenleri" (detay), Mozaik, 6. y.y., St. Vitale kilisesi, Ravenna, İtalya.



R. 20 : "İmparator Konstantin Manomakos ve İmparatoriçe Zoe ile İsa" Mozaik, 11. y.y., Ayasofya Müzesi, İstanbul.

Burada bir noktayı daha özellikle belirtmek gerekir. Geç dönem Bizans sanatı sadece erdemli kişiye değil, bilgili kişiye de amaçladığından bu bilgi de erk gücünü öğrenme olduğundan hemen hemen tüm dinsel tasvirlerde imparator ve onun ailesi de yer alır. Bu bakımdan önceki dönem freskolarından ve mozaiklerinden farklılık gösterir.

2.1.1.3. Ahşap

Geç Gotik döneminde kanatlı altarlar (Mihrap resimleri), “kutsal ev” teması, sanatçıların çalışma konuları olur. Cimabue'nin Bizans geleneğinden kurtuluşu olan ilk çalışması tahta oturmuş Meryem resmi. Büyük bir klasik sükunetle doludur. Farklı bir gerçek duygusuna sahiptir (Resim 22).

Resim sanatının Gotik ağda önem kazanmasının nedenlerinden biri de, kiliselerde ahşap, altar resimlerine önem verilmesidir. Bunlar paravana gibi iki ya da üç kanatlıdır. İki kanatlı olanına “diptychon”, üç kanatlı olanına “triptycon” denilir. Yalnız St.Veitz-Domu'nda 60 tane ahşap ikon (altar resmi) olduğuy düşünülürse bu sıralarda Avrupa'da ne denli bir resim çalışmasının yapıldığı anlaşılır (Turani, 1992, s. 249) (Resim 23).

Aynı tasvire gösteren iki ikon'da ortak özellik çizgi karakteriydi. Kitap resminin geleneği olarak guaj boya tekniği ile boyanıyordu. Lekeler yüzeysel, üniversal ışık bu resimleri biçimlendirme olanağı yaratıyordu. Renklerin itibari olmasının nedeni, model karşısında renklerin uygulanmamasından doğuyordu.

Bizans sanatına özgü bir dal da fildişi oymacılığıdır. Bizans'a özgü öğeler görülür. Plastik figürlerin yerini aşırı süslemeli giysiler yer alır. 5. yüzyıl örneklerinden özellikle "Stilicho Diptycon'u (Katedral Hazinesi, Monza) dikkat çekicidir (Resim 24).

Louvre'daki Harbaville triptychcon'u 10. yüzyıldan hayatta kalmış şüphesiz diğerlerinin en iyisi olan Fildişi oymacılığında son derece zarif ince bir sütun başlığı dikkat çekicidir (Resim 25).

Tebşir sahnesini gösteren iki taraflı Panonun tersinde yer alan bu resimde ruhani yapı, akademik havayı da getirmektedir.

Küçük el sanatları alanında Bizans'da çok bol ürünler vardır. Altın işlemeciliği, fildişi oymacılığından daha önde gelir. Bizans altın işleme sanatının batıdaki en büyük ürünü Venedik'te San Marco Katedrali sunağının büyük altın kanadıdır. Üstündeki özel yuvalara mine akıtılması ile süslenmiş, ermiş figürleri, Bizans'a özgü renk ve biçimleriyle dikkat çekerler (Resim 26).

Gürcistan ve Bizans mineleri, pek çok mine kakılmış metal çalışmalarının en iyisi olan Tbilisi müzesinde bulunan Khakhuli İkonu 1.45 cm yüksekliğinde metal bir panoyu kapsamaktadır. Buraya 9. ve 12. yüzyıllara ait mineler kakılmıştır (Resim 27).



R. 21 : "Vaftizci St. John ve Meryem İsa", Mozaik, 12.-13. y.y., Ayasofya Müzesi, İstanbul.



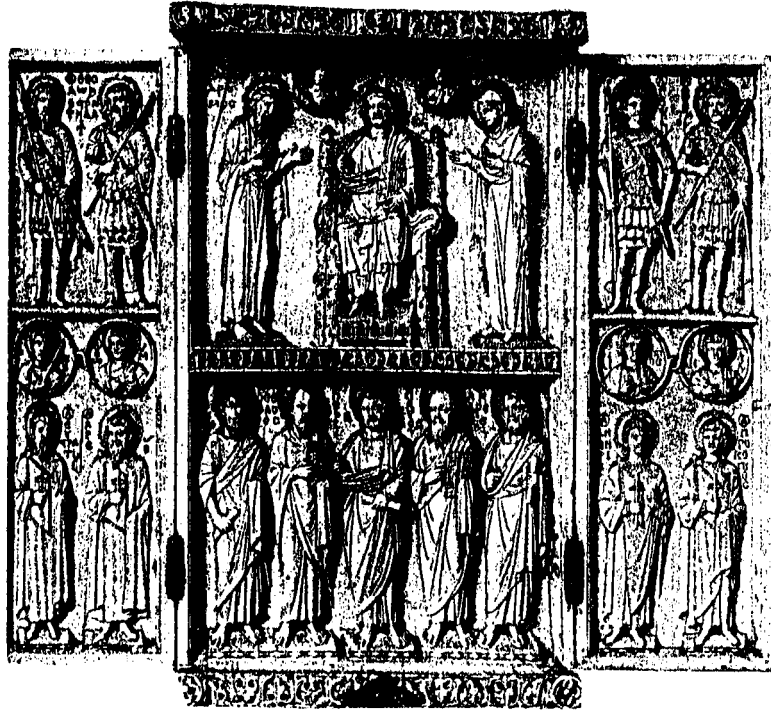
R. 22 : Cumabue, "Tahtında Oturan Meryem, Azizler ve Melekler", Tempera, 13. y.y., 151 7/8 x 87 3/4, Uffizi, Floransa.



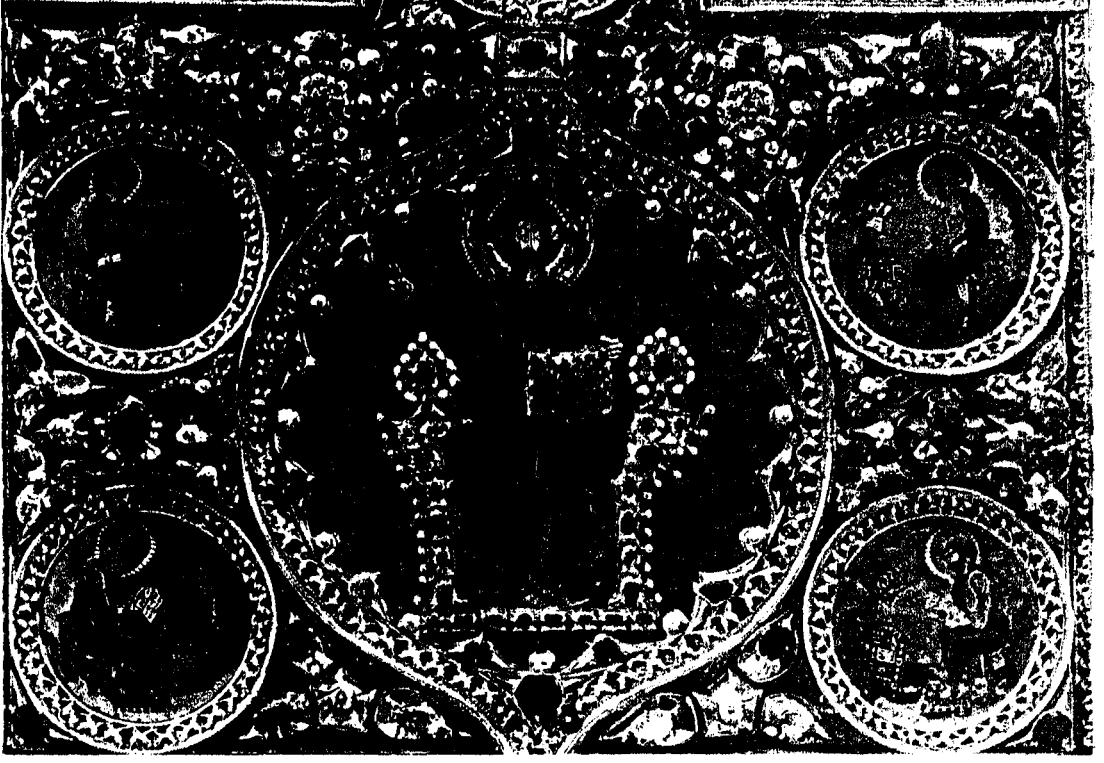
R. 23 : Giotto Dı Bondone, "Tahtında Oturan Meryem, Azizler ve Melekler" 14. y.y.



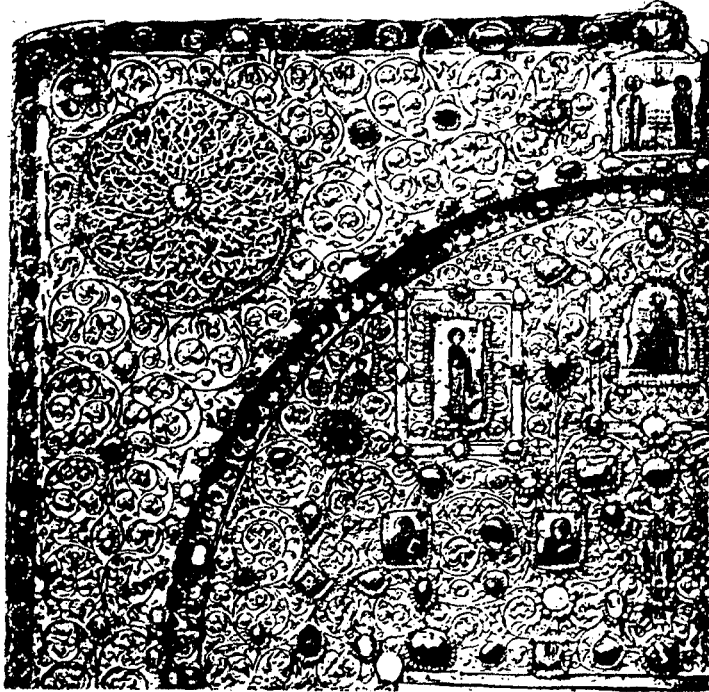
R. 24 : "Stilicho Diptikonu", Fildişi, 5. y.y., Monza Katedrali, İtalya.



R. 25 : "Harbaville Triptychonu", Fildişi, Louvre Müzesi, Fransa.



R. 26 : "İsa ve Dört İncil Yazarı", Altın, Mine İşçiliği, 12. y.y., St. Mark's, Venedik.



R. 27 : "Khakhuli İkonu'nun Üst Köşesi", Metal Üzerine Mine, Kıymetli taşlar, kakma tekniği.

Ayrıca Konstantin Monomachos'un Taç giyişi ile ilgili yaptırdığı bugün Budapeşte Müzesinde bulunan mine ve mozaiklerdir. Burada, kendisinin, imparatoriçe Zoe, kızkardeşi Teodora portreleri ile Azizlerin Büstleri ve alışılmamış dans eden kızların figürleri vardı. Bu dönemde daha hafif sanat anlayışı oryantal tarzdadır, renkler parlak değildir (Resim 28).

Altın ve mine resimlerin işlenişinde biri daha çok geleneksel, diğeri de kesinlikle Bizans'a özgüdür.

Ahşaptan başka malzemedan yapılan ikonlar arasında altın, gümüş, bakır, tunçtan döküm halinde madeni ikonlar, ipek kumaş üzerine renkli ibrişim ile işlenen ikonlar ve örneklerine ender rastlanan mermer ikonlar da vardır. Mermer ikonlarda, istenilen tasvir mermerin üzerine anahatlarıyla kazıma halinde işlenmek ve meydana gelen çukür kısımlara renkli taşlar gömmek suretiyle elde edilir. 10. yüzyıla ait çok kıymetli bir mermer ikon, şimdi İstanbul Arkeoloji müzesindedir (Başegmez, 1989, s. 17) (Resim 29-30).

Farklı yüzeylerde gerçekleştirilen ikonlar Fresko, Mozaik, Altar, taş kabartma resimleri gibi tasvir dalları da konuları uygun olduğu sürece ikon olarak kabul edilir. Ama gerçek anlamda ikon en yaygın biçimde tahta üzerine yapılmış taşınabilir nitelikte olanlardır.

İkon boyutlarında, bir sınırlama yoktur. 1x1.5 m ile 15x20 cm boyutlarında olabildiği gibi genellikle 30x35 cm boyutlarında 2-3 cm kalınlığında dayanıklı, sert, reçinesiz ağaçlar (ahşap levhalar) tahtadan bir pano, hatta bir kapı kanadı olabilir. Taşınabilir ikonlar da vardır.³

³ Çanta içinde ve sürekli yanında bulunan ya da yastık altına konan çok küçük ikonlar da vardır.

Servi, gürgen, meşe ya da ceviz ikon için uygun ağaçlardır. Yekpare ve düzgün seçilmiş olan ahşap levhasının üzerine önce kat kat tutkal sürülür. Tutkal kuruyup sertleştikten sonra, sünger taşıyla perdahlanarak pürüzsüz bir yüzey elde edilir. Bu satıhın üzeri tutkal karıştırılmış alçı sıvayla kaplanır. Bundan amaç, ahşabın nemden korunmasıdır. Çoğu zaman tutkalla beraber tahtanın üzerine keten bir bez yapıştırılır, sonra alçı sürülür. Böylece ahşap levha resimlenmeye hazırlanmış olur.

Bir diğer tekniğe göre, ahşap levhanın üzerine tül gibi gözenekli bir bez, bal kıvamındaki kola, çinko oksit (üstübeç) ve tiranyumdan oluşan bir karışımla yapıştırılır. Bezin gözenekleri doluncaya kadar bu karışım kat kat sürülür. Kuruyunca mürekkep balığı kemiğiyle zımparalanır. Elde edilen pürüzsüz yüzey resimlenmeye hazırdır (Yılmaz, 1994, s. 96).

Encaustique tekniği ile yapılan eski ikonlarda, tahta panonun yüzeyi renkli bir balmumu tabakasıyla kaplanıyor ve desen bunun üzerine, ısıtılmış bir uçla çiziliyordu. Bu balmumu tabakası 13-14. yüzyıllarda küçük cam taş ve maden parçalarının gömülmesi ile bir çeşit mozaik ikonların ortaya çıkmasına da yaradı (Tansuğ, 1992, s. 79).

20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ileri baskı teknikleriyle yapılmış kağıt baskılar da ahşap üzerine yapıştırılarak ikon haline getirilmiştir.

Elde edilen ikonların büyük bir çoğunluğu tempera adı verilen resim tekniği ile yapılmıştır. Genellikle boyalar bazı bölgelere göre değişiklikler gösterir. Bizans'ta yumurta akı, Rusya'da ise neft yağı boyayı eritmek için kullanılmıştır.

Bunları üç grupta toplamak mümkündür.

1. Yumurta sarısı + sirke
2. Balmumu
3. Kola

Tasvirler, önceden hazırlanmış ikon plakasına ince uçlu kalemle çizildikten sonra, resim geleneksel boyama usulüne göre yapılır. Tasvir üzerine vernik sürülüp, kutsal bir anlam kazanması için bir kilisede kırk gün bulunması gerekir.

Bazı ressamın, boyaya çok az miktarda sirke veya şarap karıştırdıkları bilinir. Kimi ikonlarda boyaya transparanlık kazandırmak için fonda altın yıldız kullanarak üzerine resim yapılmış olduğu görülür.

Ancak, tapınma nedeniyle ikonların önünde mum yakma âdeti, onların kalın bir kir ve is tabakasıyla örtülmelerine yol açar ve o yüzden ara sıra temizlenmeleri gerekir. İkonların gerek korunması, gerekse daha zengin bir görünüşe sahip olmaları için kabartma gümüş levhalarla kaplanmaları da söz konusudur. Bu kaplamalar, genellikle ikondaki yüz ve el bölgelerinin üstüne gelen kısımların açık bırakıldığı ve gümüş elbise ya da başlık formlarının verildiği kalıplar halindedir (Tansuğ, 1995, s. 79)(Resim 31).

Kimi inanışlara göre de bu gümüş ya da altın plakeler bir tür adak olarak yapılır.

Resim içeriği bakımından Batı'daki dinsel örneklerinden çok farklı bir yoruma açık bulunan ikonlarda önemli olan tasvirin

niteliğinden çok, tasvir edilen kişinin simgelediği değerlerdi. Bu yüzden bu tasvirler, genel anlamda bir resmin gördüğünden çok farklı bir saygı görmüşler, hatta zaman zaman yeni ellerin onlara eklediği değişikliklere de uğramışlardır. Bu davranışlar, bu özel resim türü karşısındaki mistik heyecan ve cezbenin, dıştan, yüzeyden bir seyre tercih edildiğini gösterir (Tansuğ, 1995, s. 79-80).

İkonlarda renkler doğal boyalarla yapılmıştır. Sentetik hiç bir boya maddesi yoktur. Bitki ve kayalardan elde edilen doğal boyalarda 13 renk hakimdir. Bu renklere şöyle bir göz gezdirirsek şu renkleri görebiliriz:

1. Beyaz, 2. Siyah, 3. Ohra denilen altın sarısı toprak rengi; a) İstanbul ohrası, b) Thasos (Yunan) adası ohrası, c) Venedik ohrası, 4. Ham Siena, 5. Yanık veya pişmiş Siena, 6. Ham Ombra, 7. Pişmiş Ombra, 8. Kalın kırmızı, 9. Bakır yeşili, 10. Lakka, 11. Kinnavaris (canlı kırmızı), 12. Hint rengi veya Lazuri, 13. Kobalt (Ertuğrul, 1988, s. 53).

İkonlarda kullanılan renkler itibari olmakla birlikte, XII. yüzyıldan itibaren doğa gözleminin bu resimlerde de yer aldığı anlaşılıyor. Bu bakımdan, Batı Rönesansında ikonların yeri önemlidir. Çünkü Batı'da, kitap resminin geleneği olarak tablolar arkasındaki fonun, altın yıldızla kaplanmasının, bütün Gotik sanat boyunca sürdüğü görülüyor. İşte bu figür arkasındaki zeminin, altın yıldız yerine peyzajla doldurulması, Bizans sanatının önemli özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkıyor (Turani, 1992, s. 212).

3. İKON KURALLARI

İkonu yapacak olan ressamın uyması gereken bazı dini kurallar vardır. Ressam, ikona başlamadan önce Meryem-Çocuk İsa ikonunun

önünde ibadet ederek günahlarından arınmak için Tanrı'ya yalvarır. İkon yapımı aşamasında ressam diyet yaparak dua eder ve tüm dikkatini ve düşünce yoğunluğunu yaptığı ikon üzerinde toplar.

Resmin boyası kuruduktan sonra, yazılması gerekli olan yazılar yazılır. İkonu tanıtan yazılar, ikonun yapıldığı yerin yazısı ile yazılır. Bizans ikonlarının ve Bizans sonrasında yapılan Rum ikonlarının yazıları eski Yunancadır. Bu yazılar yazılmadan ikon bitmiş sayılmaz.

Rusça, Bulgar, Sırp, Slovak, Gürcüce yazılmış hatta Arapça yazılmış ikonlar da vardır. Değişmeyen tek kural İsa ve Meryem'in isimleri, ikonun yapıldığı yer göz önüne alınmadan eski Yunanca yazılmasıdır.

İkon bittikten sonra geçerliliği sağlanmak ve Tanrı'ya takdim edilmek üzere kilisenin başrahibine sunulur. Bu takdim töreni yapılmazsa ikon dini bir özellik ve geçerlilik taşıyamaz. Bu tören sırasında ressam sınava tabi tutulur, ikonun resim kurallarına uyup uymadığına bakılır, bu sırada başrahip dualar okur, onaylanan ikon Tanrı'ya sunulur ibadete hazır olur.

Benzer tasvir gösteren ikonların birbirinin aynı olması şarttır. Çünkü; ibadeti yapan kutsal kişiyi hemen tanımalıdır. İbadet ikona değil, tasviri yapılan kutsal kişiyedir.⁴

İkon yapmadaki bu koşul ibadethanelere, tapınaklara, manastır ve mezarlık gibi yerlere yapılan ve çoğurlukla da bir sipariş karşılığında üretilen ikonlar için söz konusudur. Zamanla her Hıristiyanın evinde en az bir ikonun bulundurulması moda olduktan sonra ise kural bu ikonları kutsal eşya satan yerlerden alma şekline

⁴ Daha fazla bilgi için bakınız Tansuğ, 1995, Ertuğrul, 1988.

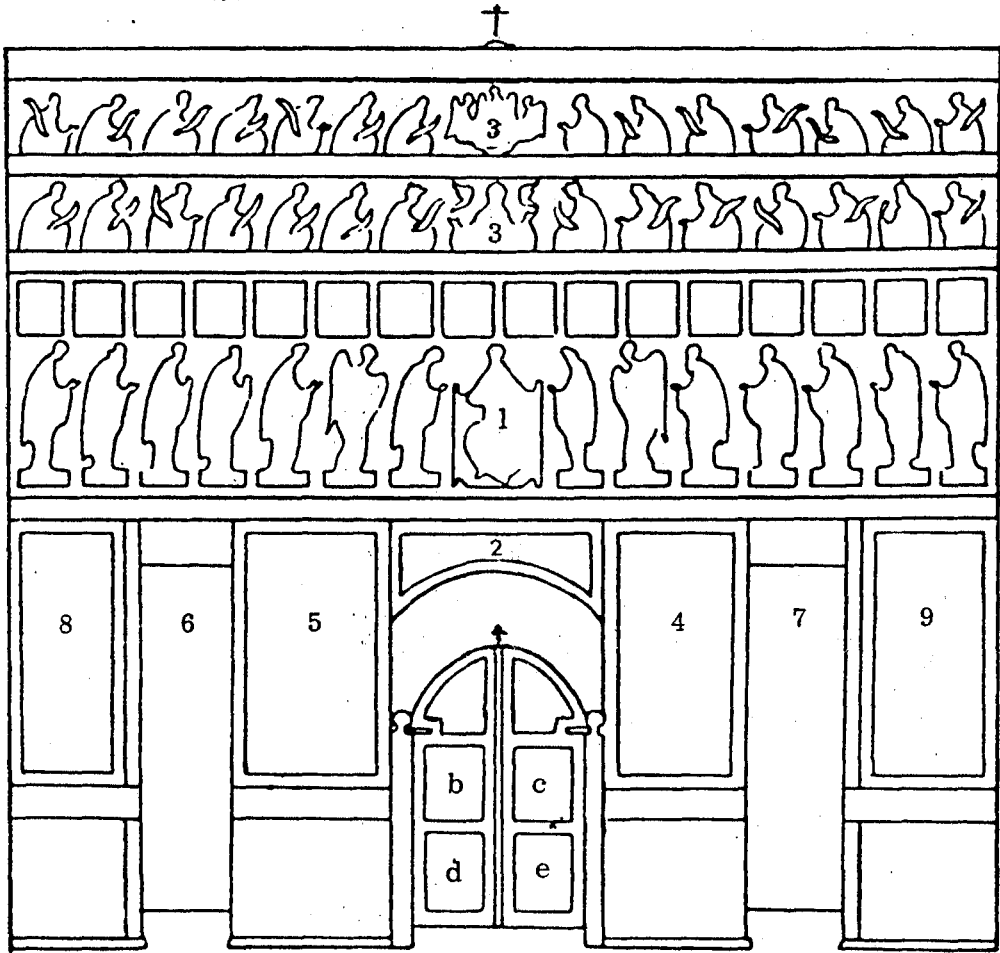
indirgenmiştir.

3.1. İKONASTASİS

Dini binalarda ve alanlarda, ikonların bulunduğu yere ikonastasis duvarı denir. İkonlar kilisede, mihrabın önünde yükselen "İkonastasis" yahut "templon" denilen tahta perdenin üzerine, belli bir düzene göre asılırlar. Ayin esnasında cemaatin yer aldığı mekan "naos" ile ayini icra eden rahiplerin bulunduğu mihrap (autel) bölümünü ayıran bu üç kapılı tahta perdenin yerden yaklaşık bir adam boyu yüksekliğindeki birinci sırasına, soldan başlamak üzere, Meryem'in, İsa'nın, Yahya'nın ikonları asılır. Bunlardan sonra kilisenin koruyucusu kabul edilen azizin ikonu yer alır. Özellikle ayin sırasında ayrı önem taşıyan bu ikonların önünde halk mum yakar, saygı ile eğilerek onları öper ve dua eder.

Nisbeten büyük boyda yapılmış ve genellikle üzerleri gümüş levha ile kaplanmış olan bu ikonlara "önünde secde edilen" anlamına gelen "Proskinos" ikonu denmektedir.⁵

⁵ Daha fazla bilgi için bkz. Başeğmez, 1989).



Bir Bizans Kilisesi'nde İkonostasis duvarının organizasyonu...

İKONOSTASİS

- | | |
|--|-------------------------|
| 5) Meryem | b) Başmelek Gabriel |
| 4) İsa | c) Meryem |
| 6) Kilisenin adına sunulduğu kişi veya dini bir olay | d) Davut veya Petros |
| 7) Vaftizci İoannes | e) Süleyman veya Paulos |
| 1) Despotik Yortu | 8) Mikhael |
| 3) Değişik konular, İsa'nın mucizeleri VS. | 9) Gabriel |
| 2) Başrahip İsa | |

3.2. İKONOKLAZM VE EN ESKİ İKONLAR

Gelişmesini hızla sürdüren Bizans ikonografyası, ikonoklazm Devrinde (726-842) yüzyılı aşkın bir süre zarfında kesintiye uğramış ve çok sayıdaki dini tasvir de yok olmuştur. İkonoklazmı savunanların aslında sanata karşı düşmanca bir tavır almadıkları ve belli bir sanat anlayışına sahip oldukları anlaşılmaktadır.

7. yüzyıl sonunda her bakımdan tam bir kargaşa ortamına sürüklenen Bizans İmparatorluğunun kötü gidişini durdurabilmek amacıyla yapılan askeri, mali ve hukuki düzenlemelerin yanısıra din alemindeki bozuklukların düzeltilmesine yönelik olarak III. Leon tarafından başlatılan ve V. Konstantinos tarafından güçlü bir şekilde sürdürülen dini tasvir yasağı bu devrin karakteristiğini teşkil etmektedir (Akkaya, 1990, s. 337).

Tasvir taraftarlarının zaferi ile sonunda ikonlar kiliselerdeki yerlerine yeniden asılırken karşısında ibadet etmek tekrar bir önem kazandı.

Kilise, sanatı kendi yasalarıyla sınırlarken, sanatçıya bu sınırların dışına çıkmasına olanak tanımıştır.

Hıristiyanlığın erken devirlerinde IV. ve V. yüzyıllarda yapıldığı kabul edilen ikonlardan günümüze hiçbiri ulaşamamıştır. İkonoklazm akımı sırasında tasvir düşmanları tarafından tahrip edilen sayısız ikonların arasında erken devirlere ait pek çok örneğin yok edildiği anlaşılmaktadır.

Bugün Sina Manastırında bulunan en eski ikon, 6. yüzyıla ait olup Meryem'in kucağında çocuk İsa olduğu halde, Aziz Theodoras ve Aziz Georgias arasında taht üzerinde oturur pozisyonundadır. Bu ikonun İstanbul'da saray atölyelerinde manastıra hediye olarak yapıldığı Yunan-Roma üslubu karışımı olduğu, rutubetsiz bir ortamda bulunması, ikonaklazm akımı sırasında bu ikonun islamiyetin hüküm sürdüğü bir bölgede bulunması günümüze gelebilmesini sağlamıştır (Resim 32).

4. İKON SANATINDA EKOLLER

4.1. BİZANS İKONLARI

Sina Manastırında muhafaza edilen 7. ve 8. yüzyılda yapılmış Bizans ikonları, henüz belli bir resim kuralına oturmamış, bir arayış içinde yapılmış ikonlardır. Hz.İsa ve Meryem henüz bu ikonlarda geleneksel yüz hatlarına kavuşmuş değildirler. Bizans döneminde bu resim türü değişmez, kesin kalıplara oturtulurdu. Bizanstan kaynaklanan Ortodoksluk'un, başta Rusya olmak üzere Slav ülkelerine yayılmasıyla birlikte, Slav asıllı ressamlar önceleri geleneksel Bizans ikon kurallarına sadık kaldılar, zamanla mahalli sanatlarının etkisiyle kendi ekollerini yarattılar. En değerli ikonlar işte bu dönemde, Bizans resim geleneğinin olgunlaştığı 10. ve 12. yüzyıl arasında yapıldı. İkon sanatının 13. ve 14. yüzyılda büyük gelişme gösterdiğini görüyoruz (Resim 33). Bu dönemde Bizans'ın başkenti İstanbul'da ve Selanik kentinde, sanat açısından değerli ikonlar yapıldı. İkonlarda kompozisyona, renk tahlillerine ve ışık-



R. 28 : "Konstantin Manomachos'un Tacı", Mine işli plakalar, 11. y.y., Budapeşte, Macaristan.



R. 29 : İkon, "Meryem ile İsa", Mermer, 11. y.y. sonu, 78x74 cm. Arkeoloji Müzesi, İstanbul.



R. 30 : İkon, "Hagia Eudokia", Mermer ve taş,
10. y.y., Konstantin Lips Manastırı
(Fenari İsa Cami), Ayasofya Müzesi, İstanbul.



R. 31 : "Peribleptos Meryem'i", Çift taraflı ikon, 14. y.y., 32 5/8 x 25 3/4 in., Ohrid Ulusal Müzesi.



R. 32 : "St. Theodore ve St. George Arasında Tahtında Oturan Meryem", Encaustik, 6. y.y., 68. 6x47.9 cm., St. Katherina Manastırı, Sıral.



R. 33 : Duccio Di Buoninsegna, "Maesta Meryem", Tempera, 84x157 cm., (Altar'dan detay), 14. y.y., Siena Müzesi.

gölge oyunlarına özen gösterilmesi de bu döneme rastlar. Geleneklerine ve kendi katı kurallarına sahip çıkan Bizans ikon sanatının Avrupa'daki Rönesans hareketi döneminde ve onu izleyen yüzyıllarda etkilendiğini görmekteyiz (Yılmaz, 1994, s. 95).

Anıtsallık zevki bütün kompozisyonlardaki gibi tek figürlerde ve bütün yüzeyi kaplayan büyük figürlerde hüküm sürer. Ancak yüksek kalitedeki belli ikonlarda psikolojik ilgi samimi bir hareketle belirtilmiş ve derin bir insanlık ifadesiyle verilmek istenmiştir. 12. yüzyılın ikinci yarısında anıtsal resim daha da ilerlemiş ve Nerezi, Kostarika'daki resimlerde kesin bir acı duygusunu ifade eden bir dramatiklik görülmüştür. 13. yüzyılda ikonlarda yüz ifadesi daha sakin ve kıvrımlar daha bol ve akıcı olmuştur. Psikolojiye gittikçe derinleşen bir ilgi belirmiş ve realizme doğru bir yönelme gelişmiştir. Sonunda ilk olarak batı gelişmesinin etkisi belirmeye başlamıştır. Bu gelişmeler özellikle Kıbrıs ve Filistin'den gelmiştir. Heyecan ifadesi serbestleşmiş yumuşaklık ve ifadecilik aynı şekilde olmuştur. Başkent, bu defa üstün bir sanat merkezi olmuştur. İkon sanatı, böylece yabancı gelişmelerden kurtulmuş ve tekrar anıtsal resmin gelişmesini izlemiştir. Bu Kariye Manastırının mozaik ve freskolarında, Selanik ve Yugoslavya'daki resimlerde görülür (Resim 34). Klasik sanat kaynaklarına tekrar bir dönüş olmuştur. Renkler daha büyük bir duyarlık, figür de daha bir incelik kazanmıştır. Kıyafet ve mimari de hayal ve güzellik, figürlerin resmedilişinde daha büyük bir yumuşaklık ve manzaralarda daha lirik bir işlenişe dirilmiştir. 14. yüzyılda Selanik resim okulu ile İstanbul okulunu ayıran özelliği görmek kolay değildir. Makedonya'dan gelen ikonlar için İstanbul'dakilerden daha gerçekçi bir karakter gösterdikleri söylenmektedir. Ama Makedonya okulu ile Başkent okulu arasındaki bağlantı daima bellidir. Yarım aziz portreleri derin ve melankolik bir

dikkatsizlikle yapılmıştır. Ancak ibadet için yapılan ikonlarda figür kesin bir hieratik sertlik içinde korunmuştur. 14. yüzyıl sanatı aşırı inceltilmiş, hümanistik kültür ve bin yıllık estetik geleneklere sadık oluşundan tanınır (Ertuğrul, 1988, s. 56-57).

İkonlar, dünya olaylarının dengesine ve büyüklüğüne artık inanmayan, ancak antikiteye karşı sevgiyi işleyen, kendi incelik zevkine en çok uyan modeli seçmeyi anlayan, daima mistikliğe bakan, derin dini düşünceyle bağlanan bir toplum şeklini aksettirir. 15. yüzyıl boyunca önceki yüzyılın gelenekleri bir süre için devam etmiş, ancak akademik ve seçkin bir stilde çabucak sona ermiştir. Yüzyıllar boyunca tekrarlanan figürler geleneksel olmuş, sık sık sert bir çizgiyle resmedilmişlerdir. Aynı zamanda sahne ve kişiler kompozisyonun birlik ve açıklığına zarar verecek şekilde tekrarlanmış ve çoğaltılmıştır (Ertuğrul, 1988, s. 56-57).

16. yüzyıl, Girit resim okulunun özel üslubunu karakterize eder. Kompozisyonlar daha ritmik, figürlere ise daha asil bir görünüş kazandırılmıştır. Kompozisyonlar da seri bir plan takip edilmiş, figüre de yüksek ışık yüzeylerinin azaltılmasından oluşan bir form verilmiştir. Genelde üslup daha dengeli, sakin bir şekilde gelişmiştir. Bir yolla Giritli ressamın sanatı Palaiologos resminin daha romantik yönüyle zıtlasmaktadır. Bununla beraber Giritli sanatçılar, kendi estetik amaçlarını göstermek için bu sanatı devam ettirmişlerdir (Ertuğrul, 1988, s. 58).

Aziz portrelerinde daha büyük bir realizm gelişmiştir.

Teknik formülleri, estetik görüşü ve dogmatik prensipleri yüksekçe gelişen, sert kuralları olan bir sanata göre oldukça çok sayıda sanatçı yetişmiştir.

Doğu'nun Ortodoks Hıristiyan çevrelerini de etkisi altında tutan muhafazakâr güçleri, ikon resimlerini Batı'da hiçbir zaman görülmeyen kuvvette bir atölye gelenekçiliğine bağlı kılıyor. Bizans böylece, yalnız yayıldığı, geniş coğrafi bölgeyi değil, yüzyılları kapsayan bir zaman süresini de etkiliyor. Bu sıkı gelenekçiliğin, 17. - 18. yüzyıllara kadar ikon atölyelerini en muhafazakâr şartlar altında tutmuş olması bakımından, söz gelişi Rusya'da önemli bir anlamı var. Buna karşılık bazı bölgelerde, örneğin Yunanistan'da ikon sanatının, İtalyan Rönesansının etkisi altında değişerek geliştiği bir gerçek) Duccio, Cimabue, Giotto gibi Erken Rönesans ustalarının, geniş ölçüde Bizans resim sanatından etkilendikleri kabul edilirse, bu ustaların öncülüğünü yaptıkları resim tarzının da Bizans atölyelerini etkilediği anlaşılabilir. Ama kuşkusuz bu karşı etkiler ölçülü ve sınırlıdır. Çünkü Batı'da resim sanatı, çizgi ve hava perspektifini alabildiğine geliştirip ışık-gölge titreşimlerine kadar ulaşırken, ikon atölyelerinde çalışan iddiasız sanatçılar aynı figürleri, aynı konuları yine de geleneğe bağlı, belirli bir üslup içinde tekrar edip duruyorlar. Doğu'nun alçak gönüllü sanatçı kişiliği, usta adlarının Batı'daki gibi öne çıkmasına da bir engel teşkil ediyor. Böylece Doğu Hıristiyanlığının karakteristik ikon ressamlığı âdeta anonim bir iş olarak görünüyor. Ama fert bilincinin en büyük gerçekçiliğini anonim oluşturma kazandığı da bir gerçektir (Tansuğ, 1995, s. 77).

4.2. RUS İKONLARI

İkon sanatı, üzerinde özellikle durulması gereken bölgenin, çeşitli ekolleriyle dikkati çeken Rus bölgesi olduğunu gösteriyor. Hıristiyanlığa geçen Rus dünyasında Bizans'ın kuvvetli etkileri ve hatta Bizans prototiplerinin izlenmesiyle başlamış ve sürdürülmüştür (Tansuğ, 1995, s. 83).

Bizans dünyası, sanatında Suriye ve Anadolu'da hakim Doğu sanatı ile Yunanistan'da hakim iki sanat kavramı görülmektedir. Bu her iki kavram Rusya'da da görülmekte olup, Doğu kavramı şiddete dayanırken Yunan kavramı inceliği ve zerafeti yansıtmaktadır.

Rus Devletinin kurucusu olan Vladimir, Ortodoks Hıristiyanlık dinini, Konstantinopl şehrinden 988 yılında resmi din olarak kabul etti ve doktrini, papazları, ruhani kişileri oradan getirirken Bizans sanatını da adı.

Bu döneme ait ikonların birkaçı kalmıştır. Bunların en önemlisi "Vladimir Meryemi" olmaktadır. Kesin tarihi bilinmemektedir. Vladimir dönemi ile bağlantısı olacağı düşünülürse 11. yüzyıla kadar gitmektedir. Pek çok tanınmış ressam tarafından benzerleri yapılmışsa da, sadece Meryem ve Çocuğu tablosunun orjinal olduğu sanılmaktadır. Genel sistem korunmuş, o dönemin parlak kalitesi olduğu gibi görünmektedir. Bu eserin değeri ve gerçekliği büyük olup çocuğun yüzü annesinin sevgisi ile bütünleştiğinde yeni bir anlayış getirmektedir. Bu anlayışla çocuk, dünya kurtarıcısı olarak bağımsız ve yansız bir konumu temsil etmektedir (Rice, 1947, s. 40) (Resim 35).

Novgorod ve Vladimir'e ait eski ikonlar Rus işi olmakla birlikte Bizans etkisini göstermektedir. Ancak, zamanla renkte ve yorumda yeni değişiklikler yapıldı ki bu Novgorod Okulunun özelliği oldu. Bunlarda özellik parlaklık ve renkte olmaktadır. Kırmızı ve beyaz renkler görülmekte olup, Bizans sanatında da kırmızı koyu idi, beyaz ve soluk okr fon renkleri kullanıldı. Stil Bizans'a göre daha zarif olup, yeni karakteristik tarzlar kabul edilmiştir. Bunlar arasında en önemlisi önce Novgorod'da ve sonra Rusya'da 13. asırda kabul gören ritmik kalitesinin geliştirilmesidir. Burada eğilen hareketin figürleri

etkilediği ve renklerin parlaklığı ile sanatçıları büyülediği görülmektedir (Rice, 1947, s. 22).

Bu ikonların renkleri açık ve altın yaldızlıdır. Üzerlerinde ressamın imzaları vardır.

Novgorod Okulu, Ruslar tarafından geliştirilen okuldur. Buradaki işler renk, resim ve yorum olarak Yunan işinden farklıdır. Renkler daha parlak ve formlar daha az titizlikle çalışılmıştır. Eski Novgorod ikonları parlak, renkli ve özellikle yeşil rengi ile tanınmaktadır. Bu renk oldukça canlı ve zarif olup ilk çalışmalarda çekici olmaktadır. Ritmik hareketler eski temalara önem kazandırmaktadır. En önemli örneği Moskova'daki Tarih müzesi'nde bulunan "Sevgi" ikonudur (Resim 36).

Sonraki Novgorod çalışmasında açık mavi renkte kırmızı gölgeler oluşmakta ve yeşil, kahverengi ile dengelenmektedir. Zamanla, uzatılmış ince figürler, oldukça kadınsı formlar, parlak renkler 16. yüzyılda kullanılmıştır. Ayrıca, ikonlarda dikey ve dekoratif kısımlar özellikle geliştirildi (Rice, 1947, s. 23).

