

RESİM SANATINDA OPTİK ALDANMA

Yüksek Lisans Tezi

AYFER UZ /

ESKİŞEHİR

~~Zaferan Çiğdem~~

~~Zaferan Çiğdem~~

ÖZET

Resim sanatı görme duyumuza hitap eden bir sanattır ve görsel algılamaya dayanır.

İlk resim örneklerine mağara duvarlarında rastlayabiliriz. Bu resimler mekan endişesinden uzak olmakla birlikte özellikle hayvan resimlerinde ışık-gölgeye rastlanıyor.

Ortaçağa gelindiğinde fondaki altın yıldız az da olsa derinlik yanılsamasını verir. Daha sonra Giotto'nun getirdiği yeniliklerde resim sanatına mekan fikri girer.

Rönesansa; perspektif, modlesellik gibi kavramlar daha da geliştirilmiştir. 17.yy'da Barok Sanatında şiddetli ışık-gölge çatışkısı ile verilen modlesel etki ve hareketlilik algılamada ilginçliği sağlar. Bu hareket Op-Art sanatında daha da geliştirilir.

Empresyonistlerde ise renk bilimsel yönden incelenmiş. Yanyana kullanılan renklerden farklı görünümler algılanabiliyor.

Kompozisyonda düzenleniş biçimine göre, yüzey üzerinde hareketlilik, titreşim, uzaklık yakınlık gibi tesirler verir. Empresyonistler bu yönleriyle Op-Art sanatının çıkışına yardımcı olmuşlardır.

Ortaçağdan modern sanata kadar bir ressamın ilk görevi düz bir yüzey üzerinde espas derinliği yaratmaya çalışmak olmuştur. Soyut sanatta ise espas renk-biçim ilişkileri aracılığı ile ön-arka ve alt-üst'ün yer değiştirmesini sağlayan düzenlemeler olmuştur.

Algılamaya bağlı olan resim sanatı yanılgılarında beraberinde getirir. Özellikle Op-Art renk-biçim yanılsamasından hareket etmiştir. Çeşitli düzenlemelerle gözün retina tabakası uyarılarak algılama yanılgıları ile ilgi çekicilik sağlanmıştır.

ABSTRACT

Art of drawing is an art which is discoursed our field of vision, and based to comprehension (percieve) of visual.

We can meet the first examples of drawing on the wall of cave. Although those drawings were far from a cave of place, we can meet by change the shadow-light in the pictures of animals. Gold plated in designated fund gives us profundty partly in the period of the Middle Ages. Later, the opinion of place was joined the art of drawing with some newness by Giotto.

In Renaissance, some concepts as perspective and physical were developed. In 17th century, animation was provided by shadow and light in Baroque-Art. This animation was developed more in Op-Art.

As for Impressionists, color was studied in detail as a scientific. Different views can be percieves from colors which were used side by side. According to the arrangements

(preparations) in composition give some effects on surface of drawing as animation, vibration, distance and nearness.

Therefore, Impressionists helped the creation of Op-Art.

From the Middle Age to Modern Art, the first function of an artist was to study the creation of espas profundity on a smoot surface. In abstract art, some arrangements (preparations) which were provided the transposition of front -back and lower-upper by relation of color-form were produced.

Drawing-art that is related the comprehension brings some errors together. Especially Op-Art was formed from error of color-form. Draw attention was provided by waking up the retina of eyes with different arrangements (preparations).

§.3. RÖNESANS SANATI.....	10
<u>I- Rönesans'da Doğa Gerçeği</u>	10
<u>II- Mekan Uzam Kavramı</u>	11
<u>III- Bilimsel Perspektif</u>	11
<u>IV- Modle ve Anatomi</u>	13
<u>V- Leonardo Vinci'nin Sanatı</u>	14
1. Hava Perspektifi (sfumate).....	14
2. Kompozisyon (primidal).....	16

İ k i n c i K ı s ı m

B A R O K S A N A T I N D A O P T İ K A L D A N M A L A R

§.1. RÖNESANS NESNELLİĞİNDEN BAROK ÖZNELLİĞİNE.....	18
§.2. BAROKTA USLUP.....	18
<u>I- Barok'ta Form Anlayışı</u>	19
<u>II- Barok'ta Işık</u>	19
<u>III- Işık Gölge ile Yoğun Anlatım</u>	20
<u>IV- Barok'ta Perspektif</u>	26

İ k i n c i B ö l ü m

M O D E R N S A N A T V E O P T İ K
A L D A N M A

B i r i n c i K ı s ı m

E M P R E S Y O N İ S T L E R D E V E
F O V L A R D A R E N K S E L
A N L A T I M

- §.1. EMPRESYONİSTLERDE IŞIK VE RENK KAVRAMI..... 28
§.2. EMPRESYONİSTLERDE İLK BİLİMSEL RENK VE
RENKTE OPTİK ALDANMA..... 31
§.3. FOVLARDA OPTİK YANILMA..... 36

İ k i n c i K ı s ı m

S O Y U T S A N A T I N Ç I K I Ş N O K T A S I
V E O P - A R T S A N A T I N A D O Ğ R U

- §.1. ANLATIMDA YENİ GERÇEKLER..... 39
§.2. RESİMDE DEVİNİM..... 42
§.3. SOYUT SANATTA RENK VE BİÇİM..... 44

§.4. RENK VE ÇİZGİDE BAZI OPTİK YANILGILAR.....	46
§.5. SOYUT SANATTA ESPAS.....	48
§.6. OP-ART'IN DOĞUŞUNA YARDIMCI OLAN SANATLAR.....	50
<u>I- Geometrik Sanat.....</u>	50
<u>II- Konstrüktivist Sanat.....</u>	51
§.7. OP-ART VE VİCTOR VASARELY.....	53
§.8. GEOMETRİK BİÇİMLERDE ALGILAMA YANILGILARINA ÖRNEKLER.....	63
<u>SONUÇ.....</u>	68
<u>FAYDALANILAN KAYNAKLAR.....</u>	i-iv

GİRİS

Görsel öğelerle dolu olan bir dünyada yaşamaktayız ve günlük yaşantımızda görsel algılamanın önemi büyüktür.

Görsel sanatların hepsi göz algılamalarına dayanır. Göze hitap eden resim sanatı ise, iki boyutlu bir resim düzleminde ilgi uyandıracak arayışları beraberinde getirir.

Bu çalışmada esas itibariyle resimdeki optik yanılgılar ve gerçeklik üzerinde durulmuş ve konu iki ana bölüm içinde incelenmiştir:

Birinci Bölüm, Mağara dönemi resim sanatından Barok sanatını da kapsayan bir genişlikte incelenmiştir.

Birinci Bölümün Birinci Kısımında ilkellerin mağara duvarlarındaki resimleriyle konuya girilmiş olup, Ortaçağ ve Rönesans da sanat gerçeğine değinilmiştir. Ayrıca bu resimlerde optik yanılgılar örneklerle gösterilmiştir.

Birinci Bölümün İkinci Kısımında ise, sanat ve ışık-gölge

çatışkısı ile algılama yanılgıları anlatılırken, Rönesans sanatı ile de karşılaştırma yapılmıştır.

Bu çalışmanın İkinci Bölümünde yine zaman zaman bir önceki bölüm ve Kısımlarla karşılaştırma yapılarak, konu üç kısım halinde incelenmiştir.

Bu Bölümün Birinci Kısımında Empresyonistler ve Fovlar'ın en önemli anlatım aracı olan renkler üzerinde durulmuş, özellikle renklerde olmak üzere bazı algılama yanılgılarına değinilmiştir.

Bölümün İkinci Kısımında ise, soyut sanatta yeni gerçekler olan renk ve biçimin espas derinliğindeki öneminden bahsedilmiştir. Ayrıca Op-Art sanatının algılamada getirdiği yeni boyutlara değinilmiştir.

Ayrıca bütün Bölüm ve Kısımlarda da anlatılan konuya uygun olarak resim örnekleri ve açıklamaları yer almıştır.

Elde edilen araştırma sonuçları ise, raporun kısa bir özeti takiben sonuç sayfasında bir sistem içinde özet olarak yer almıştır.

B i r i n c i B ö l ü m

M A Ğ A R A D Ö N E M İ V E A V R U P A ' D A 1 4 . Y Y - 1 7 . Y Y ' L A R A R A S I N D A R E S İ M S A N A T I V E O P T İ K Y A N I L S A M A

B i r i n c i K ı s ı m

M A Ğ A R A D Ö N E M İ N D E N O R T A Ç A Ğ D A G İ O T T A V E R Ö N E S A N S S A N A T I N A

§.1. MAĞARA DÖNEMİ RESİM SANATI

İlkellerin mağara duvarlarına yaptıkları resimler belirli bir amaca hizmet etmek için çizilmiştir. Genellikle bu amaç büyüseldir Yani avın başarılı geçmesi amaçlanmıştır.

Paleolitik çağ mağara duvarlarında konturlarla çizilmiş hayvan resimlerine ratslanır. Hatta bu döneme "Hayvan Uslubu" denilmiştir. Bu usluptaki resimler renksizdir. Biçimi belirleyen çevre çizgisi ile gerçekçi bir anlatım mevcuttur. İki boyutlu

olan bu resimlerde mekan endişesi görülmez.



(Hayvan üslubunu yansıtan örnekler.
Les Combarelles, Fransa.)

Tarih öncesi çağın resim örnekleri, iki boyutlu bir özellik göstermekle birlikte, "nesnelerin sınır çizgilerinden içeriye doğru konulan gölge tonları ile hacimleri verebilmiştir. Bu gölge tonlarından renk yüzeylerine geçmiş ve sonunda bir veya birkaç rengi karıştırarak istediği etkiyi yaratabilmiştir"(1).



(Mağara duvarı resmi. Lascaux, Fransa.)

Özellikle orta Magdalenien döneminde, Altamira mağarasındaki hayvan resimlerinde konturun yerini renk lekelerine bıraktığını görürüz. Örnekteki "Bizon" resminde görülen renk lekeleriyle hacimsellik açıkça görülebilir. "Bazı figürlerin yanına,

(1) Nermin SİNEMOĞLU, Sanat Tarihi, Tarih Öncesinden Bizansa, Mimar Sinan Üniversitesi Ya., İstanbul, 1984, s.17.

resmi yapanın elini bastırıp etrafına kömür püskürtmek suretiyle bir çeşit boyut vermiştir"(2).



(Bizon resmi)

Resimdeki Bizon'un hareketi, bakışı bir anı belirlediği gibi ön-arka, ışık-gölge ve renksel ifade göze çarpar.

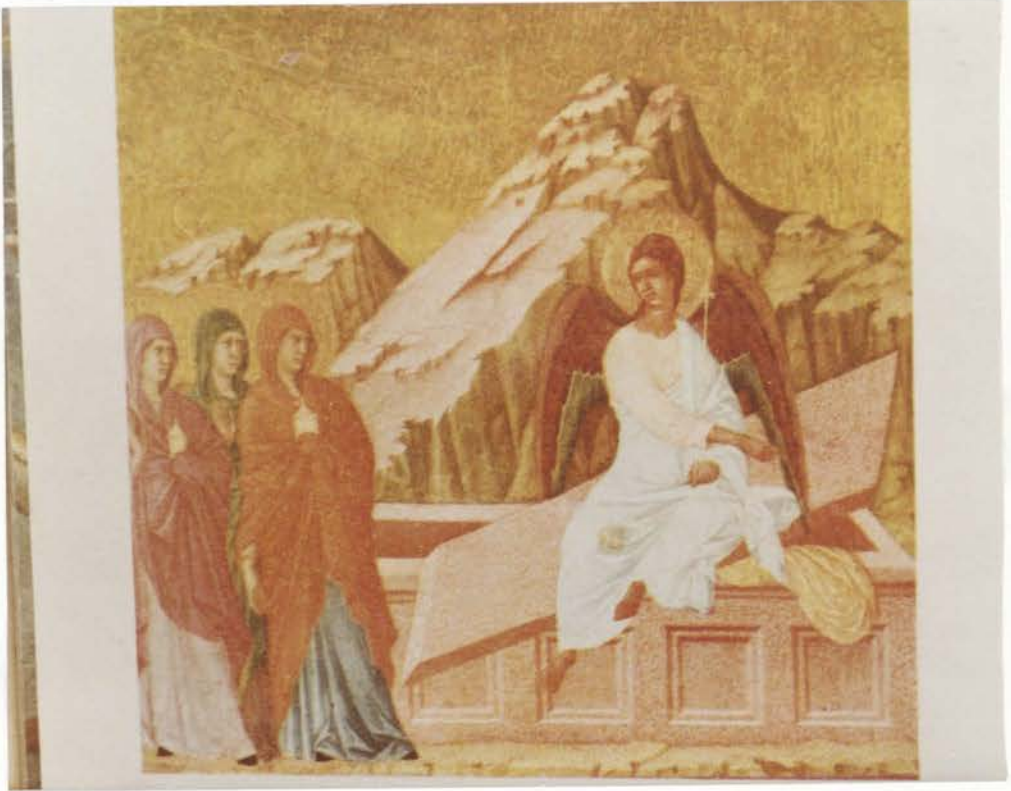
Bu nedenle, bu örneklerde modern sanatın izlerine rastlamak mümkündür diyebiliriz. Daha sonraki dönemlerde renk ve lekelerin yerini yine çizgisel anlatım alır.

§.2. GIOTTO VE NATURALİZM

"Ortaçağda uzam(mekan), ideal bir uzamdı. Derinlikten yok-

(2) Zahir GÜVEMLİ, Sanat Tarihi, Varlık Ya., B.3, İstanbul ?, s.17

sun bir düzey olarak veriliyor ve kutsal sahnelerde bu zemim, çok defa yaldızla örtülüyordu. Soyut düşünmeye alışmış olan Ortaçağ insanı, bu düzeyde uzam kavramının verilmek istenildiğini anlamakta güçlük çekmiyordu. Buna karşılık Giotto'nun resimlerinde anlatılan olaylar, hayal gücünden yaralanmaksızın göz önünde canlandırılabilirdi. Doğayı görüldüğü gibi vermeye çalışan naturalist bir üslup doğmaya başlamıştı artık"(3).



(SIMONE MARTINI: Ortaçağda altınyaldız derinlik etkisi veriyor)

Giotto fresklerinde düz bir yüzey üzerinde üç boyutlu bir espas derinliği yaratarak, resim sanatına yeni bir çığır açmıştır. O dönemde altın yaldız azda olsa geri planı vermek için

(3) Nazan İPŞİROĞLU - Mashar İPŞİROĞLU, Oluşum süreci içinde Sanatın Tarihi, Cem Ya., İstanbul, 1977, s.57.

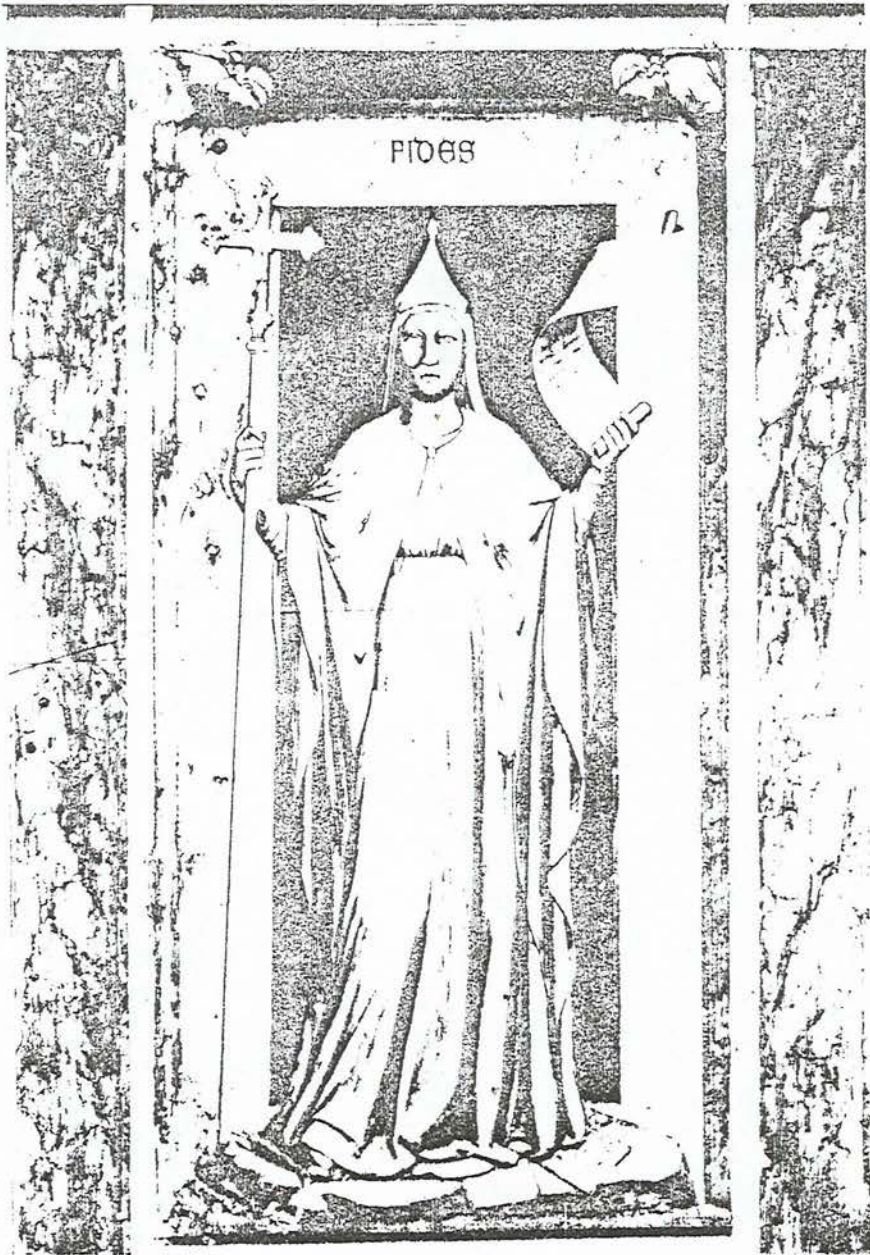
kullanılmış olsa da ancak Giotto ile üçüncü boyut resim sanatına getirilmiştir. "6.yy'dan kalan bir Bizans Mozayiğinin özelliği, arkada altın yıldız, öndeki figürler doğrudan bize bakıyorlar. Resmin içinde birbiriyle konuşan irtibat kuran figürler değil, resimlerde (Ortaçağda) sadece kiliseye girenlerle ilgilidir. Gayeleri figürleri olabildiğince anıtsal ve yakın olarak vermektedir.