Çeşitli okulların karakteristik özellikleri hakkındaki gözlemler Rus ikon sanatının özellikle renkçi nitelikleri konusunda bizleri uyarmaktadır. Popüler esprinin hakim olduğu bütün çevrelerde renk düşkünlüğünün, resim sanatında ağır bastığı bir gerçektir. Bu özelliği Anadolu'daki Hıristiyan taşra sanatında, sözgeşi Kapadokya bölgesindeki fresklerde de gözlemlenebilir. Bu bölgede de halk gerçeği, kendi eğilimlerini resim sanatına sokmayı bilmiştir. Rus ikon sanatının Bizans etkileri karşısında özellikle bu renk değerleriyle direnmiş olduğu söylenebilir. Etkiler sorunu, Moskova resim okulunun ön plana çıktığı 14. - 15. yüzyıllarda da söz konusudur.

Rus dünyasının gelmiş geçmiş en büyük ressamı olarak anılan Andrei Roublev'in de, başlangıçta Paleologoslar devri sanatının kuvvetli etkisi altında olduğu, ancak giderek üslubuna otonom bir karakter kazandırdığı ifade edilir. Bu sanatçı sağlam bir düzenle yumuşak ve müzikal bir renk duyarlılığını birleştirmeyi bilen ender ustalardan birisidir (Resim 37). 15. yüzyılın en güzel ikonlarını meydana getiren bu sanatçı ile ortodoks ruhaniliği, Bizans-Rus çizgisini izleyen sınırlar içinde en yüksek ifadesini kazanmış olmaktadır (Tansuğ, 1995, s. 86).

4.3. DAHA SONRAKİ İKONLAR VE ORTAÇAĞ

Avrupa'da İkon, romantik tarzda çalışan Almanya'da ve gotik stilin yayıldığı Fransa'da da yapılmıştır. 15. yüzyılda Avrupa, genellikle heykel, kabartma ve vitray tekniğini Aziz ve dini konulu tasvirlerin resmedilmesine tercih etmiştir. Ortaçağ İtalya'sında ise, bu sanat yavaş yavaş geleneksel Bizans üslubundan ayrılmıştır. Bu değişimin öncüleri Giotto, Masaccio ve daha az olmak üzere Cimabue'dir. Bu branş İtalya rönesansında bir çok ressamı ilgilendirmiştir. Ancak, bu devirde primitif diye adlandırılan ressamlar yalnız dini konulu resim yapmışlar, diğerleri dinsel konulu resme dünyevi bir karakter vermişler, ve estetiği ön planda tutmuşlardır. Daha sonra bu sanat dalı esas gelişimini Yunanistan'da gösterir. Binlerce kişi zanaat olarak bu işle uğraşır.

18. yüzyılda kuzeybatı Yunanistan sanatçıları arasında sosyal şartlarda meydana gelen bir değişiklik onların şehirli olmaktan çıkarıp basit bir köylü olmalarına yol açmıştır. Bu değişikliğin üzerlerinde yaptığı etkiyi tahmin etmek kolaydır. Resim dini ve laik olarak sanat olmaktan çıkmış ve saf bir ustalığa yönelmiştir. Sanatçı, kişiliği yok olmuş ve "üstadlar" tarihten silinmiştir. Aynı şey bütün

yüzyıl ve bütün ülke için söylenebilir. Yalnız İonya adalarında Doxaros gibi sanatçılar bir değerden çok kendi yenilik zevkleri için tanınmışlardır. Başka sanatçılar Girit okulunun geleneklerine uygun çalışmakla beraber, yavaş yavaş İtalyan sanatı çizgisinde ilerlemişlerdir. Zaman zaman gerçekten yetenekli bazı sanatçılar ve eserleri ile 18. yüzyılın sonuna kadar ortaçağın geleneklerini yaşayan bir sanatı devam ettirmişlerdir.

İstanbul'un 1453 yılında Osmanlılar tarafından alınmasından sonra, Bizans ikon sanatı Girit, Adalar ve Balkanlar'da devam etti ve "Bizans sonrası Rum İkonları" adıyla bilinen eserler verildi. Girit, fetih sonrası Rum ikon sanatının merkezi haline gelirken, Girit ekolü adı altında, İtalyan ressamı ve Batı etkisinde çok güzel ikonlar üretildi. Bu arada Bizans ikonlarının yapımına Aynoroz Manastırı'nda da devam edildi. Bizans geleneğine bağlı ikon yapımı 17. ve 18. yüzyılda da sürdü. Ancak ressamı yaşadıkları yörelerin toplum geleneklerini ve mimarilerini ikonlara yansıtmaya başladılar. Batı resim sanatının etkileri özellikle 18. ve 19. yüzyıl ikonlarında kendini kuvvetli bir biçimde hissettirdi (Resim 38). İkon, önemini bugün de koruyan bir sanat dalı. Resmi dini Ortodoks olan ülkeler başta olmak üzere, Balkanlar, Mısır ve Rusya'da, hatta Uzakdoğu ülkelerinden Japonya'da bulunan atölyelerde, geleneksel Bizans tekniğinin değişik uygulamaları gerçekleştiriliyor ve hemen hergün yüzlerce ikon yapılıyor. Sonuçta, siyah tenlisinden sarı ırk mensubu olanına kadar her renkten Meryem tiplmesi çıkıyor karşımıza (Yılmaz, 1994, s. 96).

Meryem ve İsa tasvirlerinde meydana çıkan böylesine farklılaşmaya karşın yine de ikon sanatı özgür ve özgün resim sanatına benzetilemez. Çünkü daima bir inanç ve bir atölye ilkesi egemen olmuştur.

İncil yazarı Lucas'ın geç devirde Meryem'in resimlerinde yüzü siyah renkte yaptığı iddia edilmektedir. ve 17. yüzyıl resimlerinde bu teknik taklit edilmiştir. Diğer taraftan bazı ikonlar yüzeylerine sürülen Olija denilen yağ yüzünden kararmış görünmektedirler. Bu siyah Meryem'lerin zamanla kararmış olanlarının yanında siyaha boyanmış olanları da vardır. Siyah Meryem'lerin kaynağı hakkında beş ayrı hipotez vardır:

1. Bu siyahlığın nem, is, yangın, tahtanın eski olması gibi bir nedeni olabilir.
2. Meryem'in ilişkili olduğu etnik tipin aranması ve onun ilişkili olduğu kavimin kadınlarına benzetilmesi.
3. Tamamen Asya'ya ait bir etki altında oluşması.
4. Sembolik anlam verilmesi ve bu konuda Tevrat ile İncil'deki bazı sözlerin Meryem'in rengi hakkında dayanak olması.
5. Eski bazı kültürlerin Hıristiyanlığa uyması ile bu rengin verilmesi.

Trabzon Sumela Manastırında bu tür bir ikona rastlıyoruz. Hangi devre ait olduğu bilinmiyor. İyi bir fotoğrafından anlaşıldığına göre üzerinde herhangi bir çizgi, boya daha doğrusu resme ait olabilecek bir unsur teşhis edilemeyen simsiyah, çatlak ve ortadan ayrılmış bir tahtadır. Hatta bunun gerçek Meryem olması da şüphelidir. Bu ikon "Kara Meryem Ana" adıyla ünlüdür. Mucizeler gösterdiğine inanılmaktadır. Bu ikon sayesinde Müslümanlar dahi şifa bulmak amacı ile buraya gelirlerdi. Türkler, bu resmi kırmak istemişlerse de inanışlara göre, hiçbir şey olmamıştır. Şimdi bu ikonun nerede olduğu kesinlikle bilinmediği belirtilse de Semavi Eyice bu ikonun son araştırmalara göre Yunanistan'da olduğunu belirtmektedir (Ertuğrul, 1988, s. 60) (Resim 39).

Trabzon Ayasofyası'nın bir diğ er ayrıcalığı da Bizans Sanatında hemen hemen hiç rastlanmayan taş ikon işçiliğini barındırmasıdır. Dış cephede yer alan taş işçiliği ikon alanında en azından ülkemizdeki tek örnektir.

Bizans ve Bizans sonrası kıymetli ikonların çoğu ülkemizden alınıp götürülmüştür. Antalya müzesi ikon küleksiyonuna sahip ender müzelerden biridir (Resim 40).

İkonculuğu belli zaman yaşamış ve giderek kaybolmuş sanat bir dalı olarak görmek yanlış olur. Bizans ikonları 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, başta bilim adamları olmak üzere, sanatçılar ve yüksek tabaka mensupları arasında, sanat değerleri dolayısıyla büyük ilgi görüyor. Sanat tarihçileri, sanat yorumcuları ve eksperler asırlarca unutulmuş, bir kenara itilmiş ikonlarla yakından ilgileniyor, onların çeşitli açılardan önemini günışığına çıkarmaya çalışıyor. Günümüzde bu terkedilmiş, eski bakımsız Ortodoks ikonları eksperlerce bir sanat eseri olarak değerlendirilmekte, ekollere ayrılarak incelenmektedir (Yılmaz, 1994, s. 96).

4.4. ORTAÇAĞ SANATININ GERÇEKLERİ

Ortaçağ, sanat tarihi içinde çok yaygın bir devreyi (M.S. 4. yy.- 14. yy.) kapsar. Ortaçağ sanatında, bütün estetik değerler, kilise ve soyluların önerdiği dinsel dogmalara yöneliktir. Bin yıl süresince antik Yunan'ın düşünce ve kültür yapısıyla biçimlenen "ideal güzellik" unutulmuştur. Sanat; dünya gerçeklerine kapalı, öteki dünyaya yönelik bir soyut anlayış içinde biçimlenmiştir.

Ortaçağ din adamlarının öğütlediği “öteki dünya ideali” yaşanan dünyanın gerçek değerlerini yok etmiştir. Dünya, insanların asıl gerçek olan “öteki dünya”yı kazanmaları için ceza çektikleri bir yerdir. Herşey tartışmasız ve Tanrı’ya yönelik dogmalar üzerine kurulur. Nedenler aranmaz, sonuç tartışmasız kabul edilir. Dine ve kadere inanılır. İnsan aklının yol göstericiliği, pozitif düşünce unutulmuştur. Bilim olarak sadece “din bilimi-Teoloji” vardır.

Her türlü düşünce ve yorum, tartışmasız dogmalar halinde onlar tarafından önerilir. Böylesine bir düşünce şekli, kuşkusuz çağın sanatını da biçimlendirecektir (Eti, 1974, s. 5).

Nitekim bu dünya görüşünün içerdiği tüm bir Ortaçağ sanatı, din adamları ve feodallerin yanında, kilisenin içinde oluşmuştur.

Kilise ve katedraller, şatolar, saraylar, heykeller, resimler, vitraylar, minyatürler hıristiyan dininin yani, yönetici soylular ve rahipler sınıfının propagandalarını yapar. Bütün bu eserler topluluğu hıristiyan ikonografisini meydana getirmiştir. Bu “öz-içerik” Ortaçağın büyük Roman ve Gotik üsluplarını yaratmıştır. Bu çağ eserlerinin soyuta yönelik biçim, renk ve çizgi estetiğini doğurmuştur.

Sanatçılar yukarıda işaret edildiği gibi önceden saptanmış, sınırları çizilmiş olayları öykü gibi anlatır. Eserlerdeki dinamik biçim düzenleri çekici renkler ve biçimler ile anlatılan olayın etkisi güçlendirilmiştir (Eti, 1974, s. 6).

Anıtsal boyutlardaki katedraller tanrıya ulaşmak için yapılmış olup, bu dini inançla insanların kendilerini Tanrı’ya adadıkları görülür. Katedraller Hıristiyanlığın Tanrı devletine olan özlemin

anıtsal bir ifadesidir. Gotik'te yukarıya doğru bir uzama görülür. Bütün yönler dikey olarak Tanrı'ya bağlanır.

Gotik kiliselerde yüksek pencerelerin olması çözümlenmesi gereken bir ışık problemini ortaya koyar. Cam resmi, bu pencerelerden az ışık gelmesi için geliştirilir; böylece ışık mistik bir atmosfer yaratmada uygun renkler oluşturularak çözümlenir. Fransa'daki Chartres katedrali cam resimlerin yer aldığı en ilginç bir örnektir (Resim 41).

Gotik sanatın ereği, görsel realite ile sanat realitesi ilişkisinde eşit eğilimleri ve kanunları ortaya koymaktır. Ortaçağ felsefesi nominalist⁶ görüşe dayanır. Bu bakımdan Ortaçağ, antik kavramlardan, Hıristiyanlığın işine gelen görüşleri sürdürmüştür. Ortaçağdaki "realizm" felsefi görüş açısından Platon'a dayanır. Ve bu realizm, kavramları fikirler olarak kabul eder. Buna karşılık nominalizm ise kavramları yalnız isimler olarak kabullenir (Turani, 1992, s. 346).

Ortaçağın bu felsefesine uygun olarak bu zaman sürecinde, açık hava resmi (manzara) görülmez. Ancak, artık manzara düşünülmektedir. Çünkü, açık hava resminde doğanın gözlemi ile değil, doğanın işaretiyle yetinilir. Yani manzara doğanın bir tasavvurundan ibarettir. Bu nedenle Ortaçağın açık hava resmi belli bir yerin gözleminden değil, itibari bir manzara tasarımından kısaca, bir kavramlar toplamından ibarettir. Bu nedenle biz, Ortaçağın ele aldığı manzaranın, optik bir gözlem sonucu elde edilen yansıtma olamayacağını anlarız. Buna paralel olarak Ortaçağ resminin renkleri de itibaridir. Bütün unsurlar, doğal yapılarına göre ele alınmaz (Resim 42).

⁶ Nominalizm, bir felsefi görüş olup, buna göre genel kavramlar sırf isimlerden ibarettir ve hiç bir anlamı yoktur.



R. 34 : "Meryem'in Ölümü", Fresk, 14. y.y.,
Kariye Müzesi.



R. 35 : "Vladimir Meryem'i", Tempera,
11. y.y., Tretyakov Galerisi, Moskova.



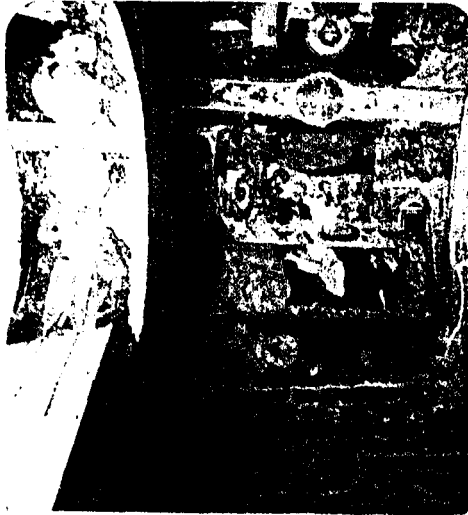
R. 36 : "Sevgi İkonu", Tempera, 15. y.y., Üstte solda "Lazarus'un Yükselişi", sağda
"Eski Ahit Üçlüsü", Altta solda "Mabette Sunuş", sağda "İncil Yazılışı".



R. 37 : Andrei Rublev, "Kutsal Üçleme".
Tempera, 55 1/2 x 44 1/2 in.,
15. y.y., Tretyakov Galeri, Moskova.



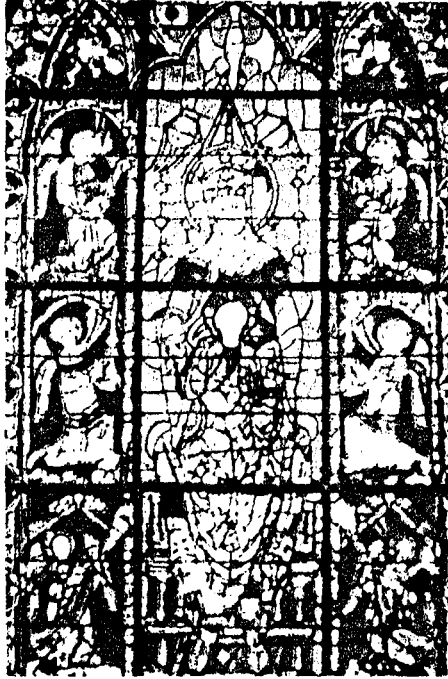
R. 38 : "Panagia Eleusa Meryem'i", Rum İkonası, 19. y.y., Ayasofya Müzesi, İstanbul.



R. 39 : "Ayasofya Müzesi", 13. y.y., Trabzon.



R. 40 : "Çarmıha Gerilen İsa", Tempera, 19. y.y., Antalya Müzesi.



R. 41 : "Tahtta Oturan Madonna", Cam Resmi, 12. y.y., Chartres Katedrali, Fransa.

Ortaçağ resim sanatında işaretler nesnelere yerini tutarlar ve bu işaretler, gerçek görüntüleri yansıtmazlar. Buna rağmen Ortaçağın formüle edilmiş biçimleri, Antikite döneminin sadeleştirilmiş unsurlarına dayanır. İşte, bu kavramlara dayalı unsurların mantiki inşaları, Yeniçağ'da ortadan kalkar. Böylece Ortaçağın itibari formları, yerini optik görüntülü doğa karşısında, bir noktadan bakışa göre edinilmiş biçimlere terk etmeye başlar. Bu ilgi çekici durum, Ortaçağ anlayışı gibi, yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkışını gösterir. İnsan kendisini tanımaya, çevresini incelemeye başlar. Ortaçağ resimlerinin fonunu teşkil eden altın yaldızlı yüzey ortadan kalkar. İki boyutlu Ortaçağ resminin karşısına, insanı hacimli olarak ifade eden bir anlayış ortaya koyar.

Ortaçağda unsurlar juxtaposé denilen bir yanyana sıralamadan ibarettir. Bu nedenledir ki, Ortaçağda resimlerinde bütün arkaik resimlerde olduğu gibi, figürler üstüste getirilmez. Oysa Yeniçağda derinliğine bir anlatım söz konusu olduğundan superposé denilen bir anlatımın olduğunu görürüz. Esasen perspektif olarak tek noktadan görüş bunu gerekli kılmıştır. Bu yanyana ya da üst üste değerlendirme, Batı ile Doğu sanatlarını birbirlerinden ayıran özellikler olarak Batılılarca kabul edilmiştir. Hiç kuşkusuz bu, tamamen yanlış bir görüştür ve Ortaçağ anlayışına bağlı bir husustan gelmektedir (Turani, 1992, s. 347).

Ortaçağda yapılan resimlerde bir portre resmi görülmemiştir. Esasen Ortaçağda resmin objektifi kişi üzerinde değildir. Kişi yok, kutsal kimselerin sembolleri vardır. Ve bu resimdekilerle, tasvir edilmek istenen kişilerin fizik görünüşleri arasında hiçbir ilişki yoktur. Örneğin, Ortaçağda İsa'nın tasviri, Yeniçağın 30 yaşlarında ideal bir tipidir. Kişi portresinde kişisel özelliklere yönelme,

başlıbaşına bir sorundu ve sanatçının da kişiyle ilgilenebilmesi için, gerekli özgürlüğü kazanması gereklidir (Turani, 1992, s. 349).

Bir resmin görünürlerde temsil ettiği anlam her zaman apaçık değildir. Örneğin, kucağında çocukla oturan mavi pelerinli Madonna'nın neyi temsil ettiği, Hıristiyan kültürüne yabancı bir insan için boşlukta olup, öylesine düzenlenmiş bir sahnedir sonuçta. Yine mitolojik öykülere yabancı bir kişinin, sanat tarihindeki çok sayıda eseri gerçek anlamıyla görmesi mümkün değildir. Bu da açıkça ortaya koymaktadır ki, bir resmin anlamı, temsil ettiği şeyle örtüşmez her zaman (Ergüven, 1992, s. 54).

Ortaçağ sanatı, çağın toplum yapısı gereğince, onların dinsel olarak ileri sürdükleri ve halkın kayıtsız, şartsız kabul ettiği dogmalar, Linearist (çizgici) Kolorist (renkçi) bir estetik düzenleme içinde gelişir (Eti, 1974, s. 4).

4.5. ORTAÇAĞDA RENK VE IŞIĞIN İŞLEVİ

Renk ile ait olduğu nesne arasındaki ilişkinin kuramsal açıdan soyut bir platformda tartışmaya açık olması, beraberinde tüm resim tarihine ışık tutan bir dizi ölçüt getirir. En azından, resmin yüzyıllar boyu süren serüvenini derli toplu algılama söz konusu olduğunda, rengin kuram ve uygulamada bağımsız tasarlanabilme olasılığı bizim için son derece önemli bir çıkış noktasıdır.

Bu bağlamda Aristoteles'in evrenselleri içeren kuramı ile bunun uygulamadaki görünüşü arasında, Rönesansa gelinceye kadar, uyum yoktur; çünkü simgeselleştirme isteminin kökeninde yalnız biçim değil, renk de yer almaktadır. Buna göre, herhangi bir nesnenin parlak olduğunu söylediğimizde, parlaklığın o şey dışında kendi

başına varolabileceğini düşünmediğimiz gibi, o şeyi niteliği (parlaklık) dışında tasarlamamız da mümkün değildir: Beyazlık evrensel, bütün beyaz nesnelere ortak olan bir yüklemidir. Ama yüklemelerin, yüklemeleri oldukları nesnelere dışında bir varoluşları yoktur. Altın sarıdır. Ama sarılık altın dışında varolamaz. “Ne var ki, Rönesans öncesi renkle kurulan ilişkinin bu savı doğruladığını söylemek çok güçtür.

Ortaçağ boyunca mozaik, kitap resmi ve cam resminde karşılaştığımız renk bunu açıkça kanıtlar. Renk, henüz simgesel işlevinin güdümünde olması nedeniyle, ait olduğu nesneden daima bağımsız düşünülmüştür burada. Nitekim, bütün bu dallarda renk, özel bir tarzda ve aşkınlığın simgesi olarak ışığın gücü tarafından belirlenir. Öte yandan mozaik, kitap resmi ve daha sonra bunlara eklenen boyaresimde (Tafelmalerei) dikkati çeken en önemli özellik ise, altın zeminin öte-dünyaya ilişkin bir ışığı temsil etmesidir hiç kuşkusuz. Lorenz Dittmann'ın vurguladığı gibi, birtakım karşıtlıkları içeren göksel bir ışıktır bu; maddesel olan ile onun ortadan silinişi, yüzeysel yayılım ile mekana özgü ölçsüzlük; ayrıca, parlaklık ve sönüşlerde de zamanı aşan ile sürekli değişenin bu yapıtlarda kaynaştığı görülmektedir (Ergüven, 1992, s. 55).

Mozaikte görülen yüzeyin taş ve camla kaplanmış olması, tekniğin ışığa hizmet ettiğini göstermektedir bize; çünkü ışık, parçalanmış yüzeyin varlığı için bir gerekçe olmaktan öte, düpedüz önkoşuldur burada. “Divizyonizme özgü bu yöntem, mozaikte renklendirmenin temel imkanlarından biri olup, resimdeki ışık, Ernst Strauss'un kromatik adını verdiği ilke uyarınca, ölçüde rengin kendine mahsus araçlardan hareketle elde edilmektedir.” Hiç şüphesiz, Batı resminin daha sonraki serüveni göz önüne alındığında, Tiziano'dan Klee'ye kadar devam eden bir gelişimin ilk

halkasıdır bu başlangıç.

Aynı ilke, yani ışığın doğrudan doğruya renkte aranması yolundaki eğilim kitap resmi için de geçerlidir. Dolayısıyla, bu çalışmalarda yer alan figürlerin sadece, kendi ışığıyla parıldama (aydınlanma) gibi bir özelliği vardır. Maddi varlığından soyutlanarak öte-dünyaya yönelmiş olan bu ışık, yine altın zeminden almaktadır gücünü. Altının duyumsal özellikleri -söz konusu olan yalnız renk değil, metalin sarımtırak parıltısıdır- ışığın simgesel kılınmasına uygun bir araç olarak görülmektedir. "Tüm Ortaçağ boyunca Yani Platoncu düşünceye göre Tanrısal olan, görülüp dile getirilemeyen, ruhları aydınlatan (lumen illuminans animos) tinsel ışık, somut ışıkta belli etmekteydi kendini. Yine bu dönemde ışıldama gücü, parıltı, ışığa karşı geçirgenlik ve yansıtma özellikleri hem doğa, hem sanatta güzelliğin göstergeleridir (Resim 43). Sanatçı, -Ortaçağda daha çok zanaatkârdır- işlediği malzemenin içindeki mükemmelliği, yani ışık karakterini ortaya koymaktadır. Bu, ışıldama gücü ve saflığının, güzelliğiyle bir tutulduğu renkler için de geçerlidir." Ortaçağ estetiğinde değerli taş ve metallere tanınmış olan öncelik bir bakıma bundan kaynaklanmaktadır. Gerçi günümüzle karşılaştırıldığı zaman, Ortaçağda malzemenin kendisinden kaynaklanan güzelliğin biçimden daha önemli bir yeri olduğunu kimse yadsıyamaz; ama bu, ada geçen malzemenin yalnızca öte-dünyaya yönelik bir işlevi üstlenmiş olması koşuluyla böyledir (Ergüven, 1992, s. 56).

Gotik sanatında karşılaştığımız camresimlerde ise kurala dönüşmüş bir renk uyumuna tanık oluyoruz. Buna göre, dinsel törenlerin belirlediği renk kuralının 12. yüzyıldan itibaren resmi bir kimliğe kavuşması, renk aracılığıyla daha kapsamlı ve manipülasyona açık bir düzen arayışının sonucudur aslında: "Renk kuralının anlamı müminler için belliydi; ancak, camresminin gözlemiyle doğrudan

hissedilmiş bir şey olmaktan çok, papazların yaptığı açıklamaya dayanıyordu bu; kırmızı, Tanrı'nın; mavi, Hıristiyanlığın; altın sarısı da kutsal tinin rengiydi. Yani üç ana renk, aynı zamanda üçlemenin renkleridir. Ayrıca yeşil, yeni yaşamın; menekşe, yasın; kahverengi, tahammül ve acının; beyaz, ışığın; siyah da ölümün rengidir.

Bu bağlamda, gotik estetiğine egemen olan kural gereğince, ön sırada yer alan yeşil-kırmızı tınısını, ruhani olana gönderme yapan kırmızı-mavi tınısının izlediğini görüyoruz camresimde.

Renk doğaya bağımlılık ilkesine uymayan Ortaçağ resminde, ait olduğu nesneden bağımsız bir alanda varlığını sürdürmektedir. Çıkış noktasını bu olguya göre belirleyen değerlendirme modellerinde farklı terimlerin kullanılıyor olması, sonucu etkilemez; çünkü hep aynı gerçeğin altı çizilmektedir son çözümlemede. Ancak Hans Jantzen'in, renk açısından, Batı resim tarihini açıklamak üzere önerdiği bir kavram çifti halen geçerliğini korumaktadır. Jantzen, doğal (dış dünyada karşılaştığımız) örneği dikkate almaksızın, kendi başına varolma eğilimindeki renk için özgül değer (Eigenwert) kavramını önerirken, yanılısamacı anlayışın hizmetindeki renk için de temsil değeri'ni (Darstellungswert) öngörmüştür. Özgül değerde, kendisini taşıyan nesneden soyutlanan rengin güzellik, boya değeri, diğer renklerle birbirini tamamlama olasılığı vb. temel güçleri söz konusudur. Oysa temsil değeri gündeme geldiğinde, rengin taşıyıcısı olan şeyin (nesne, figür) dokusu, sertliği, yoğunluğu, parlaklığı vb. yansıtma sorununa girip, ön planda rol oynamaktadır artık. Rengin özgül değeri, Rönesansa kadar, büyük ölçüde Batı resmine egemen olmuştur. Dolayısıyla Ortaçağ sanatçıları herhangi bir nesnenin aslına uygun renkle temsil edilmeyişine kayıtsız kalırken bunda hiç zorlanmamışlardır. Bu bağlamda doğaüstü değerlerin canlandırılması sürecine eşlik eden güçlü bir simgesel ifade istemi, renk ayrımlarına

yönelik ilgiyi bütünüyle yok etmiştir Ortaçağ resminde (Ergüven, 1992, s. 56-57).

Aslında yine bu gerçeği kanıtlamak üzere yararlandığımız öteki kavram çifti ise özton ile atmosfer rengi olmasına karşın, daha çok, resmin biçimsel niteliğini belirleme amacıyla kullanılmaktadır bunlar. Özton ile herhangi bir nesnenin, ne diğer renklerle ilişkiye giren, ne de farklı ışık koşullarına göre değişime uğrayan rengi ifade edilmektedir. Buna karşılık atmosfer rengiyle dile getirilen kavramda, ışığa göre rengin açık-koyu derecesinden başlayıp, izleyicinin bulunduğu yer üzerinden komşu renkler arasındaki ilişkilere kadar uzayan bir dizi renge ilişkin nitelik tartışmaya açılmaktadır. O halde, tıpkı özgül değer gibi, özton da Rönesansla birlikte hesaplaşma konusu olup, sonuçta geçerliğini yitirmiştir. Bu değişim de, merkezi perspektifin gerçekleşmesi ile çözüme kavuşan dipyüzey sorunu asıl belirleyici etken olmuştur. Ne var ki, atmosfer rengine geçişin sınırsız bir renk özgürlüğüne zemin hazırladığını düşünmek bizi yanıltabilir; hatta, bir önceki döneme oranla, bireysel sorumluluk alanının alabildiğine geniş ve karmaşık bir yaratım sürecine eklemlenmiş olmasından ötürü, dolaylı kısıtlamadan bile söz etmek mümkündür şimdi: "Bir nesnenin özellikleri, o nesneyi biçimleyen renklendirmeyi belirginleştirdiği ölçüde renklerin bir kompozisyon içerisinde birleştirilmesi de o ölçüde karmaşık bir niteliğe bürünür, resmin bütünselliği içerisinde erişebilecekleri en son uyum düzeyine giden yolun dolaylılığı o ölçüde artar." (G.Lukacs). Bir başka deyişle, ortaçağın öte-dünyaya yönelik katı renk kuralı, 13. yüzyıldan itibaren giderek geçerliğini yitirmesine karşın, simgesel olanın yerine geçen doğal görünüş rengi de (Ernscheinungsfarbe) bazı önemli sorunları beraberinde getirmiştir açıkçası.

Ayrıca, şu noktanın da mutlaka vurgulanması gerekiyor: Ortaçağ sanatında tanık olduğumuz katı renk kuralı, rengin kullanım sahasına ilişkin bir sorunu dile getirmektedir yalnızca; yani burada söz konusu olan şey, renk seçimindeki özgürlüğün kısıtlanmış olmasıdır. Ancak, öngörülen rengi bir kez kabul edip uygulamaya geçtikten sonra bu kısıtlama biter; renk, kendi başına ve hiçbir şeyi dikkate almaksızın, tamamen özerk bir statüye kavuşmuştur artık. Rönesansla birlikte renk seçimindeki özgürlüğü tehdit eden sınırlama sona erer; ama bu defa da doğal örneğin yansıtılmasıyla başlayan uygunluk ilkesi ciddi bir ayakbağı olup çıkmıştır. Buna göre, genelde açık-koyu ikilemine sıkışan rengin yine özerk bir yapıya kavuşması, Batı resminde beş yüzyıllık bir çabaya mal olmuştur sonuçta.

Altınyıldız sarınının, bu dönemde izleyen her gözde uhrevi bir ışık kabulü gördüğü ve böyle bir kabullenmenin de izleyeni resme bağladığı bilinen, gerçekçi bir özelliktir. Rengin görünen anlamı, gerçekten Ortaçağ'da vardır. Sarı, uhrevi bir ışık demektir. Daha yalın deyişle; Tanrı ile kulları arasında bir köprüdür. Ortaçağ'da dini resimlerde fon oluşumları altın sarısı ile gerçekleştirilmiştir ve daha sonra kutsal kitap İncil'e göre ele alınan konuların hepsi fon önünde işlenmiştir. Bu durum bir anlamda Ortaçağ'a göre; bir olmuş-bitmişlik sayılan ve bahsedilen resimlerin Tanrı şahitliği altında oluştuğunu da göstermektedir (Eroğlu, 1995, s. 89-90).

Batı resminde yeni bir başlangıcı temsil eden Giotto doğal olarak, renk konusunda da önemli bir değişime imzasını atmıştır. Buna göre, nesnenin dokusu ile mekan duygusunun yaratılmasında, öncelikle temsil değeri açısından renge yaklaşma yolunu seçen sanatçı, Ortaçağa egemen olan renk estetiğini düpedüz farklı bir yöne çekmiştir böylece. "Cimabue'nin Tahtında Oturan Madonna adlı

yapıtındaki altın, koyu mavi ve kırmızı tonlardan oluşan görkemli tını ile Duccio'nun, yine altın yüzey önündeki ritmik akışlı yeni figürlerine karşı yeni ve yoğun resimsel bir bütünlük getirmiştir Giotto. "(L.Dittmann). Resimdeki renk, deneysel gerçeklikte söz konusu olan renge yaklaşmıştır şimdi. Ancak, Giotto'nun asıl başarısı, kararlı bir biçimde basamaklandırılmış olan renklerdeki süreklilik isteminde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, gotik sanatında gördüğümüz figürlerdeki rengin doğal ağırlığını (özgül değer) yitirmesi sonucu, dinsel baskı da hafiflemeye başlamıştır artık. Öte yandan, resimde tüm renk değerlerinin karşılaştırılabilir olduğu ilkesinden hareket eden bu yeni uygulama, sanat tarihi için bir dönüm noktası, bir devrimdir hiç kuşkusuz (Ergüven, 1992, s. 57).

Aşağı yukarı, bin yıl süren Ortaçağ düşüncesi ve dünya görüşüne ilk tepki İtalya'dan gelir. Bu tepki sonucu oluşan yeni dünya görüşü Yeniçağ Sanatını oluşturacaktır. Bu, RÖNESANS'tır.

İKİNCİ BÖLÜM

1. RÖNESANS

Bedrettin Cömert; Türkiye’de, İtalyan ressam Giotto’yu ele aldığı kapsamlı çalışmasında şöyle demiştir: **“O, batı resim sanatı tarihinin önemli bir noktasıdır. Gerek insanlık ve tarih görüşü, gerekse resimsel biçim ve üslup bakımından Ortaçağ’ın ayaklarını yere bastıran ilk resim sanatı devrimcisidir.”** (Eroğlu, 1995, S. 60)

Ortaçağ ve Rönesans resim prensipleri arasında; Giotto ile köprü kurulmuştur. Gerçekten bir geçiş döneminin sanatçısı olmak, hele hele bu geçişte Ortaçağ resim sanatının adını bile henüz tam koyamadığı bir takım resimsel değerlerin (Giotto’da olduğu gibi; Figür plastisitesi, gerçekçi duruşlar ve hareketler, renklerin valör hissi vermesi, çizgi devingenliği, yoğun denetim ve kararlılık, psikolojik yansıtım v.d.) ortaya konulması ve bunlarla sonuca gidilmesi önemlidir ve böylece Giotto ismi ön plana çıkmıştır. Sanatı; Ortaçağı, işte bu koşullarda ele alacak olan Rönesans, 17. yüzyılın resim sanatı olan Barok anlayışla da karşılaştırmaya giderek, bir kuram bile oluşturmuştur. Böylece bu durum, bir anlamda Giotto’nun ortaya koyduğu özelliklerin, Barok resmine de bağlanması ve taşınması demektir. O zaman ressam Giotto’nun ortaya koyduğu resimsel değerler ve bunların alt yapıda kullanımı ve sonrasında ise; özellikle üst yapının Barok’ta tamamen değişmesiyle, Heinrich Wölfflin’in de dediği gibi, **“Sanatta modern yönde, Empresyonizmin yaşattıklarının aynısı Barok’ta olamazdı. Ama gerçek Empresyonizm o zamanlar ortaya çıkmıştı.”** (Wölfflin, 1990, s. 35)

Giotto'nun sanatı 14. yüzyıl başında, İtalya'da, bütün Toskana Rönesans resminin doğrultusunu belirlemektedir. Rönesans resmi gerek mekan ve plastik gerçekliğin kazanılması, gerekse gerçeklikle ilişkiler açısından bütün batı resminin temeli olduğuna göre, Giotto'nun sanatıyla, modern resmin başlangıcı hemen hemen aynı anlama gelmektedir (Gombrich, 1992, s. 95).

Giotto, resminde bireyi psikolojik anlatımla bir mekana yerleştirirken ilkel de olsa perspektifin yapılanma sürecini başlatmış, kompozisyon kurallarını oluşturarak geleceğin sanatına ışık tutmuştur. Ortaçağ resmini çok iyi tanıyan Giotto'nun bireşim halinde sunduğu prensipleri ardılları tarafından alt yapılarında kullanılmıştır.

Giotto'dan beri ışık-gölge, eşyanın rölyefini ortaya çıkarmak isteyen resim sanatının kaçınılmaz bir anlatım aracı olmuştur. Fakat Giotto ışık-gölgeyi kullanırken, Ortaçağ geleneklerinin getirdiği alışkanlıkla, doğa-gözlemciliğinden yeterince yararlanmıyordu. Aradan geçen yüzyıl içinde ışık-gölgenin uygulanmasında büyük bir ilerleme olmuştur. Masaccio'nun resimleri, belli bir kaynaktan süzülen doğal ışıkla aydınlanıyor ve böylelikle nesnelerin yapısal özellikleri belirli bir biçimde ortaya çıkıyordu. Ayrıca Masaccio, Giotto gibi sadece nesnelerin üstüne düşen ışık-gölgeyi vermekle yetinmiyor, onların yere düşen gölgelerini de göstererek eşyanın bulunduğu yerle olan bağlantısını belirliyordu (Resim 44).

Eşya bizden uzaklaştıkça yalnız küçülmekle kalmaz, daha silik görünür. Bu gözlemi Leonardo'dan önce değerlendiren Masaccio olmuş, çizgi perspektifinin yanında hava ve ışık perspektifini de resim sanatına sokmuştur.

Masaccio'nun resimlerinde, rengin ve ışık-gölgenin kullanılışı çıplak ya da elbiseli figürlere göre değişir. Beden resimlerinde formu belirtmekle yetinmeyip, ışık-gölge karşıtlıkları ile beden yapısını anatomik özelliklerini de ortaya çıkarmaktadır (İpşiroğlu-Eyüboğlu, 1972, s. 32) (Resim 45).

Masaccio'da yeni bir boyut kazanan ışık-gölge karşıtlığının, figürlerdeki güçlü plastik yapıyı canlandıran bir araç olarak ortaya çıkması, renklendirme sürecini de kapsamına alan özgün bir arayışa bırakmıştır yerini: "Masaccio, renkli değer olarak orta derecedeki açıklıklar ile gölgelendirilmiş orta derecedeki koyuluklar ve olabildiğince beyaz içeren ışıklı bölümler arasında gerilimli bir beraberlik elde etmiştir resimlerinde." (L.Dittmann) (Ergüven, 1992, s. 58).

1.1. YENİDEN DOĞUŞ

Yeniden doğuş (Rönesans) her bakımdan burjuvaziye uygun ve yararlı bir doğuştur. Doğa artık metafiziğin hiyerarşik durallığı içinde değil, mekaniğin yer değiştirme devimselliği içindedir. Yeniden doğuş, bütün bu oluşmalar içinde de bir yeniden biçimleşme (reformasyon) gerektirmektedir (Hançerlioğlu, 1993, s. 203).

Rönesans, değerlendirme dizgelerine sanatçıların katılımı açısından, yoruma giden yolda yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Gerçi Platon'un öykünme kuramı hâlâ geçerliğini koruyan bir modeldir sanatçılar için; ancak, şimdi imgeleme birlikte "yaratıcı ben"nin etkin rolü de eklenmiştir buna. Resmin tanrısal bir nitelik taşıması, Ortaçağ'da olduğu gibi Tanrı'nın buyruğunda olmayı değil, O'nunla aynı kata eriştiğini göstermektedir sanatçının. Özellikle Leonardo çok açık bir biçimde dile getirmektedir bu değişimi: "Biz,

resmin yalnızca bir bilim (yani bilgi yolu) olmanın çok daha ötesinde, Tanrı'nın yaşayan eserlerini yeniden yaratan tanrısal bir şey olduğuna karar veriyoruz." Ancak, bu coşkuyla yaklaşımdan sonra Leonardo'nun vurguladığı şu nokta, geçerliğini aynen ve yüzyıllar boyu koruması bakımından, büsbütün şaşırtıcıdır: "Resim sanatı öylesine yetkindir ki, yalnızca doğadaki görüngülere yönelmekle kalmayıp, ondan sınırsız diyebileceğimiz kadar çok daha fazla sayıda yeni görüngüler ortaya koymaktadır." (Ergüven, 1992, s. 52).

Yeniden doğuş düşüncesinin ayırıcı niteliği, insanı (hümanist) oluşudur. Bu düşünce insanı arar ve dış dünyayı insanla olan ilişkileriyle değerlendirir. İnsan artık bilgilerini yenilemekte ve bütün dogmalardan kuşkulananmaktadır. Yeniden doğuş şüpheciliği, metafizik temeli yıkarak bireyci temeli kurmaya başlamıştır. Ortaçağ'ın feodal toprak ağasının desteği olan metafizik, yeniçağ burjuvasının desteği olan bireycilikte çatışır (Hançerlioğlu, 1993, s. 193).

Rönesans ortamında özdekçi (materyalist) akımlar, Ortaçağ'ın Skolastik felsefesinden kaynağını alan tinselliğe karşı zafer kazanarak köklü bir değişime ve yeni gelişmelere yol açan bir atmosfer oluşturmuşlardır. Hıristiyanlığın Tanrısallık inancında başlangıçtan beri zihinleri meşgul eden "Ruhsallık" ve "Maddesellik" dualizmi bu yeni fikirlerin gündeme getirilip tartışılmasına da olanak sağlayıcı bir faktör olmuştur. İsa'nın insan görünümüne bürünerek "Makrokozmos"dan yeryüzüne inmesiyle evrenle bu dünya ve aynı zamanda da insanla evren arasında bir bağ kurulmasının yolu açılmış ve insan bir "Mikrokozmos" olarak düşünölmeye başlanmış. İlkçağ'ın antropomorfik felsefesi yeni bir yorumla çağın, toplumların, ulusların ve sınıfların konumuna bağlı olarak orijinal bir niteliğe kavuşturulmuş ve Hümanist değerler bu dönemin ana erkleri halini almıştır.

Çağın koşullarına bağlı olarak metafizik ve mistik boyutlu düşünsel hareketlere karşın, Ortaçağ'ın bir bozulma devresi olduğuna inanan Rönesans düşünürleri öz kaynak olduğuna inandıkları Antikite'ye dönüşü savunmaya başladıkları gibi gelişen hümanist düşünce doğrultusunda dünyevi değerlere önem verilmesine de öncülük etmiştir. Bunun sonucu olarak da birey ve bireyin kurtuluşu gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlamış ve belirgin bir biçimdeki eski ruhsallığın yerini yeni bir materyalist anlayış almıştır. Papa X. Leon'un 1513'deki "Bütün insanlar için bir tek ruh vardır" öğretisine karşı "Herkesin ayrı bir kişiliği olduğunu ve ruhun ölümsüzlüğünü" kabul eden bir bildiri yayınlaması dini çevrelerin de Yeni-Platoncu düşünce doğrultusunda etkiler alarak, Hümanist düşünceden nasıl etkilendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu ifade aynı zamanda Rönesans kimliği ve Rönesans yaşamının özünü de teşkil etmektedir (Akkaya-Beksaç, 1990, s. 126).

Bilhassa, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Floransa atölyelerinde çizgi perspektifi konusundaki gelişmeler ve Toscanelli, Bruneleschi ve Alberti gibi şahısların katkılarıyla, bu dönem yapıtlarında yeni gündeme gelen inceden inceye matematiksel hesaplara ve geometri kurallarına bağlı arayışların canlılığı dikkate değer niteliktedir. Buna karşılık renk ve ışık tesirleri de başka ekollerce ele alınmaya başlanmıştır. Böylece ışık ve renk de başlı başına önem kazanmıştır. Bütün bunların gerçekleştirilmesi de kolay olmamıştır. Erken Rönesans Resim Sanatı (15. yüzyılın ilk yarısı) çizgisel olarak nitelendirebileceğimiz bir kompozisyon anlayışına bağlı kalmıştır. Yani nesnelere konturları açık bir şekilde vurgulanarak, her bir nesnenin elle tutulur, gözle görülür gerçek bir görüntü olarak tespit edilmesi amaçlanmıştır. Ancak bu noktada Leonardo da Vinci ve bu süreçte yaşayan çağdaşlarının gözlem ve katkılarının devreye

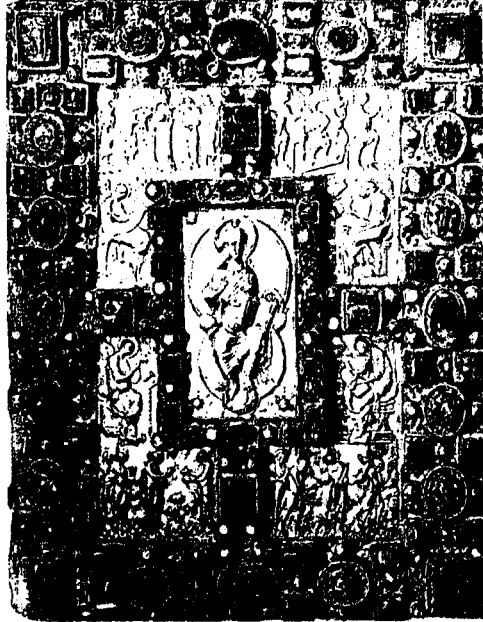
girmesiyle Yüksek Rönesans Resmi olarak adlandırdığımız dönemde (15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyıl başları) konturların gölgede eritilmesi yoluyla daha inandırıcı ve ruhsal bir doğacılık anlayışı gündeme gelmiştir. Ayrıca Sfumato'nun ortaya çıkışıyla çizgisel perspektif konusundaki arayışlar, bilimsel doğa gözlemleriyle kaynaştırılarak, arka plan derinlikleri gerçeğe yakın bir tarzda vurgulanabilmiştir (Akkaya-Beksaç, 1990, s. 128).

Bir diğer yenilik ise resmin ışık unsurunu kazanmasıdır. 15. yüzyıl sanatçıları, resim yüzeyini her yönden gelen bir ışığa göre biçimlendirirler. Oysa Leonardo, bir hareketi karşı bir hareketle dengelediği gibi, ışıklı görünecek yeri, gölge bir yerin yanına getirmektedir. Böylece 15. yüzyılın değerlendirmedeği ışık unsurunun, çehresi, elleri, vücutları buğulu bir gölge içinde aydınlattığı görülür. Tatlı gölgeler içine yerleştiren yüzler, Rönesans'ın bu döneminin getirdiği gene tatlı ve yumuşak bir ışıkla aydırlanır (Turani, 1992, s. 371) (Resim 46).

İtalyan Rönesans'ının dayandığı ana kavram olan "tam ve kusursuz oran" düşüncesinin, artık ressamların özgür biçimleme istemleriyle çatışmaya başladığını hissettirir. Leonardo ve Raffaello'da derinlik boyutunda yaşanan yenilikler gibi Michelangelo'da da anatomik abartılarla (deformation) kendini duyumsatan bu değişim, Tiziano'da (Titian) gerçek kişiliğini bulur (Resim 47). Venedik ekolünün renge, oyluma, harekete ve ışığa verdiği önem içinde Barok tarzı bir yönelişin de ilk işaretlerini verir Tiziano. Rönesans resminin ülküselleştirme (idealisation) eğiliminin, yeni bir gerçekçilik tanımıyla yer değiştirdiği bu evrede duygusal-coşkusal pek çok dinamik etkinin resim için yeni uygulama alanları oluşturduğu dikkati çeker (Sağlam, 1995, s. 55) (Resim 48).



R. 42 : Giotto Di Bondone, "Judas'ın Busesi", Fresk, 14. y.y., Scrovegni Châpel, Padua, İtalya.



R. 43 : "Yüce İsa ve Dört İncil Yazarı", Altın Kakılmış değerli taşlar, incilerle süsleme, 9. y.y., St. Denis Katedrali, Fransa.



R. 44 : Giotto Dı Bondone, "Tebşir Sahnesi", Fresk,
14. y.y., Arena Châpel'i, Padua, İtalya.

R. 45 : Masaccio, "Cennetten K vulma", Fresk,
15. y.y., Brancacci Châpel'i, Floransa.



R. 46 : Leonardo Da Vinci, "Kayalıklar Meryem'i", Panel, 74 3/8 x 46 7/8 in., 15.-16. y.y., Ulusal Galeri, Londra.



R. 47 : Raphael, "Atina Mektebi", Fresk, 16. y.y., Vatikan, Roma.

Sanat tarihinde duygusallığın devreye girdiği yeni bir dönemdir bu; öte-dünyadan yeryüzüne inen insanoğlu, örtük erotizm ve tensel hazla bir bakıma kendisini keşfetmiştir artık. Eros, katı ve kemikleşmeye yüz tutan orantıları, yeni bir duyusal uyarıcının ardında gizlemeye başlamış; süs, dekor ve zarafetle eşanlamlı olan ışığın çağrışımını anımsayacak olursak, güzellik, büyümlü bir duygusallığa paketlenmiştir sanki. Leonardo'yu anımsayalım: "Çekici güzellik akşam üstü çıkar ortaya; fazla ışık kabalaştırır, az ışıktta ise hiçbir şey görünmez; en iyisi orta karardır" Leonardo, loş güzellik kadar cinsel çekiciliğe de ortam hazırlayan atmosferi tarif etmiş gibidir burada (Ergüven, 1992, s. 29).

Yine aynı kuşağın güçlü temsilcileri arasında yer alan Piero della Francesca, desen, ölçüm ve renklendirme olmak üzere, üç ana başlık altında irdeliyor resim sanatını: "Desen ile nesnelere sınırlayan profil ve çevrelemi (kontur) anlıyoruz. Ölçüme gelince, bununla profil ve çevrelemin doğru bir oranla yerine oturtulması düşünülmüştür. Renklendirmede ise, nesnelerdeki rengin, ışık ve gölgenin çeşitli değişimlerine göre, ışıkla nasıl temsil edileceği söz konusudur." Böylece, Francesca'nın resminde tümüyle ışığa doğru yol alan rengin ardındaki gerekçeyi çok daha iyi kavramış oluyoruz elbette. Ayrıca, duru ve canlı bir ışığın tüm resme egemen olduğu bu çalışmalarda, soğuk-parlak renklerin tınısına eşlik eden açıklığın da hayli ağırlıklı bir yeri olduğunu görmekte hiç zorlanmıyoruz.

Öte yandan, biraz daha ilerleyince, bütün bu gelişmelerin paylaştığı ortak payda açıkça ele veriyor kendini: Nesnelere ışık-gölge ilkesine göre oylumlama düşüncesi, yani rilievo yanılması, 15. yüzyıldan itibaren deseni zorlamaya başlayıp, ciddi bir seçeneğe dönüşmüştür artık (Ergüven, 1992, s. 58).

Işıksal eleman, resmin düzenlenmesinde bir denge unsuru olarak ilk kez Piero della Francesca tarafından kullanılmıştır.

“Özellikle Pierro della Francesca'nın sanatı ile karşılaştırıldığında, Leonardo'nun yorumunda açık-koyunun hangi boyutlara vardığı daha iyi anlaşılır. Pierro'daki figürler, durgun ve sürekli bir ışıpta, kendilerinin zamanı aşan anıtları olduğu izlenimini verirken, Leonardo'da karşılaştığımız açık-koyu, varlık ile yok oluşun, kendi içinde dönenen zamansallığın görsel simgesidir. Ayrıca Leonardo da açık-koyuyu, gölgenin oylumlama işlevinden hareketle geliştirip, bunu aydınlatma ışığının hizmetine sunmuştur.” (L.Dittmann) (Resim 49).

Floransa okulunda mekanla ilgili durum, ışık ve rengin birbirinden bağımsız olmaları ilkesine burada uyulmamasıdır. Bu bağlamda, kompozisyondaki birlik kaygısının mekanla sağlanması yolunda en ufak bir çabaya tanık olmayız; herşey, rengin ifade gücüne göre ayarlanmıştır çünkü. “Tiziano, renkler, koyuluk ve ışığı kompozisyona yönelik bir dengede birleştirmekle kalmayıp, açık-koyudaki dinamik gücün doğrudan doğruya rengin içine girmesini sağlayarak bunlara yeni ve güçlü bir yaşam oluşuna ilişkin bir yeti vermektedir. Açık-koyu, daha önce olduğu gibi özerk, renge yabancı ya da karşı bir ilke olmaktan çıkmıştır; çünkü açık-koyuyu değiştirip var eden bizzat rengin kendisidir artık. Rengin, tinsel ve doğal olanı birlikte kucaklayan bir öğeye dönüşmüş olması Tiziano'nun Batı resmine en büyük armağanlarından biridir.” (Ergüven, 1992, s. 60) (Resim 50).

Şimdiye kadar görülen sanat eserlerinde nesnelere doğal ve evrensel, ya da tek kaynaktan gelme suni ışıkla aydınlatılmış olup olmadığına ilişkin sanatçıların gözlemlerini açık ve koyu ile (ışık-

koyu) ifade edişleriyle ilgili bir etki sağlanmıştır. Bu sanatçılar ilk iş olarak, fikirlerini ışık-gölge tesirinden yararlanıp da gözle görülür hale getirme çabasında değildiler. Bir sanat eserinde koyu ve açık lekelerin biçimlendirilmesi, eğer sanatçıda kendine özgü bir ışık-gölge anlayışı varsa, elbette onun, konusunu bu bakımdan da ifade etmesine yarayabilir (Lowry, 1972, s. 47).

Sfumatu tekniğini bulan Leanordo, ışık-gölge (clair-obscur) karışığının babası sayılır ve özellikle onun "Son Akşam Yemeği", Yeniçağ sanatında ilk kez ışık ve gölgenin kompozisyon etkenleri olarak büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur. Leonardo, evrensel ışık denilen ve resimde her kaynaktan gelen ışığı tercih etmişti (Resim 51). (Wölfflin)

Onbeşinci yüzyıl ustaları ışık-gölgeyi, eşyanın rölyefini belirtmek için karşıt değerler olarak kullanmıyorlardı. Leonardo, denemelerinde meslekdaşlarına bundan kaçınmalarını salık verir. Ona göre ışık-gölge, karşıt olmaktan çok, birbirini tamamlayan değerlerdir. Bunların kaynaşarak maddenin sertliğini gideren büyülü bir havayla biçimleri sarması gerekir. Coreggio ve özellikle Giorgione ve Tiziano gibi sanatçılar, Leonardo'nun bu uyarmasından yararlanmayı bilmişlerdir (İpşiroğlu, N.-İpşiroğlu, M., 1983, s. 72).

Giorgione'nin Rönesans resmine eklediği yenilik Floransa Okulunda olduğu gibi ışık-gölge etkisini aynı rengin açık-koyu tonlarında veya siyah-gri arasında arayacak yerde bunu renk değiştirmekle sağlamasıdır (Resim 52).

Correggio, Tiziano'dan daha çok, biçimleri renk ve ışıkla dengeleme, böylece de onlardan bakışlarımızı istenilen noktalara çekme olanağı bakımından yararlanmasını bilmiştir (Gombrich, 1976,

s. 258) (Resim 53).

Yüksek Rönesans, antikitenin dış görüntüsünden sıyrılarak kurallara yönelmiştir. 15. Yüzyılda araştırılan mekan, perspektif, anatomi, gölge-ışık, açık-koyu, altın kesim problemleri Yüksek Rönesans'ta kurallaşmış ve amaç olmaktan çıkmıştır. Yüksek Rönesans, bütün teknik ve biçim değerlerini de, yeni dünya görüş ve düşüncelerini anlatmakta araç olarak kullanılmıştır (Eti, 1974, s. 55).

Renk, Rönesanstan beri, konunun ve ışığın emrindeydi: Yani, resmi yapılan şeyin özelliklerini, hiç değilse belli bir ışık altındaki görünüşünü veriyordu. Biçim ve renk, açıklık-koyuluk farklarıyla kaynaşıyor, etle kemik gibi birbirini sarıyor, tamamliyordu.

Boticelli'nin figürlerinde ışık yumuşaklığı, akıcılığı ile biçimsel güzellik ifadesini güçlendirir. Mekandaki diğer ışıksal elemanlar da bu uyuma canlılık ve etkililik kazandırır (Resim 54).

Meryem ve kucağındaki İsa, sanki Rembrandt'ın eserlerindeki ışık saçan figürler olmaya başlamıştır. Denilebilir ki, bu sanatçı baroğun birçok özelliklerini kendi başına ortaya koymuştur. 1530'da yaptığı bu eseri, tezatlı ışık-gölgesi ile, Rönesans içinde önemli bir aşamadır. Ve bu anlatım şekli, Leonardo-Raphael ikilisinde hiç yoktur. Çizgi, hüviyetini tamamen yitirmiştir. Yüzlerde yavaş yavaş iç ifadesi yansımaya başlamıştır. Ancak Rembrandt'da gördüğümüz ışık öylesine ifade edilmiştir ki, kompozisyonda bir figürün gözleri kamaşmış ve başını başka yöne çevirmiştir. Ayrıca ışık ve gölgenin resme getirdiği bir atmosfer perspektifi vardır (Turani, 1992, s. 379).

Rembrandt'da manevi kuvvetli bir ışık, adeta karanlıkla boğuşur gibidir. Bu boğuşma, kuvvetli dramatik bir inançla Ortaçağ ile Rönesans'ın aydın fikirlerinin boğuşmasıdır (Turani, 1992, s. 446) (Resim 55).

Çok az sayıda sanatçının dini konularla ilgilendiği Hollanda'da Rembrandt bu alanda önemli bir yer tutmuştur. Bir manzara ustası olarak, uzamın sonsuzluğu içindeki doğal formların yapısıyla birlikte ışık ve atmosferin felsefi devinimlerini bir Barok dramaturgu tavrıyla ifadelendiriyordu (Genç, 1996, s. 5).

Rönesans resim sanatı, deseni, belirgin kompozisyon anlayışı, resmin tüm alanını kaplayan ışığın egemen olduğu eserler vermiştir. Yetkinliğin doruğuna ulaşan Rönesans resim sanatında artık yapılacak bir şeyin kalmadığını düşünen sanatçılar, yapılanları taklit etmeye yöneldiler. Bu da onları Rönesans resminin idealinden uzaklaştırdı.

Rönesans resminde izleyici göz, resmin fon tarafında, düzlemsel ilkeye de karşı çıkmakta ve artık rahatlıkla derinlemesine Ortaçağ'da altın yıldız sarı fona dayandırılan monotonluk da kırılmış olmaktadır (Eroğlu, 1995, s. 80).

Üsluplaşma (Manierizm) böylece ortaya çıktı. Kısa süren bu dönemin ardından 17. yüzyılda, bir tür Art total görüşü getiren Barok sanatı ile karşılaşırız.



R. 48 : Michelangelo Buonarroti, "Adem'in Yaratılışı", Fresk, 16. y.y., Sistine Châpel'i, Vatikan, Roma.



R. 49 : Pierro Della Francesca, "Kırbaçlama",
Tempera, 22 7/8 x 31 7/8 in., 15. y.y.,
Urbino Dükü Saray Galerisi, Urbino,
İtalya.



R. 50 : Vecellio Tiziano (Titian), "Dikenle
Taçlandırma", 16. y.y., Alte Pinakothek
Müzesi, Münih.



R. 51 : Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği", Fresk, 4.6x8.56 m. St. Maria Delle Grazie Manastırı Yemekhanesi, 15. y.y., Milano.



R. 52 : Giorgione, "Firtına", Tuval üzerine yağlıboya, 30 5/8 x 28 3/8 in..
Güzel Sanatlar Akademisi, Venedik.



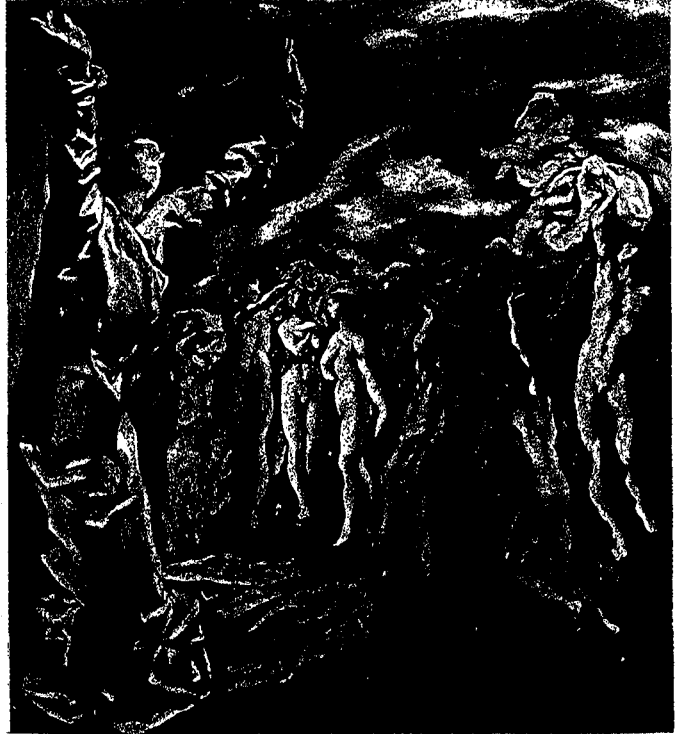
R. 53 : Correggio, "İsa'nın Doğuşu", Sunak Masası Resmi, Ahşap üzerine yağlıboya, 100 3/4 x 74 in., 16. y.y., Dresden Devlet R. Galerisi, Almanya.



R. 54 : Sandro Boticelli, "İlkbahar" (detay), Tempera, 203x315 cm., 15. y.y., Uffizi Galeri, Floransa.



R. 55 : Rembrandt Van Rijn, "Yıkanan Kadın", Ahşap üzerine yağlıboya, 24 3/8 x 18 1/2 in., 17. y.y., Ulusal Galeri, Londra.



R. 56 : El Greco, "Beşinci Mühürün Açılışı", Tuval üzerine yağlıboya, 88 1/3 x 76 3/8 in., 17. y.y., Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

2. RÖNESANS SONRASI

2.1. MANİYERİZM

Maniyerizm doğadan değil, insanın kişisel hayal gücünden hareket etmişti. Ancak bu hayal gücü, doğanın hayali-optik görüntüsünü hedef alan bir resim sanatı yarattı (Turani, 1992, s. 456).

Maniyerist (tarzı) dönemde, resim sanatında ışık ve renk çok daha fazla önem kazanmıştır. El Greco ve Tinteretto'nun resimlerinde bu açıkça görülür. Soğuk ve mat renkler çok kullanılır. Işık ve gölgenin kuvvetle değişmesi, içeri doğru çeken konkav ve sınırları belirsiz bir derinlik hep iç huzursuzluğu açığa vurur (Aslanapa-Mansel, 1969, s. 132) (Resim 56-57).

2.2. BAROK

Tarzılığın çıkmazından kurtulup, resim sanatının, geçmişin büyük ustalarınınkinden de olanaklar daha zengin bir üsluba doğru gelişim sonucu Barok resmi ortaya çıkmıştır.

Rubens öncesi Barok resminin en yetkin örneklerinden biri olarak karşımıza çıkan Caravaggio'da ise Rönesans'tan beri devam eden açık-koyu anlayışının farklı bir boyut kazandığını görüyoruz. Kişiliği ve sanatıyla alışılmışın ötesinde bir kimliği olan Caravaggio, değişim sürecini yaşayan bir toplumun yeni tasarımlarını yansıtıyordu aslında. 1600 yılı, bu sanatçının yaşamında bir dönüm noktası gibidir; kişisel biçemi açık-koyu karşıtlığı üzerine kuruludur artık. "Yandan gelen ışık, karanlığı delip, biçimleri sıkıca olduğu yere

bağlarken, geometriye özgü bir netlikle vermektedir bunları. Renkler, aydınlanmış bölümlerde daha sıcaktır.” (L.Salerno). Öte yandan, toparlayıp bir demet haline getirdiği ışığı sert bir biçimde koyu zemin üzerine yollayan Caravaggio, aydınlık ile karanlığın karşıtlığından hareket ederek, ağır gölgelerle nüfuz ettiği bu dolgun plastik figürleri ışığa açmaktadır. Wolfgang Schöne'ye göre, tek tek uğrak noktalarında doğal bir etki yaratan bu ışık, aynı zamanda tinsel bir içeriğin de taşıyıcısı olup, böylece bu dünyaya ilişkin figür ve renklere aşkın bir nitelik kazandırmaktadır (Ergüven, 1992, s. 61) (Resim 58).

El Greco'nun yapıtlarına esas olan mistisizmin aksine Caravaggio, Kutsal Kitap'taki öyküleri yeni bir realizm duygusu içinde betimliyordu (Genç, 1996, s. 1).

Rubens'e, tıpkı Handel gibi Barok'la özdeşleşen bu büyük ustaya gelince, ışıkla gölge arasındaki giderek gerilen karşıtlığa bir uzlaşma arayışı içinde görüyoruz onu; ancak, bu süreç içinde ortaya çıkan ağır ve dolgun figürlerin dışlanmadığı bir arayıştır burada söz konusu olan (Ergüven, 1992, s. 61) (Resim 59).

Çizgisel üslup (Rönesans) da cisimler ve uzayla uğraşır ve üç boyutluluk vermek için ışık-gölgeyi kullanır. Gölgesel resimlerde (Barok) hakim olan ışık ve gölgedir; resimde sınırlar varsa da, bunlar Rönesans resimlerindeki gibi apaçık sınırlar değildir (Wölfflin, 1990, s. 12-32).

Barok sanatının elinde, seyirciyi derinliğe zorla çekmek için, hatta resim alanı plastik ya da hacimsel motiflerle nesnel olarak hazırlanmamış olsa bile, ışıklandırma, renk dağıtımı ve uygun perspektifi gözetmek gibi olanaklar vardır (Wölfflin, 1990, s. 105).

Onaltıncı yüzyılda her yönün bir karşı yönü vardı, her ışık, her renk dengini bulurdu. Barok ise bir yönün ağır basmasından hoşlanırdı. Renk ve ışık öyle dağılırdı ki sonuç bir doygunluk değil, bir gerilim olurdu. Tek yanlı bir hareketi motif olarak kullanan Barok olmuştur. O zaman ışık vurguları da yerlerini, dengeyi ortadan kaldıracak gibi, değiştirir.

Barok, işi başka türlü alır. Bir düzensizlik izlenimi uyandırmadan, ışığı, sadece canlı gerginliği yükseltmek için, bir tarafa vurdurur. Barok'a göre, tablonun bütün kısımlarında aynı derecede doygun bir ışık dağılışı ölüdür. Barok'ta, açık form ışık elemanlarının katılımıyla dinamizmi vurgulamayı başarmıştır (Wölfflin, 1990, s. 155).

Barok'un en üstün ışığı, ya da ışıkları, ışık hareketinin tümünün birleşmesinden doğmaktadır. Daha öncekilerden apayrı bir yolda, ışık ve gölgeler bir tek akım halinde giderler ve ışık nerede en üstün derecesine varırsa orada, büyük ortak hareketten fişkirir. Tek tek noktalarda ışığın yığılması, Barok'ta en başta gelen birlik yönsemesinden türeme bir olaydır. Buna karşılık Klasik üslupta ışık daima çokluğu ve ayrılığı sağlayıcı olarak duyulanır. Klasik üslupta, hep aynı kalan güçlü bir genel ton, Barok'ta ise geri kalan her şeye egemen bir esas etki vardır. ... Kapalı bir enteryörde ışığın bir kaynaktan gelişi tam bir Barok temasıdır (Wölfflin, 1990, s. 191).

Klasik sanat ışık ve gölgeyi, desende olduğu gibi (dar anlamında), nesneyi belirtmek için kullanmıştır. Her ışık tek tek nesnelere belirtmede, tümü de ekleme ve düzenlemede rol oynar. Barok da bu yardımcıdan, tabiatıyla vazgeçemezdi, ama ışık onda artık sadece nesneyi belirtmeye yaramamaktadır. Yer yer ışık nesneyi aşar, önemli olan örtebilir ve ikinci derecede olanı belirtebilir.

Resimler bir ışık hareketiyle doludur. Bu hareketin de nesnel bir belliliğin gereklerine asla uymaması gerekir. Resimlerde çeşitli görünürlük dereceleri farkedilir, bir kaç dağınık ışık, gecenin içinde ışıldar; ama ışıkların aralarında canlı bir bağ var gibidir.

Barok'ta artık akla uygun düzende olmayan ışık, kural olmuştur ve nerede nesneye bağlı bir ışık varsa orada da bunun istenerek yapılmış değil, rastgele oluvermiş gibi gözükmesi sağlanmıştır (Wolfflin, 1990, s. 238). Barok'ta kişiler, genel karanlık içinde erirler; herşey belirsizliğe düşmektedir (Wölfflin, 1990, s. 238).

Barok resmin altında, mevzii (yerel) ışığın nesne ve figürü niteleme gücünün yolaçtığı, çoğu kez düz ve karanlık bir yüzeyle (fon) yetindiğini biliriz. Vermeer örneğinde olduğu gibi, netlik ve ayrıntıcı bir mekan gözlemi içeren kompozisyonlar ise, Barok sanatçılar adına, bir ustalık göstergesi olarak ilgi çekmiştir. Velásquez'in 1656 yılında boyadığı "Las Meninas" (Nedimeler) tablosu gibi... (Sağlam, 1995, s. 55) (Resim 60).

Konu, İspanya Sarayı'nın bir bölümünde Kral Ailesidir. Tablo içeriğindeki figürler, alışlagelmiş hiyerarşi ve resmiyetin tersine "informel" bir biçimde düzenlenmiştir. Ayrıntıların ve işlemeli aksesuarların "amorfi" fırça tuşları ve izlenimci bir yaklaşımla belirsiz kılındığı bu tabloda izleyicinin dikkati, tablo içeriğindeki imgelerin biçimlenmesine esas olan "ışık" ögesine çevrilmiştir. Mekan duygusu, ön ve arka plan arasında giderek azalan ışık-gölge varyasyonları ve renk valörleriyle güçlendirilmiş; en arkadaki figüre fon oluşturan gök imgesi ve iç mekanın boş bırakılan öğeleriyle etkili kılınmıştır (Genç, 1996, s. 1).

Velasquez'in güneş ışığını resme soktuğu bir gerçektir. Sanatçı, empresyonistlerden farklı olarak doğayı izlenimlerine göre düzenler. Watteau'nun eserlerinde gölge hemen hemen yok gibidir. Barok'un ağır ve sert ışık-gölge kontrastları bu bakımdan hiç görünmezler. Ancak, ışık, eserlerin genel karakterlerini ve havasını oluşturur (Turani, 1992, s. 463-486) (Resim 61).

2.3. ROKOKO

Barok ile Erken Romantizm arasında bir geçiş evresi olarak görülen bu değişim olgusunun adı ROKOKO olarak belirlenmiştir. Rokoko 18. yüzyıl resim adına eğlence, haz, şehvet ve erotizme ödün veren bir anlayışı egemen kılmıştır.

Yüzyılın ikinci yarısını etkileyen ve bu devrenin özellikle sanatına yorum getirmede vazgeçilemeyecek önemli bir çıkış noktası; 1789'da patlak veren Fransız İhtilâli'dir (Eroğlu, 1995, s. 61).

Tıpkı, Rubens'in Barok gelenek içindeki klasikçi duyularla yarattığı yenilenme isteğinde olduğu gibi tümel anlamda giderek bir kuralcı biçimci bir arayışı gerekli hale getirmiştir. Sonradan bir üslup hareketi olarak gelişecek olan yeni-klasikçi tavır (Neo-klasisizm) dönemin siyasal ve toplumsal olaylarının yansımalarını temel olarak ele alan bir yenilenmeyi gerçekleştirir (Sağlam, 1995, s. 55, S. 19).

2.4. 19 YÜZYIL SANATI

19. yüzyıl, sanatın bireycilik ve gerçekçilik yolunda yeni aşamaya ulaştığı bir dönemdir. Dünyaya ve gerçeğe karşı yeni bir duyarlık uyanır bu dönemde. Resim sanatı, Yeniçağın başında

doğanın bulgulanmasıyla başlayan bir süreç içinde hep görünen gerçeği yansıtmıştı. Hayal gücüyle işleyen konularda bile (dinsel, mitolojik v.b.) “görünen”den uzaklaşmamışlardı; insanı ve doğayı görüldüğü gibi sanata yansıtmışlardı. Böylece gerçeğin ne olduğu sorgulanmaktaydı.

Bu dönemde geçmiş dönemlerde olmadığı kadar değişik sanat akımlarıyla karşılaşırız. Bunların hepsinin çıkış noktasının gerçeğe daha çok yaklaşma isteği olduğu söylenebilir. Resim sanatı betimleyiciliği yansıtmacılığı aşmalıydı. Görünenin ardındaki gerçeğe yaklaşabilmeliydi. “Eski bir alışkanlık olan kopyacılıktan kurtulmalı”ydı (Rimband) (İpşiroğlu, 1994, s. 23).

Avrupa’da özellikle Fransız devriminin Romantizm ve Realizm gibi sanat akımlarının ateşyicisi olduğunu söyleyebiliriz. Bireycilik ve başkaldırıcı duygularına yer veren söz konusu bu ihtilâldir (Eroğlu, 1995, s. 61).

19. yüzyılın bu felsefesini yansıtan akımları kısaca şöyle gösterebiliriz.

2.5. ROMANTİZM

Rokoko’nun aşırılığı ile Neo-Klasik üslubun kuralcı ve gelenekçi disiplinin açmazları, ancak Romantik resmin sanatçılara tanıdığı hareket alanının genişliği içinde aşılabilmektedir. 18. yüzyıl İngiliz ve Alman Romantiklerinin manzaraya verdikleri önem, mekan duygusunun karmaşık bir izlenim şeklinde algılanmasına dönüşen bir yapılanma gösterir. Sınırsız ve belirsiz bir gökyüzü uzamı, resmin mekanı olma yolunda önemli bir aşama gösterir. Ve bu dönemde ressamın, ufuk çizgisinden ön düzleme yönelik içten-dışa bir hareket

yaratma istemi, ara-imgeler (ağaçlar ve kayalıklar gibi) aracılığıyla gerçekleşir. Zamandan ve mekandan kaçma eğilimindeki Romantik resmin mekan kavrayışı üzerine tipik bir romantik olan Caspar David Friederich'in tablolarını anımsadığımızda, yaşam ve insanın doğa arasındaki monologlar olduklarını görürüz (Claudon, 1988, s. 16) (Resim 62).

Romantiklerde toplumsal yaşantıdan, gelişen teknolojinin yol açtığı sıkıntı, tedirginlik ve gerilimden uzaklaşmayı öngören, yalnızlık ve rahatlığın gerçekleştiği ideal yer olarak görülen **yabansı doğa**'nın; tarihsel ve toplumsal bütünü bir parçası olan birey için, sağlıklı ve yerinde bir mekan seçeneği olup olmadığı tartışmalı bir husustur (Eroğlu, 1995, s. 56, S. 18).

Alman romantiklerinde ya anlamsız bir ortaçağ ülküsü, ya da sayrılı bir yalnızlık istemiyle varolan dünyaya bakış tarzı, Fransa'da farklı bir boyutta ele alınıp, derinlerde yatan çelişkilerin tutkuyla ifade edilmesine bırakmıştır yerini. Bu bağlamda insanoğlunun kör tutku ve içgüdülerine karşı verdiği savaşla ilgilenen Delacroix, resimlerinde inanılmaz bir renk ve biçim fantazisiyle işlemiştir bunu. G.Lindemann'a göre, renkleri olabildiğince yoğun ve geçişsiz, yani kendi saflığı içinde kullanan Delacroix, bunların parıldama gücünü tamamlayıcı etkiyle yükseltme yoluna gidip, böylece hareket tutkusunu sadece resimsel araçlarla artırmıştır (Ergüven, 1992, s. 62) (Resim 63).

Delacroix, resimlerinde ışığın canlı, güzel renklerden oluştuğuna, öte yandan gölgelerindeki renklerin son derece ılık olduğuna, bunlardaki temel yansımaların ışık ve gölge oyunlarının etkisine katkıda bulunduğuna değinmektedir. Rubens, gölgelerinde hiç bir zaman siyah renk kullanmamıştır ve bu bakımdan Empresyonistlerle birleşmektedir (Sérullaz, 1983, s. 7-8).



R. 57 : Tintoretto, "Son Akşam Yemeği", 16. y.y., St. Giorgio Maggiore Kilisesi, İtalya.



R. 58 : Caravaggio, "St. Paul'un Değiştirmesi",
Tuval üzerine yağlıboya, 230x175 cm.,
17. y.y., St.Maria del Popolo, Roma.



R. 59 : Peter Paul Rubens, "Leucippus Kızlarının Kaçırılışı", Tuval üzerine yağlıboya,
87 1/2 x 82 1/4 in., 17. y.y., Alte Pinakothek, Műnih.



R. 61 : Antonie Watteau, "Konser", Tuval üzerine yağlıboya, 25 5/8 x 36 5/8 in., 18. y.y., The Wallace Koleksiyon, Londra.

R. 62 : Caspar David Friedrich, "Sis Denizinde Yolcu", Tuval üzerine yağlıboya, 74.8x94.8 cm., 19. y.y., Kunsthalle, Hamburg.



R. 63 : Eugène Delacroix, "Hürriyet", Tuval üzerine yağlıboya, 2.59x3.25 cm., 19. y.y., Louvre, Paris.

Rengin, yalnızca ait olduğu nesneden değil, diğer resimsel öğelerden de bütünüyle soyutlanarak mutlak bir bağımsızlığa kavuşması, yine romantizmin 20. yüzyıla önemli katkılarından biridir. Turner ise, konu ve biçimden soyutlanmış rengin kendine özgü bir ifade gücüne sahip olduğu düşüncesinden hareketle, bu büyük dönüşüm sürecinde son derece etkin bir rol oynamıştır doğal olarak (Ergüven, 1992, s. 62).

Beyaz-sarı tınısı Turner için belirleyici bir nitelik olduğu söylenebilir. Ayrıca renksiz koyunun yerine en koyu renklere mavi koyulmuştur. Turner'in ışığı orta tonlardan yalnızca daha açık değil, aynı zamanda daha sarıdır; gölge ise daha koyu olmanın ötesinde mavimsidir. Onun resimlerinde ele aldığı tema, ışığın boğduğu manzaralar idi. Bu ışık, eşyanın biçimini dağıtıyordu. Alman Romantiklerinin keskin konturlarına karşın Turner'de sis herşeyi ince bir tülle örtmektedir (Turani, 1992, s. 497) (Resim 64).

Öykünmeciler sanat anlayışı artık tarihe karışmak üzerindedir. Hiç kuşkusuz, resmin kendini keşfiyle eşanlamlı bir gelişmedir bu.

Romantizmle ortaya çıkan renk sorununun köklü bir geçmişe dayandığı kanıtlanmıştır. Demek ki, romantik dönemin çığır açan sanatçıları, devraldıkları miras açısından, zaten karşı koyamayacakları bir seçeneğin gereğini yerine getirmişlerdir sadece. Rönesansla birlikte özgül değerini yitiren renk için şimdi yeni bir fırsat doğmuştur; ve bu, bir bakıma, 20. yüzyıl resminin de bir başlangıcıdır artık. Romantizmin sürekli renkle hesaplaşmaya yönelik ortak paydası hiç değişmez (Ergüven, 1992, s. 62)

2.6. REALİZM

Gerçekçilik (Realism) anlayışı, yaşamın doğal fonu içinde ayrıntıcı bir gözleme dayalı deneysel bir yöntemi önerir. Bu doğrultuda, gerçekçi resimde mekan, figürü kapsayan, tematik örgüyü sahiplenen net ve dolaysız bir etkide biçimlenir (Eroğlu, 1995, s. 56).