Neftlerden birinde yer alan figürleri incelersek: İsa oturuyor, yanında melekler kadınlar İsa'ya doğru gidiyorlar. Figürler tek tek kareler içindedir. Arkada Altın Yıldız figürleri bize doğru itmektedir"(4).

Yine Giotto'nun "inanç" adlı resmini incelersek üç boyutlu yanılısamayı daha iyi gözleyebiliriz. "Bir elinde haç, öteki elinde açık bir tomar tutan bir kadın biçiminde kişileştirilmiş inanç imgesini gösteriyor. Bu soylu figürün, Gotik heykellerin yapıtlarına ne kadar benzediğini görmek kolaydır. Fakat burada heykel karşısında değil hacmi nedeniyle bir heykel yanılısaması veren bir resim karşısındayız. İşte kısaltımla gösterilmiş kollar, yüzün ve boynun oylumlanması (Modelling), kıvrımlama sonucu vurgulanmış gölgeler ve akıp giden kıvrımlar"(5). Giotto düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılısamasını bulmuştur.

(4) Şerife ÖZÜDOĞRU - Erol ALTINSAPAN, Avrupa Sanatı(17-18 yy), Anadolu Üniversitesi ya., Eskişehir, 1989, s.41.

(5) E.H. GOMBRICH (Çev. Bedrettin CÖMERT), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Ya., ?, ?, s.150.



(GIOTTO: Inanç.)

§.3. RÖNESANS SANATI.

I- Rönesans'da Doğa Gerçeği

Rönesans'da ortaçağdan farklı olarak, doğayı gerçekte görüldüğü gibi, perspektif, modle etme, ışık-gölge gibi yanılsama teknikleri ile doğa gerçeği verilir.

İnsan vücudu hacmiyle, anatomisiyle daha gerçekçi bir şekilde çizilir. Bu üç boyutlu çizimde, insan figürleri kompozisyon içerisinde ayakları yere basar şekildedir artık.

Masaccio'nun "vergi isimli çalışmasında özellikle anıtsallık, insan vücudunun hem kendi başına hem de plandaki figürlerde görüldüğü gibi çevreleri ile olan ilişkilerinin doğru ve gerçekçi olarak verilmesi dikkat çeker"(6).



(MASACCIO: Vergi.)

(6) Flavio CONTI (Çev.Solmaz TURUNÇ), Rönesans Sanatını Tanıyalım, İnkılap ve Aka Ya., İstanbul, 1982, s.41.

Masaccio'nun ortaçağın sonunda Giottto'nun getirdiği yenilikleri kullanarak geliştirdiğini görüyoruz. Örneğin "Giotto nun başlattığı açık-koyu düzenini geliştirerek biçimlerine sağlam bir hacim kazandırmıştır. Figürleri deformasyona uğratarak onlara anıtsal bir görünüş vermiştir. Bu figürlerin yere kuvvetli bastığı açıkça bellidir"(7).

II- Mekan Uzam Kavramı

Bu dönemde mekan kavramı bilimsel perspektif yardımı ile verilir ve insan bir mekan içinde gösterilir.

Masaccio'nun "vergi" isimli yapıtında; "olay açık havada, derinliği ve genişliği olan bir yerde geçiyor. . . . Uzam-hacim ilişkisi öylesine iyi hesaplanmış ki, arkada sadece başları görünen figürlerin bile uzamda yer kapladıkları belli oluyor"(8).

III- Bilimsel Perspektif

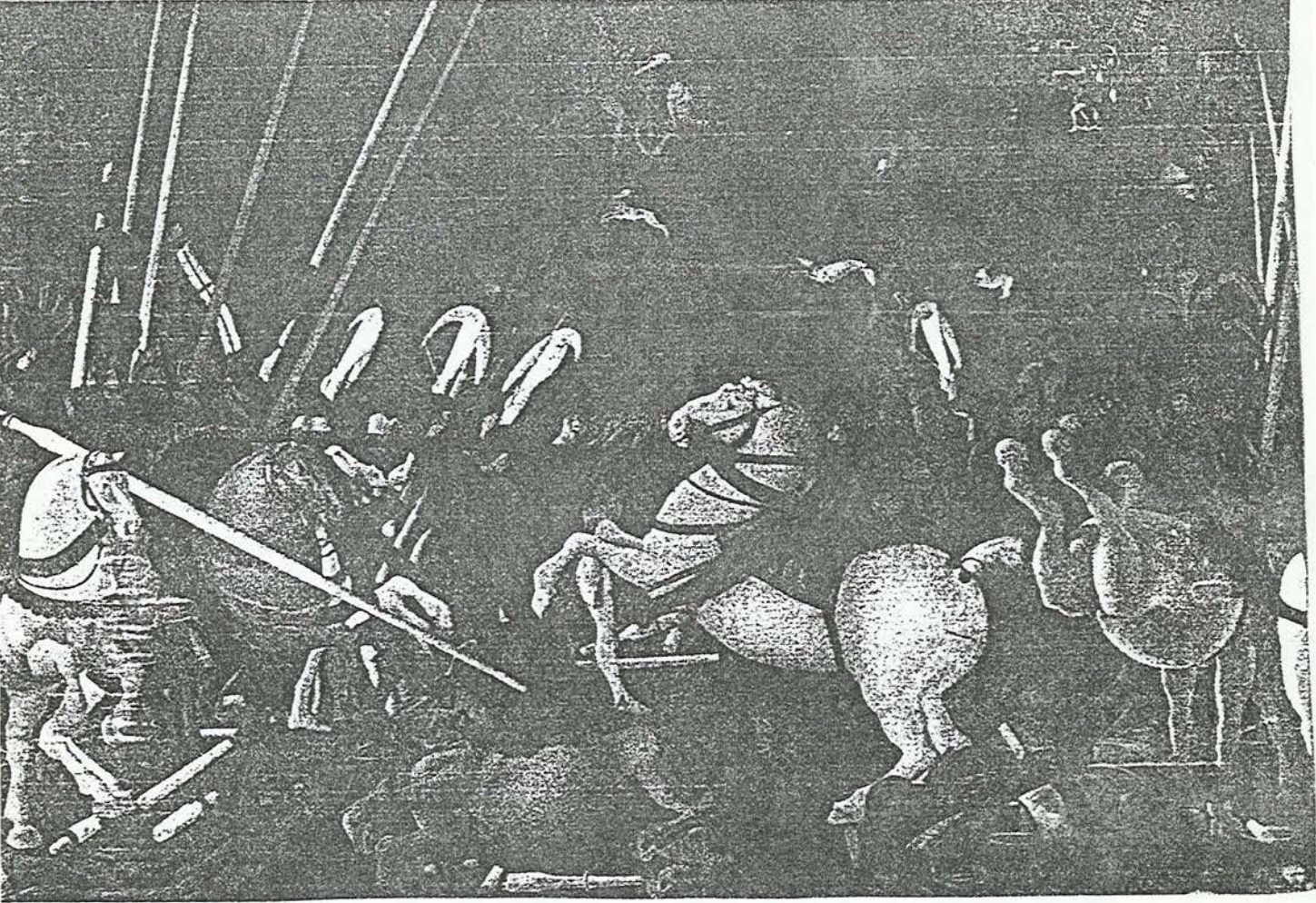
Perspektif "nesnelere iki-boyutlu bir resim yüzeyi üzerinde derinlik ve üç boyutlu bir, mekan içindelermiş gibi gösterme tekniği"(9) olarak tanımlanabilir. Hava ve çizgi perspektifi olmak üzere ikiye ayrılır: Çizgi perspektifi Rönesans sanatının en önemli yanılsama tekniklerindedir. Belli bir bakış noktasından ve matematiksel sistemle hareket edilerek üç boyutluluk, derinlik sağlar. Mantegna ve Paolo Uccello'nun resimleri buna örnek-

(7) Sevim ETİ, Rönesans Sanatı Tarihi, Devlet T.G.S. Yüksek Okulu Ya. No.2, ?, 1974, s.40.

(8) İPŞİROĞLU, s.59-60.

(9) Sezer TANSUG, Resim Klavuzu, Milliyet Ya., B.1, ?, 1973, s.298.

tir.



(PAULO UCCELLO: San Roma savaşı.)

Mantegna "İsaya Ağlayanlar" isimli eserinde "İsa tablonun derinliğine doğru uzanmış sırt üstü yatıyor. Böylece derine uzanan bir rakursi hareketi, eseri hacimlendiriyor. . . . Bu eser çıplak vücut etüdü ve bunun rakursi olarak kompoze edilişi bir yenilik idi"(10).

(10) Adnan TURANİ, Dünya Sanat Tarihi, ?, ?, s.348.



(MANTEGNA: İsa'ya Ağlayanlar.)

IV- Modle ve Anatomi

Bu dönemde Anatomi bilimi doğarak, insan vücudu, eklemler, kaslar, tüm ayrıntılarıyla gösteriliyor. Sanatçı için hacimsellik çok önemli oluyor. "Ressam, bilinçsiz olarak yaptığımız şeyi bilinçli olarak yapmak, yani, üçüncü boyutu kurmak zorundadır ve o, görsel izlenime dokunma duygusu verme yoluyla, bizim kendi görevimizi tamamladığımız anda görevini becermiş olur. Onun ilk işi öyleyse, dokunma duygusunu uyarmaktır. Yani, ben bir figüre dokunabilme yanılsamasına sahip olabilmeliyim. Bu figürün çeşitli çıkıntılarına avucumla ya da parmaklarımla dokunabilmek için kassal duyu yanılsamasına sahip olabilmeliyim ve ben onu önce

gerçek olarak kabul ederek ele almalıyım ki, resmin benim üzerindeki sürekli etkisine izin verebileyim"(11).

İşte, rönesans resmi modlesel etkisi ve Anatomi inceliğiyle gerçekmiş hissi vererek, dokunma yanılsamasını sağlayabilmektedir. Örneğin Mantegna'nın "İsaya Ağlayanlar" isimli yapıtı, anatominin uygulanışı ve rakursi ile modle etkisini seyirciye sağlayabilmiştir. "Adaleler hacimlenmiş biçimleri ile gösterilmiş ve böylece yuvarlaklaşan formlar haline getirilmiş"(12).

V- Leonardo Vinci'nin Sanatı

1- Hava Perspektifi (Sfumato)

O da tüm rönesans ustaları gibi hacimsellik, anatomi gibi kavramları incelemiştir. Bunun yanında eşyanın rölyefini yumuşatarak, sağladığı hava perspektifinin (Sfumato) ilk uygulayıcılarındanındır.

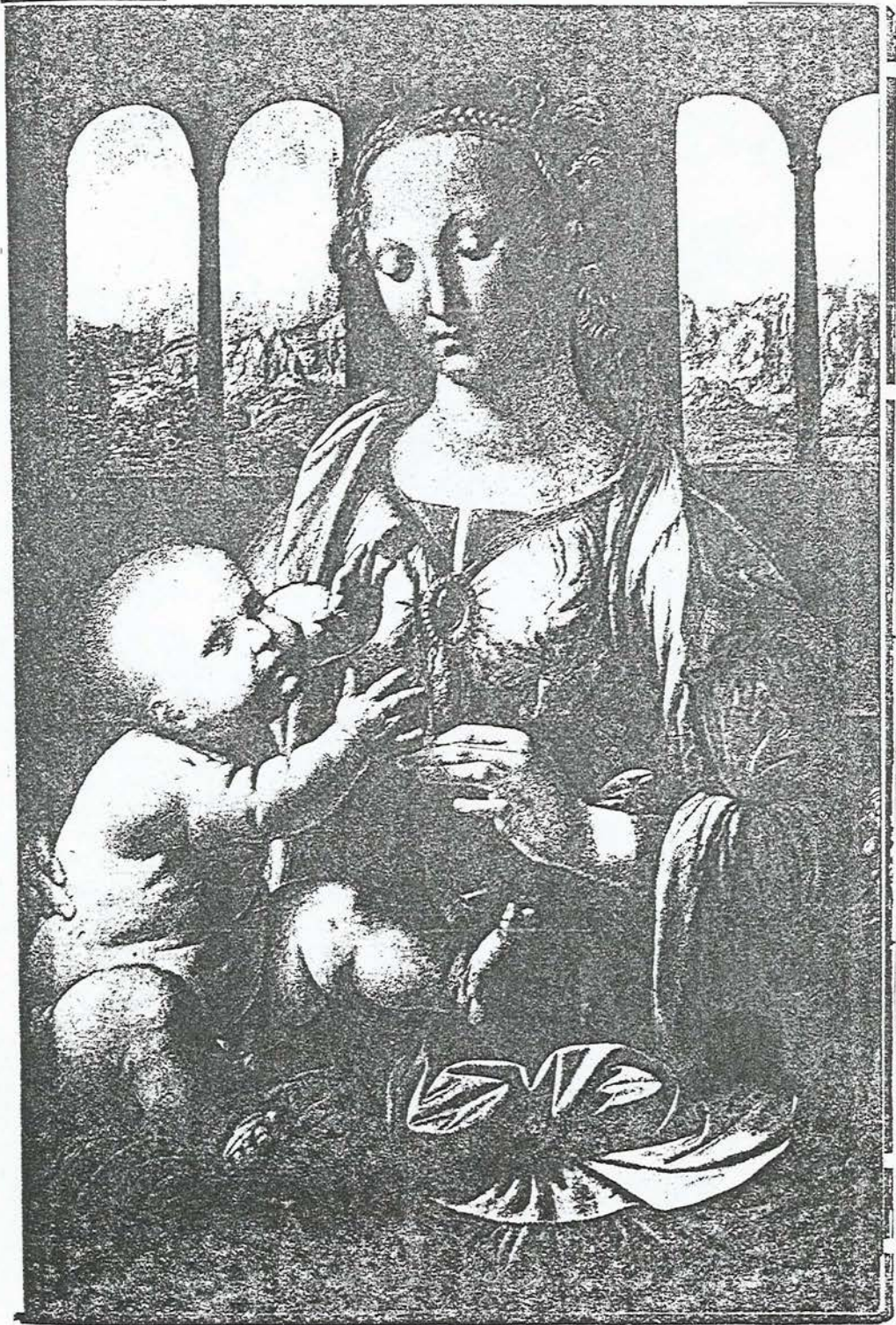
İşte, "figürlerin biçimlerini çizgiden çok ışık-gölge farkları aracılığıyla veren bir başka teknik daha gelişti. Bu tür resimler sanki ince bir tül arkasından görülüyormuş gibi sisli bir izlenim bırakıldı ki bunada sfumato denildi"(13). Örnek karanfilli meryem resmi.

Leonardo "Birbirine en yakın eşya arasında bile bir hava

(11) Canan BEYKAL, "Yanılsama ve Gerçeklik", YENİ BOYUT PLASTİK SANATLAR DERGİSİ, S.26(Kasım 1986), s.5'ten Bernard Brenson, İtalian Painters of Renuissance, Phaidon Edi., 1968.V.11, 52.

(12) TURANİ, s.348.

(13) CONTİ (Çev. Solmaz TURUNÇ), s.60.



(LEONARO DA VINCI: Karanfilli Meryem.)

tabakasının bulunduğu, bu hava tabakasının gözlerimizle en uzak eşya arasına girince, o eşyaya mavimtrak bir renk verdiğini göstermiştir. . . . O gittikçe, azalan gölgeler, o gölgeler içinde sonsuz değişimler, eşyaya sertliklerini kaybettiren onları yuvarlaklaştıran, eriten"(14) bir tekniktir.

2- Kompozisyon (primitil)

Klasik uslup resimlerin özelliklerinden birisi de "Resimlerde tek ve 3'lü figürler dikkati çeker. Pramidial kompozisyon tablo resminin biçimlendirilmesinde önemli bir düzen görüşü oluyor"(15).

Leonardo da Vinci'nin "Anna Meryem ve Çocuk İsa" isimli yapıtının en önemli özelliğinden birisi kompozisyonun kuruluşudur. Bu eserde "Matematikçi Leonardo hiçbir noktayı unutmamıştır. Bir diyagonal, tablonun sol köşesinden sağ alt köşesine doğru sol kolu takip ederek, çocuğun başından ve kuzunun sırtından geçerek üçgenin tabanına kadar inmektedir. Öbür tarafta be-riki kadar belirgin başka bir diyagonal, Anna'nın omuzundan Meryem'in mantosundan ve kalçaları etrafında toplanan büklümlerden geçerek teşekkül ediyor. Meryem'in çabalayan çocuğu eğilmek için ansızın yaptığı hareket, tabloda diyagonallerin çapraz düştüğü noktaya ratslıyor, uzanan kolların geniş hareketini başın eğilişi karşılıyor. Bacakların paralel oluşu, küçük İsa'nın kolu, hatta kuzunun kıvrılan kuyruğu ile beliren hareket tablonun

(14) Suut Kemal YETKİN, Leonardo Da Vinci'nin Sanatı, Ankara, 1945, s.15.

(15) M. Zahit BÜYÜKİŞLEYEN, Sanat Eserleri İnceleme, Ankara, 1977, s. 54.

ritmini vücuda getirmektedir. Bu tabloda rastgele bozulmuş hiçbirşey yoktu"(16).

"Bundan önceki resimlerde Leonardo, gruplandırmalarda kral-
ların secdesi ve mağarada Meryem'de olduğu gibi üçgen şemasına
bağlı kalmıştır"(17).



(LEONARDO DA VINCI: Anna Meryem ve Çocuk İsa.)

(16) YETKİN, s.14.

(17) İPŞİROĞLU, s.70.

İ k i n c i K ı s ı m

B A R O K S A N A T I N D A O P T İ K
A L D A N M A L A R

§.1. RÖNESANS NESNELCİLİĞİNDEN BAROK ÖZNELCİLİĞİNE

Rönesans sanatında gerçekçiliğe dayanan sanat anlayışı hakimdir. "Bu sanatın belli başlı vasfı, objektif bir idealizmdir. Objektif İdealizm, doğrudan doğruya tabiata bağlı bir idealizm demektir. Yani, sanatkar tabiattan aldığı elemanları, tabiatın ölçüleri içinde, kendi güzellik idealine uygun bir hale getirecektir"(18). Rönesans gerçekçiliği, sanatçının kendi süzgecinden geçerek resimlenmesi, aslında öznelciliğin Rönesans'da başladığını gösterir. Bununla birlikte, Rönesans'ın ideal biçim anlayışına bir tepki olarak "Maniyerizm" doğuyor, o da XVII.yy da yeni bir çığır açacak olan Barok Sanatını getirir.

"İnsanlık tarihinde öznelcilik Rönesans'la başlar. Fakat Barok öznelciliğin gelişmesinde yeni bir aşamadır. Barok insanı, kendini evrenin sadece bir parçası olarak duyuyor, fakat benzeri olmayan özgür bir parça. Bu yüzden ortak akıl kurallarından kaçınıyor Bireycilik bilincinin tarihinde Barok yeni bir aşamadır. Rönesans Sanatçılarının kişiliği birbirinden ne kadar ayrılırsa ayrılısın ortak yanları daha ağır basar. Barok Sanatçıları, akıl kurallarının baskısı altına girmedikleri için sanat-

(18) Mesut ERDEM, Sanat Tarihi, Ankara, 1955, s.115.

çıdan sanatçıya fark Rönesans'da olduğundan daha fazladır"(19).

§.2. BAROKTA USLUP

Baroğun öznelci resimleri yanılısamayı; çizgisel perspektif, hareketliliği sağlayan diyagonal kompozisyon ve ışık-gölge ile yoğun anlatım sağlamaktadır.

I- Barok'ta Form Anlayışı

Rönesans'ın ideal form anlayışı Maniyerizmle bozulmuş ve Barok'ta da yeni bir form dili geliştirmiştir. Yine "Klasik resimde görülen eksene değgin (axial) kompozisyonun yerini diyagonal kompozisyon alır. . . . Klasik sanatçı sadeliği, kalımlıyı, anlaşırı ararken Barok sanatçı için gerekli olan, geçiçi anların yakalanması idi. Barok resimde çizginin yerini renk geçişlerinin, açıklığın yerini belirsizliğin alması, her şeyin gölge içinde boğulması bundandır"(20). Rönesans'ın ideal kusursuz formu yerine, Baroğun gölgeselliği ön plana geçiyor.

II- Barok'ta Işık

Rönesans'ın her yönden gelen ışığına karşılık, Barok'ta bir tek yönden gelen ışıkla etkili bir anlatıma ulaşıyor. Örneğin, Barok Sanatının öncülerinden olan Caravaggio ışık anlayışını değiştirerek, "tek kaynaktan gelen ışığı herhangi bir yarı tonla

(19) İPŞİROĞLU, s.115.

(20) Suut Kemal YETKİN, Barok Sanat, Cem Ya., İstanbul, 1977, s.12.

geçişe luzum görmeksizin sert bir şekilde gölgeye bağlardı"(21). Bu ışıkla Baroğun en önemli özelliklerinden birisi olan hareketlilik izlenimi sağlanmıştır. Daha sonra ışığın bu kullanımı yani hareketlilik ve hacimsellik yanılması kinetik ve Op-Art sanatlarına da öncülük ediyor.

III- Işık Gölge İle Yoğun Anlatım

Barok Sanatında başlatılmış olan tek yönden gelen ışık kaynağı, etkin bir ışık-gölge çatışmasıyla, algılamamızı etkileyerek, dikkatimizi belirli noktalara çekmeyi sağlamıştır.

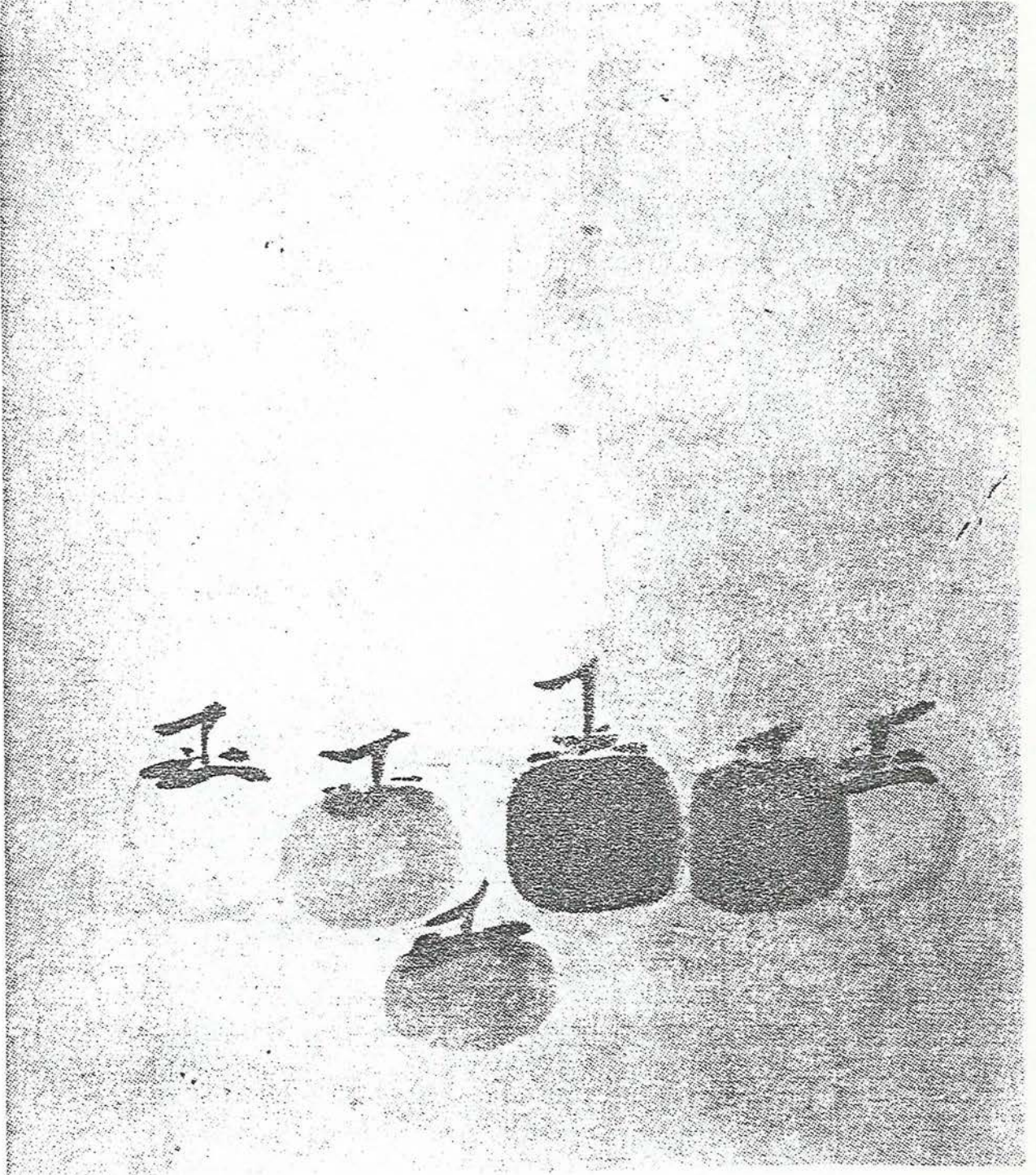
Açık-Koyu çatışmasının (kontrastlık) kullanımı görsel biçimlere özel anlamlar kazandırıyor.

Açık-Koyu çatışması "Japon Elmaları" isimli yağlı boya eserde öyle ilgi çekici bir şekilde kullanılmış ki göz bütün kompozisyonu yorulmadan algımlarken çatışkı dokunma hissinde uyarılabiliyor. Bu resimde "en açık elmada, sapla gövde arasındaki kontrast, gerçekte gerektiği kadar göze çarpıyor. Bu meyva, nispeten daha koyu olan öteki meyvalarla bağıntılıdır. Resimde en açık ve en koyu lekelerin yeri, aralarında görülen kontrastlık derecesine göre tayin edilmiştir. En açık ve en koyu meyva birbirinden ayrılmış, göz birinden ötekine ara tonlarla sevkedilmiştir"(22). Açık-koyu kontrastlığı bazı durumlarda belirginlik ve çarpıcılığı daha da belirgin kılabilir. Bu da görsel al-

(21) Zahir GÜVEMLİ, Büyük Ressamlar ve Heykeltraşlar, Varlık ya. İstanbul, 1964, s.139.

(22) Bates LOWRY (Çev. Necla YURTSEVER - Zahir GÜVEMLİ), Sanatı Görmek, Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Ya. No.119, İstanbul, 1972, s.44.

gılamada ilgi çekiciliği sağlayabilir. Barok Sanatında da ışık-gölge çatışkısını görüyoruz, yalnız, bu ışık kompozisyona tek yönden gelir.



(Japon Elmaları, Çin Resmi.)

İşte "Barok sanatın en önemli yönü neyin resmedildiği değil, nasıl resmedildiği idi. Işık bütün resim düzeyinde aynı ölçüde dağılmayıp parçalar halinde düşerdi. Parlak yoğun ışık altındaki ayrıntılar ile koyu gölgeli yerler karşılıklı olarak yerleştirilirdi"(23). Böylelikle olay bütün canlılığıyla ortadadır.

Rubens'in "İsa'ya Ağlayanlar" isimli tablosunda "İsa kap-karanlık gecede bembeyaz bir leke olarak ortaya çıkıyor. Tüm ayrıntılardan arınan gerçek, olanca dehşetiyle birden bire yüzümüze çarpıyor. Sanatçının istediği de bu. Bir olguyu anlık görünümle can evinden yakalayarak seyirciye yaşatmak istiyor"(24).

Renbrandt'ın resimlerinde de aynı çatışkiyla etkileyici bir görünüm sağlanmıştır.

"Işık ve gölge belirliliği, ilgi çekiciliği, ilgiyi ayakta tutucu ve canlılık vericidir"(25). "Böyle koyu ve açık elemanlarını kullanarak Renbrandt, karmaşık bir fizik ve psikolojik olayı sade bir anlatımla kolayca görülür hale dönüştürmüştür"(26).

Barok sanatının ışık-gölge yöntemli resimlerinde dış kontur yani; sınır çizgisi ortadan kalkmıştır. Güçlü bir kontrast ile gösterilmek istenen kontur abartılmıştır. Bu da açık koyu çatışkısını arttırmış.

(23) Flavio CANTR (Çev.Solmaz TURUNÇ), Barok Sanatını Tanıyalım, Aka ya., İstanbul, ?, s.41.

(24) İPŞİROĞLU, s.130.

(25) İ.Hulusi GÜNGÖR, Temel Tasar, ?, 1983, s.41.



(RUBENS: İsa'ya ağlayanlar.)

Bu yöntemin sağladığı yararlar ise:

"a- Abartılan, kontur, tabloya etkili bir yapısal güç kazandırmaktadır.

b- Resimdeki ayrıntılardan yorulan göz, kaldırılan konturla rahata kavuşmaktadır.

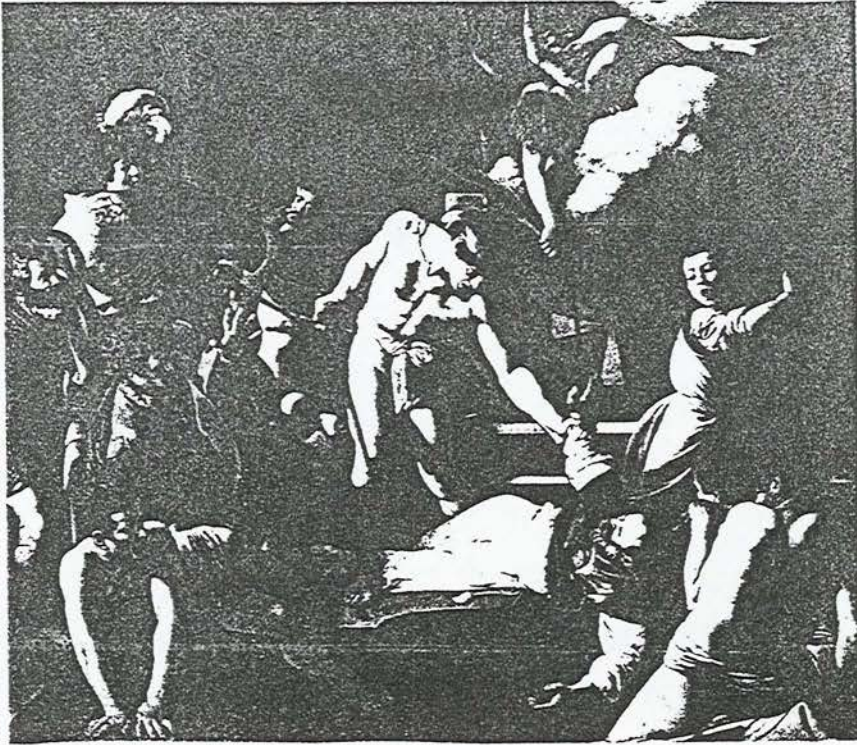
c- Bu yöntemle elde edilen geçitler nedeniyle eşyalar birbirine bağlanmış olacağından resimde bütünlük ve derinlik sağlanmış olmakta, bu da anlatıma güç kazandırmaktadır"(27). Görüldüğü gibi derinlik algısı Barok'ta ışık-gölgenin yoğun anlatı-

(27) Mashar AYKUT, "İşık Gölge Yöntemi", ANKARA SANAT, s.154. (Şubat 1979), s.9.

mındadır. Açık-koyu kontrastlığının bizde derinlik hissini uyardığını örneklerimizde gördük.



(REMBRANDT: Çarmıktan İndiriliş.)



(CARAVAGGIO: Aziz Mattheus'un Şehit Edilmesi.)

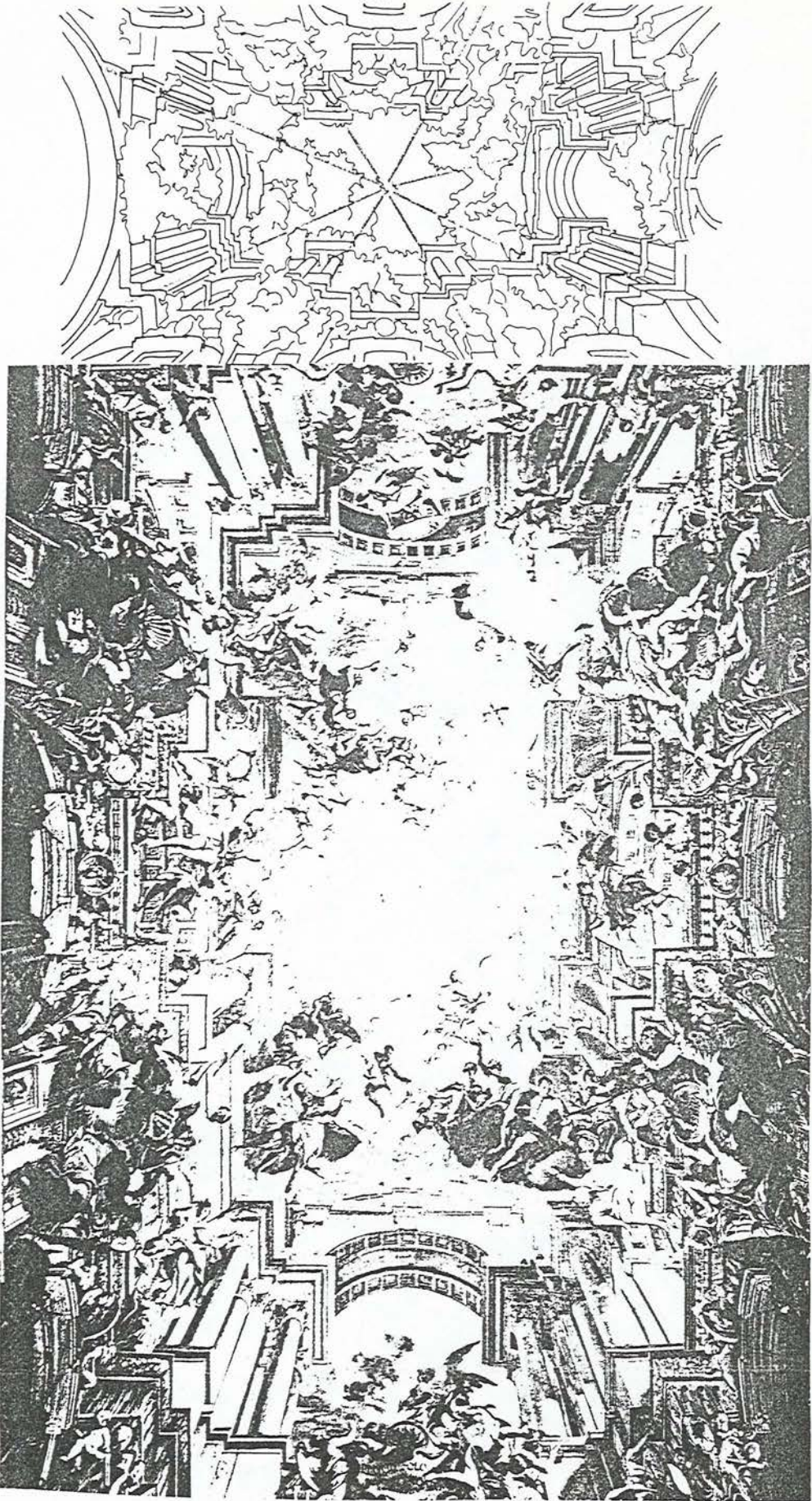
IV- Barok'ta Perspektif

Çizgisel perspektifin Rönesans Sanatında önemli bir yeri olduğuna değinmiştik. "Buradan yenilik olarak kabul edebileceğimiz. Bu tekniğin Barok sanatçılar tarafından uygulanış şeklidir. Bu devrin sanatçıları, sarayların ve kiliselerin duvarlarında ve özellikle tavanlarında, seyircide, duvarlar ya da tavan sanki hiç yokmuş ya da en azından heyecan verici bir biçimde dışarıya açılıyormuş izlenimini uyandırarak büyük ve hareketli sahneler resmediyorlar.

Esasen bu teknik de pek yeni sayılmazdı, çünkü bu tip denemeler Rönesans devrinde de görülmüştü. Fakat bu uygulama Barok devrinde neredeyse mutlak bir kural durumunu alarak; ihtişam, tiyatroyu andıran gösterişli sahneler, hareket, sonsuzluk fikri vermesi ve buna ek olarakta neredeyse insan üstü bir görünüm alan teknik beceri gibi zamanın bütün estetik özelliklerini bir araya getiriyordu. . . . Bu resimlerin hepside figürlere daha kısalmış görünümü vermek için ya yukardan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya bakıyormuş gibi perspektif kullanılarak yapılmıyordu"(28).

"Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi" isimli resimde perspektif yanılığını görebiliriz.

(28) CONTR (Çev. Solmaz TURUNÇ), s.37.



(ANDREA POZZO: Aziz Ignatius'un yüceltilmesi.)

İ k i n c i B ö l ü mM O D E R N S A N A T V E O P T İ K
A L D A N M A

B i r i n c i K ı s ı m

E M P R E S Y O N İ S T L E R D E V E
F O V L A R D A R E N K S E L
A N L A T I M

§.1. EMPRESYONİSTLERDE IŞIK VE RENK KAVRAMI

Empresyonizmin akışını renk ve ışık duyuları belirler. Şöyleki: Bu akıma giren sanatçılar "tabiattaki ani ışık değişmelerini, akisleri seviyorlar, bunları tesbit etmeye çalışıyorlardı. Bunu yapabilmek için, kararlık koyu renkleri paletten atmak gerekiyordu. Nitekim, bir müddet sonra, koyu tonları terkederek sadece ışıklı, parlak renklerle resim yapmaya başlamışlardır. . . . Resimde renk birinci derecede önem kaza-

nınca kontur açık-koyu, modle ikinci planda kalıyordu"(1).

"Empresyonizmin kullandığı ışık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi idealize edilmiş bir ışık soyut bir ışık değildir; Tersine hergün doğada gördüğümüz, yedi renkten meydana gelmiş olan güneş ışığıdır. . . . Empresyonizme gelinceye kadar resimde güneş ışığı, real ışık yoktur. Denilebilir ki bu, Empresyonistlerin en büyük keşiflerinden biri olmuştur; çünkü ancak bu keşif yardımıyla dır ki, ışık, renk ile el ele vererek renkli ışık halinde resim sanatında ortaya çıkabilmiştir"(2). Görüldüğü gibi izlenimciler Lokal rengi değil optik olarak algıladıkları rengi kullanırlar işte "izlenimcilik, dünyayı ışık içinde eriterek onu renklere bölerek, bir takım duygusal algıların gibi kaydederek çok kısa süreli bir özne-nesne ilişkisinin dile getirilmesi"(3) olduğundan konturlar siliniyor ve her an'ın resmi yapılıyor.

Yine "Empresyonistler görülebilen realitenin «objektif» resminin yerine objenin gözün ağ tabakası üzerinde meydana getirdiği izlenimi"(4) resme aktarıyor. Bu nedenle biçim önemini yitiriyor. Her şey renk ve ışık titreşimleriyle ifade edilmeye çalışılıyor. Örneğin Manet'nin "Balkon" isimli yapıtında" başlar basık gibi. Arkadaki kadının doğru dürüst çizilmiş bir burnu bile yok. . . . Ama gerçekte, açık havada ve tam gün ışığı altında yuvarlak biçimler kimi zaman basit renk lekeleri gibi yassı görünürler. . . . Bunun sonucu olarakta, onun herhangi

(1) Mesut ERDEM, Sanat Tarihi, Ankara, 1955, s.153.

(2) İsmail TUNALI, Felsefenin Işığında Modern Resim, Remzi Kitabevi A.Ş. Ya., İstanbul, 1983, s.55.

(3) Fischer ERNST, (Çev. Cevat ÇAPAN), Sanatın Gerekliliği, e Ya., İstanbul, 1980, s.81.

(4) Joseph-Emile MÜLLER (Çev. Mehmet TOPRAK), Modern Sanat, Remzi Kitabevi Ya., ?, 1972, s.82.

bir tablosu bize eski ustaların tablolarından daha canlı gelir. Sanki balkondaki bu kümeyle yüz yüzeymişiz yanılısamıza giriyoruz. Bütünden elde ettiğimiz izlenim basıklık değil, tersine gerçek anlamda derinlik izlenimidir. Bu şaşırtıcı etkinin nedenlerinden birisi, geleneksel renk uyuşumu kurallarına bakılmaksızın, kompozisyonu kesen ve göz alıcı yeşillige boyanmış parmaklığın atak rengidir"(5).



(MANET: Balkon)

(5) Norbert LYNTON (Çev.Cevat CAPAN-Sadi ÖZİŞ), Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi Ya., İstanbul, ?, s.407.

§.2.EMPRESYONİSTLERDE İLK BİLİMSEL RENK VE RENKTE OPTİK ALDANMA

Empresyonistlerin en önemli özelliklerinden birisi de renkten bilimsel olarak yararlanmalarıdır. Kısaca rengi tahlil etmişlerdir. "Empresyonistler, Leonardo'dan beri bilinen bir gerçekle bu ışığı tahlil meselesini birleştirdiler. Şöyle ki: Leonardo uzaklık tesiri almak için mavi ve yeşil gibi soğuk renklerden, yakınlık tesiri almak için turuncu gibi sıcak renklerden faydalanılacağını biliyordu. Empresyonistler buna turuncuyu ışık için, mavi ve morları gölge için kullanmayı eklediler. Böylece gölgeler, koyu tonlarda değil, fakat değişik renklerde gösterildi. Renoir'ın birçok resimlerinde olduğu gibi, zıt renkleri yan yana koyup bunların gözde hasıl edecekleri tesirden faydalandılar. Zıt renkler birbirini daha belirli kılıyordu. Tuşlar küçük ve yakın olursa, birbiriyle birleşip üçüncü bir renk halinde görülüyordu"(6). "Empresyonizmin başında renklerin birbirleriyle karıştırıldıkları zaman şiddetlerinden, saflıklarından kaybettikleri, yanyana noktalar halinde dizildikleri zaman uzaktan bakınca gene karışmış gibi tesir bıraktıkları fakat daha saf göründükleri anlaşılmıştır"(7). Demek ki izlenimcilikte bir takım kurallarla bilimselliğe varılıyor.

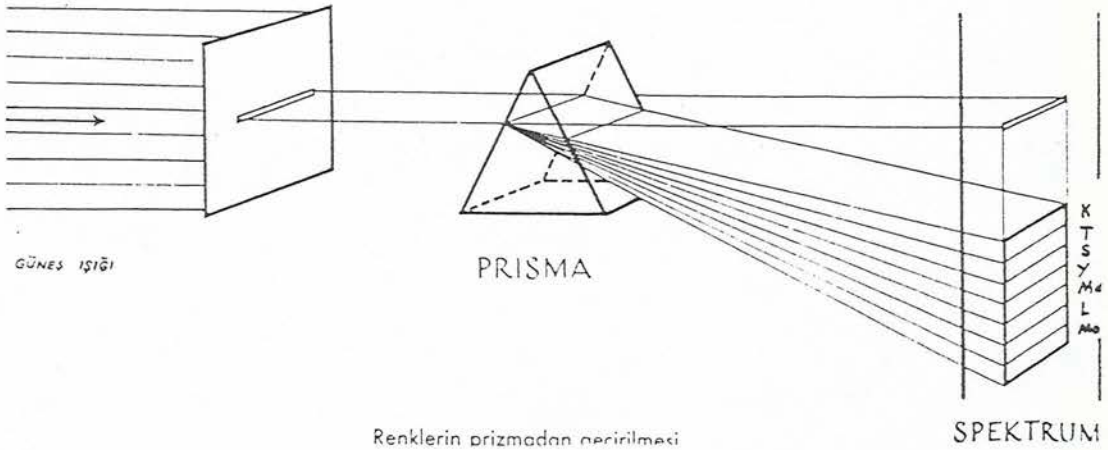
Yukarıdaki açıklamalara dayanarak, renklerdeki bazı özellikler şöyle açıklanabilir:

a- Uzaklık tesiri için soğuk, yakınlık tesiri için sıcak

(6) Zahir GÜVEMLİ, Başlangıcından Bugüne Türkiye Dünya Sanat Tarihi, Varlık Ya., ?, ?, s.129.

(7) ERDEM, s.157.

renkler kullanılmış. Bu, gözün fiziksel yanılsaması sonucuna dayanıyor. "Renkler bir alanda mesafe ve boyutlara sahipmiş gibi tesir uyandırırılar. Bir düz alanda kırmızı bir leke, o alandan daha önde görünür. Halbuki bir mavi veya siyah bir leke, o alandan çok uzaklara kaçmış gibi bir intiba bırakır"(8).



Yukarıdaki Şekilde Newton'un teorisi olan renklerin kırılma açısına göre sıralarını görüyoruz.

b- Emprestyonistlerin renk anlayışındaki önemli bir yenilik sumultan renk karşıtlığıdır. Yani zıt renklerin tesiri. Bu renk karşıtlığı Chevreul ve Helmholtz tarafından bulunmuştur.

"Chrevreul renklerin tezaadına ait bulduğu kanunla şöyle der: Her renk daima yanında bulunan bir rengin komplementer renkleri ile renklenir ve ona çalar. Mesela sarı ile mavi yan yana geldiği zaman sarı renk yanındaki mavinin komplemanteri olan turuncuya çalar. . . . Başka türlü bir tarif ile, her renk, yanındaki renkten diğer renklere doğru gider. Mesela: Sarı yanındaki kır-

(8) Şeref BİGALİ, Resim Sanatı, B.2, Ankara, 1984, s.268.

mızı, daha morca ve sarı, daha yeşilce görünür. Turuncu ile sarı yanyana gelirse turuncu kendi bileşimindeki sarıdan bir miktar kaybederek daha kırmızılaşır ve sarıda içindeki kırmızıdan kaybederek daha yeşilce bir sarı gibi görünür. Bu olay Empresyonist ressamların başlıca esas teorileri olmuştur"(9). İşte algılama yanlışları sonucu, yanyana konan renkler birbirlerine yaptıkları etki dolayısı ile olduklarından daha farklı görünürler.

Empresyonistlerin bu teoriden nasıl yararlandıklarını görmek için Monet'nin "İlkbaharda Tarlalar" isimli yapıtını inceleyebiliriz. Bu resimde, en üstte mavi bir gökyüzü, sarı-mavi ağaçlar, alttada sarı tarlalar görüyoruz. "Monet, mavi bir gökyüzünün hareket ediyor; ancak mavi bir gökyüzü mavi bir ufukla beraber, bütün canlılığı ile ortaya koyabilmek, ifade edebilmek için onun karşıtı bir renge, sarıya ihtiyacı vardır. O halde mavi üst-plana karşı sarı bir alt-yapı resmedilmelidir. Nitekim Monet'de aynı şeyi yapıyor. Böylece iki karşıt renkten yapıtın temel yapısı ortaya çıkıyor. . . . Resmin bütünü hakkında o halde şöyle diyebiliriz: Monet, bu resmi optik yasalara, özellikle karşıtlık yasalarına uyararak, onlardan yararlanarak meydana getirmiştir"(10).

(9) Sadettin ÇAĞLARCA, Renk ve Armoni Kuralları, İnkılap kitabevi Ya. B.2, İstanbul, ?, s.53.

(10) TUNALI, s.80.



(MONET:İlkbaharda Tarlalar)

c- Yanyana konan renklerin karışımı özellikle Neo Empresyonistlerde önemlidir. Bunu şu şekilde açıklayabiliriz. Yeşil bir yüzey elde etmek için, yeşilin içinde bulunan sarı ve mavi, noktalar halinde yanyana konulmuştur. İşte "Renklerin tahlili (yeşilin sarı ve maviye ayrılışı) yoluyla buldukları çalışma tarzı, Empresyonist ressamların asıl maksadına da son derece elverişliydi. Yani havada ışığın titreşimlerini göstermeye... yanyana konan küçük tuşlar, fırça vuruşları, her tuşun kenarını dolayan bir çeşit çizgi hareketi meydana getiriyordu ki böyle boyanan bir tabloda renkler cıvılcıvılcı, kımılcıvılcıvılcı oynuyor gibi görünüyordu" (11).

(11) GÜVEMLİ, Başlangıcından..., s.130.

Altta Neo Empresyonistlerden örnek resimler görüyoruz.



(SEURAT)

§.3. FOVLARDA OPTİK YANILSAMA

19.yy da Empresyonizmin sanata getirdiği yeniliklerden sonra, 20.yy da da Fovizm devreye giriyor.

Fovların eşyayı gerçekte sahip oldukları renklerden ayırarak düşüncelerini anlatabilmek için, kendilerinin istedikleri gibi seçtikleri parlak renklerle anlatımlarını gerçekleştiriyorlar.

Fovizm'i benimseyen sanatçılar "perspektife ve siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına karşı idiler. Resimlerinin unsurları, yüzey, kontur ve renk, bilhassa renk"(12) olmuştur. Bu sanatçılar "tuvalde ekseriya boşluklar bırakırken geniş tuşlarla çalışıyorlardı. Manzaralarda gökler yeşil ağaçlar canlı kırmızı, parlak sarı bir rıhtımda gene kırmızı yahut yeşil oluyordu. İnsan vücudu, yüzü bile beklenilmeyen tonla anlatılmakta idi"(13). Görülüyorki, renkler katışıksız, tüpten çıktığı gibi sürülüyor ve zıt renkler kullanıyor. Bu renkli biçimler de konturlarla desteklenerek görüntünün etkisi arttırılıyor.

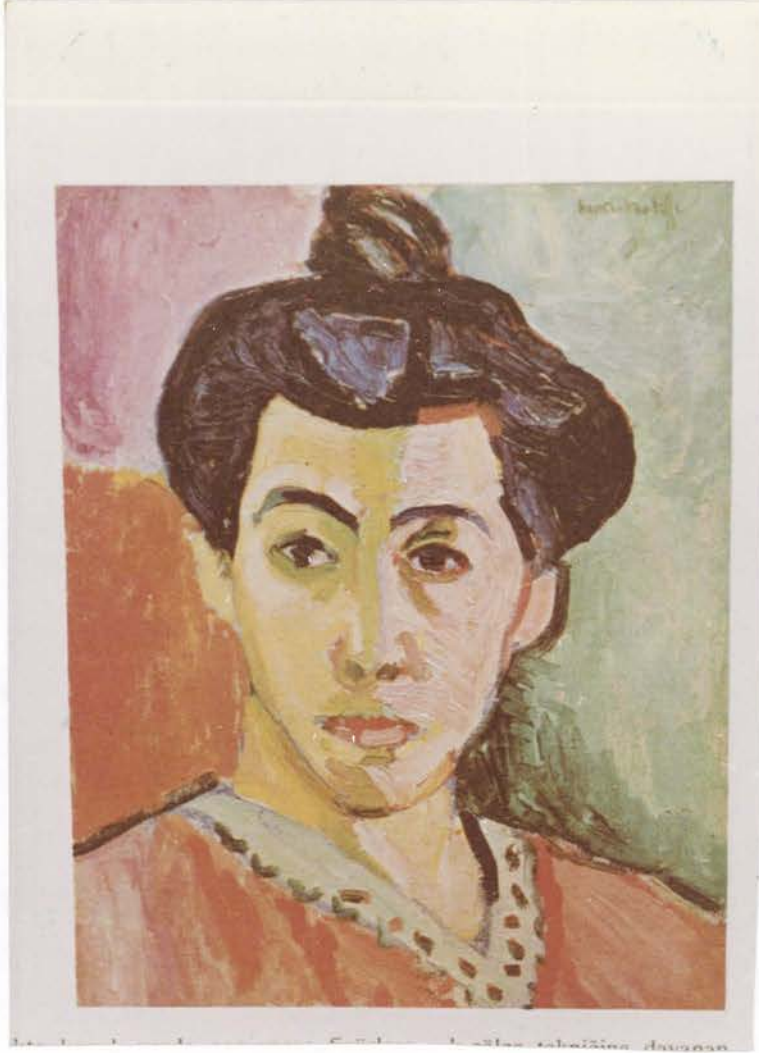
Bu ressamın konularını, modlenin, klasik perspektifin ve ışık-gölgenin yardımı ile değil, kendilerinin keşfettikleri ışıkla tuvale aktarmışlardır. "Bu ışık koyu bir tona zıt olan açık bir ton değil, fakat soğuk bir renge zıt olan sıcak bir renk"(14).

(12) TURANI, s.495.

(13) LOUD HOURTOQ (Çev. Burhan TOPRAK), Rönesansdan Bugüne Kadar Sanat Sahaserleri, G.Sanatlar Akademisi Ya., ?, 1958, s.75.

(14) MÜLLER (Çev. Mehmet TOPRAK), s.115.

Fovizm'in kurucularından Matisse'in resimlerini incelediğimizde katışıksız zıt renkler kontur ve kıvrak çizgi, resmi oluşturan öğelerdir.



(MATISSE: Madam Yeşil Çizgi)

Matisse'in bütün resimlerinde kontura rastlamak mümkündür. Fiziksel olarak, algılama açısından kontur önemlidir. "Şekil etrafına kontur yapılırsa şekil; tesirli, iyi belirtilmiş ve lokalize edilmiş olarak görülür; rengide parlaktır"(15).

(15) Latife GÜRER, Temel Dizaynda Görsel Algı, İstanbul, 1970, s.47.

Aşağıdaki örnekte bunu görebiliriz.



(MATISSE)

"Fovlara göre gerek ışık, gerek mesafe resimde yalnız renklerle gösterilir. Temiz ve düz renklerle"(16). Bütün Fovizm sanatçıları gibi Matisse'de ışığı parlak renklerle vermiş. Resimlerinde kontrast renkleri kullandığını biliyoruz. "Kontrast renkler yanyana geldikleri zaman birbirlerinin kuvvetlerini arttıracak olduklarından fazla parlak ve canlı"(17) göründükleri için algılamada kolaylık sağlayabiliyorlar.

Fovizm'de konu önemini kaybederken, soyut sanatın temelini oluşturan renk ve biçim ön plana geçiyor. Yine Fovizm Kübizm'in öncülüğünü ettiği gibi "Op" sanatının izlerine de rastlarız.

(16) GÜVEMLİ, Başlangıcından..., s.156.

(17) ÇAĞLARCA, s.29.

Şöyleki: Matisse'in 1914'de yaptığı "kızı Marquerite'in pembe, mavi çizgiler içindeki portresi. Bir Kübist çalışması olarak başarısızdı ama bu günkü Op'un habercisi olarak kabul edilebilir. Dikey çizgiler üstündeki kareler. . . . Dörte üç bir yüz, sert bir diyagonal ile belirmiş sol yanak, Abstre ve özel bir kare"(18) ile resim tamamlanıyor.