Gerçekçi ressamlardan Courbet, herşeyden önce ışığın ressamı olarak bilinen manzara ressamıydı. Dışarıdaki bir konuyu işlediği zamanlarda bile hep atölyesinde resim yaptı; derin ışık duyumu ve yoğun görüş biçimiyle yansımaları ve ışığın etkilerini gösteren resimlerinde bir çeşit titreşimlerle dolu ve parlak renklerden oluşan "taşizm"i (lekecilik) uygulardı. Koyu gölgelere karşı kullandığı parlak ışık etkileri ve yararlandığı koyu siyah tonlarla zıtlaşan parlak, açık renkleri son derece etkilidir. Courbet'nin etkisi bir grup gerçekçi ressam üzerinde kuvvetle hissedilir (Resim 65).

İdealist yoruma karşı tavrı ilk kez Camille Corot'da kendini belli eder. Corot'un bazı manzaralarında, ön planda yer alan ayrıntılar adeta tamamlanmamış gibidirler. Onun gerçekte ulaşmak istediği şey, doğadaki ışık değerlerini, orantılı bir biçimde, boyar madde (renk) renk değerlerine (valör) dönüştürmektir. Bu bakımdan Corot'un esas malzemesi ışıktır. Işık, formları birbirinden ayıran şeydir. Işık sayesinde, ön plandaki bitki örtüsünün meydana getirdiği formlar, kitleler halinde birbirlerine bağlanır. Durgun sularda yansımalar; gölgeler oluşturur. Corot'un bu ayrıştırma anlayışı onu "doğa tasvirlerinde nesnel belirginlik" kavramına götürmüştür (Genç, 1996, s. 2) (Resim 66).

Bu ressamalar sanatçının stilinden koyu gölgelere karşı kullandığı parlak ışık etkilerinden ve yararlandığı koyu siyah tonlarla zıtlaşan parlak, açık renklerden son derece etkilendiler (Sérullaz, 1983, s. 10-11).

Romantizmin amacı “gerçekten kurtulmaktı” (Novalis). Gerçekçilik ise doğa gözlemlerine dayanarak doğayı keşfetmeyi amaç edinmişti. Böylece romantizmin ve realizmin amaçlarını saptayınca, empresyonizmin, realizmin bir devamı olduğu, fakat gerçeğin yalnız ışıkla ilgili olanını anlamak ve ifade etmek istediği anlaşılır. Esasen, sanat tarihçileri empresyonizmi realizmin bir devamı olarak kabul etmektedirler. Hatta empresyonizm realizmden daha gerçek bir yol izlemekte idi. Çünkü empresyonistler rengi, geçen çağın ressamaları gibi “araştırarak bulmak değil, aksine doğa karşısında öğrenmek” istiyorlardı.

... Doğa karşısında yapılan etüd eskiden atölye resmi için malzeme olmasına karşın, empresyonistlerde amaç olmuştu. Bu gerçekçi düşünce, resimde doğadaki ışık renkleriyle ilgili olduğu halde, realizm doğa nesnesini sadık bir şekilde göstermek istiyordu (Turani, 1992, s. 559).

Empresyonizme gelinceye kadar bütün resim okulları, ışığı bir “araç değer” olarak anlamıştı; bu yalnız Rönesans sanatı için böyle olmamıştır; Barok, Klasisizm, Romantizm sanatları için de ışık böyleydi.

Rembrandt'ın portrelerinde, El Greco'nun yapıtlarında Frans Halls'ın, Delacroix'nın resimlerinde, ışık, hep nesnelere plastik yapısını ortaya çıkarmada, resmin kurgusunda kullanılan bir araçtır

(Tunalı, 1989, s. 49) (Resim 67-68).

Delacroix ve Courbet devriminden sonra Fransa'da bir başka sanatsal dönüşüm daha gerçekleşmekteydi. Edouard Manet ve arkadaşları "Tekrar ederek anlamsızlaşan resimsel alışkanlıklara karşı bir cephe oluşturmuşlardı: Geleneksel sanatın doğayı görüldüğü gibi betimlemediğini farketmişlerdi. Çünkü ressamın modellerine, ışığın pencereden girdiği atölyelerinde içortam koşullarında resmediyorlar, ışıktan gölgeye ağır geçişler kullanıyorlardı. Akademi öğrencileri ta başından tablolarını bu ışık-gölge oyununa göre yapmaya alıştırmıştı. Önce antik heykellerin alçı kopyalarını resmediyor, bu yolu bir kez öğrenince bunu herşeye uyarlıyorlardı. İzleyici de buna alışmış, sanki açık havada gölge ile ışığın böyle tek yönlü bir zıtlık oluşturmadığını, ışığın aslında çok yönlü yansımalarla her yönden geldiğini bile unutmuştu. Oysa ışık, çevredeki nesnelere yansarak gölgeleri dahi renklendirebiliyordu. Gölgeler artık tek düze bir gri veya koyuluktan ibaret olamazdı. "Eğer nesnelere, akademik kurallara göre nasıl görünmeler gerektiği önyargısına göre değil de kendi gözlem ve izlenimlerimize göre betimlersek, resimde daha heyecan verici sonuçlara ulaşabiliriz." yolundaki düşüncelerinden hareket ederek resim sanatına yeni bir gözlem ve izlenim duygusu getirmişlerdi. Bu kuram, yalnız renklerin açık havada işlenişini değil boyama tavrı ve çizim duygusunda devrim izlenimi de içeriyordu (At Yarışı: Manet). Düzenlemelerde anlık durumlar, gerçeğin optik olarak elde edilmesi gibi sorunlar gündeme gelmişti. Bu durum, gerçek yaşamda aynı anda görünmesi mümkün olmayanı, perspektif ve çizim kurallarına uymayan görünüşleri de beraberinde getirdi. Aslında bu bir bakıma ne olduğunu bildiğimiz ama görmediğimiz biçimlerin belirtilmesi gibi bir şeydi. Konuların türü farklılaşmış ışığın ve atmosferin (hava) büyülü etkisi gerçek konuları ikinci plana itmişti (Tren İstasyonu: Monet)

(Genç, 1996, s. 2-3).

Her ne kadar ışığın, ancak 19. yüzyıl sonlarında Empresyonist'lerle bağımsız bir sanat konusu olarak resme gireceğini biliyorsak da kendi başına bir önem kazanmaya başladığını yalnız bir araç olmayıp, resim sanatına resmin özünden güç ayrılan yeni bir değer kattığını görürüz (İpşiroğlu-Eyüboğlu, 1972, s. 94).

İzlenimciler, amaçlarında, Rönesans'ta doğanın bulgulanmasından doğan sanatsal geleneklerden pek çok uzak değillerdi. Onlar da doğayı, gördüğümüz gibi çizmek istiyordu. Geleneksel ustalarla aralarındaki çatışma, amaçlarda değil, resmin araçlarında yatıyordu. Renklerin yansımaları üzerine araştırmaları özgür fırça sürüşün etkileri üzerine deneyleri, görsel izlenimi daha yetkin bir biçimde yeniden yaratmaya yönelikti. Nitekim ilk kez izlenimcilik'le doğa tam olarak elde edilmiştir (Gombrich, 1976, s. 427).

2.7. EMPRESYONİZM (İZLENİMCİLİK)

İzlenimin leke halinde karalanması, başka bir deyişle fırça ile not edilmesi izlenimci sanatı meydana getirmiştir (Turani, 1992, s. 514).

İzlenimcilik, doğaya edilgençe açılır, görsel bir yararlanırlık durumuyla yanaşır, onu, göze değgin izlenimleriyle tanımaya çalışır. Böyle bir yöntemin sanata önemli, fakat düşünme konusu olacak biçimde yeni keşifler sağladığı gün gibi ortadadır. Çevremizi saran boşluk havasal görüğe (perspektif) ve bunları yasaları, yeni fakat her özel durumda, doğru okumakla yetinilmesi ve ancak geniş bir doğalcılık biçiminin sokullandırılabilirdiği beğeniyle kullanılması

gereken renk ve ağırlık boyutları ortaya koymaktadırlar (Kleé, s. 11).

Kaçıcı ve kaybolan anların, ışıkların kriztalize olarak retinada bıraktıkları izlenimlerin resimlerini yapan bu ilk Modern Ressamlar grubunun (Manet, Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Guillaumin, Pissarro, Berthe, Morisot, Sisley, Bazille) yapıtlarında sürekli olarak figürün veya konunun görüntüsü ile onu çevreleyen atmosfer ve ona vuran ışık sürekli bir alışveriş içinde (Lassaigne, ya da eleştirmen Laforgue'a göre empresyonistler gözün algılama gücünü, açık havadaki ışık boyutlarını onlarda bir çeşit içgüdüsel görüntü bulana kadar geliştirmiş sanatçılardır (Baykam, 1990, s. 8-9).

Grubun öncüsü, izlenimciliğin yaratıcısı Claude Monet'ydi. Monet, Courbet'nin üstesinden gelemediği bir sorunu tekrar ele almış; insan figürünü inandırıcı bir açık hava ortamı içinde resmetme üzerinde yoğun bir çaba içine girmişti. Manet, "Kırda Öğle Yemeği" konulu resmini durağan ve ışık-gölge açısından karmaşık bulmuştu (Resim 69). Işığın figürle manzarayı bütünleyen tartışmasız bir öge olduğunu gözlemişti. "Bahçede Kadınlar" konulu tablosunda, ağaçlar arasında sızan ışığın, figürlere ne şekilde yansıdığını saptamıştı. Gün ışığının figür üzerindeki etkisini olduğu gibi betimleyen ilk resmi buydu. Monet'nin daha sonraki ışık anlayışı, "görünen şeyin resme dönüştürülmesi" gibi bir şeydi: Bundan sonra, Courbet'nin bazen yaptığı gibi, bir kez gördüğü şeyi tuvaline aktarmakla yetindi. Monet, çalışmalarını, resmin zorunlu temel öğelerine indirgedi. Artık konu resmin kendisiydi. Daha önceki sanatçıların hiç farkına varmadığı ışık etkilerini, renklerin sudaki yansımalarını keşfetmişti. Nesnelere üzerine gelen ışık ışınlarının meydana getirdiği renk yansımalarının, onların ışığa göreli konumlarıyla ilgili olduğunu, gölgelerin, klasikçi resimlerde olduğu gibi kahverengi değil de çok renkli olduğunu anlamıştı. Ana ve ara renk zıtlıklarını ustalıkla kullanıyordu

(Kırmızı-Sarı-Mavi/Yeşil-Mor-Turuncu) (Genç, 1996, s. 4) (Resim 70).

Sürekli yenilenen bu bakış biçimi, ışık ve ışığın geçişen türlü değişimleriyle yaratılır ve resmin asıl konusu olacak kadar büyük boyutlara ulaşır. Bunun bir sonucu olarak, manzara resimleri öteki tüm resim çeşitlerinden ağır basmış; dinsel, mitolojik ve tarihi konulu resimler az çok ortadan silinmiştir.

Teknik açıdan bakıldığında, empresyonist ressam, biçim ve rengi olması gerektiği gibi değil; ışığın çarpıcı etkileri altında, gerçekten gördükleri gibi resmettiler (Tunalı, 1989, s. 14-15).

Empresyonist ressam, ışığı oldukça farklı bir biçimde algılayacaktır. O, ışığı bir tür boş, ölü beyazlığında değil, prizmatik renklerin ve sayısız titreşen parçacıkların zengin bir şekilde karşılıklı etkileşerek etrafa saçılmaları gibi görecektir (Sérullaz, 1983, s. 16-17).

Bütün resim tarihi, bize ışık ve rengin yalnız empresyonist sanat için değil, hemen hemen bütün resim dönemleri için temel olduğunu söyler. Resim sanatı, göze hitabeden, göze dayanan bir sanat olduğuna göre, onun göz ile kavranan renk, ışık duyularına dayanması kadar doğal bir şey olamaz; bundan ötürü, her resim ister istemez ilk planda optik bir karakter taşır, ışık, renk duyularına dayanır. Ancak, ışık ve renk elemanlarının empresyonist estetik objede oynadığı rol, daha önceki dönem sanatlarında oynadığı rolden çok farklıdır. Bu fark, acaba nerede temellenir? Şimdi bunu görmeye çalışalım.

Kuşkusuz her resim, empresyonizme gelinceye kadar ışığı kullanmıştır. Işık, bir resim elemanı olarak Batı resmine *Masaccio*

ile beraber girmiş ve resmin temel elemanlarından birisi olmuştur. Empresyonizme gelinceye kadar, resimde güneş ışığı, reel ışık yoktu. Denebilir ki, bu, empresyonistlerin en büyük keşiflerinden biri olmuştur; çünkü, ancak bu keşif yardımıyla ki, ışık renk ile elele vererek renkli ışık halinde resim sanatında ortaya çıkabilmiştir (Tunalı, 1989, s. 48-49).

Doğa ile, dünya ile temas içinde sanatçı, güneş ışığını kavradı. Doğa ortasında, doğanın büyüklüğünü ve güzelliğini farketti. Bu doğa, empresyon'ların, duyuların meydana getirdiği *canlı ve yaşanan* bir doğa idi. Böyle canlı bir doğanın keşfi ile, doğa ortasında, gün ışığının hareketi içinde resim yapmak gibi *yeni bir resim tarzı* meydana geldi; ve bu yeni tarz resme, '*açık hava resmi*' (*pleinairisme*) adı verildi. Empresyonizm böyle bir 'açık hava resmi'dir, pleinairisme'dir (Tunalı, 1989, s. 50).

Nitekim, izlenimci açık hava resminde tanık olduğumuz renk olgusu, bunu açıkça kanıtlamaktadır. Ayrıca, uçucu izlenimlerin salt renk aracılığıyla yakalanmasına yönelik çalışma tarzı, sezgi kadar bilimsel buluşların da sanatçıyı yönlendirdiğini göstermektedir (Ergüven, 1992, s. 63).

Demek oluyor ki, empresyonist sanattan önceki dönemlerde, ışık, resimde bir kompozisyon elemanı, resmin kullandığı bir araç değer olduğu halde, empresyonist sanatta ışığın değeri tamamen değişiyor. Bütün nesnelere bir tayf örtüsüne bürünüyor; bunun sonucu bütün konturlar, formlar eriyor, nesnelere varlıklarını kaybediyor ve ışık empresyon'larının belirlediği bir görünüş oluyor. Nesnelere resmetmek için, *ilkin o halde ışığı resmetmek* gerekir. Ama, ışığı resmetmek ne demektir? Daha sonra renk bölümünde göreceğimiz gibi, bu güneş ışığının prizmatik değerini kavramakla

mümkün oluyor, yani optik yasaları tanımakla. “Bu yasalar, nesnelere ışık ve havanın çevrelediğini ve nesnelere konturlarını erittiğini ve nesnelere rengini sürekli olarak değiştirdiğini, yaptığımız gözlemlerde bize bildirirler.” Eski resim için bir kompozisyon elemanı olan ışık, empresyonizmin *ana konusu* oluyor, daha doğru bir deyimle, empresyonizmle beraber resmin temel konusu ışık oluyor. “Açık hava resminin gerçek anlamı işte budur. Bu nedenden “empresyonist görme tarzı”, ressamları karanlık atölyeleri terk etmeye ve güneş ışığına çıkmaya zorluyor.”

Ressamların doğaya çıkması ile yeni bir dünya ışığın ve rengin dünyası keşfediliyor, resim için, yeni bir inceleme ve resmetme alanı bulunuyor ve resmin ilgi alanı, form'dan konturdan ışığa, renge kayıyordu (Tunalı, 1989, s. 51).

Empresyonizmden önceki resimde ışık, sadece bir kompozisyon aracı ve figürlerin plastikliğini sağlayan ve üç boyutlu mekanı belirlemede kullanılan bir araç olduğu halde, impressionist resimde ışık, bütün varlığı kuşatan bir ortam olduğu gibi, bu ortam da, resmin temel konusu oluyor. Bütün fenomenler, bütün görünüşler, bu ortam içinde bir değer elde ediyor; çünkü ışık, her şeyi belirleyen ve görünüşleri, bir görünüş olan büyüleyici bir güçtür. Objeler, eski resimde olduğu gibi, sağlam konturlar ve formlar ile belirlenmiyor, artık onları belirleyen, doğrudan doğruya güneş ışığıdır.

Ancak, bu ışık, bir beyaz ışık değil, tayflardan meydana gelmiş prizmatik bir ışıktır. Yine, ilk defa, impressionizmde *ışık-renk birliği* ile karşılaşırız. Işık, renklerden ibaret olduğu gibi, renkler de, yine *güneş ışığının tayflarıdır*. Bundan ötürü empresyonist estetik objeyi belirlerken, ışık kategorisi yanında, bilhassa renk'e büyük bir yer vermek gerekir. Çünkü, empresyonist resim, herşeyden önce, bir ışık

ve renk sanatıdır. Bunun için, estetik objeyi belirleyen *ikinci temel kategori* olarak *renk kategorisini* ele alıyoruz (Tunalı, 1989, s. 52).

Empresyonistlerin keşfi, yalnız ışık tayflarını keşfetmiş olmaktan ibarettir. Optik bir sanat olan resim, herşeyden önce göz duyularına dayanır ve bu göz duyuları da aslında renk-ışık duyularından başka bir şey değildir.

Sanatçı, atölyeyi terketmekle, yeni bir dünya ile karşılaşmış oluyordu: Bu, ışığın dünyasıdır. Ancak, bu ışık, beyaz ışık değil, tersine, tayf renklerinden meydana gelmiş bir ışıktır. Güneş ışığı, tayf renkleri halinde nesnelere üzerine düşüyor ve nesnelere aydınlanıyor. Işık ile nesnelere kucaklaşması, *her an değişen bir renk atmosferi içinde* meydana geliyor. Nesnelere, her an yeni bir ışık ile ve yeni bir tayf rengi ile aydınlanıyor. Bize görünen dünya, her an yeni ve değişik bir dünyadır, çünkü, her an onu yeni bir tayf rengi içinde görüyoruz (Tunalı, 1989, s. 52-54).

Doğayı, lokal renklerle bezenmiş olarak görmek, empresyonizm öncesi sanatta görülen bir özelliktir. Lokal renk, doğanın her objesinde, o objeye yapışık ve onun bir özelliği olarak kabul ettiğimiz objektif bir renktir. Oysa, empresyonizm için, doğada durağan objelerin gerçek rengi diyebileceğimiz renkler, yani "lokal" renkler yoktur, ama yalnız ve yalnız renk varyasyonları vardır (Tunalı, 1989, s. 55).

Lokal renk, nesnenin varlığına ait olarak düşünülen renktir. Bunlar, objeye, sanki onun varlığına aitmiş gibi objeye yüklenen renklerdir. Lokal renk, bizim optik algıladığımız bir renk olmayıp, nesnelere yüklediğimiz, nesnelere içine koyup düşündüğümüz bir renktir. İlk defa empresyonist sanatçı, lokal renkleri atıp, rengi nesne

üzerine düşen tayf rengi olarak anlamakla, gördüğü şeyi resmetmesini bilmiştir (Tunalı, 1989, s. 60).

Empresyonist öncesi sanatın, rengi, objektif bir nitelik, nesnelerin bir niteliği olarak anlamasına karşılık, empresyonizm, rengi, *objeden ayırıyor* ve rengi bir duyum olarak görmekle de *sübjektivist* bir renk anlayışına varıyor. Kuşkusuz, empresyonistleri böyle bir renk anlayışına götüren faktör, *renk ile ışık arasında* daha önce *sağlam bir bağlilik kurmuş olmalarıdır*. Çünkü, empresyonizmde, "ilk olarak kendi içinde canlı olan renk ile ilgi içinde ışık keşfedildi." Renk, ışığın tayfları olarak anlaşıldıktan sonradır ki, objektif renk, yani lokal renk anlayışı çözülmeye başladı (Tunalı, 1989, s. 59).

19. yüzyıl izlenimcileri, aynı anlık gerçekliğin elde edilmesine yönelik bireysel yaklaşımlarında bahsi geçen ışık parıltılarını retinal algı olasılıklarıyla birlikte yeni bir gözlem ruhu ve duyarlık formuyla ortaya koymuşlardır (Genç, 1996, s. 5).

19. yüzyılın birbirleriyle çatışan, sanat akımları arasında yenileme özgürlüğü ve buluşlar yolunda, yeni bir sanat akımı ortaya çıktı. Empresyonizme tepki olarak doğan bu izm'lere kısaca bir göz atalım.

2.8. NEO-EMPRESYONİZM (YENİ İZLENİMCİLİK)

Neo-Empresyonistler yalnız izlenimlere boyun eğmeyi reddederek akli birinci plana koydular. Seurat dünyayı, ışık dizisi içinde kontrast renklerle matematiksel bir sistem kurarak yeniden yaratmak istemiştir.

Delaunay'a göre Seurat ilk ışık kuramcılarındandı. Onun katkısı tümleyici ve karşıt renkleri ışıktan ayırma olmuştu (İpşiroğlu, 1994, s. 61) (Resim 71).

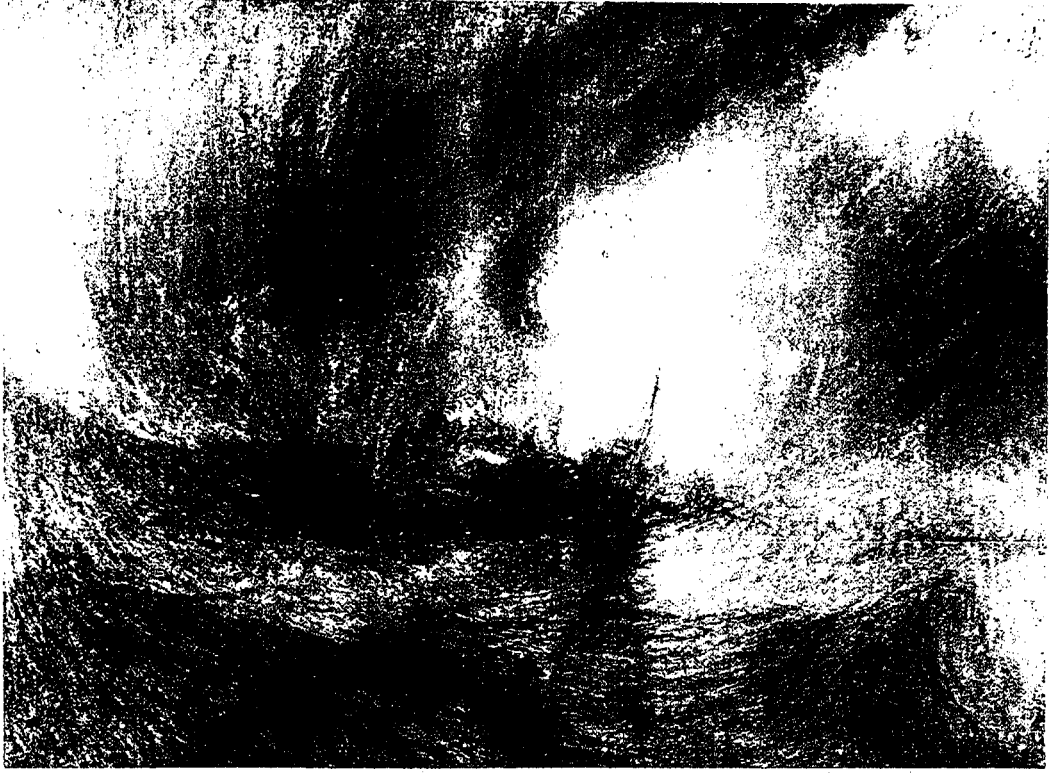
Neo-Empresyonistlerin paletlerinde saf renkler vardı. Fakat her çeşit renk karışımını reddediyorlardı. Neo-Empresyonizm, Puantilizm değildir. Fakat Divizyonizmdir (Bölmecilik). Divizyonizm teorikisi olan Signac'a göre Neo-Empresyonizm renklerin prizmatik bir ayrılışımıdır. "Bölme"den yararlanarak, rengin, ışık etkilerinin ve armoninin tüm olanaklarını kullanmak mümkündür. Onların karışımını seyircinin gözü yapacaktır (Erdem, 1963, s. 91-92).

Buna göre, yanyana yer alan renklerden her birinin, bitişiğinde rengin tamamlayıcısı ile ilişki içinde olması Neo-Empresyonizmci resimde daima göz önüne alınmıştır (Ergüven, 1992, s. 64).

2.9. POST-EMPRESYONİZM (EMPRESYONİZM SONRASI)

1880'lerdeki empresyonizm krizi, doğacılığa karşı bir tepki uyandırmıştı. Doğacılıkla, maddeciliğin bağlantısı toplumsal görüş açılarını da etkiliyordu. Yalnız sanatsal sorunlar üstünde yoğunlaştırmak artık yeterli görülüyordu. Post-empresyonist tepkiler böyle bir zemin üzerinde belirdi.

Bu hareketin temsilcileri Georges Seurat, Paul Gauguin ve Van Gogh'tur (Tansuğ, 1995, s. 236).



R. 64 : William Turner, "Kar Fırtınası", Tuval üzerine yağlıboya, 91.5x122 cm., 19. y.y., Tate Galeri, Londra.



R. 65 : Gustave Courbet, "Ornans'ta Cenaze Töreni", Tuval üzerine yağlıboya, 3.14x6.63 cm., 19. y.y., Louvre, paris.



R. 66 : Jean-Baptiste-Camille Corot, "Volterra", Tuval üzerine yağlıboya, 47x82 cm., 19. y.y., Louvre, Paris.



R. 67 : Frans Hals, "Pieter Van den Broecke'nin Portresi", Tuval üzerine y.boya, 17. y.y., Kemwood, Iveagh Bequest.



R. 68 : Rembrandt Van Rijn "Kendi Portresi", Tuval üzerine y.boya, 17. y.y., Kunsthistorisches Müzesi, Viyana.

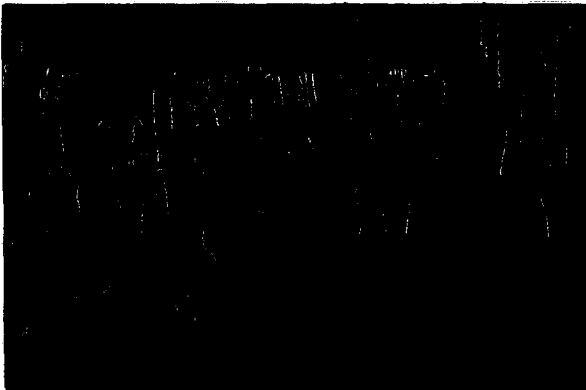


R. 69 :

Edouard Manet, "Kırda Öğle Yemeği",
Tuval üzerine y.boya, 83 1/8 x 106
1/2 in., 19. y.y., Louvre, Paris.

R. 70 :

Claude Monet, "Empresyon", Tu-
val üzerine y.boya, 19 5/8 x 25
1/2 in., 19. y.y., Marmottan Mü-
zesi, Paris.



R. 71 :

George Seurat, "Grande-Jatte
Adasında Bir Pazar Günü Öğle Sonrası",
Tuval üzerine y.boya, 205x310 cm. 19. y.y.
Chicago Sanat Enstitüsü.

Tarihte Post-Empresyonist ressamıar diye bilinen ve bir grup oluşturmamakla birlikte, empresyonizmin etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesnellikinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, 20. yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar. Bunların arasında Gauguin açıkça en ilkelci olan sanatçıydı (Lynton, 1993, s. 19).

Post-Empresyonistler de duygu reaksiyonları, ışık-gölgenin esas renklerle gerçekteştirilmesi, sıcak-soğuk renklerin renk perspektifindeki önemi tamamıyla empresyonisttir (Erdem, 1963, s. 94).

Avrupa'da 19. yüzyılın sonlarında Van Gogh, Gauguin, Cezanne ve Nabi'lerde görölen iče kapanık anlatımlar ekspresyonizmde ümitsiz bir acı ve isyana dönüşen renklerle anlatılacaktı. Post-empresyonizm, bir ön ekspresyonizm olarak kabul edilir. Post empresyonistler, kübistler ve ekspresyonistleri çok etkilemiştir (Özüdođru, 1993, s. 12).

Gauguin, Cézanne ve Van Gogh, Rönesans ve Barok'un getirdiği bütöün resim ögelerini ortadan kaldıran 19. yüzyıl Avrupa ve dünya sanatına yeni bir ufuk ačan sanatçılardır.

Van Gogh'un renkleri doğa biçimlerini gerçekçi olarak saptamak için kullanılmamıştır. Bu resimlerde renk, onun içinin doğa karşısında bağırışını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu yüzden renk akorları bağırıcıdır (Turani, 1992, s. 543) (Resim 72).

Gauguin izlenimcilikten geliyordu, ama gerçeğe bakışı onlarınkine benzemiyordu. Salt duygusal algılamayla gerçeğin

görünen yüzü resmedilebilirdi ancak. Bunun ardında görünmeyen içsel, düşünsel gerçekler yok muydu? Doğayı algılama, nesnelere yüzeyinde oluşan ışık oyunlarıyla, ışık değişkenlikleriyle, salt “gözle” sınırlı kalmazdı. Göz, derine inebilmeli, insan ruhunun “evrensel gerçeklerini” görebilmeliydi (İpşiroğlu, 1994, s. 28).

Gauguin, empresyonistlerden aldığı paleti, uçucu hava olaylarını tesbit için kullanmadı. O, Cézanne gibi bu paletle başka renkleri de kattı. Gauguin'in doğada kendi düşüncelerine uygun parçalar aradığını ve bunların da yeni bir estetik ile ifade etmek istediğini anlıyoruz. Bu bakımdan onu, ekspresyonizmin öncüsü olarak kabul etmeleri isabetsiz olmamıştır (Resim 73).

Cézanne, empresyonist bir dönemden geçmiş olmakla beraber, onun kendine özgü sanatı ışıktan çok önündeki nesnelere kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlıyordu. Dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci onun modern resim sanatının en keskin öncüsü yapıyordu (Lynton, 1993, s. 23).

Empresyonist (izlenimci) resmin renkle hayli farklı bir ilişkisi vardır; ressam atölyesine bile kapansa, sürekli doğa önündedir şimdi; dolayısıyla izlenimciliğin kökeninde bir algılama modeli ve buna eşlik eden duyarlık yaratmaktadır. Böyle bir durumda ise sanatçının renkle kurduğu ilişki, kendi öznel duyarlığını tüm çelişkileriyle ifade etmekten çok, görüneni daima “mutlu son” a göre yansıtma esası üzerine kurulmuştur. İzlenimci resim özünde, benliği kemiren sarsıcı çatışmalara kapalı olup, dünya ile gizli bir uzlaşma çağrısını taşımaktadır. Bundan ötürü izlenimci anlayışta rengin özgür kullanımı basbayağı görecelidir; çünkü renkle ilgili gizli kısıtlamayı

aşmanın tek yolu, yürürlükteki kuralları tümüyle altüst edecek bir iç çatışmanın, daha doğrusu evrensel nitelikli bir huzursuzluğun doludizgin yaşanmasıdır (Ergüven, 1992, s. 69).

Resim yapmak için açık havaya çıkarak, sanatta bu devrimi başlatan ressamalar, böylece empresyonizmi doğuran bu dönemin en önemli ögesi olan duygu ve duyarlılığın değerini vurguluyorlardı. Zamanla, kaçınılmaz bir tepki gösterme sürecinden geçilerek, Baudelaire'ce öne sürülen fikrin zaferi ortaya çıkmış, bu da doğrudan doğruya Sembolizme yol açmıştır. Bir yanda özneye doğrudan bakış yöntemi, öte yanda düşüncenin ve iç dünyanın üstünlüğü içe bakışla dengelenince olağanüstü doğurgan bir dönem yaratılmış oluyordu.

İster doğrudan meydana gelen etkilerle olsun, ister sürekli olarak değişkenlik gösteren unsurlarla olsun, çağdaş resmin tüm akımları, bu son derece verimli ve üretken dönemlerden kaynaklanır. Örnek olarak Nabizmi, Fovizmi, Kübizmi ve onlarla birlikte bağımsız ressamaların sanat anlayışlarını gösterebiliriz (Sérullaz, 1983, s. 28).

3. 20. YÜZYIL SANATI

Plastik sanatlarda genel olarak 1870'lerde Empresyonizm ile başladığı varsayılan Modernizm, 1880'lerde Empresyonizmin birbirine koşut olarak gelişen Post-Empresyonizm ve Neo-Empresyonizme dönüşmesiyle devam etmiş ve 20. yüzyılın ilk 20/25 yılında birbiri ardısıra gelen Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Purizm, Orfhizm, Futurizm, Vortisizm, Suprematizm, Konstrüktüvizm, Sürrealizm, Dadaizm vb. sanat akımlarıyla büyük bir ivme kazanmıştır.

Bu akımların hepsi modern sanatı meydana getirir. Modern sanat, kendi hürriyetine ve bağımsızlığına kavuşmak için geleneksel,

natüralist ve akademik sanat anlayışlarıyla devamlı olarak mücadele etti ve büyük bir hızla gelişti (Müller, 1972, s. 13).

Realizm ve Empresyonizm gibi eğilimler insanın yapısına temel olan ve çeşitli biçimleri tarih boyunca çeşitli dönemlerde görülebilen ifade araçlarıdır. Kübizm ise; (etkileri sonradan da devam edecek olmakla birlikte); Batı sanatının gelişim süreci içinde bir defaya mahsus olan ve bir ikinci versiyonu büyük bir olasılıkla bir daha görülmesi olanaksız "spesifik" bir sanat akımıdır (İskender, 1992, s. 20).

Fovlar, çarpıcı ve yoğunlaştırılmış renk tonları biçim, ışık-gölge gözetilmeksizin nesnelere deformasyonu uğraşmışlar, renk şiddetine önem vermişlerdir. Işık-gölge kontur resimden atılmış, yanyana konulan zıt renklerle "saf sanatı" aramışlardır.

Genel olarak Fovlar'da ışık; soğuk renge zıt olan sıcak bir renktir. Fovlar'ın getirdikleri yenilik, sanata renkli bir nakış çeşni katmadan öteye gitmez. Kullandıkları renkler çılgınca bir içgüdünün, coşkunun ifadesi olarak yorumlanır. Fovlar'ın sanatı, kısa bir süre renk ve motif oyununa dökülür (İpşiroğlu, N.- İpşiroğlu, M., 1991, s. 26).

3.1. EKSPRESYONİZM (DIŞAVURUMCULUK)

Ekspresyonizmden söz etmek için, önce izlenimciliğe uzanmak gerekir. Gerçekte bunlar, her biri çağın biçimlerine karşıt (çünkü sanat önce, bir biçim sorunudur) temel görüşlerine yanıt veren iki önemli izm'dir. Bu ikisi, yapının oluşu üstüne kesin bir noktaya başvuruyorlar: İzlenimcilik için, bu, yaratılış olarak, duygunun alıcı anıdır; dışavurumculuk için, izlenim döküldüğü, yansıtıldığı

zamandır.

Dışavurumculukta, alma ile üretken geri verme arasında yıllar akıp geçebilir, çeşitli izlenim parçaları, yeni bağdaşım içinde yenilenebilir ya da, ayrıca, eski izlenimler, gizlilik yıllarından sonra yeni izlenimlerle yeniden canlandırılabilirler (Kleé, s. 11).

Ekspresyonizm 20. yüzyılın başlarında Kuzey Avrupa (İsveç, Norveç) sanatçılarıyla bazı Alman sanatçılarının oluşturup geliştirdikleri bir sanat hareketidir. Amaç; bütün atılcı sanat hareketlerini empresyonizm ve post-emprosyonizme karşı birleştirip uzlaştırarak geleceğin sanatını hazırlamak olmuştur.

Ekspresyonizm, sanatta sürekliliği ifade eden bir özelliktir. Yüzeysel deyimle, her sanatta, her sanat devrinde ve eserinde Ekspresyon, yani ifade vardır. Ancak; bir sanat stili ve ekolü olarak oluşan ekspresyonizmde sanatçının aşırı bir duyarlık, dizginlenemeyen bir dinamizm ile eser meydana getirmek temel ilkedir. Bu sanat anlayışı, belirli, sanatsal bir evrimin düzenli sonucu değildir. Ekspresyonist sanatçı çağının psikolojik, politik, moral ve dinsel sorunlarını, insanı ve insanın yaşam dramını, kendini hiçbir teknik ve estetik kurala bağlı saymaksızın dile getirme çabasıdır (Kınay, 1993, s. 274).

Modern sanat akımları, akademik-gerçekçilik ve ışık-gölge biçimlemesine son verdi. Ekspresyonizm bir hayat anlayışı, bir dünya görüşüdür. Fakat bu görüş insanın içine yönelmiştir.

Kübistler ve Fütüristler daha önceden gözlerini doğadan ayırmışlardır. Ancak ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini

kapadılar ve tüm olarak akıldan boyadılar. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmıyorlar ve duyduklarını resimlemek istiyorlardı. Psikolojik hayal, optik hayale tercih ediliyordu. Herşey, tekrar sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştı. Ölü-doğa (natürmort) olsun, manzara resmi (peyzaj) olsun ya da figür olsun, ne anlatılmışsa, resimlenen şey, herşeyden önce sanatçının tam olarak kişisel bir görüşü idi. Bunun içindir ki, sanatçı sayısı kadar ekspresyonist anlatım vardır. Fakat herşeye rağmen, bilinçaltı bir yasa vardır ki, bu sanatçıların eserlerini birbirlerine benzetir.

Ekspresyonist çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakin, neşeli fakat çoğunlukla gazaplı, sınırlı ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah, koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur. Ekspresyonist sanatçının paleti, Fovlar'daki gibi cüretlidir. Ekspresyonizm "Brücke" grubunca ortaya atılmış, "Der Blaue Reiter" grubu tarafından geliştirilmiş, Kuzey melankolisi, Slav coşkunuğu, Flemenk sağlamlığı ve Yahudi endişesi ile kaynaşarak bütün dünyaya yayılmış ve etkileri halen devam eden bir sanat akımıdır (Turani, 1992, s. 572-573).

Empresyonist sanatçı, dış dünyanın izlenimlerini önce kendi niteliğine göre toplayan, sonra da onları ileten bir gözdü. Ekspresyonist sanatçı ise, çağımızın teknik gelişimi ve makina dünyası içinde kendini tutsak hisseden insanlığın tepki ve huzursuzluğunu, umutsuzluğunu yansıtan bir gözdü.

"Ekspresyonizm-anlatım" çağımızın bu çelişmeli ruh durumunu bozguncu renkler ve biçimlerle belirten bir haykırış, bir boşalmadır (Erdem, 1963, s. 151-152).

Ondokuzuncu yüzyılda psikolojide, özellikle bir algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler olduğu görülmüştür. Değişik renklerin ve yapıların, ışık ve gölge karşıtlıklarının, açık alanlarla karışık yığılmaların ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duysal ve bu yüzden de duygusal etkileri olduğu az çok bilimsel bir yöntemle incelenip değerlendirilebilir (Lynton, 1993, s. 38).

Resimde, mâna ve duygu aramak, bu görüşün başlıca niteliğidir. Bu sebeple nerede bir toplum bunalımı, ruh karışıklığı varsa, oranın sanatı ekspresyonizme yönelir. Bunun için de en çok kuzey ülkelerinde dışavurumcu ressamlar yetişmiştir (Güvemli, 1960, s. 138).

Almanya'nın sosyal düzeni sınıf farkları, savaş sakatları, yeraltı insanları, büyük kent yaşamı Alman Dışavurumcuların pek sevdikleri konulardı. Bu konuların anlatımları için geleneksel biçim-dili gerekiyordu. Konunun etkisini şiddetlendirmek istediler mi hareketli çizgilere, bağırarak renklere, biçim çarpıtmalarına başvuruyorlardı. Resim bir tür afişçiliğe dökülmüştü. Dışavurumcuların biçim bakımından getirdikleri yenilik, biçim zorlamalarından ileri gitmez (İpşiroğlu, N. - İpşiroğlu, M. 1991, s. 24-25).

Dışavurumcu resim bir iç dünya görüşünün anlatımıdır. Böylece de bir görüntüye bağlı olan izlenimciliğin tam karşıtıdır. Bunu yaparken de ışık en önemli eleman olarak kullanılır. Tıpkı romantiklerin yaptığı gibi, dolaylı anlatımlara, simgesel değerlere yönelir.

Dışavurumcu, resimde renkler geniş yüzeyler halinde boyanır, artık ince fırça vuruşları ya da noktalamalar yoktur (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1981, s. 659-660).

Dışavurumculukta resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Nesnenin anlamı, görüntüsü arkasında saklıdır. Yapıt artık sanatçının gerçeğini savunur. Onlar için salt gerçek, kişinin içindedir. İçgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey, hala rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış, verilmesi gereken görüntüsünden arınmış, lekesiz bir yansımasıdır. Geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış sağlam olarak yerleştirilen biçimler ve şiddetli duyguları dışavuran, temelinde yatan öznel bireycilik, sınırlama, her türlü kısıtlama ve yasaklamayı reddeder.

Objeye ile ilgili olan Ekspresyonizm, Dresden'de Brücke grubunun üslubu olarak ortaya çıktığı gibi, başka yerlerde tek tek kişilerde de kendini gösteriyordu: Viyana'da Oskar Kokoschka'da ve genç yaşında ölen Egon Schiele'de, Reinland'da Heinrich Nauen'de olduğu gibi. Ekspresyonist üslup en kişisel anlatımını, kendilerine özgü yolda giden Kokoschka, Beckmann ve Karl Hofer'de bulur. Fakat bu üç ressam Brücke ressamlarının anladığı anlamda ekspresyonist anlayışın dışına çıkar: Bu üslup Kokoschka'da Post-Ekspresyonizm, Beckmann'da Neo-Realizm (Yeni Gerçekçilik) Hofer'de Sürrealizm anlamındadır (Turani, 1992, s. 572) (Resim 74).

Dışavurumcular, insani duyguları temsil eden, bu arada ifadenin gizlerinin derinliklerine inebilmiş maskeler ve neredeyse korkutucu yoğunlukta, bağımsız yaratılar niteliğindedir. O zamana kadar yüksek sanatı karikatürden ayıran bu duvarlar yıkılmasaydı eğer, yüzyılın başında ne bir Munch sonsuz trajik, acıdan gerilmiş fizyonomilerini yaratabilirdi, ne de Belçika'lı Ensor, Alman dışavurumcularını onca etkileyen, ifade bakımından onca güçlü maskelerini oluşturabilirdi (Gombrich, 1992, s. 341).

E.L.Kirchner: Kirchner, kendisine kadar hiçbir sanat akımına ve modern sanat hareketlerine katılmamış olan Alman sanatına yeni bir yön verme şerefini en çok kazanmış kişidir. Kirchner'e kadar İtalyan ve Fransız resim sanatının etkisinde kalmış olan Alman resmi, kurulmasında baş rolü oynadığı "Brücke" ile güçlü bir biçimlendirme şekli bulmuştu. Onu ilgilendiren somut resim değil, insan içini anlatan, yansıtan resimdi. Kirchner bunu işaretler, hiyeroglifler ile görülür bir hale koyuyordu. Hiyeroglifleri doğadan alıyor ve hayata olan derin sevgisi ile onları düzenliyordu. "Hiyeroglifler, aldatıcı dünyanın iç yönünün, doğasal olmayan biçimdeki resmidir" diyordu. Brücke ressamı arasında soyut biçime en çok yaklaşan o idi (Turani, 1992, s. 575) (Resim 75).

Kirchner'in *Sigara İçen Erna'sı*, çarpıcı renkleri (sarı, yeşil ve siyah), köşeli biçimleri ve belirgin fırça darbeleriyle, hem ekspresyonist olduğu kuşku götürmeyen başarılı bir portre, hem de belli bir insanın belli bir ortam içindeki inandırıcı bir resmidir. Bu tablo o kadar güçlüdür ki, bizim için gerçeği yansıtıp yansıtmadığı (Erna'nın gerçekten öyle mi görüldüğü, öyle mi hissettiği, yoksa bize son derecede kişisel bir yorumla, hatta belki de çarpıtılarak yansıtılıp yansıtılmadığı) sorunu söz konusu bile olmaz (Lynton, 1993, s. 43).

Emil Nolde herşeyden önce renk ressamı idi. Bu renk, süsleyici anlamda olmayıp, alışılmış, göz kamaştırıcı, donuk, ışıklı, ecinli bir hava yaratacak biçimde karanlık, kontrastlı ve renk değerleri bakımından zengin idi. Renk, hamur halinde ve kitle olarak sürülmüş olduğundan büyük etkiye sahipti. Resminde boya, ince bir tabaka halinde biçimlendirilmemiş, kaba, hoyratça psikolojik bir araç olarak resim inşasında bir olanak olarak tuvale aktarılmıştır. Resimde çizgi, onu hiç ilgilendirmemiştir. Bunun için de resimlerinde kontur yoktur.

Nolde'nin resmi, renklerin bütün ışıklılığı ve aydınlığına rağmen dramatik, ağırbaşlı, güçlü bir havaya bürünmüştür (Resim 76).

Kokoschka "en gerçek ekspresyonist" olarak nitelenir. Kokoschka, ruh dünyasının ressamıdır. Kokoschka'daki ruhsal anlatıma olan kuvvetli arzu, biçime ait olan disiplini arka plana itiyordu. Modern resim sanatının esas karakteristiği olan renk hususunda, ilk önceleri Kokoschka ilgisiz idi. Anlatım aracı olarak o, önceleri yalnız siyah beyaz değerleri ve çizgileri kullanıyordu (Turani, 1992, s. 578).

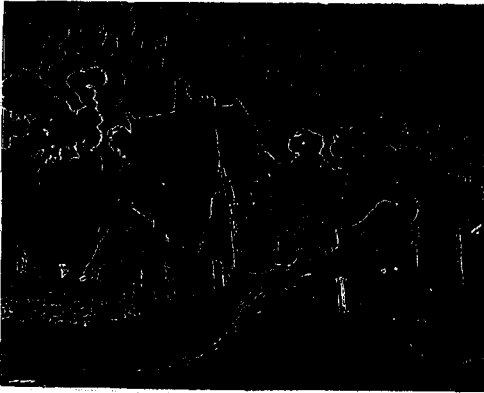
1909-10 yıllarında yaptığı çok övülen portreleri, geriye bakınca yansıttıkları kendilerine özgü kimliklerini ortadan kaldırdıkları için, gerçeği dile getirme sorununun söz konusu edilmesine yol açar. Kendisine poz veren bu kişilerin portrelerini yaparken, onların görünüşteki güvenliklerinin gideremediği bir korkuyu açıkladığını öne sürer.

Kokoschka'nın bu portrelerinin en başarılısı Herwarth Walden'in portresidir. Tablodaki betimleme oldukça doğalcıdır; ekspresyonist özellikler pürtüklü, kaba, nerdeyse yoksul diyebileceğimiz fırça darbelerinde ve genellikle tek renkli, kasvetli bir dekor içindeki çarpıcı kırmızı ve sarı saç lekelerinde görülür (Lynton, 1993, s. 43-44) (Resim 77).

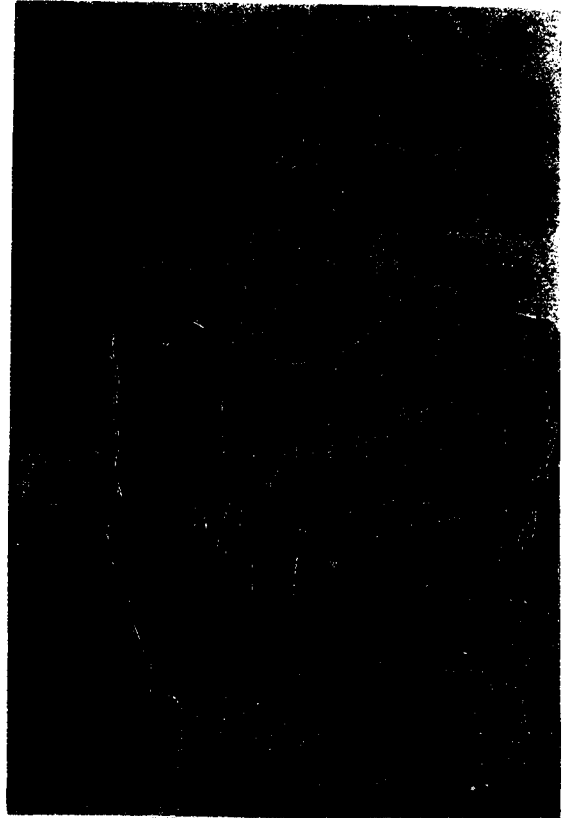
Kokoschka, 1924'ten itibaren şehir peyzajlarını esas konu olarak aldı. O, canlı, hareketli herşeye kendini verir, özellikle içinde hayat bulduğu herşeye kendini bağlı duyar. Kendi canlılığı içinde, fikren inandığı biçim düşüncesini ekspresyonist renkçilik yüzünden terk etmez (Turani, 1992, s. 579).



R. 73 : Paul Gauguin, "Nevermore", Tuval üzerine y.boya, 23 5/8 x 46 in., 19. y.y.,
Courtauld Enstitüsü Galerisi, Londra.



R. 72 : Vincent Van Gogh,
"Auvers'te Cadde",
Tuval üzerine y.boya,
28 1/4x35 3/4 in.,
19.y.y., Athenaeum
Sanat Galerisi,
Helsinki



R. 74 : Egon Schiele, "Kendi Portresi",
Guaj s.boya, Karakalem, 44.3x
30.5 cm., 1910, Graphische
Sammlung Albatina, Viyana



R. 75 : Ernst Ludwig Kirchner,
"Sigara İçen Erna", Tuval
üzerine y.boya, 70x58 cm.,
1915, Devlet Modern Sanat
Galerisi, Münih.



R. 77 : Oscar Kokoschka, "Herward
Walden'in Portresi", Tuval
üzerine y.boya, 100x68 cm,
1910, Stuttgart, Devlet Gale-
risi.



R. 76 : Emile Nolde, "İsa'nın Yaşamı", Tuval üzerine y.boya, sol ve sağ levhalar
100x86 cm., ortadaki levha 218x190 cm., Seebül Nolde Vakfı.

Edward Munch'un 1895'te yaptığı Çığlık adını verdiği taşbaskı, apansız bir heyecanın, tüm duyusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini anlatmayı amaçlar. Bütün çizgiler, baskının tek merkezi çığlık atan başa doğru akıyor gibi. Sanki tüm sahne, o çığlığın iç bunaltısına ve heyecanına katılıyor. Çığlık atan kimsenin yüzü gerçekten karikatür gibi bozulmuş. Dimdik gözler ve oyulmuş yanaklar, kafatasını anımsatıyor. korkunç birşeyler olmuş mutlaka ve baskı o denli başdöndürücü ki, o çığlığın nedenini hiç bir zaman bilemeyeceğiz (Resim 78).

İfadeci sanatta seyirciyi şaşkırtan şey, belki yalnızca doğanın bozulması ve güzelliğe yapılan saldırı değildi. Çünkü ifadeciler, insanın acısını, sefaletini, zorbalığını, tutkusunu öyle derinden duyuyorlardı ki, sanatta uyum ve güzellik üzerine direktmenin pek dürüst bir şey olmadığına inanıyorlardı. İfadeler için zerafet ve törpüleme kokan şeylerden sakınmak, kentsoyluları şaşkınlığa uğratmak ve onların, gerçek ya da hayali, kendini beğenmiş doygunluklarını sarsmak, nerdeyse bir namus belirtisi olmuştu (Gombrich, 1976, s. 447-448).

Bu nedenle ekspresyonizm estetik bir akım olarak sınırlandırılmaz.

Son olarak Ekspresyonizm üzerine söylenecek şey, bu akım için tarihi saatin çalmış olduğudur ve bugün her ne kadar bu anlayışla ilgili çalışmalar görülüyorsa da, bunlar daha çok soyut bir ekspresyonist çalışma ile ilgili çalışmalardır (Turani, 1992, s. 574).

Kübistler, havanın, ışığın etkisini silmek yerine bir çeşit kristal biçimleriyle, geometri düzeniyle hacim etkisini değil, fikrini vermek

isterler. Kübizm, üç boyutlu gerçekliği, resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Resim yüzeyleri açık-koyu tonlara göre kesin çizgili yüzeylerden oluşur. Titrek ışıklar prizmatik bir etki içinde görünürler. Cézanne, doğa biçimlerini ışık oyunlarından, ışığın değişkenliğiyle aldığı uçarı görünümünden, başka deyişle bir defaya özgü olmaktan kurtarmıştır. Kübistlerin amaçları gerçeğe daha yaklaşmaktı. Nesneyi değişen dış görünümüyle değil, değişmeyen özü, kalıcı yanıyla vermektir (İpşiroğlu, 1994, s. 55-58) (Resim 79).

Tek kaçış noktalı perspektif kuralının Cézanne ile birlikte ortadan kalkmasıyla Kübizm'de yeni bir kavram kendini gösteriyordu. Bir nesnenin en-boy-yüksekliğinin yani görünmeyen yüzeyinin de gösterilmesiyle ortaya çıkan "Simultanéite" -eş zamanlık- kavramıydı (Özsezgin, 1993, s. 114). Kübist düşünce, temelde, tüm boyutların küçültülmesine dayanır ve üçgen, dikdörtgen gibi, belli başlı projektif biçimlere ve çembere varır (Kleé, s. 13).

Kübizm dili gerçeğe direkt ilişkili bir dildi: sanatın dışavurumcu, izlenimci, anlatımcı ya da tümünden analitik tavrını ortaya koyabileceği bir geniş spektrum içinde her tür ifade açıktı (Büyükişleyen, 1983, s. 4).

4. KÜBİZME TEPKİ OLARAK DOĞAN İZMLER

Orfizm Delaunay'ın etkisi altında kübist gelişimin bir kolu "Simultanéite" denilen ve Apollinaire tarafından "Orifizm" adı altında incelenen bir üslup anlayışına ilgi gösterir. Orfizm'in saydam renkleri ve hareketliliği, Franz Marc'ın resimlerinde hayvan biçimlerinin, resmin arka planı ile kaynaşmasını sağlar. Bundan dolayı, resmin çeşitli öğeleri fakat renk sembolizmi yitirilmiyordu. Bu parçalama işlemi biçimin materyal kılıfını kırıyor ve "efsanemsi iç yapı"ya nüfuz

ediyordu. Bu, soyutlamaya olan eğilimdir (Turani, 1992, s. 599). Marc, renk ve ışık bütünlüğünün ardında mistik bir düşünce arar.

Orfizim akımının amacı arı resimdir. Renk aynı zamanda ışık demektir. Bir tabloda temel renklerin herbiri, karıştırılmadan ayrı ayrı kullanılmalıdır. Renklerin konsantrik düzenlemesi sinetik (hareket) etkisi yapar (Kınay, 1993, s. 237).

XX. yüzyılın başında ağırlık kazanan ışık-hareket bağlantısı Delaunay'da renge bağlıdır. Ama; onu en fazla ilgilendiren ışık dinamizmidir (Ögel, 1977). Delaunay ile yeni bir ışık anlayışı uyanmış ve izlenimle, dış algılarla düzenli ve yöntemsel bir soyutlamanın uzlaşabileceği bilincine varmıştır. Resimlerinde yapı-renk-ışık bütünlüğü içinde eşzamanlılığı arar (İpşiroğlu, 1994, s. 46) (Resim 80).

Fütürizmde ise biçimler sürekli devinim halinde ve değişme içinde görünürler. Rengin prizmatik açınlanması giderek daha etkili olur. Işık; devinim, hız yaratmak için biçimler üzerinde titrek bir şekilde sürekli dolaşır, resim yüzeyine bir canlılık getirir. Eskimiş değerlere karşı çıkar, geçmiş soyutlar, herşey geleceğe yöneliktir. Fütüristler, hızla değişen toplum yaşamını dile getirebilecek olan bir sanat yaratmak istiyorlardı. Geleneksel sanat yaşamdan kopuktu. Geleceğin sanatı çağdaş uygarlığın yaşam biçimini oluşturmalı, onun yansıtılabilmeliydi. Sanat, yaşamın hızına, dinamizmine, gürültüsüne kapalı kalmamalıydı. Eşzamanlılık fütüristlerin de temel ilkesiydi (İpşiroğlu, 1994, s. 77). Bu akımın amacı doğadaki devinimin kübist teknikle yansıtılmasıydı. Onlar için devinim herşey idi, amaç ise hiçbir şey.

Fütürizm sanatta, armoni ve iyi zevke karşı bir başkaldırıyı ve renk, biçim gibi konular yerine sürekli değişken bir dünyada evrensel dinamiğin ve hareketin ön plana çıkması gerektiğini savunuyordu (Baykam, 1990, s. 18) (Resim 81).

Vortisizm'in amacı; gücün en yüce noktasını makina çalışması halinde göstermektir. Doğayı makina aksamı açısından görürken herşeyi silindirlere, konilere, kürelere çevirirler. Fernand Legér Vortisizm'in en büyük temsilcisidir (Güvemli, 1960, s. 176) (Resim 82).

5. SOYUT SANAT HAREKETLERİ

Soyut resmin ortaya çıkmasıyla soyut sanat hareketleri birbiri ardından gelişmeye başlar. Rayonizm, Süprematizm, Konstrüktivizm, Neoplastizm.

5.1. RAYONİZM (IŞINCILIK)

Rusya'da 1913'ten itibaren Larionov ve Goldcharova'nın kurdukları rayonizm bir soyut resim akımıdır. Bu akımın bildirgesi 1913 yılında yayınlanmıştır. "Resim, izleyende bir dördüncü boyut yaratmalıdır" diyen bu sanatçılar bunu paralel ve kesişen renk demetleriyle ve ışınlarıyla yapmayı hedefler (Özüdoğru, 1993, s. 60) (Resim 83).



R. 78 : Edward Munch, "Çıglık",
y.boya, pastel, kazein,
91x73.5 cm., 19. y.y.,
Ulusal Galerisi, Oslo.



R. 80 : Robert Delaunay, "Eiffel Ku-
lesi", Tuval üzerine y.boya,
200x138 cm., 1911, Solomon
R. Guggenheim Müzesi,
New York.



R. 79 : Paul Cézanne, "Kağıt Oynayanlar", Tuval üzerine y.boya, 47.5x57 cm.,
Louvre, Paris.



R. 81 :

Marcel Duchamp, "Merdivenden İnen Çıplak", Tuval üzerine y.boya, 58 1/8x35 in., 1916, Philedelphia Sanat Müzesi.

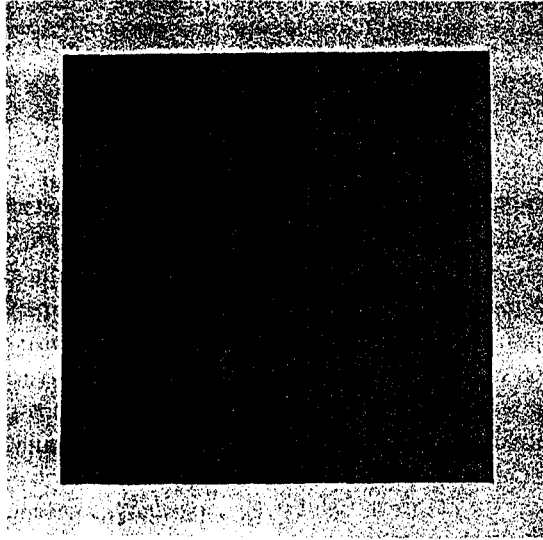
R. 82 :

Fernand Legér, "Gezinti", Tuval üzerine y.boya, 153x185 cm., 1948-49, Modern Sanat Müzesi, Paris





R. 83 : Michael Larinov, "Rayonizm", Tuval üzerine y.boya, 21 1/4x27 5/8 in., 1913, Formerly Koleksiyon, Paris.



R. 84 : Kasimir Malevich, "Beyaz Üzerine Siyah Kare", 1913, Leningrad Müzesi.

5.2. SUPREMATİZM

Malevich tarafından başlatılan yalnızca temel geometrik biçimlerin kullanıldığı, anlatımın en kısa ve en yalın biçimiyle en yüksek noktaya ulaştığı, “nesnesiz bir dünya” çizdiği bir soyut sanat hareketidir.

Sıfır-Biçim diye adlandırdığı beyaz üzerinde siyah kare, dinsel bir anlam taşıyordu Malevich için. Resim burada bir inanç sembolü oluyor. Ondan söz ederken “zamanımın çerçevesiz çıplak ikonu” diyor (İpşiroğlu, N. - İpşiroğlu, M. 1991, s. 61) (Resim 84).

Konstrüktivizm, gereç ve yapı (materyal ve konstrüksiyon) gibi iki elemanın birliği için oluşturulmuş bir sanatsal sistemdir. Yaşamın diyalektiğiyle bağlarını kurmuştur. 1920 Rusya’sında akım “gerçek mekanda, gerçek gereçlerle” ilkesini getirmiş, resim sanatını sehpa üzerinden ve yağlıboya, fırça tutsaklığından kurtarmış sanatların bütünlüğü için çabalamış aynı ilkelerle 1920’lerde ülkenin resmi sanatı olarak onaylanmıştır. Tatlin’in kurup, geliştirdiği Konstrüktivizm akımı dönemin Rusya’sında bütün sanat dallarında karşılığını bulmuştur (Beykal, 1985, s. 18).

Rus Konstrüktivistlerinin dinamik uzay kompozisyonları, dokunmayla ya da hava titreşimleriyle kımıldayan mobillerin kurularak ya da elektrikle işletilerek biçim değiştiren ses veren, renk ve ışık yansıtan heykel-makina karışımı otomatların yapılmasına ve daha birçok buluşlara yol açıyor. Bunlara ilk örneği Moholy-Nagy “Işık-Uzay Modülatörü” ile vermişti (İpşiroğlu, N. - İpşiroğlu, M. 1991, s. 77) (Resim 85).

5.3. NEO PLASTİSİZM

Geleceğin sanatı “Neoplastisizm” olacaktır. Bu bir “yeni biçimlendirme”dir: Uyum ve birlik içeren yeni bir tinselliğin ifadesi olarak “soyut gerçek”i dile getirir. Buradaki gerçek sözcüğü geleneksel sanattaki gerçek’le karıştırılmamalıdır. Geleneksel sanat yansıtmacı olduğu için salt gerçeği bütünlüğü içinde veremez. “Dış görünüm”ü ya da “iç görünüm”ü (sanatçının iç dünyasını) dile getirir. Oysa yeni biçimlendirmede sanat gerçeği dış ve iç görünümünden soyutlayarak evrensel ilişkileri dile getirir. Bunların dengesini arar. Neoplastisizm biçimlendirme öğeleri yüzey, yatay-dikey çizgiler dik açı, renk (kırmızı, sarı, mavi), renk-sizlik (siyah, beyaz, gri)dir. Bireysel olan bunların kullanımınıdır. Sanatçı bu biçimlendirme öğeleriyle söylemek istediği herşeyi, evrendeki tüm karşıtlıkları ve bunların ilişkilerini dile getirebilir (İpşiroğlu, 1994, s. 81-82).

Neo-plastisizm’de ise, dikdörtgen biçimli formların bütün düzensizlikleri ve rastlantıları konu dışında tutan dikey ve yatay (karşıtların) çizgilerin dengesi doğanın temel yapısını oluşturmuştur. Mondrian, dikdörtgenlerin içini dolduran siyah çizgiler ve gri yüzeyler içindeki saf renkler düz ve gölgesiz tonlarda gerçekleştirmiş olup Gotik vitrayları gibi ışıldar. Maddenin kendisinden kaynaklanan bir ışıktır bu (Resim 86).

Paris Okulu, 1920-1940 tarihleri arasında Picasso, Braque, Utrillo, Modigliani, Soutine, Bonnard, Rouault, Dufy, Matisse, Chagall, Villon gibi isimleri içine alarak milliyetleri, dilleri farklı olan bu sanatçıları aynı sanat heyecanı birleştirerek kozmopolit bir topluluğu oluşturur.

Paris Okulu sanatçıları Fovizm ve Kübizm gibi bu iki önemli sanat akımının biri ya da ötekine kişisel sanat arayışları ve atılımları ile bağımlı olmakla beraber yağlıboya teknik kullanımında, tuval resmi yapma konusunda birleşiyorlardı. Yeni değerlere bağlanan yeni buluşlar yapan sanatçılar gruplaşarak "Otomatizm" metoduna bağlandılar. 20. yüzyılın ikinci yarısında büyük yankılar uyandıran Varoluşçuluğa -Existentializm-e bağlandılar.

1945'ten sonra bireysellik anlayışı ile bireysel sanat gösterileri Taşizm, Post Kübizm, Kaligrafik ekspresyonizm, fantastik realizm denenmiştir.

5.4. SÜRREALİZM'E ÖNCÜLÜK EDEN AKIMLAR

5.5. DADAİZM

Duchamp'ın öncülüğünü yaptığı bu hareket, akademik değerlere sırt çevrilmesi diye gösterilebilir. Dadaizm ve ondan sonra gelen sürrealizm hareketi toplumun, standartlarına, alışılmış geleneklerine bir tepki, bir çeşit davranıştır. Dadaistler, böylece sanatın bugüne kadar alışılmış şeklinden kurtularak, örneğin otomatizm, şekil serbestliği, esasın tamamen hayale dayanması, biyolojik ve mekanik şekillerin hayali olarak kullanılışı ... vs. gibi kendilerine has bir üslup yaratmak istiyorlardı. Dada hareketi, bir sanat akımı olmaktan çok her türlü sanat hareketine resim, heykel, şiir, felsefe hatta müziğe karşı bir tepki, inkar, anarşist bir harekettir. Dadaizmin estetikle ilgisi yoktur. O bilinçsiz bir şekilde hayal ve ruhun kontrol edilemeyen bölgelerine kadar karışıklık yaratarak sanatı ortadan kaldırmak isteyen bir davranıştır (Erdem, 1963, s. 245-248).

Dadalar hazır eşya üzerinde yapılan oynamalarla "Readimade" (hazır yapıt) diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştiriyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini M.Duchamp ve Man Ray veriyor (İpşiroğlu N.-M.İpşiroğlu, 1991, s. 98-99). Duchamp 1913 yılında bir "bisiklet tekerleği"ni tabureye monte ederek kinetik sanat anlayışının ilk örneğini vermiştir. Duchamp'a göre sanat birşeyin taklidi olmayıp, bir beyin gerçeği olması gerektiğinin farkına varıldığını iddia eder (Bowness, 1985, s. 172).

XX. yüzyılın ikinci yarısında Dada, sanat çevrelerinin yeniden ilgisini çeker ve belgeler toplanarak rekonstrüksiyonu yapılır. Bugünün gözüyle bakınca, Dada hareketini bir anarşi eylemi olarak görmüyoruz (İpşiroğlu, N.- İpşiroğlu, M., 1991, s. 95).

Yeni Gerçekçilik, objeyi yeterince fazla açık bir kesinlikle tekrar değerlendirmiştir. Groz (1920'lerde), Otto Dix ve Max Beckman ile bu dönemde birleşti (Özüdoğru, 1993, s. 73).

Savaş öncesinde (1914-1918) fovizm, kübizm gibi yepyeni akımlar doğmuş, Kandinsky'nin soyutlamaları merkezi Münih'te olan Blaue Reiter hareketi ve Art Nouveau'nun Jugendstil'e dönüşmesiyle beliren parıltılar, ekspresyonizmin yayılmasına yol açmıştır (Passeron, 1990, s. 8) (Resim 87).

5.6. METAFİZİK RESİM

Kentlerin metafizik resimlerini yapmaya başlayan Chiricio'nun yapıtlarında sonsuzluğun ifadesi vardır. Fütürizmin, dinamizmine tepki olarak doğmuştur. Mekanda sürekliliği telkin eder, düzendeki kemerli, boş meydanlar bazen tek insan figürüyle daha da ifade bulmuştur. Bu imgeler sonsuzluk, yalnızlık, sınırsızlık duyguları

uyandırmaktadır. Yapıtlarda kullanılan soğuk, solgun bir ışık, gri ve kahverengi renkler atmosfere melankolik bir görünüş vermektedir (Kınay, 1993, s. 252).

Chiricio, madde dışı ışık içinde hareketsiz boş şehirler resmetmiştir (Hourticq-Toprak, 1967, s. 311) (Resim 88).

5.7. SÜRREALİZM (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK)

Sürrealizm, sayısız öncüleriyle soylu bir geçmişe de sahip çıkarak, resim sanatının özel geleneği içinde yerini almıştır (Passeron, 1990, s. 23).

Sürrealist sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Donuk bir ışık altında uzayıp giden boşluklar ölü kentler, kararmış ağaç kütükleri, fosilleşmiş kuşlar (Max Ernst gibi), hurda yığınları, makina insanlar, manken ve heykeller (Dali, de Chirico gibi) sürrealist resimlerde en çok rastlanan motiflerdir (Resim 89).

Sürrealistler bilinçaltı dünyasını sanata yansıtırken geleneksel sanatın biçim-dilini değiştirmeye gereksinim duymazlar. Sürrealistler aniden yakalanan ve baskın havası yaratmak için en titiz bir realizm ile resmedilmiş konu ile ilgisi olmayan nesnelere birbiri üzerine bindirirler (Hourtica, - Toprak, 1967, s. 300).

Sürrealistlerde ışık-gölge anlayışı sanatçıya göre değişiyordu ve belli bir üslup birliği yoktu. Sürrealistler yüzey ve derinlik isteklerine aldırış etmeden, keyfi olarak ışığı kullanıyorlardı. Işık, sanatçıların kullandıkları sürrealist bir ışıktır. Bilinçaltı mekanizmasının ürünü olan yapıtlar, mantık dışı, olmayacak çağrışımlarla dolu oldukları halde, Rönesans sanatçıları anımsatan şaşmaz bir el ustalığı

gösterirler (İpşiroğlu N. - İpşiroğlu M., 1991, s. 22-23).

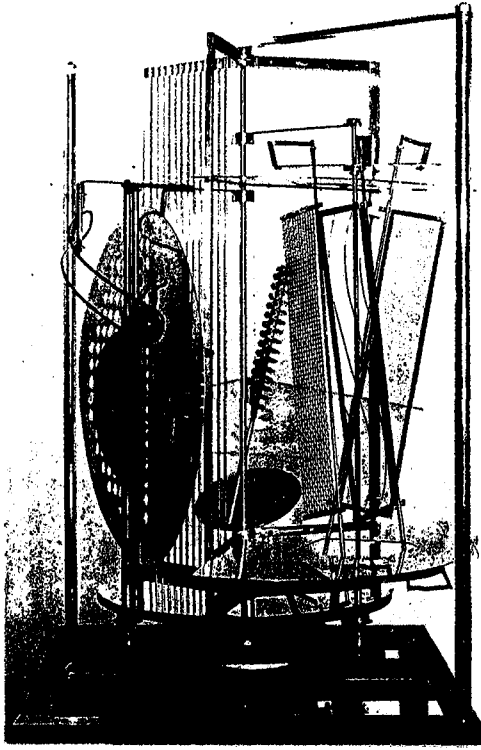
6. SOYUTLAMA ÜZERİNE

Görsel bir bildiri olarak nitelendirebileceğimiz resimde soyutluk, ele aldığı konu göz önüne alındığında daha bir açıklığa kavuşmaktadır. Resimde, ne gelecek ne de geçmiş mimetik bir yorumlamayla ele alınıp, işlenmemiştir. Fakat bu temaların onların özlerine ilişkin temel yapıları; biçimin, rengin ve uzamsal ilişkilerin görsel öğeleri yoluyla ifade edilmiştir. Tematik değerlerin kendilerine en uygun düşecek görsel elemanlara ulaşması gerekmektedir. İşte bu nedenle soyut resim yapma eylemi bir anlamda kavramsal problemlerle görsel değerler aracılığı ile uğraşmaktadır.

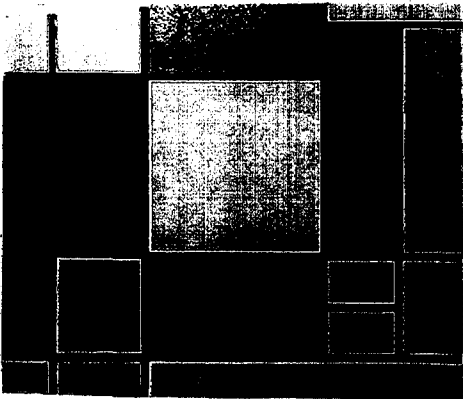
Sözcük anlamıyla ele alındığında "SOYUTLAMA" olumsuz bir şeydir. Sözcük birşeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, birşeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Fiili olarak soyutlama; birşeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında birşeyden ayrılma anlamına gelmektedir. İngilizce'de soyutlama yani "Abstraction" 1837'den bu yana kullanılan bir sözcüktür (Genç - Sipahioğlu, 1990, s. 178-179).

Filozof J.Loche'ye göre "soyutlama", dış dünyaya ilişkin belirli nesnelere gelen, belirli fikirleri alır ve onları gerçek varoluştan (zaman, mekan ve bunlara ilişkin tüm fikirlerden) ayırır. Zamanımızda bir kavramın tümüyle sanat olabilmesi için onun her türlü algısal nitelikteki ikincil öğeden tamamıyla arınmış olması gerektiğine, aksi halde bu kavramın yeterince saf olmayacağına ilişkin bir inanç hüküm sürmektedir.

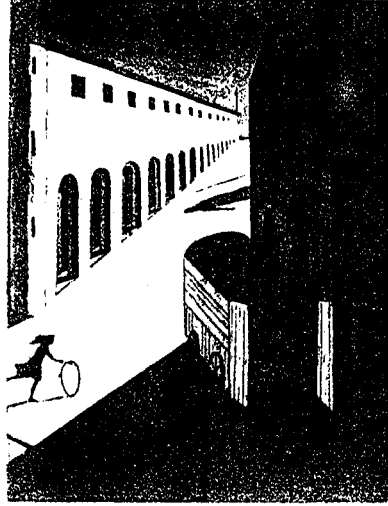
R. 85 : Laszio, Moholy-Nagy, "Işık-Uzay Modülatörü", Çelik, Plastik, tahta, Uzunluğu: 151 cm., Massachusetts, Busch-Reisinger Müzesi, Harvard Üniversitesi.



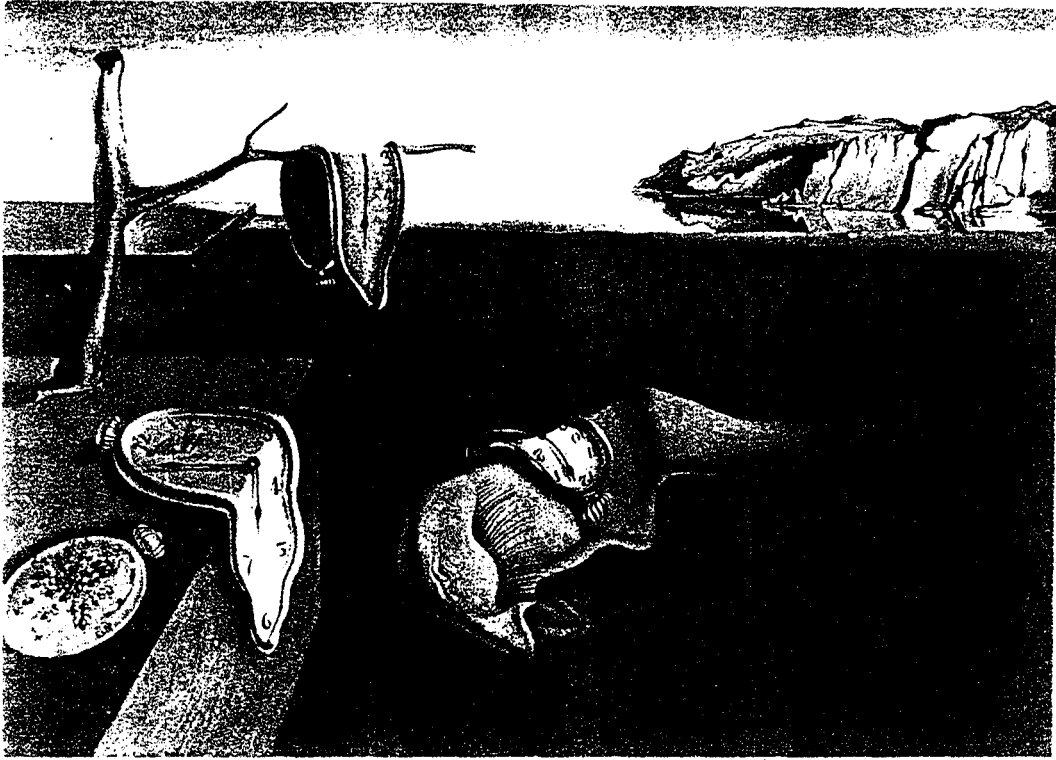
R. 87 : George Grosz, "Toplumun Temel Direkleri", Tuval üzerine y.boya, 200x108 cm., 1926, Berlin Ulusal Galeri.



R. 86 : Piet Mondrian, "Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri Kompozisyon", Tuval üzerine y.boya, 99x101 cm., 1920, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.



R. 88 : Giorgio Chiroco, "Bir Caddenin Melankolisi ve Gizemi", Tuval üzerine y.boya, 87x71.4 cm., Özel Koleksiyon, New York.



R. 89 : Salvador Dali, "Belleğin Devamı", Tuval üzerine y.boya, 9 1/2x13 in., Modern Sanat Müzesi, New York.

“Soyut” der René Pellet: Aklın somut olanın ötesine geçerek, meydana getirdiği bir organizasyondur ve doğada somut olan her şeyden kendini tümüyle kurtarmış durumdadır (Genç - Sipahioğlu, 1990, s. 180).

6.1. SOYUT RESMİN DOĞUŞU

İlk soyut resmin kimin elinden çıkmış olduğu, bugün sanat tarihinde bir tartışma konusudur. Kandinsky 1910’da soyut resim yapmaya başlamıştı. Daha önce Moskova’da empresyonistlerin bir sergisini görmüş ve sanatçıların büyük fırça vuruşlarıyla oluşturdukları renk ve ışık dokusundan çok etkilenmişti.

Kandinsky’nin soyut resme başladığı yıllarda Çekoslovakyalı sanatçı Kupka’da soyut resim denemelerine başlamıştı. Onun hayal gücünü dürten, kiliselerin renkli camlarından süzülen güneş ışınlarının büyüleyici etkisiydi. 1908’de F.Avenarius “Yeni Bir Dil” adıyla yayınladığı bir yazısında, çevremizde gördüğümüz biçimlere başvurmaksızın sadece renk, çizgi ve ışıkla ruh hallerini veren bu tür resmin o zamana kadar denenmemiş olduğuna değiniyor ve bu yeni dilden ilerde pek çok sanatçının yararlanacağını söylüyordu. Worringer, büyük üslupların-Gotiğin ve klasik Yunan Sanatının-anlaşılmasına ve yorumlanmasına ipucu verebileceği kanısındadır. Bütün bunlar, yüzyılın başında soyut resmin gelişmesine elverişli bir ortamın hazırlanmış olduğunu gösterir (İpşiroğlu, N. - İpşiroğlu, M., 1991, s. 48-49) (Resim 90).

6.2. SOYUTLUK ÜZERİNE

Görünebilir olan, duyularımızın bize bildirdiği dünya, duyuşsal ilgiler ortadan kalktığında, daha doğrusu insan artık yalnız bir duyuş varlığı olarak değil de, bir düşün varlığı olarak doğanın karşısına çıktığında, doğa, görünebilir olan yanını, duyuşsallığını tümüyle yitirir ve buna koşut olarak sanat da varlıkla yeni ilgiler içine girer. Daha önce duyuşsal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan sanat, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duyuşsal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür kılmak ister. Paul Klee'nin söylediği gibi: "Sanat, artık görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar." Bu 'görünür kılınacak' şey ise, duyuşlarla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamıdır, nesnelere soyut düşünsel varlığıdır. Duyuşsal gerçeklikten özce farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesnelere karşısında duyuşsal değil, düşünsel bir tavır almadır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel soyut varlık kavranmış olur. Sanat, bu yeni değerler dünyasında soyut düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur (Tunalı, 1989, s. 122-123).