İ k i n c i K ı s ı m

S O Y U T S A N A T I N Ç I K I Ş N O K T A S I V E O P - A R T S A N A T I N A D O Ğ R U

Ş.1. ANLATIMDA YENİ GERÇEKLER

Soyutlama yeni bir sanat değildir. Resimde soyutlama Emprestyonistlere dayandırılabilir. Denilebilir ki Emprestyonistlerden beri resim sanatında perspektifle derinlik yada üç boyutluluk yaratmak bırakılmış ve yeni gerçekler aranmaya başlanmış. Bu yeni gerçeklerde resmin kendi öz imkanları olan bir dille yani biçim ve renk diliyle ifade edilir. İşte "Baudelaire'den Cezanne'a Van Gogh'tan Seurat'ya kadar her sanatçının aşağı yukarı aynı merkez düşünce etrafında birleştiğini biliyoruz. Onlara göre resim yapmak bir konu meselesi değil bir renk ve biçim meselesi"(19) olmuş ve yeni atılımlar bu yolla gelişmiştir.

(18) Çev. Suat ÖZYÜREK, "Mutissenin Bir Çağa Vurduğu Damga", ANKARA SANAT, S.54(Ekim 1970), s.16.

(19) GÜVEMLİ, Başlangıcından...,S.179

İlk olarak Kübistlerde "konu değil biçim kübistleri ilgilendiriyordu. Çağdaş düşünceye görsellik kazandıracak bir biçim dili yaratmak istiyorlardı"(20). Bu dönemde, resimler kabartma tesirinden arındırılmaya başlanıyor.

Kübizm; Tahlilci ve terkipçi dönem olarak iki devrede gelişme göstermiş. Daha önceki dönemlerdeki kurallara burada son verilmeye başlanmış özellikle tahlilci dönemde kolaj tekniği ile resim yapılıyor. Kum, taş, çakıl, gazete parçaları tuval üzerine yapıştırılarak resimde yeni bir boyut arayışına giriliyor.

"Kolaj düşüncesiyle oluşan yeni görüşte konu mekanı ortadan kalkmış, bunun yerine gerçek mekan içinde oluşum ele alınmaya başlanmıştır. . . .

1912 ile başlayan yeni resimsel görüş, yani kolajın bulunuşu nelere karşı çıkmıştı ve yerine neleri getiriyordu?

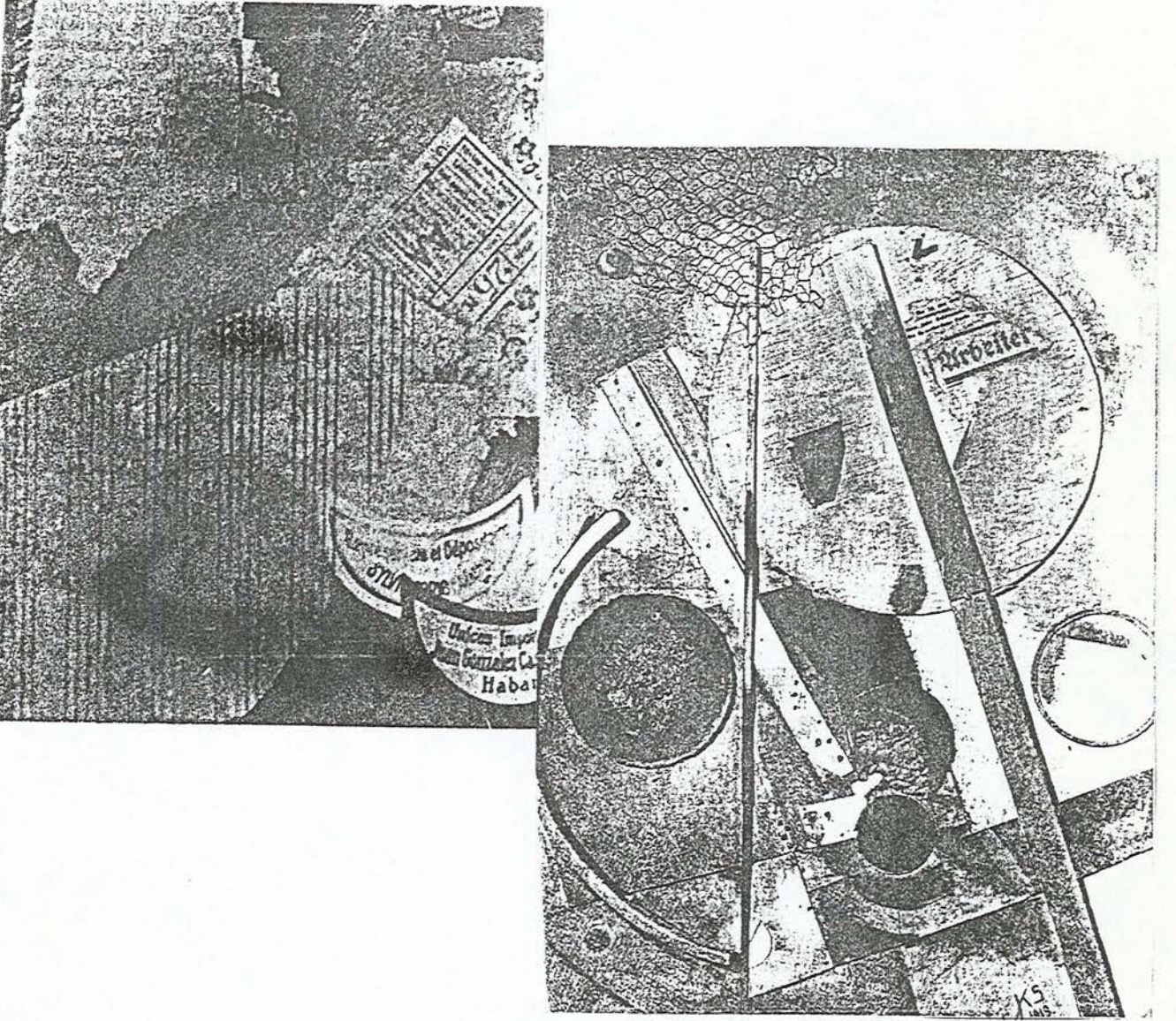
a- Yanılsama resmi yaratmak üzere kullanılan perspektif gerçek gereçlerin üç boyutluluğun kullanıma geçildiği evrede geçersizleşmiştir.

b- Yanılsamalı resim derinlik izlenimini vermek amacıyla kullanılan perspektife bağlı olarak mekan-boyut sorunu geleneksel perspektifle birlikte yerini, gerçek gereçlerin boyutlarına bırakmıştır.

c- İki boyutlu yüzey üzerinde konularını ve elemanlarını

(20) Nazan İPŞİROĞLU - Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, Ada ya., İstanbul, ?, s.47.

yerleştirerek sahte bir mekan yaratan ressamalar, tuvalin üç boyutluluğunun gerçekliğini delerek açık pencere ya da saydam bir cam görüntüsünde yüzeyi algıladılar. Tuvalin yüzeyi onlar için en geri plan olarak ele alınıyordu. . . . Bir sigara paketini boyamaktansa, sigara paketinin kendisini resme katmayı daha mantıklı buluyorlardı"(21).



(KURT SCHWITTERS: Kolaj.)

§.2. RESİMDE DEVİNİM

Kübist resimlerle kurulan biçim dili ile resimde devinim (hareketlilik) doğuyor. 1912'lerde özellikle Futuristlerde olmak üzere yine o dönemde kurulan Orfistler ve Blauer Reiter grubu içinde hareketlilik son derece önemli bir kavramdır.



(FRANZ MARÇ'dan hareketle bir resim örneği.)

"Devingen görünme çabası 1910-12 arasında yapılan resimlerde ilk bakışta göze çarpar. . . . Çizginin hızlı ritmi, bağırان renkler ve biçim çarpıtmaları bu resimlerde, Delaunay'ın "Eyfel Kulesi" Franz Març'ın "Hayvan Yazgısı" nda görüldüğü gibi, bir gerilim yaratır, biçim öğeleri dört bir yana savrulur, yuvarla-

nıyor ya da devriliyormuş etkisi bırakır. Kandinsky'nin 1910'dan sonraki soyut resimlerinde bu etki daha da artar. Konunun yerini renk-biçim patlamaları alır"(22).



(ROBERT DELAUNAY: Eysel Kulesi.)

Resimde devinim vazgeçilmez bir kavramdır "Devinim derinlik duygusundan kaynaklanır"(23). Resim düzleminde devinimle derin-

(22) Nazan İPŞİROĞLU - Mazhar İPŞİROĞLU, Sanatta Devrim, s.45.

(23) Çev. CANAYAN - Mehmet ERGÜVEN, "Devrim Üzerine", GERGEDAN, S.3(Mayıs 1987), s.72.

lik duygusu verilerek hareket yanılması sağlanıyor.

Bu "derinlik ve devinimin biçimsel anlatımlarını resim düzlemindeki çizgi ve alanların yer değiştirmesinde buluyor"(24). Özellikle Futuristlerde ve Orfistlerde renk ve biçimlerle oluşturulan hareket duygusu önemlidir.

Kısaca, biçim ve renklerle verilen bu devinim duygusu iki boyutlu tuval üzerinde derinlikle üçüncü boyut ve hareketlilik resim düzlemini oluşturuyor. Yine gözün retina tabakası etkilenmiş ve artık biçim harekete kavuşmuş. Anlıyoruz ki resimde derinlik ve hareket gerçek olmayıp, göz yanılmasına dayanan bir duygu oluyor.

§.3. SOYUT SANATA RENK VE BİÇİM

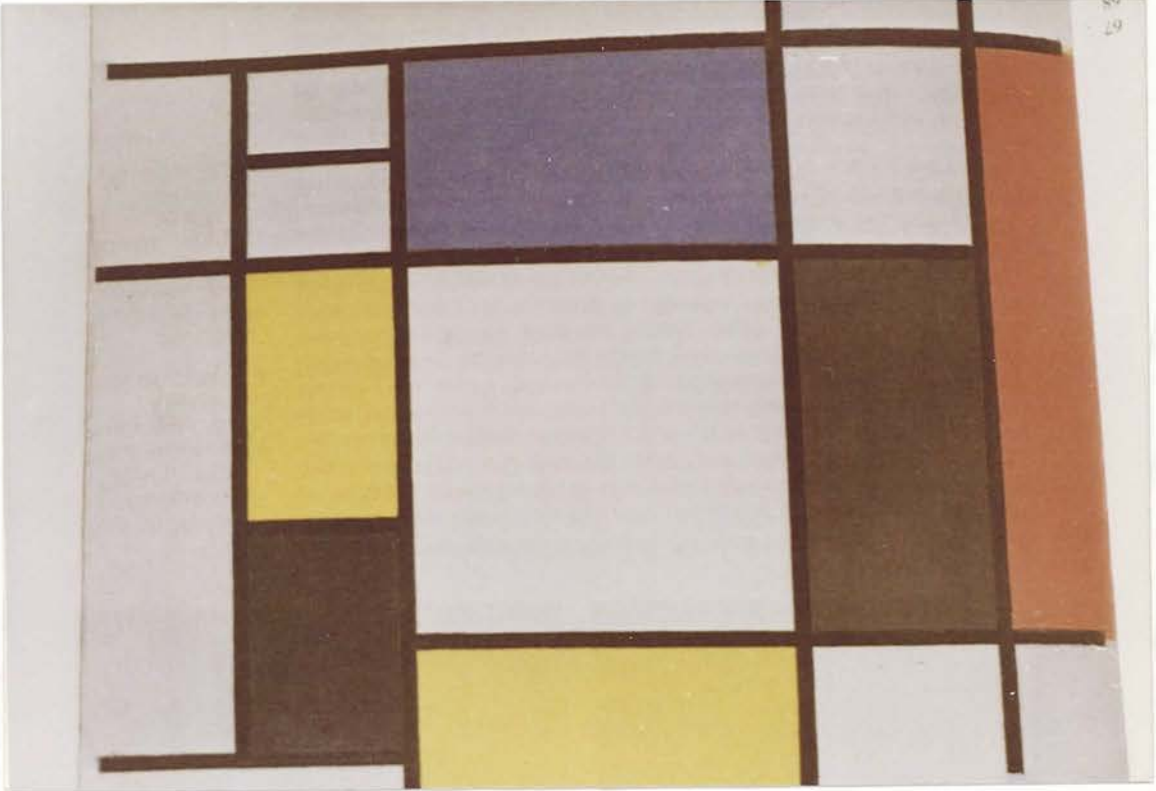
Bundan önceki paragrafta da söz edildiği gibi artık resim sanatında, özellikle Kandinsky'nin ve soyut sanatçıların eserlerinde renk-biçim patlaması görülür. Resim sanatı fazla karışık olmayan form ve renk çizgilerine dönüşür.

Kandinsky müziğin insan ruhunda uyandırdığı ahenk ve ritm duygusunu renk ve biçimlerle verirken, Mondrian'da yine renk ve biçimle karşıtların dengesini arar.

"Mondrian için sanatta soyutlama kübistlerle başlamıştır. Mondrian'a göre soyutlayıcı ama soyut değildi. Çünkü doğa ile ilişkisini koparmamış hacme bağlı kalmıştır. "Bu yüzden" diyor,

(24) Çev. CANAYAN-ERGÜVEN, s.72.

"hacmi yıkmak zorunda kaldım. Bunu düzeyi kesen çizgilerin aracılığıyla yapıyordum. Ama düzeyi yoketmek için bunlar yetmedi. Bunun üzerine sadece çizgileri yapmaya başladım ve bunları renklendirdim. Şimdi tek sorun renk karşıtlarıyla çizgileri yoketmede"(25). Mondrian'ın gerçekleştirmeye çalıştığı yüzeyi dik açıyla kesen çizgiler ve onların oluşturduğu geometrik biçimler (kareler, dikdörtgenler) oluyor. Bu biçimler "üç temel renge boyanmışlardır. Kırmızı, sarı, mavi"(26). Doğayı hatırlatan hiçbir eleman yok, yatay ve dikey çizgilerin oluşturduğu biçim ve renk anlatım aracı oluyor.



(MONDRİAN)

(25) N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, Sanatta..., s.61.
 (26) Sevim ETİ, Çağdaş Sanat, ?, 1971, s.68.

§.4. RENK VE ÇİZGİDE BAZI OPTİK YANILGILAR

Soyut sanatın özünü oluşturan biçim ve renkler çizgilerin yönlerine ve durumlarına göre, renklerin ışık ve şiddetlerine göre gözün retina tabakasını uyardığında düşünülürse soyut sanattaki yanılsama bir tarafa bırakılamaz.

Bazı biçimler bize olduğundan daha farklı görülebilir. Şöyleki: "Birbirine tam paralel olan yakın çizgiler eğri gibi görülebilmektedir. Birbirlerine aynı uzaklıkta olsada, birbirinden uzaklaşmış gibi görünürler. Resimde de bakılan görüntü bazen negatif bazen pozitif etkide görülebilir. . . . Bir daire, bir çok küçük dairelerle çevrildiği zaman ilk görünümünden daha büyük görülür. Kendisinden daha büyük dairelerle çevrili olan dairelerse gerçek büyüklüğünden daha küçük görülür"(27).

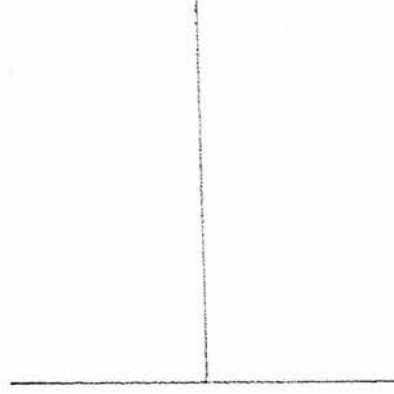
Özellikle Mondrian'ın resimlerinde yatay ve dikey çizgiler karşıtların dengesini sağlamıştır. Çizgilerdeki yanılsama ise, "yatay çizgiler bir sukunet ve bir statik oluşum, dikey çizgiler kesinlik ifade eder. Eğik (diagonal) çizgiler ise yüzeyde bir hareket ve daha çok canlılık ifade eder"(28). Görüldüğü gibi algılamanın fizyolojik etkisi olduğu kadar psikolojik etkisi de sözkonusu. Yani biçimlerin bizde oluşturduğu duygularda önemli.

Yine retinada "kesikli çizgiler kesiksizlere oranla daha uzun gibi algılanır. Aşağıdaki resimde, dikey çizgi ile yatay çizginin uzunlukları aynı olduğu halde dikey çizgi daha büyük

(27) Nuri TEMİZSOYLU, Temel Sanat Kavramları, ?, ?, s.69.

(28) GÜRER, s.52.

gibi algılanır. . . .



Görsel alanda çizgisel elemanların tümü dinamik bir ifade olarak algılanır"(29).

Daha önceki konularımızda özellikle Emprestyonistlerde renk kavramına değinirken renklerin yanyana durumlarının bizde farklı algısal etkiler bıraktığını gördük. Örneğin, siyahın yanında bütün renkler parlak görünür.

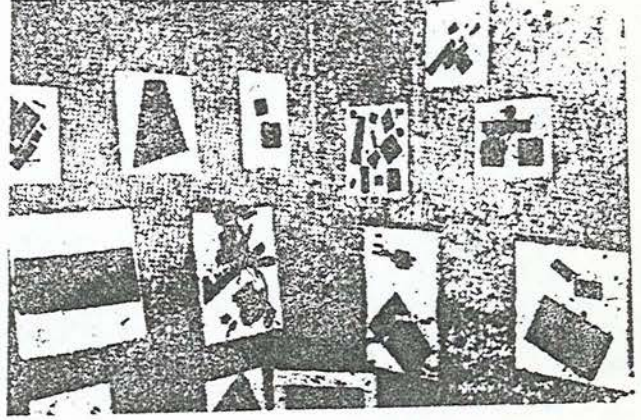
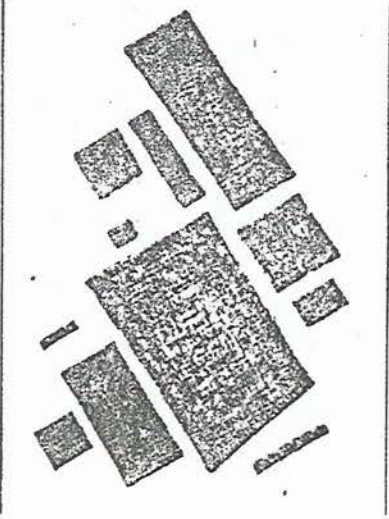
Renklerde, görme yanılgılarında Nevide Gökaydın ise şunlara değinmiş. "Parlak renk daha uyarıcı olduğundan yayılır gibi olur ve daha büyük görülür. Koyu renk üzerinde açık renk daha büyük ve daha koyu olarak görülür. Siyah, beyaz ince çizgiler ise tit-reşim yapar"(30).