Soyut sanat anlayışı özdeşleşim ile açıklanamadığına göre, soyut sanatı açıklayacak bir başka kavrama gereksinme vardır. Bu kavramı Worringer 'soyutlama' içtepisinde bulur. Soyutlama içtepisini, özdeşleşimin natüralist sanat üsluplarını açıklamasına karşılık, soyut sanat üsluplarını açıklayacaktır. Böylece, Worringer, tüm sanat üsluplarını ve sanat tarihini açıklayabilecek iki temel içtepi ve iki temel kavram ele geçirmiş oluyor. Bu iki kavram iki psikolojik yetiyi ifade ettiğine göre, sanat üslupları ve bu üsluplardan oluşan tüm sanat tarihi, psikolojik bir temele oturtulmuş oluyor. Genellikle sanat fenomenini böyle psikolojik olarak açıklama, ki bu,

Worringer'e göre, biricik mümkün açıklama biçimidir, çağdaş en sağlıklı araştırma yöntemidir (Tunalı, 1989, s. 125-126).

Worringer'e göre, insanın ilk yarattığı sanat, soyut sanattır. Çünkü, natüralist sanat, insanın evren ile kuracağı bir dostluk, bir sempati ilgisi ile ancak kurulabilirdi. Bunun için, herşeyden önce, doğanın ve nesnelere, bir korku objesi olmaktan çıkmaları gerekirdi. Buna göre de, natüralist sanatın soyut sanattan sonra gelmesi gerekirdi. Worringer için bu gerçekten de böyle olmuştur.

Worringer, soyut sanatı, bir psikolojik etken, bir içtepi ile açıklıyor. Ne var ki, bu soyutlama içtepsi ilkelerinde bilinçsiz bir mekanizma ile soyut sanata götürdüğü halde, uygar insanda bu içtepi, bu kez bilinçli bir duyguya dönüşerek metafizik bir nitelik elde eder. Çünkü, kendiliğinden şeyi, değişmeyen, mutlak varlığı arayan uygar insan, buna soyut sanatta geometrik yasal biçimlerde ulaşır. Böyle bir geometrik yasal dünya, ana niteliği ile nesnelere dünyasında 'kendiliğinden şey'i bize gösteren ve daha Platon'dan, Aristoteles'ten beri felsefede 'eidos, essentia' adı verilen metafizik şeydir. Buna göre, soyut sanat, özü gereği metafizik bir sanattır (Tunalı, 1989, s. 127).

6.3. SOYUT SANATTA SOYUTLULUK

Soyut sanatın doğuşunda, Cézanne'ın yukarıda işaret ettiğimiz "doğayı silindir, küp ve konilere göre al" sözünün yanında, bize göre, en önemli bir diğer düşünce, Kandinsky'nin kişisel gözleminden doğan bir düşüncedir.

Objeler: resimlere zararlı olmaktadır. Objelerin, nesnel biçimin resme zararlı olması düşüncesi, diyebiliriz ki, soyut sanat için bir genel kural değeri taşır. Bu Kandinsky'ye göre, yalnız günümüz sanatı

için değil, gelecek sanatlar için de geçerlidir. “İnsan”, diyor Kandinsky, “çevresinden vazgeçemez, ama, o, objeden nasıl kurtulacağını da bilmez. Bu, benim dile getirmek istediğim sorundur. Çünkü, günümüz resminin ve yarının resminin de ana sorunu budur.” Kandinsky, bu yeni sanatın ve bunun dayandığı realite anlayışının temsilcilerinden biridir (Tunalı, 1989, s. 128-129).

Kandinsky'nin ilk örnek soyut eserinden sonra soyut sanat Rusya'da daha bilinçli ve sistematik bir gelişme göstermiştir. Geleneksel ikon ve fresk sanat tekniklerinden sıyrılmak isteyen Rus resim sanatçıları, önce didaktik nitelikte resimler yapmaya koyulmuşlardır. Tarihsel olaylar, peyzajlar, portreler sanatçıların konuları olmuştur. Bu sanatçılar, değişmesi beklenen Rus toplumunun bir süre isteklerini cevaplamıştır (Kınay, 1993, s. 267).

Çağdaş bir soyut sanatçı Jawlensky'e göre; “figüratif sanatlar, gelişmeleri içinde gitgide şu amaca yönelmişlerdir: Algı objelerinin ve görünüş biçimlerinin bir kopyası olmanın dışına çıkmaya. Sanat, çeşitli yollardan, kendine özgü bir alan kazanmaya uğraşmıştır, ama, sanatçılar, sanatın yalnız kendi özel alanında ereğine ulaşabileceğinin bilincinde değildiler.” Bu bilinç, ilk kez sanatçıda soyut sanatla başlamıştır, diyebiliriz. Bunu yine Jawlensky'nin dili ile söylersek: “Sanatçı, kendi ben dünyasında sahip olduğu şeyi ifade eder, yoksa gözleri ile gördüğü şeyleri değil.” Bununla da, sanatın objesi dış dünyadan insanın iç dünyasına, ben dünyasına kaymış olur. Bu, soyut sanatın en temel niteliğidir. Bu nitelik, soyut sanatın doğadan ve doğa biçimlerinden kurtulmuş olması, doğa biçimlerinin dışında, kendi ben dünyasında kendine özgü bir biçim dünyası araması ve bulmasıdır. Bu biçim dünyası, estetik-sanatsal bir varlık dünyasını oluşturur.

Manzara ve insan yüzü Jawlensky'nin sanatının ana konusuydu. Son yıllarında manzarayı da bırakmış, düşünsel bir düzleme aktardığı yüz resimleri yapmıştır. Bu resimlerde sanatçı, insan yüzünü herşeyden soyutlayarak sadece birkaç renkle ve "kök-biçim" olduğuna inandığı haç biçimiyle veriyor. Güçlü bir inançtan kaynaklanan bu resimler bir tür ikondur (İpşiroğlu, 1994, s. 48) (Resim 91).

Buna göre, soyut sanat, ifadenin, yeni bir biçim vermenin sanatı oluyor. Bu yeni biçim vermenin, ifadenin objesi, *iç dünya, ben dünyasıdır* ve bunun da dış dünya, görünüş dünyası ile hiçbir ilgisi olmayacaktır. Bunun için soyut sanat, "simgesel bile olsa dış dünya objelerine değinmeden, insanın ifade dünyasını görünür kılacaktır." (Tunalı, 1989, s. 130-131).

Ancak, bu ben dünyasını görünür kılma basit bir olay olarak görülmemeli. Bu, yeni bir evren yaratmak anlamında anlaşılmalıdır. "Her yapıt, teknik olarak evrenin meydana gelmesi gibi, çalgıların kaotik gürültüsünden, sonunda küreler (sfer'ler) müziği denem bir senfoni oluşturan felaketlerle doğar. Sanat yapıtı yaratmak, dünya yaratmaktır. Soyut sanat, ifade sanatı, Kandinsky'ye göre, işte böyle bir evren küreleri müziği, bir senfoni gibi doğar. Elbette, bu sanatın biçim dünyasından özce farklı olacaktır. Bu yeni, kendine özgü biçim verme, yeni bir kavramda somutluk kazanır. Bu kavram 'soyut'tur. 'İfade' ve 'soyut' bir anlamda birbiriyle örtüşürler ve birlikte yeni bir evren tablosunu oluştururlar. 1900'lerden sonra biçim kazanmaya başlayan bu evren tablosu tüm bir çağa giderek egemen olur. Soyutluk, tüm bir dünya görüşünü, bu arada bilme ve duyma tarzını da belirleyen bir kategori olur.

Nasıl bir melodi, ister hafif, isterse yüksek perdeden çalınsın, bizim için aynı kalırsa, ışık etkilerinde de bir cismin yansıttığı ölçülebilir ışığın gerçek miktarından çok, parlaklık aralıkları veya parlaklık dereceleri karşısında tepki veririz. Nesnel özdeşlik olarak algıladığımız, nesnenin çevre ile bağıntıları içine almasaydı, durmadan değişen izlenimlerin anaforunda umarsız bir biçimde yitip giderdi (Gombrich, 1992, s. 64-65).

20. yüzyılın başlarında Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan "soyut sanat" yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke sanatı, artık doğanın ve nesnelere bir ifadesi olarak görmüyor da, Kandinsky'nin deyişiyle, doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelere ilgili olmayan "kendine özgü" bir varlık olarak anlaşılıyordu. Non-figüratif, sözcüğün de ifade ettiği gibi, figürsüz olmayı ifade eder, yoksa, objesiz olmayı değil, figür deyince de, doğa ya da nesnelere varlığı anlaşılmalıdır.

Doğanın ve nesnelere dünyasının figüratif olarak onun objesi olmamasına rağmen, bu, non-figüratif sanatın yine de objesiz olduğu anlamına gelmez. Onun elbette objesi vardır, ama, bu obje, bir doğa parçası ya da bir nesne ya da empirik bir fenomen değildir. Onun objesi, sözcüğü, Malevich ya da Mondrian'da olduğu gibi, renk ve çizgilerin matematik düzenidir, ya da Kandinsky'de olduğu gibi, renk-biçim düzenidir. Her iki anlamdaki düzenin dışında, onların bir başka objesi olmadığı gibi, bu objelerin bizi kendilerine götüreceği bir empirik doğa da yoktur. Bir bakıma, onların varlığı kendi başına bir varlık, estetik-sanatsal bir varlıktır (Tunalı, 1989, s. 175-176).

Soyut sanatın en etkili öncülerinden üçü olan Delaunay, Mondrian ve Malevich, tümüyle betimleme-dışı bir sanata yönelirken, Kübizmden yararlanmışlardır. Delaunay'ın sanatı ışık, renk ve hareketin lirizmine ağırlık veriyor, herhangi genel bir felsefeyi dile getirmeyi amaçlamıyordu. Mondrian'ın sanatı evrensel değerleri ve (yin ile yang birleşmesinde olduğu gibi) karşıtların yanyana geldiği varoluşu dile getiriyordu; ona göre, yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak görülmeliydi, böyle bir dünyada da resmin gereği olmayacaktı.

Mondrian'ın 1919'dan sonra resim zemini dolduran dikdörtgenler büyür ve renk tonlardan arındırılarak parlamaya başlar. Bu aşamada gri dikdörtgenler resimde ağır basmaya başlar. Bu renksiz bölmelerin arasında parlayan temel renkler, vitraylarda görüldüğü gibi içten ışıldar. Resim düzeyini bölen siyah çizgilerin renklendirilerek ortadan kalkması, Mondrian'ın son yıllarına rastlar "Victory Boogie-Woogie" de Mondrian'ın sanatı doğal ışıktan aranmış, içten ışıldayan mistik bir ışık ressamlığına dönüşür (İpşiroğlu, N. - İpşiroğlu, M., 1991, s. 57) (Resim 92).

Malevich ise doğrudan doğruya dinsel olmamakla birlikte teknolojik dünyayı yadırgadığını belirten görüntüler sunuyordu.

"Moskova'da Bir İngiliz" adlı tablosundaki figür birbiriyle ilgisi olmayan betimlemelerin ve bölünmüş sözcüklerin arkasına yarı gizlenmiş bir biçimde yansıtılmıştı. Eğer İngiliz resimde tek başına gösterilseydi bir ikona benzeyebilirdi. Çevresindeki nesnelere, bir ikondaki azizin kimliğini ve özelliklerini belirten nesnelere anımsatır ve o figürü bir yaşantı simgesi haline sokar (Resim 93).

Bundan sonra Malevich, Süprematizm dediği sanat anlayışına yönelir. Bu anlayışın özelliği, onun resmi, bir mimari yapı gibi görmesidir. Süprematizm salt geometrik sanat ilkeleriyle birden bire çağdaş düşünce ve çağdaş sanata yön veren bir öncü sanat hareketi olur (Tunalı, 1989, s. 183).

Malevich, Mondrian, Kandinsky veya Delaunay gibi soyut resmin öncülerinden hiçbiri soyut biçimi, gerçekte varolan bir nesneyi gösterme olayından bütününden ayrı olarak görmemişlerdir. Görsel izlenimlerine bireysel olmanın ötesinde sürekli ve evrensel nitelikler kazandırmak için, bunları genelleştirmeyi ve derinleşmeyi arzulamışlardır.

Picasso'nun "soyut sanat" diye birşey yoktur, daima bir yerden başlamak zorundasınız (1935) sözü, soyut resmin olamayacağını anlatmaz. Yalnızca soyut resmin köklerinin, insanın gözle algıladığı deneylerde yattığını öne sürer (Lynton, 1993, s. 271) (Resim 94).

"Ressamca Resim" geleneğinde renklerin, tonların, anlatımcı davranış ve dokunun duygusal etkileri, doğrudan doğruya ressamla resme bakan arasına giren bir perde sayılabilir. Böylece yaygın bir akım olan ekspresyonizmde, 1950'den (ve Amerika'daki soyut sanatın önem kazanmasından) bu yana soyut ekspresyonizm dediğimiz bir yan akım gelişti. Bu akımın önde gelen temsilcisi ve savunucusu Kandinsky idi (Lynton, 1993, s. 78-82-84).

6.4. SOYUT-EKSPRESYONİZM (SOYUT-DIŞAVURUMCULUK)

Resim sanatının, soyut ekspresyonizm doğrultusunda gelişmesi ve teknik alanlara kayması, iki dünya savaşı arasındaki sanat tarihinin mantıksal evreleridir.

İkinci Dünya Savaşı'nın ürettiği sanat, ister gerçek, ister yapmacık olsun, tüm karmaşıklığı içinde hiçbir yoldan sanata karşı tavır takınmamıştır. Soyut dışavurumculuk akımı insanın kendi gücü ve doğasını kullanarak, yaratıcılığının doruklarına çıkabileceğinin ve ideale erişebilmek için gerçekle aşırı güzeli birleştirebileceğinin belki de son kanıtıydı (Baykam, 1990, s. 296).

Bu dönemde soyut resim daha çok iç-yaşantıların dolaysız dışa dökülmesi anlamına geliyordu.

Kandinsky'ye göre soyut sanat, sanatçının iç dünyasını dile getirir. Ama onun iç-dünya dediği, romantiklerin duygusal dünyaları değildir. Tersine o korku, neşe, hüznün v.b. duyguları kaba saba duygular olarak niteler. Bu duygulardan "içsel zorunluluk"la arınan, bunları aşan "yüksek düzeydeki hakikatlar"a açılır ve özgürlüğe kavuşur. Özgürlük, renk ve biçim gibi dış etkenlerin uyandığı" ruhsal titreşimleri duyabilmektir.

Görünenin gizemli gücü sanatçının içinde saklıdır. Daha biçim almamış olan tinsel yaşantısını sanat yoluyla biçimlendirir, dışa döker sanatçı. "Sanatçı gören kişidir". "Görme" burada dış dünyayı görme değildir; bir iç-görü (vision) de değildir; ruhsal titreşimlerin tınısını duyma ve en yüksek düzeydeki gerçeklere açılmalıdır (N.İpşiroğlu, M.İpşiroğlu, 1991, s. 48-52).

Soyut ekspresyonistlerin öncüleri, eserleri, halka verdikleri demeçler ve bir ölçüde kendi hayatlarında takındıkları aşırı tutumla, öteki ressamların onayını alırken, bir o kadarının da açıktan meydan okuyuşları yüzünden çatışmalara neden olmuşlardır. Bu noktada Duchamp, direnen bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Sanat dünyasındaki gelişimi, bu tarihle başlamış ve eski modernizmin bu

Mefistosu, yeni anlayışın da Mesih'i (kurtarıcısı) gibi giderek büyüyen bir üstün-kahraman kimliğine bürünmüştür (Lynton, 1993, s. 233).

Soyut ekspresyonizmin Amerikalı önemli temsilcileri Tobey, Rothko, Kooning, Still, Gorky, Newman Kline, Pollock, Motherwell ve Guston'dur.

Bu sanatçıların ortakça bağlandıkları tek ilke, resim yapma işinin yaratıcı yönünü yüceltmek, resmin ne yöne gideceğini ve neyi anlatacağını resme başlamadan önce bilmeyi reddetmektedir. Bu akım resmin meydana getiriliş süresini ve bu süreç içinde resim biçimlerinin özgürce oluşumunu değerlendirir (Tansuğ, 1995, s. 251).

Soyut dışavurumculuk, iç özgürleşmenin, yaratıcı ve bilinçaltı güçlerin dışa taşması için bir araç durumundadır.

Genellikle soyut dışavurumculuk dışa yöneliktir ve daha çok kaba gücü ve saldırganlığı anlatır. Bu üslubun resimlerinde fırça izleri ya hareketli bir dağınıklık içindedir ya da yuvarlaklar çizer (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1981, s. 706, 709).

Rothko, modern sanatın da öteki sanatlarda olduğu gibi, açıklığa kavuşturucu, mucizevi nitelikler taşıyıp taşıyamayacağını araştırır. Ona göre bu imkansızdır: 'Canavarlar ve tanrılar olmadan sanat bizim dramımızı temsil edemez ve sanatın en içten anları bu düş kırıklığını ifade eder. Eğer bunlar inanılması güç batıl inançlar olarak bir kenara atılırlarsa sanat melankoli çukuruna batar'. Aynı yayında Pollock'un boyaları damla damla akıtarak nasıl resim yaptığı hakkında anlattıkları yer alır. Bu aynı zamanda yukarıda sorulan sorulara cevap niteliği de taşır. Bizi evrenin korkutucu boşluğundan kurtaracak olan, içgüdüsel, hatta adeta hayvanlara özgü denebilecek

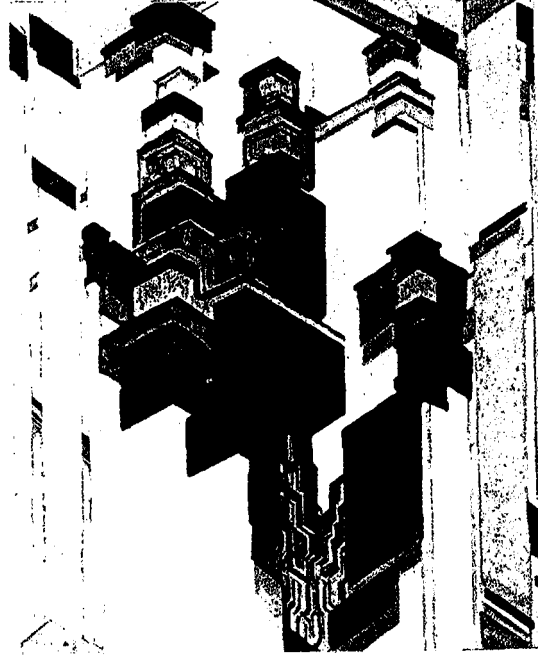
ilkel davranışlardır (Resim 95).

Amerikan soyut ekspresyonizmi, ona bağlı olan sanatçıların da söyledikleri gibi aşırı bir sanat tutumunu yansıtıyordu. Önlemsiz, kuralsız bir eylemi ve bu eyleme bağlılıkla verilen hiçbir riski göze almayan ürünleri kapsıyordu. Ancak riske girmekten kaçınılması, özellikle bugünkü dünyada yaşama riskinin göze alınamaması doğaldır (Lynton, 1993, s. 247-248).

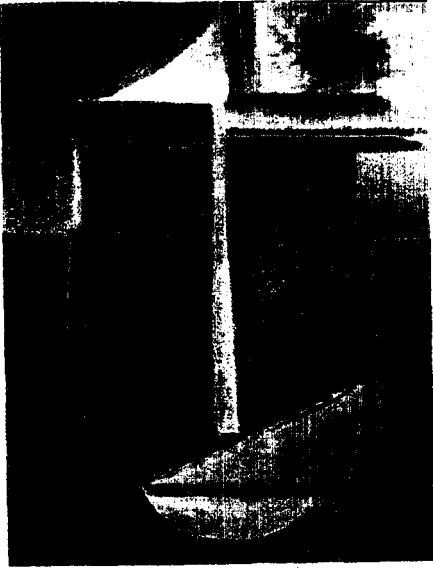
Soyut ekspresyonizmin en akıllı savunucuları arasında yer alan ve zamanında Amerikan sanatı üzerindeki yazılarda en önemli kişi sayılan eleştirmen Clement Greenberg, 1962'de soyut ekspresyonizmi izleyecek olan resim programını ilan etti. Greenberg'e göre temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirlerinden ayırmak, modern sanatın doğası gereği idi. 'Resimsel sanatın sadeleştirilmeyen niteliği sadece iki esas geleneğe ya da norma bağlıdır': Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması. 'Soyut ekspresyonizmin şatafatından' sonra artık sanata gerekli olan şey açıklıktı (Lynton, 1993, s. 250).

Pollock, resimlerdeki simgelerle, bunları ortaya çıkaran resim yapma eylemi, bu akımın dışında kalan ressamların yeni sanatı anlamalarına yol açmıştı (Resim 96).

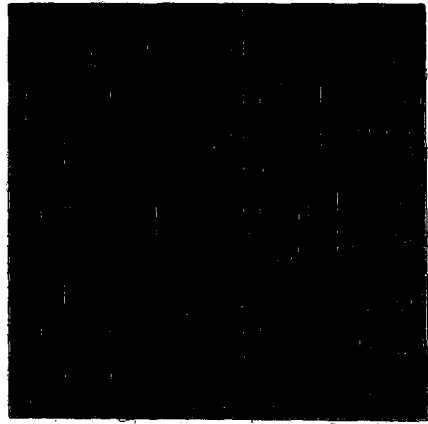
Beyin, ruh, göz ve el; boya ve resim yapılan yüzey birbirleriyle adeta candan bir kaynaşma halindeydi. Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde 'temsil edilen şey' olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan onun anlatmak istediklerini boyanın 'izleri'yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki 'hareketsizliği'ni veren bir alan olmuştu. Gerçekte Pollock'un 1947-1951 yılları arasında yaptığı resimler, şiddet ya da vahşet ifade etmekten çok, zarif; rastgele olmaktan çok, ritmik;



R. 90 : Francois Kupka, "Mimari Çalışma III", Tuval üzerine y.boya, 43 1/4x35 1/2 in., Louis Carré, Paris.



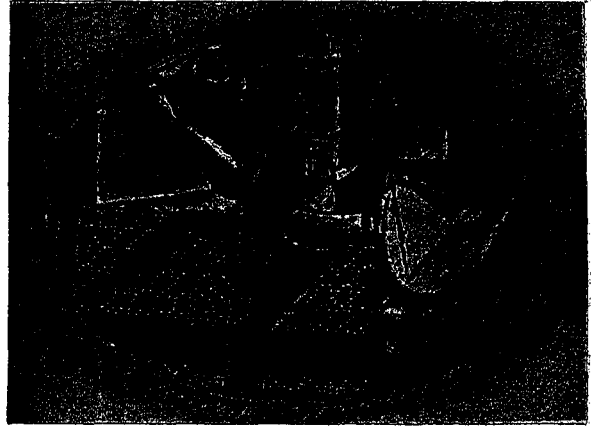
R. 91 : Alexei Von Jawlensky, "Son Işık", Tuval üzerine y.boya, 43x33 cm., Özel koleksiyon.



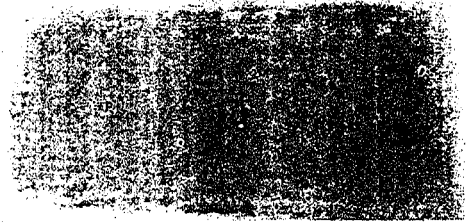
R. 92 : Piet Mondrian, "Victory Boogie Woogie", Tuval üzerine y.boya, 127x127 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York.



R. 93 : Kasimir Malevich, "Moskova'da Bir İngiliz", Tuval üzerine y.boya, 88x57 cm., 1913, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.



R. 94 : Pablo Picasso, "Bambu Sandalyeli Natürmort", Tuval üzerine y.boya ve muşamba, 30x38 cm., Ulusal Müze, Paris.



R. 95 : Mark Rothko, "No. 8", Tuval Üzerine y.boya, 254x173 cm., 1952, Connecticut.

baleyi andıran törensi bir etkiye sahiptiler. Daha önce yaptığı resimleri, daha fazla şiddet ifade ederler; bunlar ilk mitlere ait ince imalar arayarak verilen bir kişilik kavgasının ürünüydüler. İkel sanat örnekleri de Pollock'un ilgisini çekmişti.

Eleştirmen H.Rosenberg, 1952'de bu resim yapma yöntemini "Action Painting" -Eylem (Aksiyon) resmi- diye adlandırmıştır (Lynton, 1993, s. 234-235).

"Action-painting" (Eylem resmi), içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma istemiyle oluşur, resim yapma eylemiyle (action) belirir ve önceden kestirilemeyecek sonuçlara götürür. Resmi yapılan şeyin, biçimin ya da resmin bir anlamı yoktur. Önemli olan, seyirciyi yaratıcı eyleminin içine katan, sanatçı aracılığıyla da özgürleştirici bir duygu ileten eylemin ya da jestin davranışın kendisidir (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1981, s. 710).

Bugün geriye baktığımızda soyut ekspresyonizmin 'action painting' (eylem, aksiyon resmi) dalındaki belli başlı ressamının Pollock değil, Kooning olduğunu görüyoruz. Kooning'in resimleri ve son günlerde yaptığı heykellerin en başta, bir gelişim süreci sonunda ortaya çıkan yapıtlardır. İster bilinçle, ister bilinçsizce yapılmış olsunlar, tuallerde biçimleri akla getiren işaretler, boşluk izlenimi veren biçimlerle karşılaşır; biçimlerin boşluklarını ve hatta renklerin belli bir figür, bir suret oluşturduklarını farkedebiliriz. Bu bir insan şekli, bazen bir manzara olabildiği gibi, bazen de bu tür belirgin bir çağrışımı çürüten yapıtlar da görülebilir. Üstelik bu resimler, elle tutulup gözle görülemeyen tinsel bir hava da yaratırlar. Kandinsky'nin 1910'dan sonra yaptığı 'soyut' resimler açıkça figürleri, atları, binaları, manzaraları akla getirirler. Ancak, Kooning'in yaptığı

hem ezici, hem etkileyici korkunç kadınlar için aynı şey söylenemezdi. Onlar saf ve yüce gönüllü olan herhangi birşeyi hoşnutlukla benimsemeye ve gerçek ifadeye ulaşabilmek için harcanan çabanın kanıtı olarak şiddeti, hatta zorbalığı kabullenmeye hazırdılar. Ancak yine halkın kabalığı ve terbiyesizliği kabullenmeye hazır olduğu söylenemez. Sonraları Kooning, kadınlarının komik olduklarını kimsenin farkedemediğini söylemiştir. Ancak soyut ekspresyonizmin, sürrealist bir “kara mizah” açısından bile komik olması beklenemezdi. De Kooning, arkadaşlarının umudunu kırmış ve soyut ekspresyonizmin adını bir bakıma karalamıştır (Lynton, 1993, s. 238-239) (Resim 97).

Görme ve işitme özdeşdir Kandinsky'nin dünyasında. Bilim dilinde “Synaesthesie” diye adlandırılan (herhangi bir duyunun başka bir duyuyu harekete geçirmesi) bir yeteneği vardı Kandinsky'nin. Renkleri ve sesleri çoğu kez birbirinden ayıramadığını söylüyordu. Renkleri tını olarak duyuyor ya da sesleri ruhsal titreşimler uyandıran renkler olarak görüyordu. Wagner'in Lohengrin operasını dinlerken “kafamdaki tüm renkler gözlerimin önünde canlandı” diyordu (İpşiroğlu N.-İpşiroğlu M., 1991, s. 52).

Renk konusunda ısrarla tını kavramının altını çizmiş olan Kandinsky'nin bu olgusu, renkler arasındaki ilişki veya devinim sorunundan bütünüyle farklıdır. Dolayısıyla müzikteki uyuma tekabül eden ölçülebilir ilişkilerden çok, renk ve ses arasında etkiye dayalı öznel bir alımlama sürecine işaret edilmiştir son çözümlemede. Örneğin, sarı ile trompet tınısı arasında kurulan keyfi ilişki, bu yaklaşımın ardında yatan mantığı açıkça ortaya koymaktadır. O halde, sinestetik duyarlığın böylesine etkin olduğu bir modelde, rengin yanısıra biçimi de tınıyla birlikte düşünmek (tasarlamak) pekala mümkündür bu aşamada.

Kandinsky, renkle biçim arasındaki ilişki konusunda, başlangıçta biraz tutucudur; en azından soyut biçime karşı yeterince hoşgörülü değildir henüz. Buna göre, aynı kırmızının gökyüzü, surat ve doğal olarak bu renkle hiçbir ilgisi olmayan nesnede farklı tınlar içerdiğini söyleyen kandinsky, son örnekte algı içeriğinin keyfi duruma gelmesine işaret ederek, masal tehlikesi üzerinde durur. Kandinsky'nin masal tuzağıyla kastettiği şey, izleyicinin renklerdeki özel tınlara karşı bağımsızlık kazanarak, herşeyi hafife alan bir tavır içine girmesidir. Bu nedenle, masal etkisini dışlarken, renk etkisine ayak bağı almayan bir biçim bulunmalıdır. Ne var ki, daha sonra bu düşünceye karşı çıkar: "Figüratif sanatta tınının kendindeligi örtbas edilirken, soyut sanatta hiçbir engel kalmaz." Gelgelelim, çemberle sarı, kareyle kırmızı, üçgenle sarı arasında kurulan ilişki de yalnızca Kandinsky'yi ilgilendiren bir varsayımdır (Ergüven, 1992, s. 66) (Resim 98).

Kandinsky bir yazısında, 'Resim de müzik gibi insanın içindeki gücü harekete geçirir,' diyordu. Resme bakan kişide bir titreşim yaratmayı amaçlayan sanatçı, biçimlerle renklerin o kişinin içine işlenmesini, müziğin dinleyiciyi sarsıp heyecanlandığı gibi, resme bakan kişide heyecan ve yankı yaratmasını istiyordu (Lynton, 1993, s. 84).

Kandinsky, "Biçim ne kadar soyutsa, o kadar açık seçiktir ve dolaysız olması onun çekici yanındır", derken, kendi deneyimlerine olduğu kadar, algısal psikoloji alanındaki buluşlara da dayanıyordu. Soyut sanatın öteki öncüleri anlaşılabilirlik, algılanabilirlik konusuna, Kandinsky'ye benzer bir ilgi duymuşlardır (Lynton, 1993, s. 376).

Yüzeyde Mondrian'ın ve Malevich'in sanatına hiç benzemeyen Kandinsky'nin sanatı da hemen hemen aynı temele dayanır. Üçü de teosofik fikirlerle ilgilenmekteydi; Kandinsky, Malevich gibi sanatın biçim ve renklerden yararlanan bir duyular iletişimi olduğu görüşünü benimsemişti (Lynton, 1993, s. 85).

Soyut ekspresyonist sanatçıların resimlerinde klasik anlamda ışık yoktur. Işık, renklerin ton farklılıklarının oluşturduğu bir açık-koyu düzen içinde, maddenin (boyanın) kendisinden kaynaklanır (Türker, 1992, s. 90).

Soyut sanatta perspektif, ışık, model, geleneksel olarak kullanılan her türlü göz yanıltıcı yöntemden vazgeçmiştir. Kandinsky'nin duyarlı renk duygusu, onun, renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşarak ekspresyonist sanatta rol oynamasını sağlamıştır. O, soyut biçimler için kullandığı doğal renkler yerine renklerin şiddetinin dışı vurumcu bir duyguyla arttırmıştır.

Işık, gölgenin salt modüle etmede kullanıldığını, duygu anlatımının ise yalnız renkle olabileceğini ifade etmiştir.

Renk ve çizginin yaptığı gelişme bu yönde oluşurken, bu iki resim aracının bir araç olmaktan çıkıp, kendi başlarına birer güç oldukları anlaşılmaktadır. Yani renk ve hat yanında bütün geometrik biçimlerin bir öneme sahip olduğu ortaya çıkar (Turani, 1992, s. 630).

Bugünün sanatçısı, kendi içini ifade edecek dili, kendi içine dönerek sezgisinin ışığı altında aramaktadır. İçine dönen sanatçı kendi içini ifade ederek, anlatım tarzı için zengin bir teknik donanmıştır ve kendi içinde, iç dünyasının sonsuzluğunda hürdür de

(Turani, 1992, s. 632, 633).

7. 1960 SONRASI SOYUT SANAT

Başlangıcı 20. yüzyılın ilk yarısındaki deneycilikte tasarlanmış ikinci endüstriyel devrim, ikinci dünya savaşından bu yana plastik sanatlar alanında oldukça büyük bir yaratıcı uğraşıya esin vermiştir. Soyut dışavurumculuk, Pop sanatı, Op sanatı, Minimal sanat, Kavramsal sanat gibi tanımlanabilecek akımlar hızla birbirini izlemiştir. İçinde yaşadığı dünyanın isteklerine yanıt arama durumunda kalan sanatçının, çağının isteklerini karşılayacak yeni görüntüleri ve yeni nesne olanaklarını bulmaya zorlanması kuşkusuz kaçınılmazdı (Büyükişleyen, 1983, s. 3).

Bu tür akımlar, kalıcı bir sanat yapıtı yaratmaktan çok, gözü şenlendiren, ya da görenleri belli bir davranış ve tutuma zorlayan olumlu, olumsuz bir oluşturmayı sergilemek istiyorlar. Bu yapıtların çoğu kısa ömürlüdür, sergilenmek üzere yapılır, sergi kapandıktan sonra atılır. Kimi oluşturmalar ise sadece bir gösteridir (İpşiroğlu, N. - İpşiroğlu, M., 1991, s. 102).

7.1. POP ART

Pop Art (Pop Sanat) akımı, adını "popüler" sözcüğünden almıştır. Pop Sanat akımı tüketim toplumunun ürünüdür ve büyük kentlere, metropollere özgü bir sanat anlayışıdır.

Pop Sanat akımı hem figüratif, hem de realisttir. Ancak, biçimsel olarak bu yargı pop anlayışını açıklamaya yetmez. Çünkü pop sanat akımının bütün özelliği içerisinde yoğunlaşmaktadır. İmgeler üzerine kurulan bu içerik, kendi biçimini oluşturan bir

mesaja dönüşmektedir.

Toplumsal eleştiri, pop anlayışın felsefesini oluşturduğu için; portrelerden, jilet reklamlarına kadar, tüketim toplumuna özgü bir eleştiri anlayışı, bu akıma egemendir. Makinalar da pop sanat akımının sembollerinden biridir; çünkü makinalar, teknoloji toplumunun simgeleridir (Gökbulut, 1995, S. 22).

Linchtenstein'in "Dışarısı dünyadır; orada pop sanat dünyayı gözetir, sözleriyle; sanatçıların çağdaş dünya ile sanatla ve yaşamla sürekli alışverişte olması gerektiği fikrinin, pop sanat anlayışının temeli olduğunu vurgulamaktadır (Simon, 1974, s. 5-6) (Resim 99).

Jasper Johns, sürekli yeniden ele aldığı ve sonuna dek tükettiği konular üzerinde çalışır. Resmine eklediği nesnelere arasında neon lambasıyla ışıklandırılmış harfler de bulunur. Johns burada ışığı elektrikli lambalara dayanarak oluşturur.

Pop Sanat, Soyut Ekspresyonistlerin, sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatımda gösterdikleri kahramansı çabalarına tepki olarak doğmuş olabilir. De Kooning de buna işaret etmişti (Lynton, 1993, s. 297).

Pop Sanat, resimde 1969'dan sonraki Amerikan sergilerinde tutarlı bir hareket olarak ortaya çıkan Op-Art'tan bambaşka bir dünya sunan yeni bir eğilime de destek olmuştur. İmge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte, Pop Art, "Fotoğraf Gerçekçiliği" adlı bu yeni hareketiyle birleşmektedir (Gerçekten 19 y.y. ortalarından beri birçok ressam, doğrudan doğruya fotoğraftan çalışmıştır).

Ressam, istediği sahnenin resmini çekmekte özgürdür. Elindeki fotoğrafı, tuvale aktarırken, resmini dilediği boyutlarda yapmakta serbesttir. Ancak burada da ressam, ışığa dayanarak oluşturduğu bir imgeyi, boyaya dayanarak sabitleştirme sorunu ile karşı karşıyadır.

Richard Estes'in "Lokanta" adlı resminde, hem ayrıntıların üzerinde durulmamış, hem de şurada burada yığılmış zengin ayrıntılar bulmak mümkündür (Resim 100).

Estes'in özellikle ilgilendiği konulardan biri bu fotoğrafta yer alır: Işıklandırma düzenlerinin çok çeşitliliği. Fotoğraf makinasına çok şey borçlu olmasına karşın bu resim, yarattığı büyüğü ortamla en iyi Op Art yapıtlarından çok ayrı tutulmaz (Lynton, 1993, s. 312-314-315).

Foto-Gerçekçi, sanatçının kişisel yorumlayıcı bakış açısını makinanın görsel olguları belgeleyen bakış açısıyla, ressam gözünün öznelliğini kamera merceklerinin nesnelliğiyle değiştirerek sanatçının seçtiği konuyla ilişkisini de bütünüyle değiştirdi (Koçak, 1983, s. 28).



R. 96 : Jackson Pollock, "Numara 1", Tuval
üzerine y.boya, 172x223 cm., 1948, Modern
Sanat Müzesi, New York.



R. 97 : Willem De Kooning, "Kadın 1",
Tuval üzerine y.boya, 190x147 cm.,
1950, Modern Sanat Müzesi,
New York.



R. 98 : Vassily Kandinsky, "Doğaçlama
No. 30", Tuval üzerine y.boya,
110x110 cm., 1913, Chicago Sa-
nat Müzesi.



R. 99 : Roy Lichtenstein, 175x234.5 cm.,
1964, Modern Sanat Müzesi, New York.



R. 100 : Richard Estes, "Lokanta", Tuval
üzerine akrilik, 165x120 cm., 1967,
Ludwig Müzesi, Köln.

7.2. YENİ GERÇEKÇİLİK

Eşyayı temsili olarak gereğinden çok açık bir kesinlik ile tekrar değerlendirir. Bu bakımdan Yeni-Gerçekçilik hem Ekspresyonizme, hem de Empresyonizme karşı bir tepki sayılır. “Büyüleyici Gerçekçilik”in amacı, burjuva gerçekçiliğinden uzak, gerçek bir resme ulaşmak için çalışmaktır. Bu anlayış, insana dehşet veren gerçeklere ulaşabildiğinden, büyüleyici bir karaktere de sahiptir (Turani, 1992, s. 611).

Dubuffet’in doğa manzaraları, Stella, Rayysse’in afişleri, montajları, Kelly, Lichtenstein’in afiş ve klişeleri ve diğerlerinin çeşitli montaj, assemblage ve happeningleri bu modern doğa manzaralarının değişik görüntüleridir (Özüdoğru, 1993, s. 102) (Resim 101).

Yeni gerçekçi üslup (Soyut Dışavurumculuğun) kural tanımazlığına, keyfiliğine, bir tepki olarak geliyordu. Herşeyden önce, Soyut Dışavurumcunun öznelliğine karşın Foto-Gerçekçi nesnelliği yeğliyordu (Koçak, 1983, s. 27).

7.3. OPTİK SANAT

Savaş sonrasında duygusal resim anlayışına tepki gösteren akımların bir parçasıdır (Lynton, 1991, s. 258). XX. yüzyılda Amerika’da doğmuş olan Op’art (Optical Art) duran ya da hareket halinde bulunan objelerin retina ile algılanması olayı denemelerini konu edinen sanat türüdür. Optik deyimi hareket olayını da kapsamaktadır. Böylece kinetik-optik deyimi birlikte, birbirine yakın anlamlarda kullanılmaktadır.

Birer fizik olay olan hareket ve ışık yüzyıllar boyu sanatçıları ilgilendirmiş, ışık ve hareket plastik ve görsel sanatların tasvirlerinde estetik öğeler ve ifade araçları olmuştur. Fütüristler manifestolarında sanatta hareketin önemini vurgulamışlardır. Marcel Duchamp'ın Merdivenden İnen Çıplak tuvali resim sanatında hareketin varılabilecek en üst düzeyi olmuştur.

Işık da benzeri aşamaları göstermiştir. Leonardo da Vinci, Rembrandt, Barok sanatçılar kompozisyonlarında ışığı, yerine göre, huzur, şiddet-filozofik ifade aracı olarak kullanılmışlardır.

Hareket de ışığı içeren, anlamlandıran bir değer olmuştur. Ancak; bütün bunlar hareket ve ışığın tasvirleridir, fakat gerçek ışık ve hareket değildir (Kınay, 1993, s. 332).

Optik sanatın kurucusu Victor Vasarely, kare, dikdörtgen, daire, üçgen gibi geometrik elemanları kullanarak geleneksel tablo boyutları içinde ve uzay zaman sürekliliği gerçeğinden de yararlanarak yüzeysel bir "Uzay Mimarlığı" kurmuştur. Bu geometrik biçimlerin kuruluşundan matematik düzen ve ışığın etkisiyle gözde ışıklı bir uzay ve hareket etkisi yaratılır (Özüdoğru, 1993, s. 102) (Resim 102).

7.4. KINETİK SANAT

Optik sanatın durağan devingenliği yerine, makinelerle yapılan ve yaratılan bir devingenliği önermektedir. Elektronik sistemle cisimlere devinme ve hız kazandırılmasından elde edilen devimsel görüntü sanatıdır (Özüdoğru, 1993, s. 103).

Kinetik alanda, mekanik güç olmaksızın, rastgele hareket eden eserler vardır. Amerikalı Alexander Calder'in mobile'leri bu tür

eserlerdir.

Bazı yapıtları ışık ve elektromanyetik güçler hareket ettirmektedir. Bu, sanatın teknoloji ile anlaşması, kaynaşması olayıdır. Moholy-Nagy'nin tavana, duvarlara gölge ve ışıklar yansıtan mekan-ışık modülatörü bir tür mekanik bir cihazdır (Resim 103).

Kişilerin katılması ile değişik mekanlarda yapılan ışıklı denemeler sanat gösterileri sayılabilmektedir. Laser ışınlarıyla uzayda yapılan ışık düzenlemeleriyle XX. yüzyılın son aşamasında, sanata verilmek istenen değişik anlam belgelenmek istenmektedir (Kınay, 1993, s. 334) (Resim 104).

Kinetizmde, devinim izlenimi yaratmak için ışığı kullananlar ve bir çeşit gözaldatımıyla devinim izlenimi uyandıranlar olmak üzere iki akım olduğunu düşünürsek, bu ikinci kategoriye bazı Rönesans ressamalarını ve özellikle Barok ressamalarını katabiliriz. Ama bu yüzyılın ilk çeyreğine kadar yapılan, hep harekete öykünmekti, resmi ve heykeli hareket ettirmek değil. Henüz, böyle bir şey, düşünülür gibi değildi (Ragon, 1987, s. 122).

7.5. POST-MODERNİZM

Post-modernizmin en yaygın uygulamalarının başında, geçmişe ve çeşitli kültürlerle göndermeler yapmak, bunlardan kaynaklanan alıntıları kullanmak ve de gene geçmişin modellerini olduğu gibi kullanmaktadır (İskender, 1991, s. 16) (Resim 105).

Modernistler veya Gecikmiş-Modernler sunulan problemlere getirilen teknik veya ekonomik çözümleri ön plana çıkarırken, Post-Modern'ler buluşlarının yanısıra kültürel ekdeğerleri veya ortamın

rolü üzerinde duruyorlar. 1960'lardan itibaren Post-Modernizm, kabaca Modernizm'in içinden Pop Sanat, Hyper gerçekçilik, Politik gerçekçilik, Trans-Avant-Garde, Yeni Dışavurumculuk gibi birçok yöne giden çıkışlarla somutlaşıyor.

Post-modernizm, modernizm'den sonra, fakat onun üzerine oluşturulan bir akımdır. Bu akım, yine tanımı icabı, modernizm'i temel alır ve onu red etse bile, onu ayrışamaz bir etki olarak yapar bu reddi. O halde postmodernizm, herşeyden önce, bir elektrik anlayış içinde, çoğulculuğu benimseyen "herşey olur" parolasıyla kendini ortaya atan bir akımdır. "Ya öyle-ya böyle" değil, "hem öyle-hem böyle" düşüncesi onu çoğulcu, çok yönlü bir akım haline getirir (Erinç, 1995, s. 132-133-136).

Postmodernizm, istediği kadar tepkici olsun, reddeden bir tavırda bulunsun yine de modernizmle iç içe, ondan hareketle ve onunla birlikte olmak durumundadır. Bu, onun tanımı gereğidir.

Sonuç olarak Postmodernizm hem bir sorgulama, hem de bir yanıt arama işidir. Kuralları bulma, onlarla oynama ve bu yolla onları zenginleştirme hem bir demokrasi gereğidir hem de demokratik yürek büyüklüğüdür (Erinç, 1995, s. 140-143).

1970'li yıllarda tuval resmine karşı başlatılan kavramsal sanat, sanatçı Sol Le Witt'in dediği gibi yalnızca fikir iyi olduğu zaman iyidir (1967). Kavram sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir.

Aynı yıllarda büyük bir atılımla dünya sanatı içinde önemli bir yer kazanan Mario Merz, yapıtlarının çoğunluğunda spiralin

matematikselsel, geometrik ve organik kavramını biçimlemiştir (Resim 106).

Spiral, herşeyden önce organik bir düşünme ürünüydü. Bu nedenle de organik bir biçimdi. Spiralin sanatçısı Merz, bu sanatın temelini atar. Igloo adını verdiği yapıtlarında bu kavramları sanatsala dönüştürür. Igloo bir bildiridir. Sadece üzerinde neon yazılarıyla Merz fantazisinin ürünü değil aynı zamanda budistik bir zaman kavramıyla ya da doğa ile savaşılan insanın mistik yanıyla da uyum kurarlar.

Sanatçı yaratıcı gereçlerini seçerken, sanatın ifade araçlarını oluştururken “keyfiliği” yeğlemekte, ama “sanatın yaşama doğrudan katıldığı”nın da bilincindedir (Çoker, 1982, s. 14).

Kavramsal sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. En etkili Kavram Sanat eserleri, hergün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlarlar.

Kavram sanatı, yani düşünce sanatı sonuçta bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir (Lynton, 1993, s. 340-341).

Bildiğimiz tüm sanat akımlarının izlenimcilik, dışavurumculuk, gerçeküstücülük, soyut sanat filan gibi ve bu akımlar dışında Balthus gibi, bağımsız sanatçıların da çalışmaları yaşandıktan sonra, 70’li yıllarda en çok revaçta olan sanat akımları.

Foto-Gerçekçilik döneminden öncesine gelen Kavramsal Sanat ve Minimal Sanat'(Minimal Art)tır. Kimilerine göre, örneğin fotogerçekçilik çok emek içeren ve sonunda insana pes dedirtecek kadar becerikli (usta) bir tekniğin ürünü olarak ne kadar fazla alkış toplarsa, Minimal Sanat'ın heykel ve resim örnekleri o kadar şaşkınlık yaratır ve "bunu ben de yaparım" dedirtir.

Minimal Sanat, Amerikan Sanatı çevresinde içinde soyut ekspresyonizme ve Pop-Art'a bir tepki sonucu gelişir. Minimal sanat akımının temsilcilerine göre sorun, plastik objeler yaratmaktadır. Minimal sanatta teknolojiye tepki yoktur, hatta teknoloji ürününe sempatik bir bakış vardır (Turani, 1992, s. 93).

Minimalist, yani alışıl gelmiş plastik öğeleri en aza indirerek, boşluğu kullanarak, olayı düşünsel bir çabaya getirir.

Bu dönemden başlayarak söz edeceğimiz akımlardan çok azının, diğerlerinden çok net olarak tamamen ayrıldığını söyleyebiliriz. Bu akımlar arasında eylemler (Happenings), gösteriler (Performance) ve Land Art denilen doğaya müdahale ederek açıkavada bir sanat geliştirilen akımlar hiç bir müzede mevcut değil. Teknik olarak olanaksız, hem de olayın içeriğine aykırı (Baykam, 1990, s. 37).

1910'ların Fütürist ve Dadaist sokak eylemleriyle ve anarşist sanatsal ve antisanatsal gösterileriyle çok ilişkili olan 60 ve 70'li yılların Eylem Sanatı'nın kaynakları, aynı zamanda 60'lı yılların Amerikan Pop Sanatı'nın gelişmesiyle da bağlantılı. Happeningleri 60 ve 70'li yılların aşırı entellektüel sanat akımlarından ayıran nokta, 60'lı yılların simgesi olan Pop Sanat, hippie hareketi gibi, pop müzik gibi, olayı büyük kitlelere ve sanatsal ortam dışına taşımak istemesi.

Sözcük anlamıyla herhangi bir mekanda belirli bir an başlayan, yaşanan ve biten bir olayı simgeleyen Happeninglerin en önemli sanatçısı belki Amerikalı Allan Kaprow, belki de çok yönlü sanatçı geçen yıl kaybettiğimiz Alman Joseph Beuys.

Happening (olay, evenement) pop art öğeleriyle, assemblage ve collage'larla rastgele oluşturulan, ya da seçilen bir mekanda tiyatromsu davranışlarda ve gösterilerde bulunma olayıdır. Bu mekan sanat galerisi, basketbol alanı, araba park yeri, hatta bir yüzme havuzu olabilir. Masalar, sandalyeler, mulaj ve resimler gelişi güzel asılmış ve serpiştirilmiştir. hareket, ışık, ses, koku ve zaman bu tür happening gösterilerinin unsurlarıdır. Bu, bir tür bütün sanat (art total) denemisidir (Kınay, 1993, s. 337).

Kavramsal sanatın minimal sanat gibi sanatı bir görüntü şenliği olmaktan çıkarıp, bir düşünce, mantık ve nesnellik terazisine oturtması, kavramsal ve minimal sanat akımlarının çoğunlukla birlikte anılmasını da sağlıyor. Kavramsal sanat ayrıca biraz önce kısaca sözünü ettiğimiz Land Art (doğaya müdahale sanatı) akımıyla doğrudan ilişkiyle, Land Art'ın minimal heykelle olan alışverişi çok açık. Bu arada kavramsal sanatın kavramları, sözcükleri ve bunların izleyicide yarattığı çağrışımları kullanıyor olması bu akımın yine tümceler kullanabilen bir akım olan Pop Sanatla da ilişkisini ortaya koyuyor (Baykam, 1990, s. 37-40).

Doğa içinde, denizde, dağ tepelerinde, çölde çalışan sanatçıların yapılarına Arazi Sanatı (Land art) denmektedir. Doğanın büyük, geniş alanlarına insanın katkısı, müdahalesi olarak nitelendirilir.

Arazi Sanatı o denli kısa sürelidir ki, sanatçının düşünsel varlığında oluşan, bir kavramın gerçekleştirilmesine yönelik sanat

yapıtı, daha dūşünsel aşamada tamamlanır tamamlanmaz yok olmak zorundadır. İzleyicisi yoktur, sergilenemez, kullanılma olanakları, en aza indirgenmiştir (Büyükiřleyen, 1993, s. 161).

Çevresel-sanat-Enviromental Art'ın en geniş çaptaki uygulamalarıdır (Ögel, 1977, s. 2).

Walter de Maria Dennis Oppenheim, Christo gibi sanatçılar ilginç projeler geliştirip düzenlemişlerdir.

XX. yüzyıl kentinin hemen tanınan özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı birer tepki olduklarını anlatır (Lynton, 1993, s. 335).

Son yıllarda gelişen çevre sanatı ile gökyüzüne ışık yansıtmaları, dağlara ve binalar üzerine yapılan ışık-gölge gösterileri, suyu mekanik hareketle, ışıkla bağlantılı kullanarak şehir mekanına yenilik getirirler bugünün sanatçıları.

Bu gruplandırmalar, yalnız ticari amaçlara hizmet etmekle kalmaz. Günümüzün sanatını, anlaşılır biçimde anlatmakta bize yardım edecek çok az kavram vardır. Rönesanstan ya da kesinlikle Romantizmden beri, belli bir sanat akımını anlatabilmek elimizde az kavram olmasını, sanki onun anlaşılmasını engelleyen bir durummuş gibi görme alışkanlığı adeta sanatın doğasına işlemiştir. Bu yönden bir anlaşılabilirlik sağlayarak sanata hükmedenler, sanatı öncelikle bilinenin tekrarına mahkum etmiş olurlar. Zaman, dünün zor sanatının, yarının kolay anlaşılır hatta gözde sanatı olabileceğini göstermiştir (Lynton, 1993, s. 315).

Bugünün sanatının “satın alınabilir” niteliğinin yok olduğu, günlük yaşama geçici etki yaparak ona daha sık dokunmak isteği özellikle, çevresel “sanat olayı” da vardır.

Amerika’da Sanat serüveni her zaman eylemci bir tavır içermiş ve bu eylemcilik 1970 ve 1980’lerdeki bireyselliğe taban hazırlamıştır. Eylem resmi, pop, hiper-gerçekçilik ve daha sonra “oluşumlar” (happenings) ve çevresel sanat akımları vurguyu biçimden çok içeriğe yüklemiş ve sanat -için- sanat idealizminin biçimci elitizmine karşı tavır almıştır.

Bugün birçok eleştirmenin iddiasına göre, çağdaş sanat, içerik ve politikadan soyutlanarak topluma metafizik kökenli ütopyalar önermiştir (Erzen, 1985, s. 3).

7.6. NEO-EKSPRESYONİZM (YENİ DİŞAVURUMCULUK)

Batıdaki ilgi, minimal ve kavramsal akımların 70’li yıllarda getirdiği boşluğu doldurma sevdalarından, bir tuval resmine dönüş tavrı getirdiğindendi. Batılı adıyla Neo-Ekspresyonizm ve onu hazırlayan koşullar, 1905 ve daha sonraki yılların sanatına ve koşullarına benzememektedir. Bu yeni akım kendinden bir önceki akımı düzeltmeyi amaçlayan, bu nedenle de herhangi yeni bir akım kadar öncülük taşıyan bir akımdır (Baykam, 1990, s. 88, 91-146).

Çoğunlukla bireysel kararlarla bu tip resimler yapılmaya başlandı. Bu da 1981’de, 1982’de her yerde su yüzüne çıktığı zaman, adına kabaca dışavurumculuk dendi. Bir nevi, Alman dışavurumculuğunun değişik görüntülerle çağdaş yorumu... İçgüdüsel bir sanat, zihinsel bir iç boşaltma.

Yeni dışavurumculuk, gerçeküstücülüğü kullanabiliyor, karikatürü kullanabiliyor ve hatta bu akım, minimal sanatın, kavramsal sanatın yarattığı boşluktan doğdu dense bile, onların kalıntılarını da taşıyabilir (Resim 107).

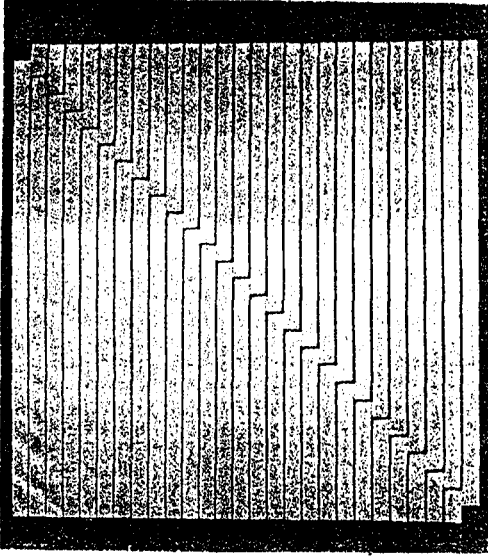
Yeni dışavurumcular için, Jackson Pollock'un, Mark Rothko'nun böylesine savundukları özgürlük kavramı, kendi içinde, figürü reddetmesiyle kısıtlamayı da getirmiş oluyordu. Bugün, yeni dışavurumculuk, her tür kısıtlamanın dışında bir özgürlüğü savunuyor.

Yeni dışavurumculuk 5-6 sene önce Türkiye'de ve dünyada aynı anda ses verirken, toplumumuz, bu akımın vahşi, dev, serbest çalışmalarına her Avangard akımda olduğu gibi yadırgayarak veya yadısiyarak baktıysa da, zaman içinde bu akımı anlaması, bağrına basması, ona saygı duyması için gerekli birikimlere sahipti. Gerek Matisse'in, diğer Fauve'ların, yüzyıl başı Alman dışavurumcularının ülkemizde az çok tanınan ressamlar olması, gerek Türk sanatçılarından birçoğunun (örneğin Turan Erol, Orhan Peker, Cihat Burak, Fikret Mualla) çeşitli derecelerde boyanın dokusunu, boyasal resim (pentür) anlayışını, sevgisini kitlelere taşımış ressamlar olmaları bu köprünün kurulmasına görünmeden yardımcı dokunan faktörlerdendi (Baykam, 1990, s. 145).

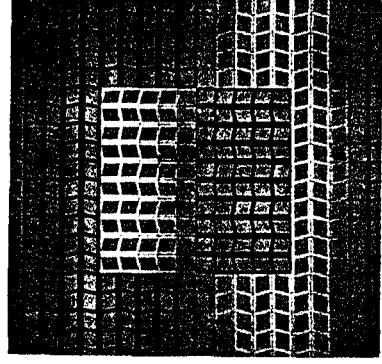
7.7. NEO-GEO

Geometrik Sanat

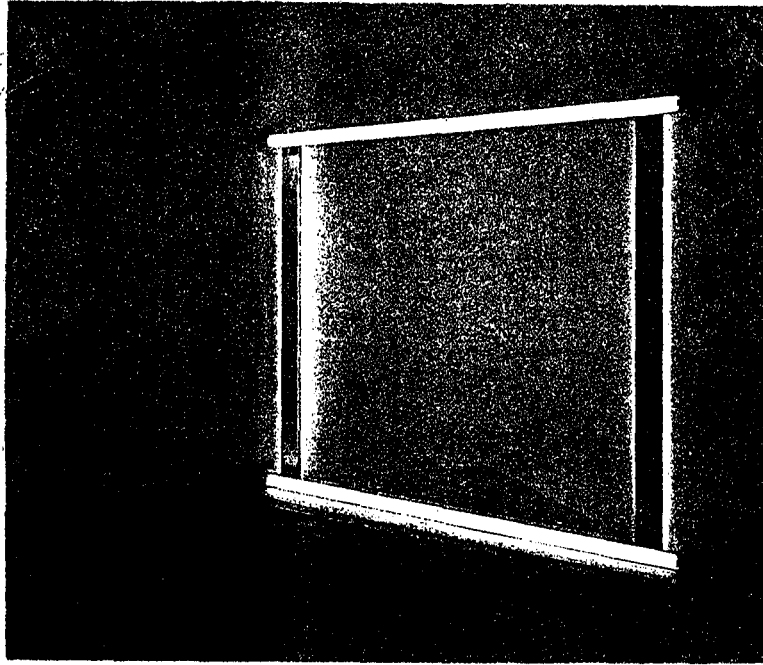
Yeni dışavurumculuğun 5-6 senedir işgal ettiği güncellik tahtına gelip kurulan, sanat piyasasının yeni gözdesi ve kısa adıyla Neo-Geo olarak adlandırılan Yeni-Soyut-Geometrik sanat.



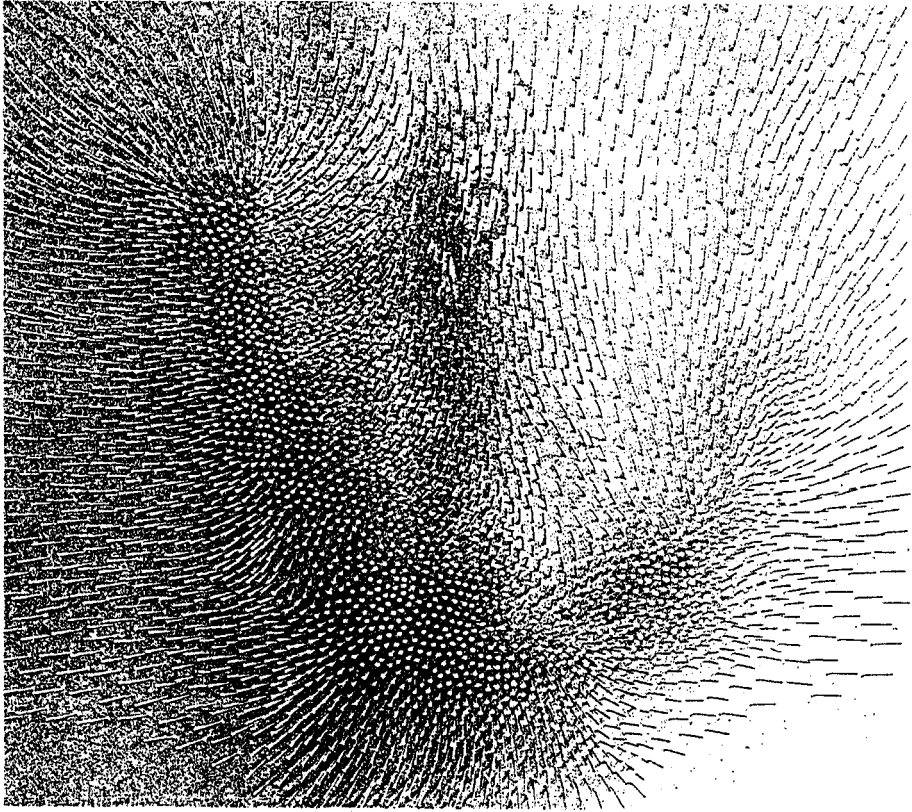
R. 101 : Frank Stella, "Kingsbury Koşusu",
Tuval üzerine alüminyum boya,
198x198 cm., 1960, Özel koleksiyon.



R. 102 : Victor Vasarely, "Zett-Kek",
140x140x cm., Sidney Janis,
New York.



R. 103 : Dan Flavin, "İsimsiz", Pembe, altın, gün ışığı
ve floresan ışık, 243x243 cm., 1966-8.,
Modern Sanat Müzesi, New York.



R. 104 : Günther Uecker, "Bettina'nın Portresi", 150x150x cm., 1964, Courtesy Galeri, Schmela, Düsseldorf.



R. 105 : David Ligare, "Grek İskemlesinde Oturan Kadın", (Penelope), Tuval üzerine y.boya, 100x120., 1984, Kaplin Galeri L.A.



R. 107 : Bruno Ceccobelli, Prova in Due Fuochi, Ahşap üzerine karışık teknik, 153.7x133.3 cm., 1989.

Bu akımın bir anda meşhur oluveren ilk isimleri Peter Halley, Meyer Vaisman, Jeff Koons, Sherrie Levine, Jack Goldstein, James Welling, Ashley Bickerton, Philip Taaffe, Peter Schuyff, John Armleder. Bizde resimlerinin bıraktığı izlenim, bütün basitlik ve durgunluklarına rağmen, en az Yeni dışavurumcu resimlerin 5 sene önce yarattığı ışık gibi (Resim 108).

Neo-Geo resimler, bildiğimiz anlamda soyut resimlerin yalnız ve yalnız bir parodisini, bir nevi basit taklidini yapıyorlar (simulacrum). Sakın yanlış anlamayın, bu bir eleştiri değil. Tam tersine, olayın bütün kavramsal değerini veren ve 2. derece bakma ve görme sürecinde algılanan bu olgu, işin püf noktası. Bu resimlerde, soyut resimlerin kritik açıdan veya sanat tarihsel açıdan, bilinçaltı gerçeklerle ya da dünya ötesi üstün dünyalarla olan bağlantıları söz konusu hiç değil. Bunlar yalnız soyut resim yöntemlerinin hakikate benzemeyen içerikten boşaltılmış, stillerinden ibaret.

Yeni dışavurumculuktan sonra sanat ilk defa bu kadar belirgin ve iyice çizilmiş yeni bir rotaya oturdu, diyor Eleanor Heartney.

Neo-Geo soyut sanat, minimal ve kavramsalla olan bütün bağlarına rağmen yeni dışavurumculuğun açtığı, yardığı ve yarattığı pazarda meta halinde alışveriş konusu olan dikdörtgen, elle tutulur resim piyasasının bütün hazır sistemlerini ve gereçlerini, uluslararasılığını hemen sonuna kadar kullanma şansı ile doğdu (Baykam, 1990, s. 139-142).

Neo-Geo akımı, Baudrillard'ın bakış açısına göre, resmi anlamından arındırılmış yalın bir göstergeden oluşan bir nesne olarak görmesidir (Baykam, 1990, s. 229).

8. 21. YÜZYILA GİRERKEN

Resimde 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek artan bir ivmeyle birbirini izlemeye başlayan yeni arayışlar, bu alandaki manifesto, gruplaşma, kurumsal model vb. sayısında bir tür patlamaya yol açmıştır adeta (Ergüven, 1992, s. 63).

“1980’li yılların sonlarından günümüze post ve neo-izm’lerle sanat akımları doğmakta. Post ve neo, bir şeyleri eskiden taşıyan nitelermeler. Modernizm tüm çağ boyunca resim dünyasını avucuna aldı. 1960 sonrası post-modern olarak nitelendi. Minamalizm son onbeş yıldır geçerliliğini koruyor. Son aşaması post-minimalizm olarak ses veriyor. Romantizm sanatta hep vardı. 19. yüzyılda kendi boyutlarının sınırlarına ulaştı, 20. yüzyılda ona tepki olarak sanatçılar yeni bir dil arayışına girdiler (İlyasoğlu, 1994, s. 297).

Sanattaki son gelişmeler nesnelere ile yapılan buluşların ötesindedir. Çevremizi algılayışımızı değiştirecek yeniliktedirler ve algısal dünyamızın gerçeklerini biçimlendirmektedirler. Çağdaş sanatın tarihi, aslında nesnelere tarihi değil, bir bilinç tarihidir; sanatın temelindeki süreklilik algısının gelişmesidir, nesnelere gelişmesi değil (Arnold Berleant).

21. yüzyıla yaklaştığımız süreç içinde “sanat” kendi adına varılabileceği anlatım olanaklarını sonuna dek zorluyor. Bu aşamada tartışma gündemine gelen en ilginç sorulardan biri de sanatçının “dünyayı” nasıl “görmesi” gerektiğidir. Modernist dönemde ressamlar dünyayı bakarak keşfettiler. Oysa yaşadığımız bu post-modern zaman diliminde sanatçı bakmak değil görmek zorunda ve kendisine hareketli bir caddede pencere açmak zorundadır (Sönmez, 1993, s. 36).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TARİHİ SÜREÇ İÇİNDE IŞIK KAVRAMI

Işığın gizemi karanlığı aydınlık kılma gücündedir. Mağaranın karanlığından aydınlığa çıktığında karanlık-aydınlık gibi iki zıt kavramın bilincine varan insanoğlu, benliğinde ışığı doğa ve çevresi ile bütünleştirmiştir. Işığın gücü, onda ilk tanrı kavramlarının belirmesini sağladı.

Enerjiyi görünür kılmanın en yoğun aracı olan ışık günümüzün de en etkili anlatım araçlarından biri, belki de ilkidir. Resim sanatı, salt retinaya yansıdığı biçimiyle ışık ve renkle ilintilidir. Sanatta ışık, bazen renge yansıyor onun içinden çıkıyormuş gibi görünürken anlatım ön plana çıkmış, bazan da betimlemeyi, açık olarak mekan içerisindeki figür hacımların gölgesiyle belirtmeye yaramıştır.

Klasik üslup resminde, tablonun tüm yüzeyini aydınlatan üniversal ışık önem kazanır.

Erken Bizansta dinsel bir amaca yönelmiş ikonlar ise altın yaldızlı fonla metafizik kutsallığı vurgular. Bizans ikon sanatının rönesans ve sonrası dönemlerden de etkilendiği görülür. Bizans resminde ışık, tinsel ve maddesel iki karakteri yansıtır. Tinsel karakter, kompozisyonda kutsal kişinin başının üzerinde bulunan ışık karakteri, maddesel karakter, resmin yüzeyindeki altın veya gümüş varak ve yaldızlı mozaiklerin ışığı kırması ile oluşan yansımadır. Türk minyatürlerinde ise İslam büyüklerinin başını

imleyen ışık yalaz şeklindedir.

Ortaçağ boyunca mozaik, kitap resmi ve sonra eklenen boyaresimde dikkat çeken en önemli özellik ise altın zeminin öteki dünyaya ilişkin bir ışığı temsil etmesidir. Hiç kuşkusuz L.Dittmann'ın vurguladığı gibi, bir takım karşıtlıkları içeren göksel bir ışıktır (Ergüven, 1992, s. 55).

Kitap resimlerinde yer alan figürlerin kendi ışığıyla parıldama gücü vardır. Mozaikte ve kitap resminde ilke aynıdır.

Giotto'da ışık-gölge, eşyanın rölyefini ortaya çıkarmaya çalışan resim sanatının bir anlatım aracı olmuştur. Masaccio, nesnelere üstüne düşen ışık-gölgeyi vermekle yetinmeyip, yeni bir boyut kazanan ışık-gölge karşıtlığı, figürlerdeki plastik sağlamlığı, oldukça kuvvetli bir araç olarak ortaya çıkarır. Masaccio'da ışıktan gölgeye doğru daima bir geçiş vardır.

Rönesansda resim, ışık unsurunu kazanmıştır. 15. y.y. sanatçıları resim yüzeyini her yönden gelen ışığa göre biçimlendirirler. Leonardo, ışıklı görünecek yerin yanına gölgeyi getirecek bir hareketi, karşı bir hareketle dengeler. 15. y.y. değerlendiremediği ışık unsurunu, Rönesans döneminin getirdiği tatlı ve yumuşak bir ışıkla aydınlanır.

Maniyerizm'de ve Barok'da ışığın, yarı gölge ve giderek gölge alanlarının kuvvetle değişmesi canlı gerginliği yükseltir. Barok devirde gerek doğal ışık gerek tasviri, biçimlerin kapalı bütünlüklerini yok eden ve sınırsız yapan ışık-gölge karşıtlıkları ile çözümleyicidir (Ögel, 1977, s. 130).

Barok kompozisyonlar ışık anlayışı üzerine kurulmuştur. Işığın dağılışında figürler birer araç olarak kullanılmıştır. Bu yüzden herhangi bir eleman resimden atılamaz, bu ışığı yok etmek olur. Yeni ışık anlayışı, ayrıntılardan arınarak özü vermeyi amaçlar.

Işık-gölgenin derinleştiği Barok üslup, Avrupa'da uzun süre klasiğin reddi olarak görülmüştür. İdeal güzellik, klasik dönemin getirdiği bir üstünlük ögesi olarak kullanılırken Barok, bu ideallerden bir sapma şeklinde yorumlanır.

Jacques-Louis David klasik beğeniye yeniden canlandıran girişimiyle 19. y.y.la bir hareket getirmekle kalmamış, sanatın eskimeyen biçimlerinin arkasındaki gizemli atmosferi de yansıtmıştır.

Turner'in resimlerinde nesnelere yapısının belli bir ana ilişkin (sis, ışık ve yansımalar) atmosfer koşullarının etkisiyle hemen bütünüyle yitip gittiğini görürüz (Gombrich, 1992, s. 286).

Constable, güneş ışığının taptaze çimenlere dökülen yansımalarını sadece kendi görüntüsüne bağlı kalarak gösterir. "Doğal olarak görünen taze yeşille, alışkanlıkların aradığı sıcak tonlar arasındaki ayrımı göstermek ister." (Gombrich, 1976, s. 390).

Empresyonizme gelinceye kadar bütün resim okulları, ışığı bir "araç değer" olarak anlamıştı. Barok, klasisizm, romantizm sanatçıları için de ışık böyleydi. Resim sanatında doğaya sadık olarak çalışan son önemli akım, empresyonizmdir.

Gerçekçi anlayışın, resim sanatındaki son halkası olarak değerlendirilir. Empresyonislerin algıladığı ve resmettiği biçimiyle doğa, belirli bir andaki ışık ve aydınlık etkisinden ibarettir (Özsezgin,

1993, s. 90).

17. y.y.da Newton, ışığı bir prizmayla renk parçacıklarına bölerek tayfi elde etmiştir. Bu tayf, koyudan açığa doğru bütün renk skalasını kapsar. 19. y.y.da Helmholtz ve Chevreul gibi renk fiziği konusunda araştırma yapan bilim adamları, renk tonları üzerine kurulu bir vizyonun gizlerini ortaya koymakla, Newton'un renk fiziği konusunda açmış olduğu devrimci görüşü biraz daha derinleştirmişlerdi (Özsezgin, 1993, s. 90).

Bu nedenle Empresyonizme, bilim sanatı gözüyle bakılır. Işık gerçekliğin görüşünü meydana koyan bir elemandır. İzlenimcilerin resmettikleri gerçek değil, doğrudan görünüş olmuştur. Empresyonistler ışığı değişken bir değer olarak almışlar, doğayı değişen ışık altında nesnelere gerçek rengini kazandırdığı görüşünü benimsemişlerdir. İzlenimcilere göre eşyanın lokal rengi yoktur. Bu renk ışıkla belirlenir.

Empresyonistlere kadar sanatçılar atölye ışığını idealize ederek kullanıyorlardı. İzlenimci ressamlar ilk kez atölye dışına çıkarak resim yaptılar. İzlenimcilerde biçimlerin konturlarının asıl çözülmesi, ışık altındaki dünya görüntülerinin değişimi başlıca konu almaları ile görülür. Empresyonistler genel olarak ışığı, titreşimi, yansımayı ve dinamizmi fırça tuşlarıyla gerçekleştirirler.

Yeni-izlenimcilik divizyonizmden yararlanarak dünyayı ışık dizisi içinde kontrast renklerle optik görüntüyü sağlamıştır. Bu karışımı seyircinin gözü yapacaktır.

Empresyonizm sonrasında ışık değişkenlikleri "göz"le sınırlı kalamazdı. Göz derine inebilmeliydi. renk, göz algısına göre değil,

zihinsel yapılan senteze göre değerlendirilirdi. Tinsel karakter “evrensel gerçekleri” görebilmeliydi.

19. y.y.ın sonunda 20. y.y.ın ilk çeyreğinde ardısıra gelen akımların bütün sanatsal öğelerini temelinde barındırır.

Fovizm’de; ışık-gölge resimden atılmış, kontrast renklerle saf sanatı aramışlardır. Kompozisyonda yeni düzen arayan kübizm’de; titrek ışıklar prizmatik bir etki içinde görünürler.

Ekspresyonistler geleneğin zincirlerini kırma çabası içerisinde yalnızca görece değerlerin söz konusu olabileceği yerlerde mutlak değerler arama zorunda kalmışlardır. Bu da çoğu kez belli bir biçimin ya da rengin kendini bir patlamanın karşı konulamaz gücüyle izleyicinin bilincine zorla kabul ettirecek kadar “ifade dolu” olduğundan söz edilmesine yol açmıştır (Gombrich, 1992, s. 358).

20. y.y. başında tekrar ağırlık kazanan ışık-hareket bağlantısı Delaunay da renge bağlıdır, ama onu en çok ilgilendiren ışık dinamizmidir.

Rayonistler (ışıncılar) ışığı soyut sanat geometrizmi içinde yorumlamışlardır. Buradan yapay ışığa geçilecektir. S. Delaunay’ın Elektrik Prizmaları tablosu, yapay ışık yorumunda önemli bir aşamadır.

Fütürizm’de; ışık, devinim, ritm yaratmak için biçimler üzerinde titrek bir şekilde sürekli dolaşır. Hareket ve ışık maddeyi eriterek yok edecek güçtedir.

Sürrealistler ışığı, keyiflerince kullanmışlar, ışık, gölge anlayışı bir üslup birliği yaratmamıştır. Bu ışık sürrealist bir ışıktır.

Empresyonistlerden beri çözülmek istenen bölünmemiş yüzey, mekana doğru çözülür. kendi dışında var olan ışık görüntülerini emmekle yüzey, atmosferin parçası olur. Malevich'in düz beyaz boyalı (minimal sanat) bir yüzeyden ibaret olan o ünlü resmi bu anlamda yorumlanır. Bir projeksiyon perdesidir o, çevrenin ışık ve gölge reflexleri üzerine düşer. Bundan sonraki adım hareketli, reflexli, ışık, renk biçimlemesidir. Boya yerine akıcı, renkli, parıltılı, titreşimli bir ışık (Ögel, 1977, s. 34).

Soyut sanatta ışık, açık-koyu düzen içinde boyanın kendisinden kaynaklanır. Geleneksel anlamda ışık kullanılmaz. Renkler güçlenir, duygu anlatımının ancak renkle anlatılabileceğini ifade ederler.

Amerika'da savaştan sonra teknolojiye bir tepki olarak gelişen içe dönük soyut ekspresyonizm, 1950'lerde yerini giderek hızlanan yeni malzeme ve teknikler çöşkusuna bırakır. Rus konstrüktivistleri ve De Stijl ile bağlanan Dvizjenje (hareket) grubu hep ışık, optik etkiler, hareket yeni strüktür ve ritmlerle kompozisyon veya çevre yaratan sanatçıların birleşmesi ile ortaya çıkmışlardır (Ögel, 1977, s. 36-78).

1960 sonrası oluşan sanat hareketlerini pop-sanat, op-sanat, minimal sanat, kavram sanatı, kinetik sanat ve yeni gerçekçilik olarak sıralayabiliriz. En çok ilgiyi pop sanat görmüştür. Bu akımlar amaç birliklerini korumuşlardır. Amaçları doğayı yansıtmak değil, biçimlendirmek ve yorumlandırmaktır.

1960 sonrası sanatı, toplumun kültürel değişim süresince yeni bir yaşam biçiminin simgesi olmuştur.

Op-sanatta, retinanın uyarılması, tek iletişim yoludur. İzleyende fizyonomik anlamda görsel tepki uyandırmaktır. Optik sanatta harekette ışığı içeren, anlamlandıran bir değer olmuştur, ancak reel ışık ve hareket değildir.

Optik etkiler yaratmada saflığı ve yoğunluğu ile maddeden sıyrıcı yapay ışığı yeğ tuttuğunu belirtir sanatçı. Şu halde mekan seyircinin kendine göre kavramına kalmış, devamlı değişen bir dinamik mekandır. Sabit mekan kavramı böylece aşılmış olur (Ögel, 1977, s. 78).

Işıқта var olan nitelikler hele hareketle düzenlenirse son derece plastiktir. Işığın çelişen fakat dengeli bir yönü vardır. Fiziksel anlamda ölçülebilir, gerçek unsurdur. Şiirsel anlamda hareketle akıcı ve değişkendir, yani maddesel değildir. Yinelenen hareket durağandır, ama rastlantıya, değişmeye bırakılırsa ışık ve hareket bilinmeyen ve önceden görülmeyen sürpriz etkiler ile zenginleşir (Ögel, 1977, s. 70).

1913-1930 yılları arasında sanatı ışık, hareket, ses, film, tiyatro, mimari ile bağ kurarak, kinetik sanatta yerleşmiş bir sanat ifadesi oluyor. Frank Molina, Kinetik sanat yapıtlarında hareketi bir boyut olarak kullanan bir sanat olarak açıklar.

Moholy Nagy, ışık mekan modülatörü ile tasarladıklarını gerçekleştirerek kinetik sanatın ışıklı hareket yaratmada ilk büyük yapıtı olmuştur. Sanatta doğal ışık yerine yapay ışığın egemenliği başlar.

Kinetik sanat üç boyutlu yaratıları içerir.

Elektronik teknoloji, yeni fizik çözümleyicidir. Güçleri gözün göremediği kadar küçük ölçüde üretir. Laser, doğal ışık gibi, boşlukta hareket eder. Elle tutulamayan, maddesel olmayan mekanda hareket ve oluşumda aranan ifade olanakları laser ışınlarından yararlanarak yaratılan çevreler, bugünkü sanatın çevresel ışık yorumlarıdır.

Çağların karanlığını aydınlatan ışık kavramı, bu yapıtlarda yeniden canlanır. Kendi başına yeterli, ışık üreten kaynak, karanlıkta gün ışığındaki keskin geometrik biçimleri kaybolan, ışıkla yeni konturlar kazanan, yine ışıkla bu konturları silebilen ve sonsuz mekana kavuşmaları her an mümkün gibi görünen yapıtlar, günümüze çevresel sanatın belki en etkili düzenleri, gece çevresini inanılmaz bir değişime sokma potansiyeline sahip, ışığın hareketleri, elle tutulmaz kaynaklığında, madde çözümleyiciliğindedir, en katı geometrik biçimde bu niteliklerini sürdürür.