Bütün bunlar gözümüzün fiziki yapısı nedeniyle renklerde oluşan görme yanılgılarını gösteriyor. Kandisky ise "Sanatta Manevilik Üzerine" isimli kitabında şeklin renk üzerindeki etkilerine değinmiştir. Bunları şöyle açıklıyor "sivri renkler sivri bir şekil içinde kalitelerini daha iyi gösterir (mesela bir üç-

(29) GÜRER, s.53.

(30) GÖKAYDIN, s.32.

içinde her yöne doğru genişleyebilen, açılar sağlayan bir espastır. . . . Espasın rengine gelince; Spektrumda yalnızca mavi ışınlar yoktur ama, tüm renklerin bulunduğu beyaz vardır. Maleviç, kısaca gerek iki boyutlu planimetrik espas yanılsamasını, gerekse üç boyutlu perspektif espas yanılsamasını atmıştır ve gerçek dışı espasın, sonsuzluğun espasını yaratmıştır. . . . Süprematist resimde, resim yüzeyi artık sınırsızdır"(33).



(MALEVIÇ: Süprematist Kompozisyon)

Yine Kandinsky'nin "Sanatta Manevilik Üzerine" isimli eserinde maddi alanın korunmasında çizgi ve renklerin ileri geri algılanmalarından korunabileceğine değinilir. İki boyut üzerinde üç boyutluluk verilerek sağlanan" maddi alanı muhafaza etmenin başka yollarıda vardır. Çizginin inceliği veya kalınlığı, alana göre şeklin durumu (pozisyonu), bir şeklin diğer bir şekille bölünmesi, böyle birçok örnek, desen aracılığı ile bir alana yaptırılacak genişlemeyi gösterirler. Renkte aynı etkileri

(33) Canan ÇOKER, "Kasimir Malevic ve Supremantizm", SANAT ÇEVRESİ, S.21 (Temmuz 1980), s.29.

elde etme imkanı verir. Gereği gibi kullanıldığında renk ilerler veya geri çekilir ve havada yüzen hayali bir varlık meydana getirir ki, bu alanın resimle genişlemesine tekabül eder"(34). Soyut sanatın bu olanakları, üç boyutluluk yanılsaması olmadan da kompozisyonda sınırsız imkanlar sağlayabiliyor.

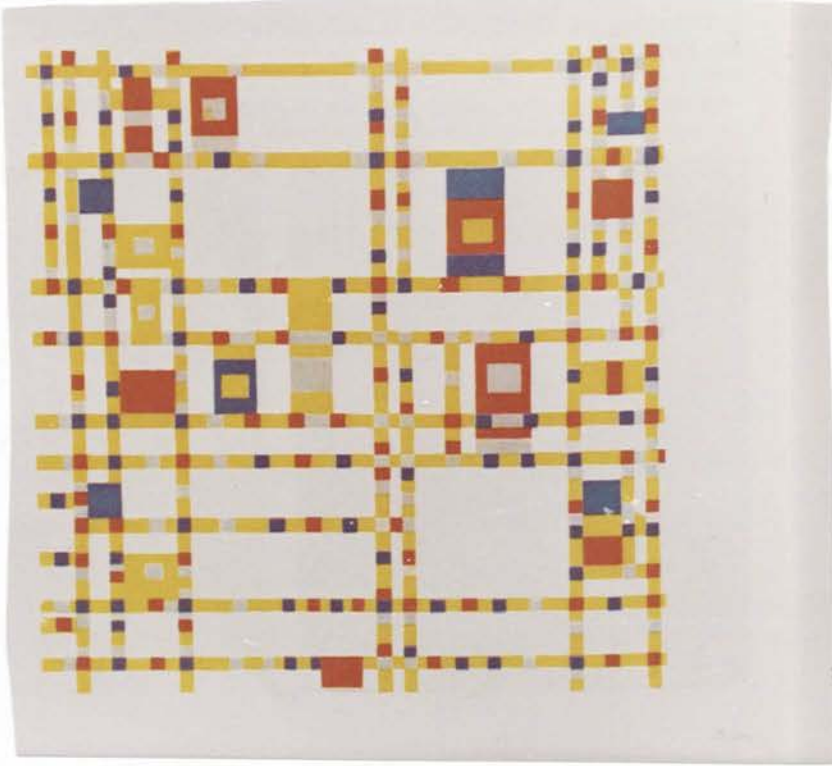
§.6. OP-ART'IN DOĞUŞUNA YARDIMCI OLAN SANATLAR

I-Geometrik Sanat

Maleviç ve Mondrian sanatında renk ve biçimin matematiksel düzeni ve sonuçta geometrik durağan biçimlerin hakimiyetini görüyoruz. Yalnız bu durağanlık daha sonra yerini harekete bırakacaktır. Örneğin: Mondrian "Amerika'da makine ve kültürünün çekiciliğine ve hareketin büyümesine kapılmış, caz müziğinin ritimlerini son derece dengeli bir şekilde ve parlak renkler kullanarak göstermiştir. 1942-1943 de yapmış olduğu "Brodway Boogie Woogie" bu çağın en güzellerindendir. Bu resimde kareler ve dikdörtgenler ışıklı tablo uzayı içinde ritmik bir hareket düzenine sahiptir. . . . 1950 yılına dek yüzeysel tuval resmi olanakları içinde anlatılan bu gerçek çağın yarısından sonra optik"(35) bir görünüm kazanıyor.

(34) KANDİNSKY (Çev. Ahmet Necati BİGALİ), s.73.

Sanatta Manevilik Üzerine ,S.73 II-Konstrüktivist Sanat
 (35) ETİ, Çağdaş..., s.68.



(MONDRIAN: Broadway Boogie Woogie)

II- Konstrüktivist Sanat

Vladimir Tatlin Rus Konstrüktivist sanatın önde gelen sanatçılarından birisi, özellikle mimari ve heykel sanatında. "Konstrüktivizm, genellikle yalın geometrik biçimler ve endüstriyel malzemeden yararlanarak heykelciğin bir kolu sayılır"(36) Gabo ve Tatlin özellikle heykel sanatını geleneksel biçimlerden kurtarırlar. Yani sanatta hareketi ararlar. Konstrüktivistler "hareket ve zaman birbirinden ayrılamayacağı için, bu sanatçıların yapıtlarına, dördüncü boyut olarak zamanda giriyor"(37). "1920 yılında Moskova'da konstrüktivizm manifestolarında Pevsner ve Gabo adlı Ruslar sanatı, gelecekte hareketli olarak düşünür-

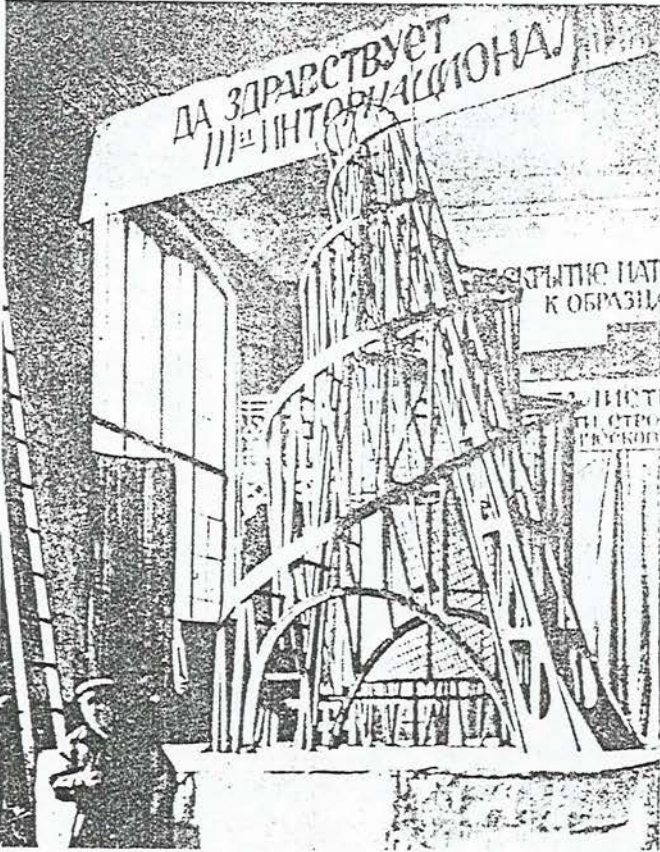
(36) LYNTOM (Çev.Cevat ÇAPAN), s.112.

(37) N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, s.91.

ler"(38).

Hareketin (devinim) Orfist ve Futuristlerde de önemli olduğunu biliyoruz. "Resimde ve heykelde devinim özlemi daha da eski bir olaydır. Kinetizmde, devinim izlenimi yaratmak için ışığı kullananlar ve bir çeşit göz aldatımıyla devinim izlenimi uyandıranlar olmak üzere iki akım olduğunu düşünürsek, bu ikinci kategoriye bazı Rönesans Ressamları ve özellikle bazı Barok Ressamlarını katabiliriz"(39).

Hareket kavramı yeni olmamakla birlikte, 1945'lerden sonra Op-Art'ın çıkışına öncülük eden yeni bir gelişme oluyor.



(VİLADEMİR TATLİN'den Örnek)

(38) Michel RAGON (Çev. Vivet KANETTİ), Modern Sanat , Cem Ya., İstanbul,1987, s.122

(39) RAGON (Çev. Vivet KANETTİ), s.122.

§ S-7. OP-ART VE VİCTOR VASARELY

"Op-Art sabırla yürütülen yoğun deneylerin sonucudur. Aslında o da bir tür soyutlamadır, hatta bir anlamda geometrik soyutlamanın çok sevdiği o katı düzeninin yeniden canlandırılmasıdır. Burada çok küçük, birbirinin aynı geometrik nesnelere renkli ya da siyah beyaz olarak, yatay, düşey, dama tahtası, yıldız ya da iç içe çerçeveler halinde bir araya getirilir ve sanki dengezilmiş, yanlış yerleştirilmiş ya da aralarında boşluklar varmış gibi görsel etkiler oluşturulur; akımın adı da buradan gelir. Bazı durumlarda bu görsel etkiler gerçek bir hareket duygusu uyandırır. Bazen de gerçek algılama ve görsel yanılığını birbirine karışması ile resimler iç ya da dış bükey derinlik etkisi verir"(40).

Yani, Op-Art adından da anlaşılacağı gibi Optik (görme) olayıyla ilgilidir. Bir başka deyişle "gözdeki retina tabakasının uyarılması, başlıca ve genellikle tek iletişim yoludur. Amaç seyircide fizyolojik anlamda görsel tepkiler uyandırabilmektir" (41). Bu uyarıları, renk, çizgi, şekil, biçim gibi soyut sanat kompozisyon öğeleriyle yapmıştır. İşte göz yanılısı olayıyla yakından ilgilenen Op-Art'çılar, renkler yada biçimlerle yüzeyde, titreşim, perspektif, modle etkileriyle hareketi sağlayarak retinayı uyarmışlar.

(40) "1960 Sonrasında Sanat", SANAT TARİHİ ANSİKLOPEDİSİ, Görsel Ya., C.IV, B.2, ?, 1983, s.720.

(41) LYNTON (Çev. Cevat ÇAPAN - Sadi Öziş), s.311.

bu makalesinde, Wolfgang Köhler ve Kurt Koffka adlı iki meslektaşıyla birlikte Frankfurt'ta yaptıkları deneysel bir çalışmanın sonuçlarını açıklıyordu. Bu üç psikolog sonraki yıllarda Gestalt okulunun başlıca temsilcileri oldular ve ilk çalışmalarında algıyı, özellikle yanılısama olgusuyla açığa çıkan görsel algı örgütlenmesini konu aldılar. Wertheimer'in 1912'de tanımladığı ve Yunan alfabesinin Fi(phi) harfiyle adlandırdığı görünür hareket yanılısaması Gestalt ilkelerine güçlü bir destek sağlamıştır. Bir görsel yanılısama örneği olan "fi olgusu"nda, hareketsiz nesnelere birbiri ardına hızla gösterildiğinde, tek tek algılanabilecekken eşiği aşarak hareketliymiş gibi görünür. . . . Algılanan hareket, fiziksel uyarılar içinde kendi başına var olmayan ancak uyarıların birbirleriyle ilintili özelliklerine bağlı olarak ortaya çıkan bir deneyimdir. Gözlemcinin sinir sistemi ve deneyimleri, fiziksel girdiyi parçalar halinde ve edilgen biçimde kaydetmez. Tersine, sinir sistemindeki örgütlenme, tıpkı algılamada olduğu gibi ayrılmış parçalar hemen bir bütüne dönüştürür"(43).

Op-Art'ın önemli isimlerinden Victor Vasarely'nin amacı, "çizgiyi, rengi, şekli ve biçimi en yalına indirgemek ve bu yalınlığı yeniden düzenleyerek, optik hareketler yaratmak. Vasarely, en yalına indirgediği renk, çizgi ve biçimle sürekli olarak birbirine eklenebilecek, çoğaltılacak yada uzatılacak üniteler oluşturulmuş, bu ünitelerle zaman ve alan kavramını

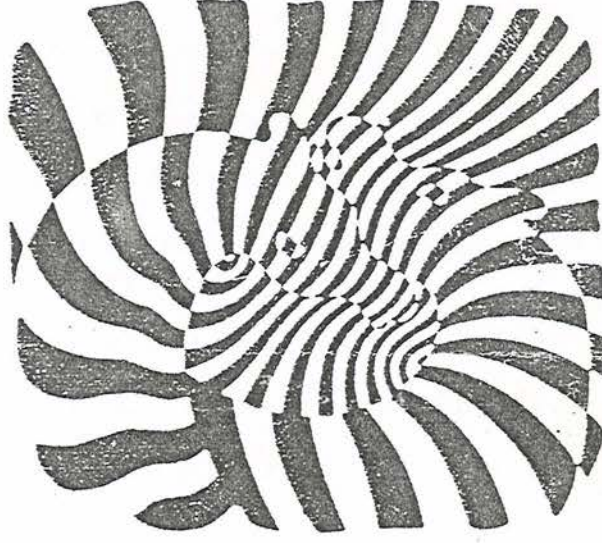
(43) "Gestalt Psikolojisi", ANA BRİTANİCA GENEL KÜLTÜR ANSİKLOPEDİSİ, Ana Ya., C.IX, ?, ?, s.418.

allak bullak etmiştir"(44). Sanatçı bulmuş olduğu bu yeni yüzeyde biçim ve rengin bütünlüğüne değinir." Plastik ünitele- rimde iki unsuru birleştirdim. Bunlardan bir tanesi biçim, diğeri renk. Benim ifade etmek istediğim şey $1=2,2=1$ dir"(45).

Natüralizme karşı olan sanatçı, yaptığı resimlerin doğanın bir parçası olduğunu söyler. " Doğada süreklilik kavramı vardır. Doğa sonsuza dek çoğalır, kendini yeniler,değişir. Benim plastik ünitelerim, yuvarlaklıklarım, karelerim, renklerim, yıldızlardan, atomdan, hücreden, moleküllerden farklı değildir. Bu nedenle doğaya bir manzara resminden çok daha yakınım"(46) diyor. Vaserey'nin renge ve biçime kendi öz değerini verirken hareket- ketle uyarıcı görevi görüyor. Fizik olarak "Hareket: Duran bir cisme göre başka bir cismin yer değiştirmesidir"(47). İki boyut- lu bir yüzey üzerinde sınırsız ilgi kaynağı olan hareketi Op-Art sanatçıları "çizginin, rengin, açık-koyunun ve şeklin değişme- si"(48) olarak kullanılıyor.

Vaserey'nin sezgiyle hareketi verişini zebra örneğinde görebiliriz.

-
- (44) Zeynep ORAL, "Fransa'da Açılan "Vasarely Merkezi" Gelecek İçin Önerilen Çok Renkli Kentleri Sergiliyor", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.173(27 Şubat 1476), s.19.
- (45) Marcel JORAY, Vasarely, Switzerland, 1979, s.116.
- (46) Zeynep ORAL, "Kinetik Sanatın Babası Vasarely, Günümüzün Plastik Sanat Akımlarını Geniş Ölçüde Etkilemiştir.", MİLLİYET SANAT DERGİSİ, S.100(4 ekim 1974), s.20.
- (47) Ergün PEKER, "Görsel Sanatlarda Hareket ve Op Sanatı I", ANKARA SANAT, S.111(Temmuz 1975), s.23.
- (48) Ergün PEKER, "Görsel Sanatlarda Hareket ve Op Sanatı II", ANKARA SANAT, S.112(Ağustos 1975), s.18.



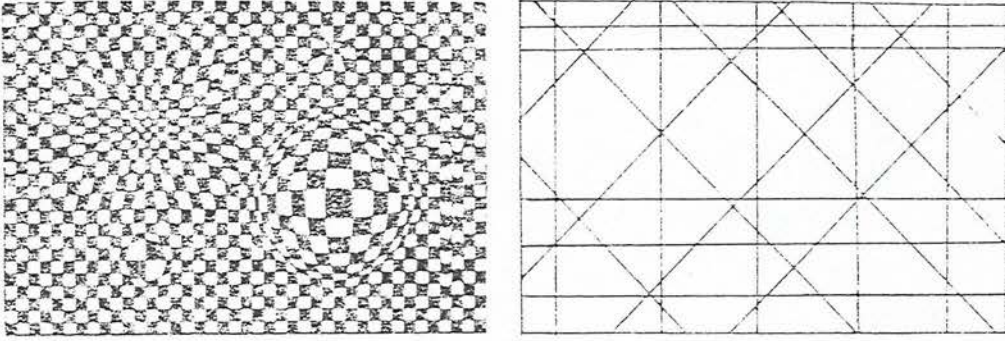
(VASARELY: Zebra.)