Reklam ışıklarının şehir estetiğindeki rolü küçümsenemez, rastgele yanyana gelişen olumlu etkisi olabilen renk ve ışık dokusu vardır (Ögel, 1977, s. 131).

Türk resim sanatında ışığı araç olarak kullanan bazı sanatçılardan birkaç örnek vermek gerekirse;

Çağdaş Türk Resim sanatında soyut düşünce yönünde soyutlamacı eğilimleri senteze götüren geometrik non-figüratif bir çizgide olan Adnan Çoker'in resimlerinde gitgide yalınlaşan siyah fon üzerinde mistik denilebilecek bir ışık, degrade renk oyunları, simetrik biçimleriyle müzikal bir ritme ulaşır. Yanılsama üçüncü boyutu tamamlarken resimleri değişik algılanma olanağı sağlar

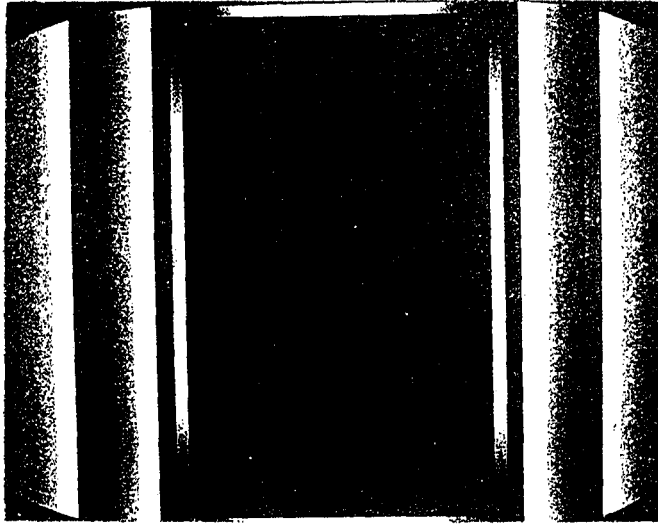
(Resim 109).

Mübin Orhon'un soyutçu, biçim araştırmalarına dayanan resimlerinde özgün çizgileri yoğun bir gerilimi, iç disiplini belirler. Rengin ateşiyle oynamayı sever, rengin etkileyici gücünü ışıkla birleştirerek devinimi yaratırken yapıtları hem yüzeyselliğe hem de derinliğe varır. Onun resimleri tam bir çoşkudur, renktir, ışıktır. Yapıtlarda bu gizemli ışığın enerjisi dalga dalga yayılarak kaybolur (Resim 110).

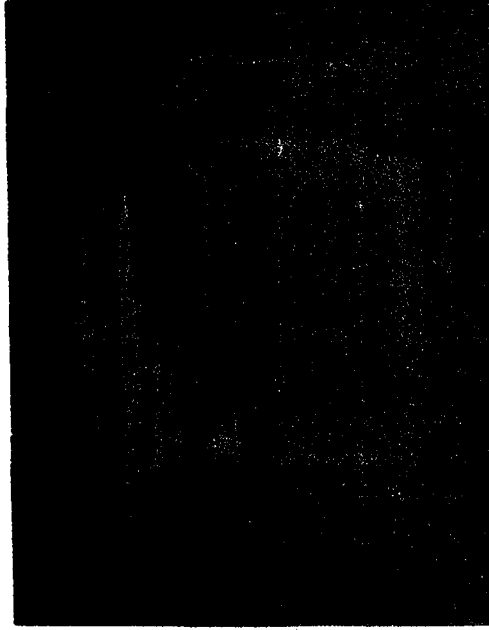
Burhan Doğançay, görsel malzemedен yola çıkarak çağdaş resim soyutlaması kaligrafiye varan üslupla sanatçının tuval resmine esin kaynağı olur. Doğançay gölge resminde usta bir sanatçıdır. Onun graffiti tekniğindeki duvarları ve resimlerinde tuvale iliştirilmiş üç boyutlu nesnelere güneşe çıkartarak doğal gölgeleri yakalar. Boyadığı bu gölgelerin gerçek olmadığını anlamak güçtür. Doğançay'ın resimlerinde asamblajlar ve kolajlar dış dünyayı içeriye taşırlar (Resim 111).



R. 108 : Richard Johnson, "Riverfront Break", Tuval
üzerine akrilik, 175x170 cm., 1994.



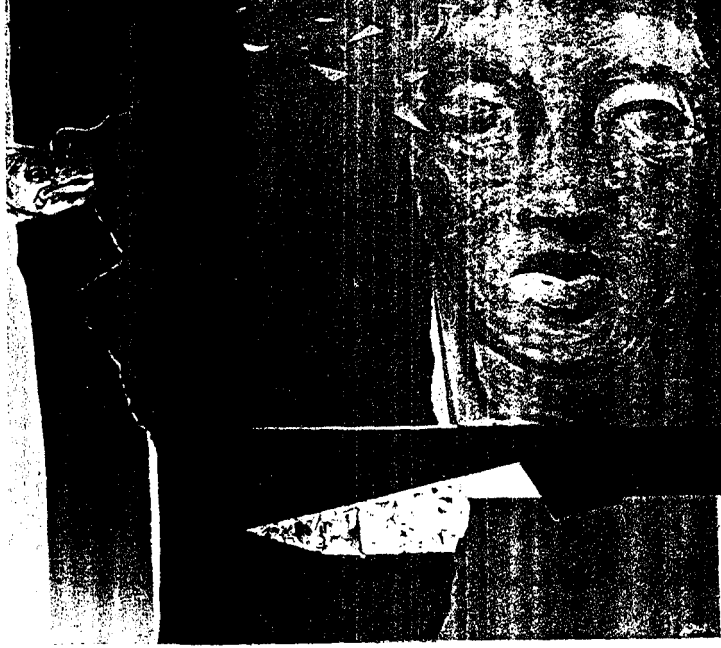
R. 109 : Adnan Çoker, "Açık Simetri VII", Tuval
üzerine akrilik, 200x150 cm., 1988.



R. 110 : Mübin Orhon, Paris.



R. 111 : Burhan Doğançay, "Kırk Fener", Tuval
üzerine karışık malzeme, 130x162 cm.,
1991, Amerika.

TEZ İLE İLGİLİ UYGULAMALAR

Resim 1: Tuval üzerine yağlıboya 100x110 cm 1995



Resim 2: Tuval üzerine yağlıboya 40x40 cm 1996



Resim 5: Tuval üzerine yağıboya 40x40 cm 1995



Resim 6: Tuval üzerine yağıboya 40x40 cm 1996



Resim 7: Tuval üzerine yağıboya 50x50 cm 1996



Resim 8: Tuval üzerine yağıboya 90x90 cm 1996



Resim 9: Tuval üzerine yağıboya 90x90 cm 1996



Resim 10: Tuval üzerine yağıboya 90x90 cm 1996

RESİMLER ÜZERİNE AÇIKLAMALAR

Işığın nesne yüzeyindeki etkisi, rengin farklı tonlarını kullanarak oluşturulur. Renk, biçim ve ışık birbirinden ayrılmayan üç önemli ögedir. Dolayısıyla resimde renk ve biçim söz konusu olduğunda ışık da gündemdedir. Bedri Rahmi Eyüboğlu bu ilişkiyi şöyle açıklar: “Renkle biçim her zaman elele dolaşan ikizlere benzerler. O kadar birbirlerine benzerler ki bazan onları karıştırırız. Onları birbirinden ayırabilmemiz için güvendiğimiz biricik yol ışıktır. Işığın değdiği yerde renk ve biçim vardır, fakat ışığın ulaşamadığı yerde renkler kaybolur ama biçim kaybolmaz.”

Doğasal biçimin sanatsal ya da resimsel biçime dönüşmesi sanatçının coşku düzeyi ile doğru orantılıdır. Resimsel biçimin oluşması aynı zamanda yaratma olgusudur. Resimsel yaratma, boyasal çözümlmelerin bir sonucudur. Kompozisyonda renk, biçim ve ışık gibi birbirinden ayrılmayan yaratma öğelerinin titiz bir yalınlıkla kullanılması gerekir.

İlk resimlerde kullanılan geometrik biçimlerin imgesi, karışıklık yaratmayan kolay anlaşılabilir etkidedir. Işığın değerlendirilmesinde de organik biçimlere göre avantajlıdır. Ancak organik ve geometrik biçimlerin resimlerde oluşturdukları zıtlıkla denge sağlanır.

Tuvalin yüzeyine bir anlam vermek için o yüzeyi santim santim yaşamak gerekir. Yoksa verilen çaba yüzeyi boyamaktan öteye geçemez. Algılananların tuval yüzeyine uygun biçim ve renklerle yansıtıldığı bu dizi resimlerin bir yönüyle dışavurumcu, bir yönüyle soyutlamacı öğeler içerdiği söylenebilir. Doğa ve insan gerçeğinden yola çıkılarak düzenlenen resimlerde dış görünüşün ardındaki gerçeği

irdeleyerek öze inmeye çalışılırken özgün anlatım dilinin geliştirilmesi çabası da söz konusudur.

Özellikle son çalışmalarda anlık sürüşler, fırça vuruşları coşkunun tuvale aktarılmasının göstergesidir. Işık etkileri ve renk vuruşlarıyla sağlanan devinim gözlenirken coşku ve gerilim ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Biçim ve renk zeminle aynı devinim içersinde bütünleşir. Sürekli bir değişim beklentisi söz konusudur. Sosyo-psikolojik ortamın sanatçıyı önemli ölçüde etkilediğine inanılmıştır.

Resim sanatındaki genel ışık anlayışını vurgulayan (araştırmacı) bu dizi resimleri yaparken biçim, renk ve ışığı irdelemiş, çağdaş, sentezci, özgün bir plastik dil geliştirme amacı gütmüştür.

Resim 1

Heykel, Mısır sanatını daha çok karakterize eder. Bu nedenle yapılan bu resimdeki portre, Mısır heykeline bir göndermedir. Mısır'a can veren Nil'i simgeleyen ışıklı mavi, zemine kontrastlık ve canlılık verir. Tuvali dikine bölen dikdörtgenin koyu laciverti açılarak üst kenarda kaybolur. Yüzeyindeki ışıklı kırmızı üçgenler, devinimleriyle ve kontrastlıklarıyla koyu rengi daha da derine iterek güçlendirir. Portredeki soğuk, donuk, sert ifade, boyanın inceltip saydamlaştırılmasıyla yumuşatılmaya çalışılmıştır. Nil'in bereketi balık, bir simge olarak kullanılırken hiyeroglif yazılar, rengin ışık-gölgesi ile rölyef etkisi oluşturur.

Resim 2

İkonlar ilahi ışıkla aydınlanır, dünyevi ışığın gölgeleri yüzeyde görülmez. İkonlarda kullanılan sarı zemin metafizik (gaipler alemiyle bağlantılı) kutsiyeti vurgularken, mekan doğal olmaktan çıkar. İkona gönderme yapılan bu resimdeki portre'de taç ve giysi sarı ile boyanarak öne çıkarılmıştır. Zemin, koyu renkle geriye itilerek kontrastlık sağlanırken mistik bir anlam verilmeye çalışılır. Bu daha çok Bizansa özgü bir olgudur.

İkonlarda en çok kullanılan mavi, kırmızı ve sarı renk bu resimde de uygulanmış, kare, dikdörtgen bölmeler farklı planlar ve mekan yaratılarak yorumlanmıştır. Tahta dokusu verilen ışıklı kırmızı yüzeye giren kuş figürü az soyutlamayla gerçekleştirilmiş olup, muştı sahnesini simgeler. Ahşap üzerine tempera ve encaustique tekniği ile yapılan ikonlara karşılık bu portre yağlıboya tekniğindedir. Portrenin başındaki temsili taç, başı çevreleyen hale olarak da yorumlanabilir. Tacın ışıklı görünümü ve parıltısı yapay olup, sarı rengin ışığıdır.

Resim 3

Koyu zeminin sol ortasında yükselen form, dinamik biçimlenmiş alt bölüm, daha sakin üst bölümle dengelenir. Beyaz ve turuncu ışığı yansıtır.

Resim 4

Hızlı fırça dolaşımlarıyla oluşan bu resim, kendini zaptedemeyen bir devinim içersindedir. Resmin alt kısmı daha koyu,

ışıklı renklerle gerçekleştirilirken resmin açık renkli üst bölümü beyazdır ve geniş bir alanı kaplar. Beyaz alan yaşama sevincini simgeleyen yapay ışıktır. Üst bölümdeki dikey mavi resimde denge unsurudur.

Resim 5

Resmin büyük bölümünü kaplayan koyu mavi leke, resim yüzeyinin arkasına kaymış gibi görünürken rahatça sürülen ışıklı kırmızılar, uyumlu bir denge oluştururlar.

Resim 6-7

Renklerle biçimler parçalanırken, koyu ve açık lekeler denge oluşturur. Sıcak renklerin parlaklığından yararlanılarak farklı ışık etkileri elde etme yoluna gidilmiştir. İrili ufaklı ışık parıltıları ve kontrastlıkları yoktur.

Resim 8-9

Doğa ve insan gerçeğinden hareketle düzenlenen bu resimlerde, dışavurumcu tavrı özellikleri görülür. Soyut sanatta, doğa ile insan ilişkileri içiçedir. Resimlerde deforme olan, bozulan biçimlerle resmin biçimine varılır. Renklere anlam yüklendirilmiştir. Mavi renk gizemle ifade bulurken, kırmızı baştan çıkarıcı değildir. Işık etkileri boyanın renginden kaynaklanır. Parlayan sarı tonlar, beyazlar aynı zamanda açık-koyu leke dengesiyle resimlerde bütünlüğü sağlar. Leke önce belirirken, renkler daha sonra seçilerek lekeci bir anlayışa bürünürler.

Resim 10

Biçim ve zemin arasında oluşan espas, yorumlama tarzını belirlemektedir. Figüre benzer kütleler her zaman bir eyleme hazır gibidir. Bu kütleleri oluşturan biçimler, ne zaman ortaya çıkacağı belli olmayan bir dinamiklikle ele alınmıştır. Cézanne'in dediği gibi renkli ışık değil, ışıktaki renk yani rengin ışığı verilir. Gölge az parlayan bir renktir. Resmin sağ ve soluna sürülen beyaz ve sarı mistik atmosfer oluşturan morların yanında azgın biçimler gibidir. Kırmızı, coşkulu siyah çizgiler arasında pek de sakinleşmemiştir. Organik biçimler devinim halindedir. Tuvalin üst bölümünde kum beji ve gri mordan yararlanılmıştır. Havadaki titreşim konu ve zamanı destekler gibidir. Tuvali ortadan bölen ışıklı mavi, resmin içinde dolaşarak bütünlüğü sağlarken, aynı zamanda sert fırça vuruşları netliği ile organik biçimlerle kontrast etki yapar.

Estetik kaygılarla biçim-renk-ışık öğeleriyle hacim ve kontrastlık, leke kavramıyla plastik bir etki yaratılmaya çalışılır. Bildirim, bilinç ve bilinç altı oluşturduğu duygusal tepkilerle üretilen bu dizi resimlerde görselleşir.

İzleyicide düşünsel süreci başlatma eyleminin gerçekleştirilmesinin, her yeni resimle başka dünyaların oluşumunda sürüp gideceği umut edilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

GiOTTO'dan beri resim, yükselen yeni sınıfların eğilimlerine koşut olarak gerçeğe yönelmişti. Gözün algılarını doğru olarak resmetmek için ressamalar, gölge-ışık, perspektif, anatomi ve hareket gibi araçlardan yararlanıyorlardı. Dış dünyayı, öbür dünyanın yansıması, bedeni ruhun bir simgesi sayan Ortaçağ görüşünden sonra doğayı doğa, nesneyi nesne olduğu için resmetmek büyük bir felsefe değişikliği sonucuydu. Yeni dünya görüşüne koşut olarak sanat da yeni araçlarını bulmaktan geri kalmıyordu. Ressamalar ışık ile gölgenin uzayı (espas) anlatmadaki önemini keşfettiler. Varlıkların bir tabloda birbirleriyle ilişkileri yönünden ele alınmasında, bağıntıların kurulmasında ışık-gölgeye başvurulmaya başlandı (Erol, 1971, s. 2).

Erken Bizansta dinsel, Bizans resminde maddesel ve tinsel, Ortaçağ boyunca dünyayı simgeleyen, çağrıştıran ışık, Rönesanstan beri de hep renge egemen bir öge olmuştur.

Temelde resme ışık, Rönesans öncesi Gotik dönemde girmiş, doğa üstü ya da tinsel içerikte kullanılan bir iletişim aracı olmuştur. Işığa olan tutkunun en önemli nedeni de dinin insanlar üzerindeki etkisini artırıcı bir öge olarak kullanılmasıdır diyebiliriz. Rönesans sanatçıları dinsel baskının etkisini yapıtlarında da sürdürmüşlerdir. Işık, Caravaggio'nun resminde çizgi ve renkle eşdeğer büyük bir ögedir. Caravaggio, resimde ışığı çizgi ve renk ile eşdeğer bir belirleyici ve etkileyici öge düzeyine çıkarmıştır. Kimi sanat tarihçileri ve eleştirmenleri, Caravaggio'nun resme soktuğu ışığı, perspektifin bulunuşuyla kıyaslayıp, aynı ölçüde önemserler. Caravaggio'nun

kullandığı ışık, doğal değil, büyülü bir ışık diye tanımlanır (Şenyapılı, 1996, s. 146).

Işık, gerçek anlamını Rönesansta resme her yönden girerek kazanmış, Manierizm ve Barok'da gölge ile tanışmış, kompozisyonun oluşumu, figürlerin dağılımında önemli bir görev üstlenmiş, ayrıntılardan arınarak öze yönelmiştir.

Barok, Klasik dönem ve Romantizm'de "araç değer" olarak kullanılırken izlenimciler de objenin rengini belirleyen bir öğedir artık. Fovizm'de ışık-gölgenin yerini kontrast renkler alırken Kübizm de titrek ışıklar prizmatiktir. Sürrealizm'de ışık kuralsız kullanılırken, Malevich'de yüzey tarafından emilerek bir mekan oluşturur. Soyut sanatta ise boyanın içinde, yapısındadır.

Hareketle ışık, optik sanatla anlam kazanırken, doğal ışık artık yerine yapay ışığa bırakır. Derken, elektronik teknolojisi az, doğal ışık gibi boşlukta hareket ederek günümüz sanatında yerini alır.

Yukarıda kısaca söz ettiğimiz serüveniyle ışık, bazan amaç, bazan araç olmuş, ama daima resmin asal bir ögesi olarak kalmıştır. Işık, bazan doğal, bazan yapay varlığı ile resim sanatında çok önemli bir görev üstlenmiştir. Gelecekte de bu yükümlülüğü devam ettirecek gibi görünmektedir.

Işığın fiziksel yapısı ile gözün fizyolojik yapısı arasındaki ilişki ve algılamaya etkileri bilimsel olarak saptanmıştır. Bu saptamalar baz alınarak tarihsel süreçte resim sanatı ışık yönüyle incelenerek belli ortaklıkların olup olmadığı, varsa hangi temele dayandığı, genel geçer doğrulara indirgenip indirgenemeyeceği yeni bir araştırma konusu olabilir.

RESİMLER LİSTESİ VE KAYNAKÇASI

- R.1 : 'Mumya Sandukası Üzerinde Artemidorus'un Portresi',
Jaffé, L.C.Hans, The History of World Painting, s. 17, Alpine
Fine Art Book, New York, 1967.
- R.2 : 'Sakallı Bir Adamın Mumya Portresi',
Jaffé, L.C.Hans, The History of World Painting, s. 80, Alpine
Fine Art Book, New York, 1967.
- R.3 : 'Hodegetria Meryem'i',
Yılmaz, Nilay., **Art Decor**, "İkona Sanatı", s. 95, Hürriyet
Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1994.
- R.4 : 'Meryem ve Çocuk İsa',
Başegmez, Şinasi., İkonalar, s. 27, Yapı Kredi Yayınları,
İstanbul, 1989.
- R.5 : 'Çocuğunu Emziren Meryem',
Rice, Talbot, David., Art of Byzantine Era, s. 27, Thomas and
Hudson, Londra, 1963.
- R.6 : 'Blacherniotissa Meryem'i',
Başegmez, Şinasi., İkonalar, s. 30, Yapı Kredi Yayınları,
İstanbul, 1995.
- R.7 : "Mandilion Tipi İsa",
Tansuğ, Sezer., Resim Sanatının Tarihi, s. 79, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1995.

- R.18 : 'İsa ve Havarileri',
The Book of Art, s. 134, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.19 : 'Theodora ve Saray İleri Gelenleri',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 89, Alpine
Fine Art Book, New York, 1967.
- R.20 : 'İmparator Konstantin Manomakas ve İmparatoriçe Zoe ile İsa'
Rice, Talbot David., Art of the Byzantine Era, s. 104, Thames
and Hudson, Londra, 1963.
- R.21 : 'Vaftizci St.John ve Meryem, İsa',
The Book of Art, s. 152, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.22 : 'Tahtında Oturan Meryem, Azizler ve Melekler',
Gombrich, E.H., Sanat ve Yanılsama, s. 73, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1992.
- R.23 : "Tahtında Oturan Meryem, Azizler ve Melekler",
Gombrich, E.H., Sanat ve Yanılsama, s. 73, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1992.
- R.24 : 'Stilicho Diptikonu'
Sanat Tarihi Ansiklopedisi, s. 160, Görsel Yayınlar, İstanbul,
1981.
- R.25 : 'Harbaville Triptychcon'u',
Rice, Talbot David., Art of the Byzantine Era, s. 77, Thomas
and Hudson, Londra, 1963.
- R.26 : 'İsa ve Dört İncil Yazarı',
Honour, Hugh.-Fleming, John., A World History of Art, s.
278, MacMillan, İngiltere, 1984.

- R.27 : 'Khakhuli İkonu',
Rice, Talbot David., Art of the Byzantine Era, s. 157 Thomas
and Hudson, Londra, 1963.
- R.28 : 'Konstantin Manomachos'un Tacı',
Rice, Talbot David., Art of the Byzantine Era, s. 102, Thomas
and Hudson, Londra, 1963.
- R.29 : 'Meryem ile İsa',
Çağlarboyu Anadolu'da Kadın, s. 161, Kültür Bakanlığı
Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Kataloğu, İstanbul, 1993.
- R.30 : 'Hagia Eudokia',
Çağlarboyu Anadolu'da Kadın, s. 161, Kültür Bakanlığı
Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Kataloğu, İstanbul, 1993.
- R.31 : 'Peribleptos Meryem'i',
Weitzmann, Kurt., Chatzidakis, Manolis., Radojic, Svetozar.,
Icons, s. 181, Alpine Fine Arts Koleksiyonu, New York, 1980.
- R.32 : 'St.Theodora ve St.George Arasında Oturan Meryem',
Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s.
236, MacMillan, İngiltere, 1984.
- R.33 : 'Maesta Meryem',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 129, Alpine
Fine Arts, New York, 1967.
- R.34 : 'Meryem'in Ölümü',
Tansuğ, Sezer., Resim Sanatının Tarihi, s. 73, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1995.

- R.35 : 'Vladimir Meryem'i',
Rice, Talbot David., Russian Icons, s. 40, Thomas and Hudson, Londra, 1947.
- R.36 : 'Sevgi İkonu',
Rice, Talbot David., Russian Icons, s. 42, Thomas and Hudson, Londra, 1947.
- R.37 : 'Kutsal Üçleme',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 141, Alpine Fine Arts, New York, 1967.
- R.38 : 'Panagia Eleusa Meryem'i',
Yılmaz, Nilay., **Art Decor**, "İkona Sanatı", s. 95, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1994.
- R.39 : "Ayasofya Müzesi", Trabzon, 13. y.y., Kartpostal.
- R. 40 : 'Çarmıha Gerilen İsa',
Führer Durch Das., Antalya Müzesi Kataloğu, s. 85, Antalya, 1990.
- R.41 : 'Tahtta Oturan Madonna',
Ergüven, Mehmet., **Türkiye'de Sanat**, "Resimde Renk Üzerine", s. 59, Ebru Grafik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1992.
- R.42 : 'Judas'ın Busesi',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 123, Alpine Fine Art Book, 1967.
- R.43 : 'Yüce İsa ve Dört İncil',
Beckwith, John., Early Medieval Art, s. 51, Thomas and Hudson, New York, 1985.

- R.44 : 'Tebşir Sahnesi',
The Book of Art, s. 223, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.45 : 'Cennetten Kovulma',
Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s. 320, Mac Millan, İngiltere, 1984.
- R.46 : 'Kayalıklar Meryem'i',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 189, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.
- R.47 : 'Atina Mektebi',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 192, Alpine Fine Art Book, 1967.
- R.48 : 'Adem'in Yaratılışı',
Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, s. 235, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
- R.49 : 'Kırbaçlama',
The Book of Art, s. 29, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.50 : 'Dikenle Taçlandırma',
Ergüven, Mehmet., **Türkiye'de Sanat**, "Resimde Renk Üzerine", s. 60, Ebru Grafik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1992.
- R.51 : 'Son Akşam Yemeği',
Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, s. 225, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
- R.52 : 'Fırtına',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 197, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.

- R.53 : 'İsa'nın Doğuşu',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 195, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.
- R.54 : 'İlkbahar',
Honour Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s. 345, MacMillan, İngiltere, 1984.
- R.55 : 'Yıkanan Kadın',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 245, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.
- R.56 : 'Beşinci Mühürün Açılışı',
Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, s. 287, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
- R.57 : 'Son Akşam Yemeği',
Tansuğ, Sezer., Resim Sanatının Tarihi, s. 179, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
- R.58 : 'St.Paul'un Değiştirmesi',
Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s. 427, MacMillan, İngiltere, 1984.
- R.59 : 'Leucippus Kızlarının Kaçırılışı',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 229, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.
- R.60 : 'Las Meninas',
The Book of Art, s. 167, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.61 : 'Konser'
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 266, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.

R.62 : 'Sis Denizinde Yolcu',

Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s. 490, MacMillan, İngiltere, 1984.

R.63 : 'Hürriyet',

Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 292, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.

R.64 : 'Kar Fırtınası',

Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s. 501, MacMillan, İngiltere, 1984.

R.65-66 : "Ornans'ta Cenaze Töreni"- "Volterra".

Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art (Resim 65) s. 499, (Resim 66) s. 493, MacMillan, İngiltere, 1984.

R.67 : 'Pieter Von den Broecke'nin Portresi',

Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, s. 327, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.

R.68 : 'Kendi Portresi',

Gombrich, E.H., Sanatın Öyküsü, s. 331, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.

R.69-70: 'Kırda Öğle Yemeği'-'Empresyon'

Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, (Resim 69) s. 296, (Resim 70) s. 300, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.

R.71 : 'Grande-Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğle Sonrası',

The Book of Art, s. 49, Grolier Incorporated, New York, 1976.

- R.72 : 'Auvers'te Cadde',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 309, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.
- R.73 : 'Nevermore',
The Book of Art, s. 55, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.74 : 'Kendi Portresi',
The Midnight Soul of the Artist, s. 6, Reinhard Steiner Benedikt Taschen, Almanya.
- R.75 : 'Sigara İçen Erna',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, s. 43, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.76-77: 'İsa'nın Yaşamı'-'Herward Walden'in Portresi',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, (Resim 76) s. 42, (Resim 77) s. 43, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.78 : 'Çığlık',
Gombrih, E.H., Sanatın Öyküsü, s. 449, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
- R.79 : 'Kağıt Oynayanlar',
Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s. 544, MacMillan, İngiltre, 1984.
- R.80 : 'Eiffel Kulesi',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, s. 68, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.81 : 'Merdivenden İnen Çıplak',
İpşiroğlu, M., İpşiroğlu, N., Sanatta Devrim, s. 39, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

- R.82 : 'Gezinti',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, s. 219, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.83 : 'Rayonizm',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 324, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.
- R.84 : 'Beyaz Üzerine Siyah Kare',
İpşiroğlu, M., İpşiroğlu, N., Sanatta Devrim, s. 58, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.85-86: 'Işık-Uzay Modülatörü'-'Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri Kompozisyon',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, (Resim 85) s. 120, (Resim 86) s. 79, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.87 : 'Toplumun Temel Direkleri',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, s. 158, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- R.88 : 'Bir Caddenin Melankolisi ve Gizemi'
Honour, Hugh., Fleming, John., A World History of Art, s. 594, MacMillan, İngiltere, 1984.
- R.89 : 'Belleğin Devamı',
The Book of Art, s. 138, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.90 : 'Mimari Çalışma III',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 331, Alpine Fine Art Book, New York, 1967.

- R.91 : 'Son Işık',
Richard, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 62,
Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- R.92-93: 'Victory Boogie-Woogie'-'Moskova'da Bir İngiliz',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, (Resim 92) s. 218,
(Resim 93) s. 80, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.94 : 'Bambu Sandalyeli Natürmort',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, s. 62, Remzi
Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.95 : 'No.8',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 361, Alpine
Fine Art Book, New York, 1967.
- R.96 : 'Numara 1',
The Book of Art, s. 102, Grolier Incorporated, New York, 1976.
- R.97 : 'Kadın 1',
Jaffé, L.C.Hans., The History of World Painting, s. 363, Alpine
Fine Art Book, New York, 1967.
- R.98 : 'Doğaçlama No. 30',
Richard, Lionel., Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s. 183,
Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.
- R.99 : Schlinkert, Nurten., **Türkiye'de Sanat**, "Almanya'daki
Müzeler", s. 56, Ebru Grafik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul,
1993.
- R.100-101: 'Lokanta'-'Kingsbury Koşusu',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, (Resim 100) s.
313, (Resim 101) s. 254, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

- R.102: 'Zett-Kek',
Sanat Ansiklopedisi, s. 102, C. IV, Görsel Yayınları, İstanbul,
1984.
- R.103 : 'İsimsiz',
Lynton, Norbert., Modern Sanatın Öyküsü, s. 320, Remzi
Kitabevi, İstanbul, 1993.
- R.104 : "Bettina'nın Portresi",
Néret, Gilles., Avant Garde 1945-1975 Malerei und Plastik., s.
208, Hirmer Verlag München und Office., İtalya, 1988.
- R.105 : 'Grek İskemlesinde Oturan Kadın',
İskender, Kemal., **Türkiye'de Sanat**, "12 Post-Modernist
Örnekle", s. 15, Ebru Grafik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul,
1991.
- R.106 : 'Plastik Metal Konstrüksiyon',
Néret, Gilles., Avant Garde 1945-1975 Malerei und Plastik., s.
213, Hirmer Verlag München und Office., İtalya, 1988.
- R.107-108: 'Próva in Due Fuochi'-Riverfront Break',
Lucie-Smith, Edward., ARTODAY, (Resim 107) s. 189, (Resim
108) s. 344, Phadion Press Limited, İngiltere, 1995.
- R.109 : 'Açık Simetri VII',
Özsezgin, Kaya., Türk Plastik Sanatçıları, s. 107, Yapı Kredi
Yayınları, İstanbul, 1994.
- R.110 : **Türkiye'de Sanat**, "Mübin Orhon", s. 34, Ebru Grafik ve
Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1992.

R.111 : 'Kırık Fener',

Ted-Castle, Frederick., **Türkiye'de Sanat**, "Doğançay'ın Duvarları", s. 32, Ebru Grafik ve Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1993.

KAYNAKÇA

- AKKAYA, T.-BEKSAÇ, E. :Avrupa Resim Sanat Tarihi.
1990 İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- AKKAYA, T. :Andrei Roblev'in Teslis İkonasına
1995 İkonografik ve İkonolojik bir Bakış.
İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- ASLANAPA, O.-MANSEL, ARİF M.: Sanat Tarihi.
1969 İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınevi.
- BAŞEĞMEZ, Ş. :İkonalar.
1989 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAYKAM, B. :Boya'nın Beyni.
1990 İstanbul: Genç İşadamları Derneği Yayınları.
- BEYKAL, C. :Viladimir Tatlin ve Konstruktivizm.
Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, 18.
1985 Ankara Torunoğlu Ofset.
- BÜYÜKİŞLEYEN, Z. :Çağdaş Sanatın Oluşumu ve
Gelenekçiler Üzerine
Yeni Boyut Plastik Sanatlar
Dergisi, 12.
1983 Ankara Torunoğlu Ofset.
- BOWNESS, A :Modern European Art.
1985 Toledo: Thomas and Hudson Ltd.

- CÖMERT, B. :Mitoloji ve İkonografi.
1980 Ankara: Meteksan Ltd.Ş.
- CLAUDON, F. :Romantizm Sanat Ansiklopedisi.
1988 Çev: Özdemir İNCE
İstanbul: Remzi Kitabevi.
- CONTİ, F. :Rönesans Sanatını Tanıyalım.
1982 Çev: Solmaz TURUNÇ
Milano: Rizzoli Editore.
- ÇOKER, C. :Sralin Sanatçısı, Mario Merz.
Yeni Boyut Plastik Sanatlar
Dergisi, 18.
1982 Ankara: Torunoğlu Ofset.
- DEMİRKOL, V. :Batı Sanatının Kronolojik Sıralan-
ması.
Sanat, Aylık Güzel Sanatlar Ga-
zetesini, 23, 24, 25, 26.
1995 Ankara: Kurtuluş Basımevi.
- DUBEN, AKSÜĞÜR, İ-ŞENGEL, D.: Çağdaş Düşünce ve Sanat.
1991 İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği
Yayın Dizisi.
- ERDEM, S. :Modern Sanat.
1963 İstanbul: Türkiye Basımevi.
- ERGÜVEN, M. :Yoruma Doğru.
Türkiye'de Sanat 2.
1992 İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaa-
cılık A.Ş.
- ERGÜVEN, M. :Resmin Başkalaşan Güzelliği.
Türkiye'de Sanat 4.
1992 İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaa-
cılık A.Ş.

- ERZEN, J. :Soyut Sanat Üzerine.
Yeni Boyut Plastik Sanatlar Der-
gisi, 10.
1983 Ankara: Torunoğlu Ofset.
- ERZEN, J. :Ard-Çağdaşçılık ve ABD'de Resim.
Yeni Boyut Plastik Sanatlar Der-
gisi, 29.
1985 Ankara: Torunoğlu Ofset.
- EYİCE, S. :Son Devir Bizans Mimarisi.
1963 İstanbul:İ.Ü. Edebiyat Fakültesi
Yayınları.
- GENÇ, A.-SİPAHİOĞLU, A. :Görsel Algılama "Sanat'ta Yaratıcı
Süreç".
1990 İzmir: Sergi Yayınevi.
- GOMBRICH, E.H. :Sanat'ın Öyküsü.
Çev: Bedrettin CÖMERT.
1976 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- GÖKBULUT, N. :Pop Sanat.
Sanat, Aylık Güzel Sanatlar Ga-
zetesini, 22.
1995 Ankara: Kurtuluş Basımevi.
- GÜVEMLİ, Z. :Sanat Tarihi.
1960 İstanbul: Varlık Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, O. :Düşünce Tarihi.
1993 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HAZAN, F. :Dictionnaire de la Peinture
Modern.
1954 Paris: S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P.

- HOURTICO, L.-TOPRAK, B. :Sanat Şahaserleri.
1967 İstanbul: Güzel Sanatlar Akade-
misi Yayınları.
- İPŞİROĞLU, M.-EYÜBOĞLU, S. :Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.
1972 İstanbul: İstanbul Üniversitesi
Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İPŞİROĞLU, N.-İPŞİROĞLU M. :Oluşum Süreci İçinde Sanatın
1983 Tarihi.
İstanbul: Cem Yayınevi.
- İPŞİROĞLU, N.-İPŞİROĞLU M. :Sanatta Devrim.
1991 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İPŞİROĞLU, N. :Resimde Müziğin Etkisi.
1994 Yeni Bir Alımlama Boyutu.
İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İSKENDER, K. :12 Post-Modernist Örnekle Kurba-
ğalara Şarkı Söyletme Sanatı.
1991 Türkiye'de Sanat 1.
İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaa-
cılık A.Ş.
- İSKENDER, K. :Modernizm ve Türk Resmi 1
1992 Türkiye'de Sanat 3.
İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaa-
cılık A.Ş.
- İLYASOĞLU, E. :Zaman İçinde Müzik.
1994 İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- JAFFE, L.C.HANS :The History of World Painting.
1967 New York: Allpine Fine Art Book.

- ÖTÜKEN, Y. :Kapadokya Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı
Kiliselerde Resim Programı.
1984 İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
Arkeoloji.
Sanat Tarihi Dergisi, 3.
- ÖZSEZGİN, K.-BÜYÜKİŞLEYEN, Z.: Sanat Eserlerini İnceleme.
1993 Eskişehir: Etam A.Ş. Yayınlayan
Anadolu Üniversitesi Açıköğretim
Fakültesi, Web. Ofset.
- ÖZÜDOĞRU, Ş. :Sanat Tarihi.
1993 Eskişehir: Etam A.Ş. Yayınlayan
Anadolu Üniversitesi Açıköğretim
Fakültesi, Web. Ofset.
- PASSERON, R. :Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi.
1990 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- RAGON, M. :Modern Sanat.
1987 Çev: Vivet Kanetti.
İstanbul: Cem Yayınevi.
- RICE, TALBOT D. :Russian I'cons.
1947 New York and Londra: The King
Penguin Books.
- RICE, TALBOT D. :Art of Byzantine
1986 Londra: Thomas and Hudson.
- RICHARD, L. :Ekspresyonizm Sanat Ansiklope-
disi.
Çev: B.Madra, S-GÜRSOY, İ.
Osman BAŞ.
1984 İstanbul: Remzi Kitabevi.

- ROSSI, F. :Musées de Florence.
1966 Paris: Amery Somogy, S.A.
- 1981 :Sanat Tarihi Ansiklopedisi.
İstanbul: Görsel Yayınlar.
Cilt: 1,2,3,4.
- SAGLAM, M. :Mekan ve Derinlik Sorunları Üze-
rine.
1995 Türkiye'de Sanat, 19.
İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaa-
cılık A.Ş.
- SARAÇOĞLU, N. :Kapadokya Yöresi Bizans Fres-
koları Üzerine Plastik Yorumlar.
1995 Ankara: Hacettepe Üniversitesi,
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayın-
lanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- SERRULAZ, M. :Empresyonizm Sanat Ansiklope-
disi.
1983 Çev: Sezer TANSUĞ.
İstanbul: Remzi Kitabevi.
- SİMON, W. :Pop
1974 Londra: Thomas and Hudson Ltd.
- SÖNMEZ, N. :Eş Zamanlı Gerçek.
1993 Türkiye'de Sanat, 10.
İstanbul: Ebru Grafik ve Matbaa-
cılık A.Ş.
- SÖZEN, M.-TANYELİ, M. :Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü.
1986 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ŞENYAPILI, Ö. :Görsel Sanatlar ve İletişim.
1996 Ankara: Sanat yayıncılık.

- TANSUĞ, S. :Türk Resminde Yeni Bir Dönem.
1990 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TANSUĞ, S. :Resim Sanatının Tarihi.
1995 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TOPRAK, B. :Sanat Tarihi.
1960 İstanbul: Güzel Sanatlar Akademi Yayınları.
- TUNALI, İ. :Felsefenin Işığında Modern Resim.
1989 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TUNALI, İ. :Modern Resim.
1989 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TURANİ, A. :Modern Resim Sanatının Gerçek
Çehresi.
1960 Ankara: Doğu Ltd.Ş. Matbaası.
- TURANİ, A. :Dünya Sanat Tarihi.
1992 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TÜRKER, H. :İşiksal Elemanın Pentür Sanatına
Kazandırdığı İfade Zenginliği.
1992 İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Çalışması.
- WOLFFLİN, H. :Sanat Tarihinin Temel Kavramları.
Çev: Hayrullah ÖRS.
1990 İstanbul: Remzi Kitabevi.
- WORRINGER, W. :Soyutlama ve Özdeşleyim.
Çev: İsmail TUNALI.
1985 İstanbul: Remzi Kitabevi.

YETKİN, SUUT K.

1966

:Büyük Ressamlar.

Ankara: Ankara Üniversitesi
Yayınları.

YILMAZ, N.

1994

:İkon Sanatı.

Art Deco, Dekorasyon ve Sanat
Dergisi, 19.

İstanbul: Hürriyet Gazetecilik ve
Matbaacılık A.Ş.