Siyah-beyaz zıtlığından ve büyük-küçük şekil zıtlığından yararlanılarak yapılmış olduğu görülüyor. Ayrıca algılama "Çeşitli zihin işlevlerinin birleşmesiyle meydana gelen karmaşık bir olaydır"(49). Bugün algılamanın psikolojik etmenlere de dayandığını biliyoruz.

Vaserely'nin Zebra isimli yapıtında "psikolojide uyarıcının algı olarak şekillenmesi bahsinde (OBJE FON) ilişkisi esasına dayanılarak yapılmış bir eserdir. Biz insan olarak, "objeyi küçük, fonu büyük" olarak kabul ederiz. Ayrıca; "obje şekilli, fon şekilsizdir" deriz. . . . Objeye fona eşit olursa algı çelişmeleri doğar. Bu esere baktığımızda zebraların obje olduğunu görmekteyiz. Çünkü zebraların şekli hafızamızda depo edilmiş zebra şekline uymaktadır. Ayrıca şekli belli olan da zebralardır. Fakat iki zebra arasına konulan küçük fon öyle ilgi çekici

(49) GÜRER, s.8.

Vaserely'nin geometrik olarak yaptığı düzenlemelerde ilgi çeken bir nokta da derinlik hacim etkisi ve yine hareketlilik. Sanatçının "Eridan", isimli eseri buna örnektir. Bu resmin, "biri açık ve biri koyu olarak iki değerle boyanmış bir takım kare, eşkenar dörtgen ve çember biçimleri, geometrik bir kompozisyon şebekesi içinde yer alarak birbirlerine bağlanmıştır. . . . Sağdaki kesin çizimli, büyükçe bir küreden içbükey bir derinlik etkisi veren çembere ve giderek eşkenar dörtgen ile küreye varış, geometrik biçimlemeli ilginç plastik bir anlatımdır.

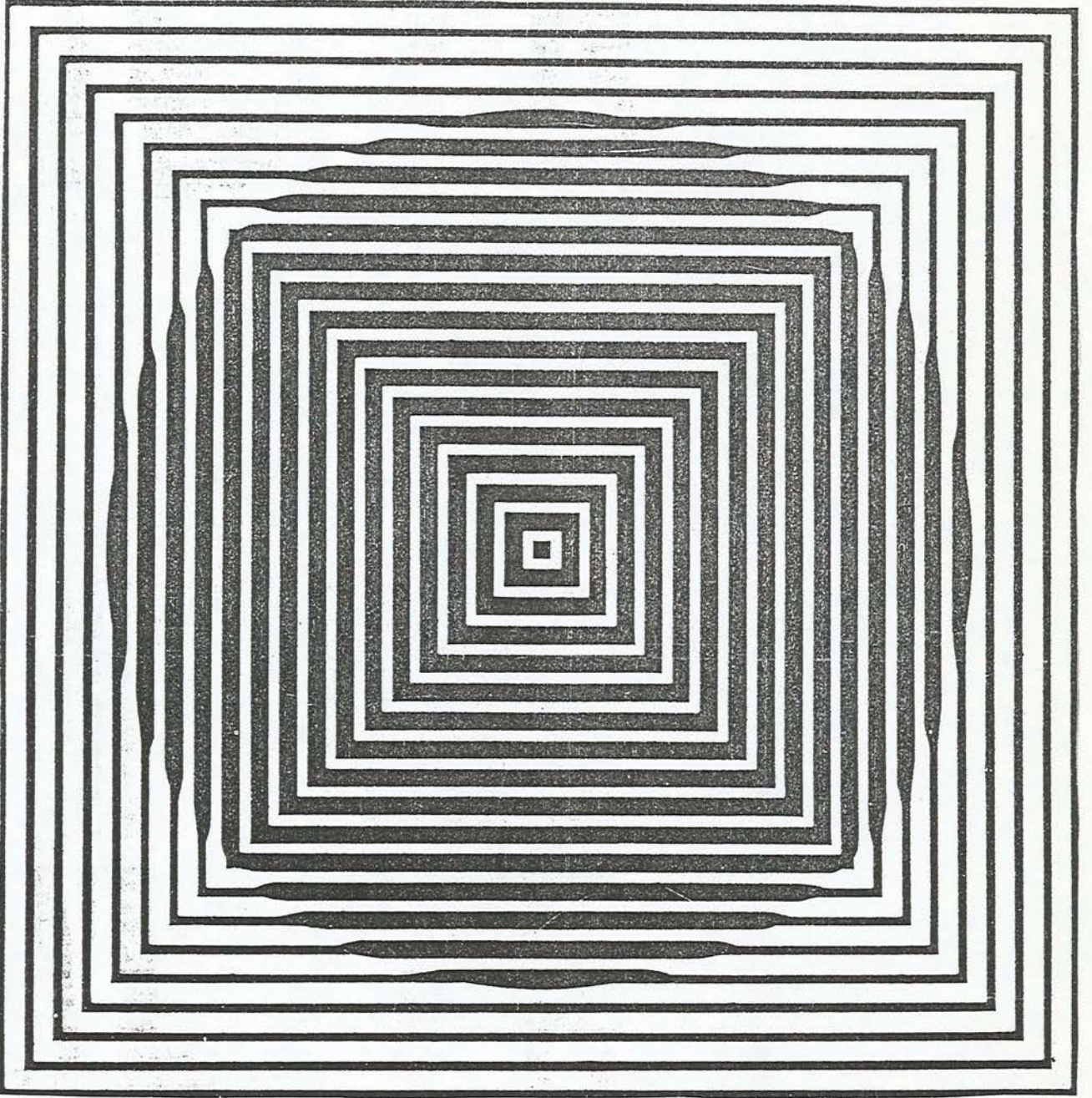


(VASARELY: Eridan.)

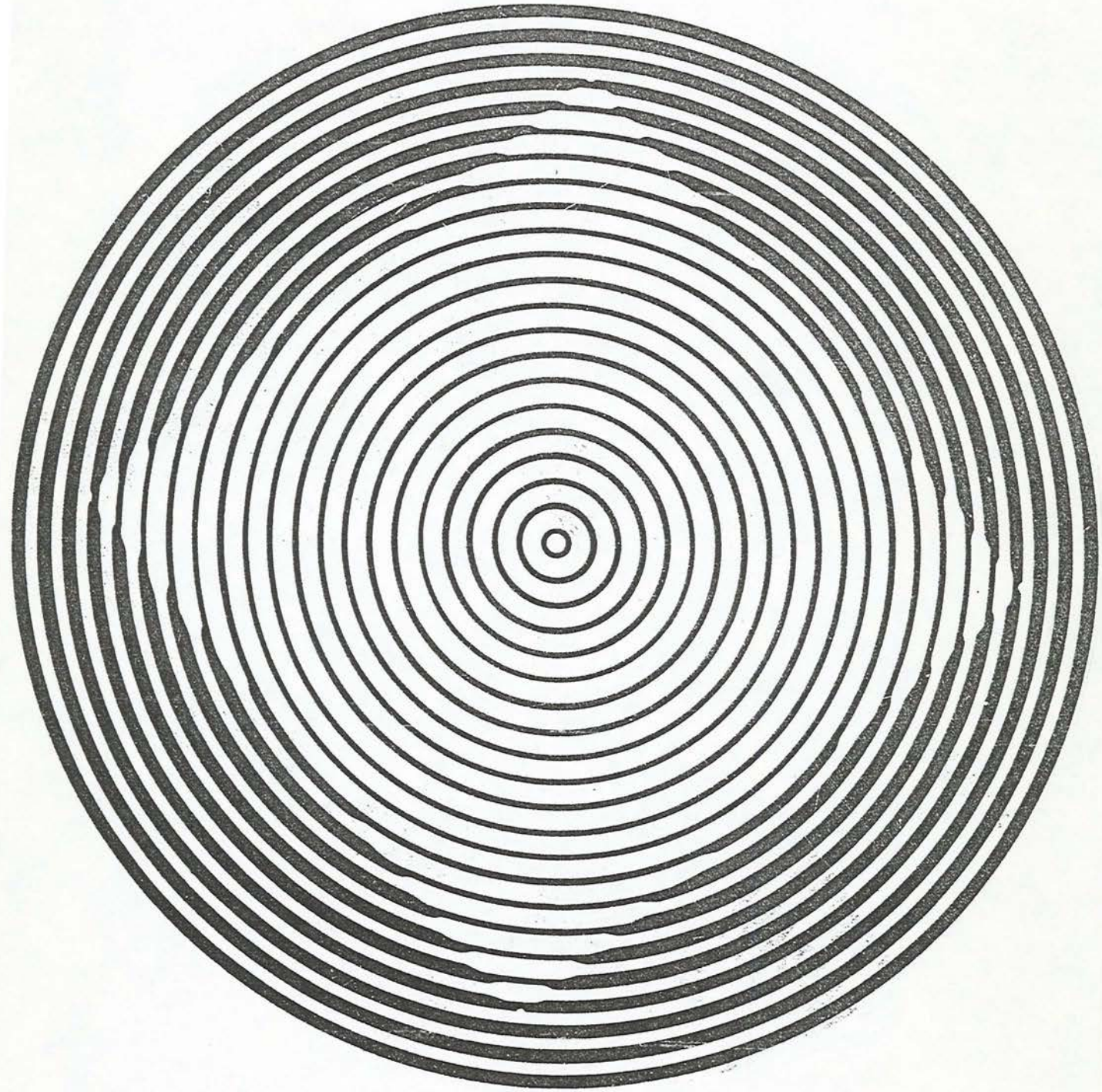
Soldaki, kenarları ise eğimli, bir çeşit eşkenar dörtgenin içi ise, dışa çıkıntılı bir kabartma etkisi yapmaktadır. Kareden eşkenar dörtgene değin bir takım geometrik öğeler, yavaş yavaş değiştirilerek, birbirlerini ters yönlerden, gelip kesen doğru ve eğri paralelleri üzerine yerleştirilmişlerdir. Ancak bu biçim değiştirme ve yerleştirme ile, resimde değişik modle etkisi yaratılmıştır. Bu nedenle, biri açık, biri koyu iki zıt değerle yapılabilen bir çeşit modle işleminin resme girdiği kabul edilebilir"(52).

(52) Adnan TURANİ, Resimde Geometri İşlemleri Sorunları, Türkiye İş Bankası Kültür ya. No.184, B.1, Ankara, 1978, s.61.

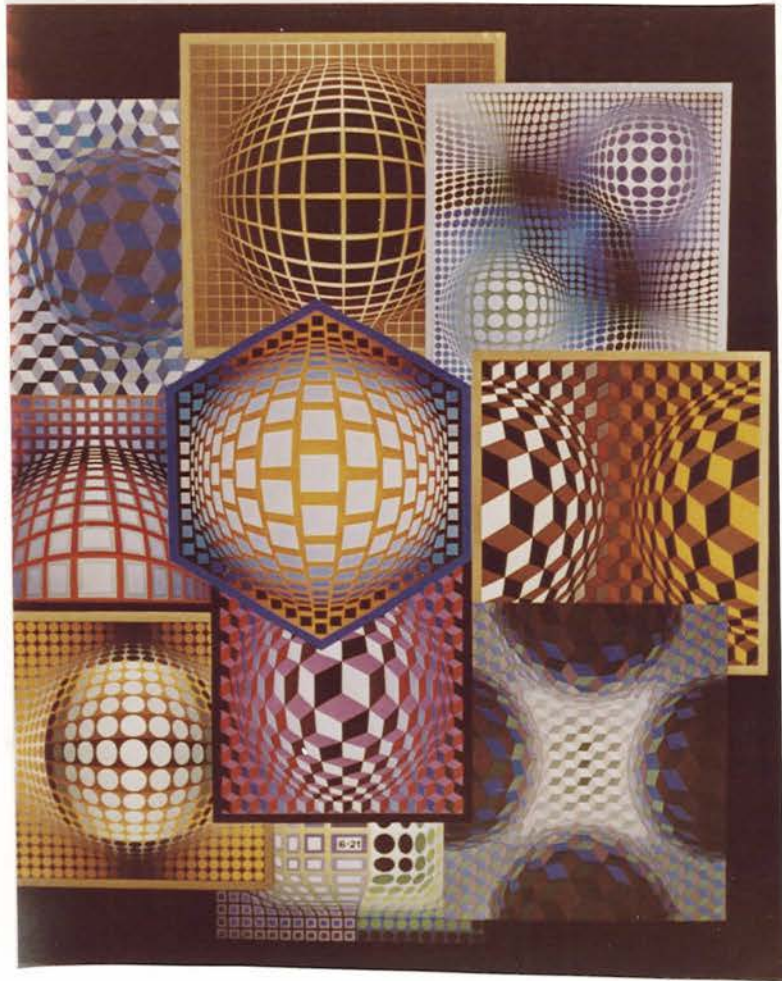
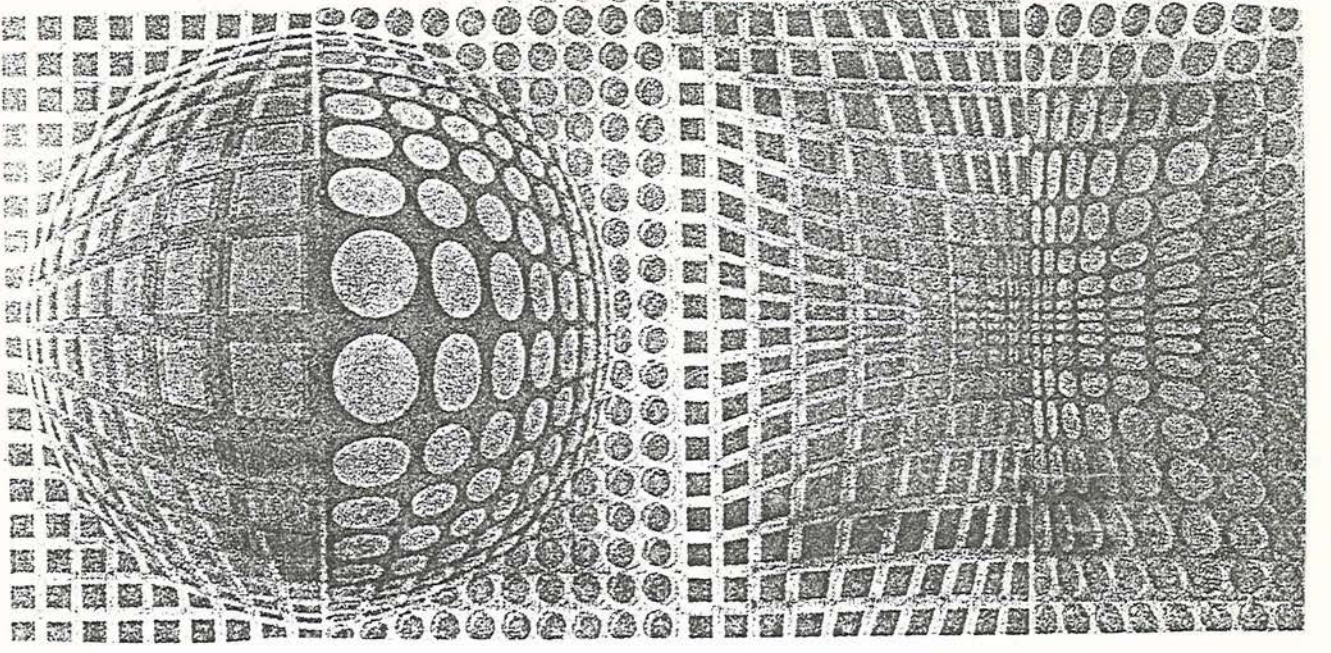
Burada, siyah-beyaz zıtlığından ve geometrik desenlerden faydalanılarak perspektif ve sathihta kabartma etkisi yaratılıyor. Ortaçağdan beri kullanılagelen modle ve perspektif bu çağda da retinayı uyararak algılamada ilgi çekiciliği sağlayabiliyor.



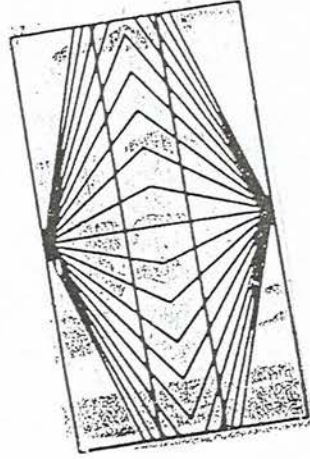
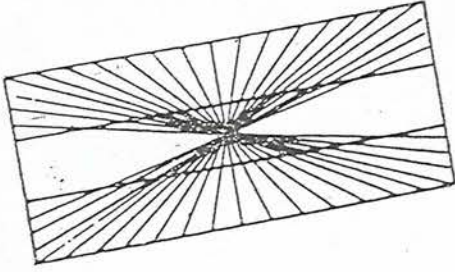
(VICTOR VASARELY)



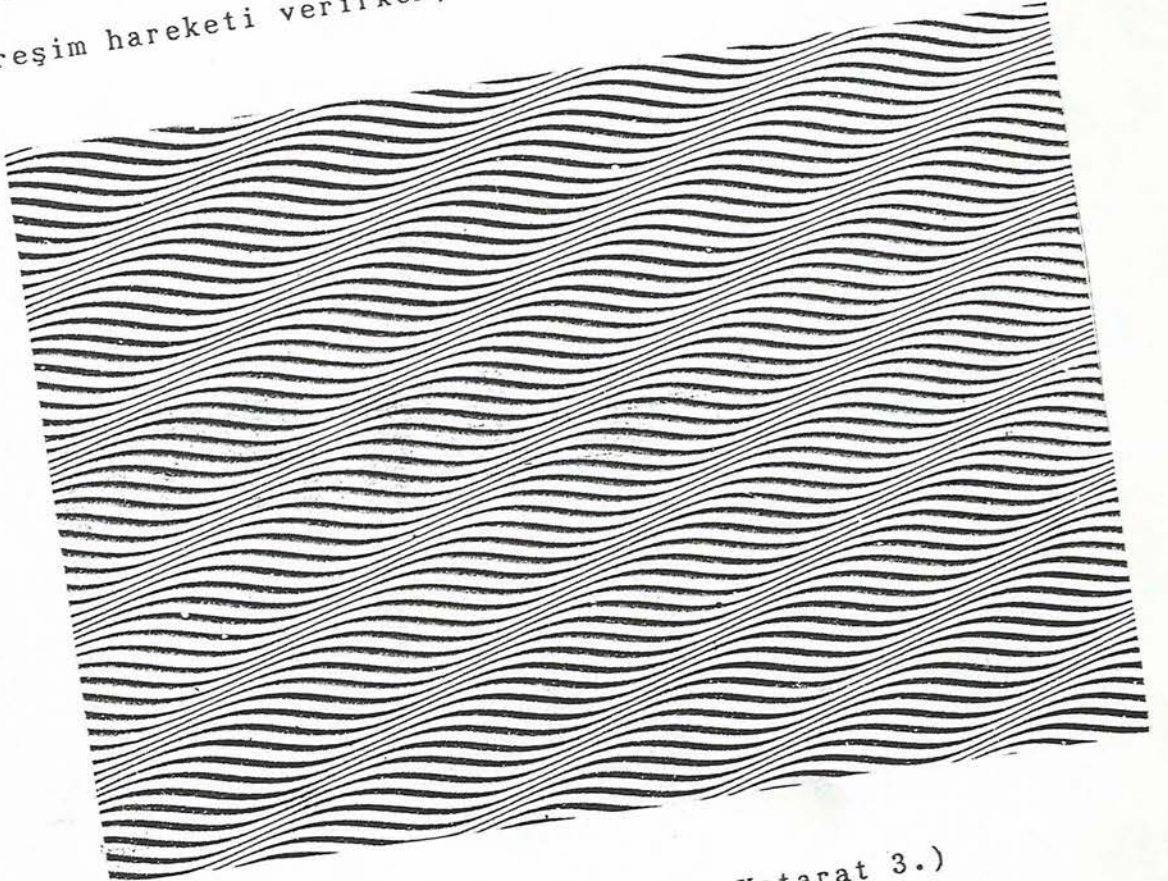
(VICTOR VASARELY)



(VICTOR VASARELY:Renkli Resimden Örnek)

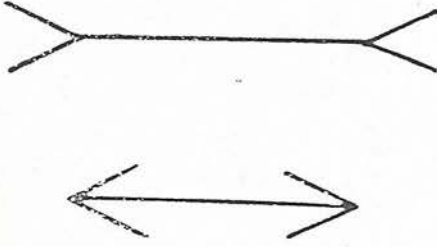


Siyah-beyaz ince çizgilerin titreşim yaptığını biliyoruz. Op-Art sanatçılarından Brigit Riley'in "Katarat 3" isimli yapıtı buna güzel bir örnek teşkil eder. Burada belirli bir düzenle siyah-beyaz çizgilerin incelik kalınlaşması, yüzeyde gerilimli bir titreşim hareketi verirken, hacimsellik de gözardı edilemez.

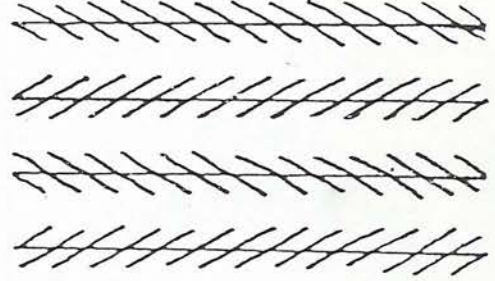


(BRIGIT RELEY: Katarat 3.)

"Bütün yaşantılar bir zaman ve uzay ortamı içinde oluşur. Bu ortamlarda bulunan çeşitli uyarıcılar, bir nesnenin algılanışını etkiler. Böylece nesnelere olduklarından farklı biçimlerde algılanabilir. . . . Şekil a'da üst ve alttaki çizgiler birbirine eşit olduğu halde sırf eklenti çizgiler yüzünden üstteki çizgi alttakinden daha kısa gibi görünmektedir.



(Şekil a.)



(Şekil b.)

Şekil b'deki çizgiler ise, aslında paralel olduğu halde gene eklenti çizgiler etkisiyle birbirine paralel olmadığı izlenimini bırakmaktadır. Böyle psişik yaşamda bir arada ya da birbiri arkasına algılanan olaylar birbirini etkilemektedir"(54).

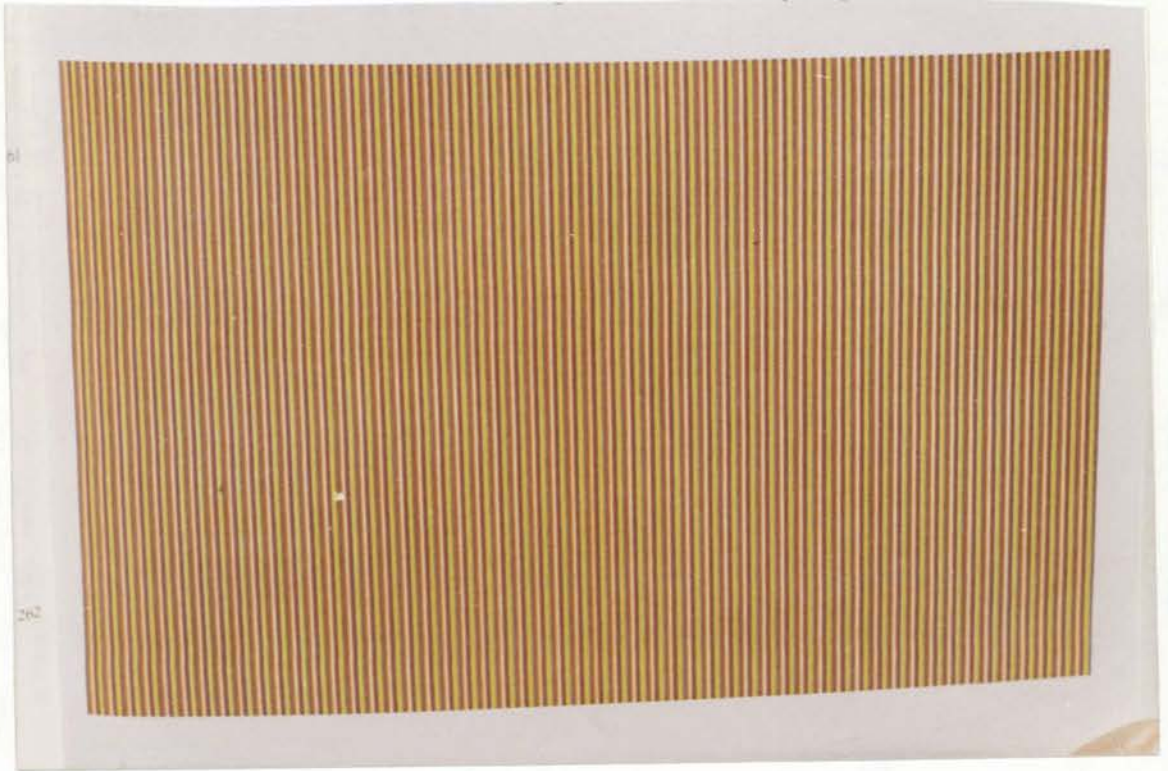
İlk olarak renkli optik resimler, izlenimcilerden geliyor. "Çünkü, ilk defa impressionistler, renk-karşıtlığı kurallarına göre renk lekelerinin uygun bir Konstreuktionuna varmışlar ve bu renk lekelerini optik yasalara uygun olarak tuval üzerine geçirmek, resmin başlıca ereği olarak anlaşılmıştır"(55). Ayrıca ışık tayfları incelenmiş ilk kez rengi bilimsel olarak kullanmışlar.

(54) BAYMUR, s.130-131.

(55) TUNALI, s.82.

Op-Art sanatçıları, "renklerin dalga boylarından gelen algılama özelliklerinden yararlandıklarını, kontrast renkleri üst üste kullanarak içinden aydınlanıyor gibi görünen fosforlaşan, titreyerek hareket kazanan resimler"(56) yapmışlar.

Zıt renkler yanyana kullanıldıklarında etkileri şiddetlendiği için retinayı uyarır ve titreşim yaparlar ve yüzeyde fiziksel bir hareket imajı doğar. Eğer, bu renkli alanın (örnekte olduğu gibi bu alan bir kare) bütün sınırları kontrast renkle çevrildiğinde, etkinin daha da arttığını görebiliriz.



(BRIGIT RILEY)

Sonuç olarak, Op-Art, " izlenimcilikten gelen bir çizgiyi

benimsediği gibi, bu izlenimleri geometrikleştirmesiyle de konstrüktivizm'den gelen bir çizgiyle buna katmış oluyor"(57).

Ayrıca "Op Sanat'ın son örnekleri arasında üç boyutlu kartma-röliyef eserlerde bulunmaktadır. Bu eserlere ayrıca bir boyut eklenerek engebeler elde edilmiştir. Resme bakanın görüş açısıyla bu engebelerde gelişip değişmektedir"(58). Örnek Yacov Agaan'ın metal tuvalleri.

(57) İsmail TUNALI, "Yeni Sanat Üzerine Felsefi Düşünce", SANAT ÇEVRESİ, S.20(Haziran 1980), s.8.

(58) ETİ, s.118.

SONUC

Resim sanatı, Görsel duyumuza hitap eden bir sanat olduğuna göre, görsel algılamaya dayanır. Algılamada ilgi çekiciliği sağlayan bazı resim elemanları vardır; bunlar, aynı zamanda resim düzleminde yanılgıları da getirirler. Bunların başlıcaları; perspektif, modle etkisi, hareket ritim, biçimlerinin düzeni, renk, ışık, gölge, kontur gibi resimsel birimlerdir. Bu nedenle resim sanatı, yalnızca optik görüntü ya da soyut sanatta olduğu gibi çizgi ve lekelerden ibaret değildir.

Klasik sanatın resimlerdeki ilgi çekicilik, modlesel etki, perspektifle sağlanan derinlik duygusu ve ışık düzeni ile optik görüntü; yani gerçekmiş yanılsaması sağlanmıştır.

Yine, yüzey üzerinde ilgi uyandırabilen elemanlardan olan ışık, aynı zamanda nesnelere görmemizi sağlar. Resim sanatında önemi tartışılmayacak kadar büyüktür ve her dönemde kullanılmıştır. Görsel algıyı harekete geçirmesi ve yanılgılarla ilginçliği sağlaması bakımından önemli olmuştur. İşte, Barok'ta kullanılan şiddetli ışık ve beraberinde getirdiği ışık-gölge çatışkı-

sı hareket ve derinlik sağlarken dokunma hissi de uyarması önemlidir.

Her şeyde olduğu gibi, resim sanatında da yeni arayışlar ve buluşlar hiç bitmeyecektir. Empresyonistlere gelindiğinde Klasik Sanatta gerçekleşen yanılsamaların yerini, renksel yanılsamaya bırakmıştır.

Artistik anlatım elemanlarından birisi olan rengin, fizyolojik ve psikolojik tesirleri önemlidir. Renklerin yanyana durumları, farklı fiziksel ve psikolojik etki uyarmaktadır. Kompozisyonda, düzenleniş biçimine göre, yüzey üzerinde hareketlilik, titreşim, uzaklık-yakınlık gibi tesirleri de vardır.

Rengin bilimsel yönüyle ilgilenen Empresyonizm, Op-Art sanatına öncülük eden ilk sanat akımı olmuştur. Daha sonra Orfizim, Fütürizm gibi sanat türleri, yüzey üzerinde Obje ve renklerle hareketi gerçekleştirerek Op-Art'a giden yolu genişletmişlerdir.

Resim sanatı, salt iki boyut yardımıyla, üçüncü boyutu hatıta dördüncü boyutu kurmaya, bir figüre yada bir nesneye dokunabilme yanılsamasını uyarmaya çalışmıştır. Kübistlerde ise Kolaj'ın resme girmesiyle, bir nesnenin görüntüsüne değil, gerçeğine dokunma olasılığı gerçekleşmiştir.

Kısaca; Ortaçağdan, modern sanata kadar bir ressamın ilk görevi, genellikle düz bir yüzey üzerinde üç boyutlu espas derinliği yaratmaya çalışmaktır. Soyut sanatta izleyici, perspektifte olduğu gibi derinliğe doğru çekilemez. Burada, espas ya-

nılsaması renk-biçim ilişkileri aracılığıyla ön-arkanın ve alt-üstün yer değiştirmesini sağlayan düzenlemelerdir.

Görsel sanatların hepsi görsel algılamaya dayanmaktadır. Algılama ise, fizyolojik ve psikolojik yönü olan karmaşık bir olgudur. Göz, birbirinin aynı olan bazı çizgi ve biçimleri, düzenlenişleri nedeniyle farklı algılayabilmektedir.

Özellikle Op-Art, renk-biçim yanılsamasından hareket etmiştir. Sadece gözün retina tabakasının uyarılmasıyla, algılama yanılgılarında ilgi çekicilik sağlanmıştır.

İşte, resim sanatı hangi çağda yapılırsa yapılsın, hangi anlayışla başlanırsa başlansın, iki boyutlu bir yüzey üzerinde ilgiyi ayakta tutucu arayışlar olmuştur.

Resim sanatının her döneminde optik yanılgılardan kaçınamayacağı saptanmıştır. Diyebiliriz ki bu sanat yanılgılar üzerine kurulmuştur.

Kısaca, resim hangi anlayışla yapılırsa yapılsın, optik yanılgıları beraberinde getirir. Ayrıca anlatımda ilgi çekicilik için, bu gereklidir.

FAYDALANILAN KAYNAKLAR

- BAYMUR Feriha : Genel psikoloji, inkılap yay.,
B.6, İstanbul, 1984.
- BEYKAL CANAN : " Yanılsama ve Gerçeklik " YENİ BOYUT
PLASTİK SANATLAR
DERGİSİ, S.26 (KASIM 1986),
S.5.'ten Bernard Bren son,
italian painters of Renais-
suce, phaiden Edi;1968 V.11,
52.
- BİGACI Şeref : Resim Sanatı, B.2, Ankara, 1984.
- CANTR Flavio : Barok Sanatını Tanıyalım, Aka ya.,
(Çev. Solmaz TURUNÇ) İstanbul, ?
- CANTR Flavio : Rönesans Sanatını Tanıyalım, inkılap
(Çev. Solmaz TURUNÇ) ve Aka ya., İstanbul, 1982

- ÇAĞLARCA Sadettin : Renk ve Armoni Kuralları, İnkılap
Kitabevi ya., B.2, İstanbul, ?.
- ERDEM Mesut : Sanat Tarihi, Ankara, 1955
- ERGÜVEN Mehmet : "Deyinim Üzerine", GERGEDAN,
S.3(Mayıs 1987)
- ETİ Sevim : Rönesans Sanatı Tarihi, Devlet
T.G.S.Yüksek Okulu, ?,?, 1974
- GOMPRICH E.H. : Sanatın Öyküsü, Remzi Kütapevi ya.
(Çev.Bedrettin CÖMERT) ?, ?.
- GÖKAYDIN Nevide : Temel Sanat Eğitimi ve Görsel Algı,
Sedir ya., ?, ?.
- GÜNGÖR İ.Hulusi : Temel Tasar, ? , 1983.
- GÜRER Latife : Temel Dizayndan Görsel Algı,
İstanbul, 1970.
- GÜVEMLİ Zahir : Sanat Tarihi, Varlık ya., B.3, İstanbul,
?.
- GÜVEMLİ Zahir : Başlangıcından Bugüne Türkiye Dünya
Sanat Tarihi, Varlık ya., ?, ?.
- GÜVEMLÜ Zahir : Büyük Ressamlar ve Heykeltıraşlar,
Varlık ya., İst., 1964.
- HOURTOQ Loud : Rönesans'dan Bugüne Kadar Sanat

- (Çev.Burhan TOPRAK) Şaheserleri, Güzel Sanatlar Akademisi
ya., ?, 1958.
- İPŞİROĞLU Nazan-Mazhar: Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi,
Cem ya., İstanbul, 1977.
- İPŞİROĞLU Nazan-Mashar: Sanatta Devrim, Ada ya., İstanbul,?.
- JORAY Marcel : Vasarely, Switzerland, 1979.
- KANDİNSKY : Sanatta Manevilik Üzerine, İzmir, 1981.
(Çev.Ahmet Necati
BİGALİ)
- LOWRY Bates : Sanatı Görmek, Türkiye İş Bankası
(Çev. Necla YURTSEVER A.Ş. ya., No.119, İstanbul, 1972.
-Zahir Güvemli)
- LYNJON Nerbet : Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi
(Çev. Cevat ÇAPAN ya., İstanbul, ?.
- Sadi ÖZİŞ)
- MÜLLER Josep-Emile : Modern Sanat, Remzi Kitabevi ya., ?,
(Çev. Mehmet TOPRAK) 1972.
- ORAL Zeynep : "Fransa'da açılan "Vasarely Merkezi"
Gelecek için önerilen çok renkli kentler
sergileri", Milliyet ya., S.117(27 Şubat
1926).
- ÖZÜDOĞRU Şerife - : Avrupa Sanatı (17-18yy) Anadolu Üni-

- ALTINSAPAN Erol : versitesi ya., Eskişehir, 1989.
- ÖZYÜREK Suat : "Matisse'nin Bir Çağa Vurduğu Damga"
ANKARA SANAT, S.54(Ekim 1970).
- PEKER Ergün : "Görsel Snatlarda Hareket ve Op Sanatı
IV", ANKARA SANAT, S.114(Ekim 1975).
- SİNEMOĞLU Nermin : Tarih Öncesinden Bizansa, Mimar Sinan
Üniversitesi ya., İstanbul, 1984.
- TANSUG Sezer : Resim Klavuzu, Milliyet ya., 13-1, ?,
1973.
- TEMİZZOYLU Nuri : Temel Sanat Kavramları, Eskişehir, 1987.
- TUNALI İsmail : "Yeni Sanat Üzerine Felsefi Düşünce",
SANAT ÇEVRESİ, S.20(Haziran 1980).
- TURANİ Adnan : Resimde Geometri İşlemleri ve Sorunları,
Türkiye İş Bankası Kültür ya., No.184,
B.1, Ankara, 1978.
- TURANİ Adnan : Dünya Sanat Tarihi, ?, ?..
- YETKİN Suut Kemal : Barok Sanat, Cem ya., İstanbul, 1977.
- _____ : "1960 Sonrasında Sanat", SANAT TARİHİ
ANSİKLOPEDİSİ, Görsel ya., C.IV, B.2,
?, 1983.
- _____ : "Gestult Psikoloji", ANA BRANİTİCA GENEL
KÜLTÜR ANS., Ana ya.,C.IX, ?, ?.