



ARAŐTIRMA SERİSİ No.67

Resimde Biçim



RESİMDE BİÇİM

Doğada sonsuz olan doğanın biçimi dışında bağımsız bir biçimi yoktur. Çünkü doğada sonsuz çeşitliliği olan bir görünüm topluluğu olduğu halde, bunlar karşılıklı olarak etkilenecek, birlik oluştururlar. Böylelikle görünüm ya da nesnenin kişiliğinin tümü olan biçim onunla uyum sağlayan biçimlere bağlıdır. Bunun sonucunda oluşan birlik daha üstün bir biçimdedir. Her üstün biçim daha üstün bir biçimin ögesi olarak sonsuza kadar gider ve doğayı oluşturur.

Bu biçimsel durum, karşıt öğelerin işlevsel bir yapı bütünlüğünde bir kişilik kazanmasıyla çevresindekilerden ayrılır. Biçim genellikle dış biçim olan görünüşle karşılaştırılır. Oysa, genel anlamda tüm nesne söz konusudur. Bir ağacın biçiminden, görünüşü, dış biçimini, iç anatomisini, yapısını, kısaca bütünü anlaşılır.

Biçimde kendini ayırt ettiren özellik özüdür. Öz biçimden dolayı kendi olanağını gerçekleştirir. “Her biçimin bir kendine özgünlüğü vardır. Örneğin bir kürenin yuvarlaklığı (ovreni simgelemek için ele alınmış olabilir) halenin yuvarlaklığı ve sacın yuvarlağımsı oluşu, bunların çevresinde yaya benzer kıvrımlar vardır. Asanın düş çizgisi resimdeki kıvrımlara oldukça önemli oranda karşıtlık oluşturmaktadır.” Öz, maddede vardır. Bu nedenle biçim objektiftir, gerçektir. Duyumlar çok aşağı ve üstün biçimleri algılayamaz. Çünkü duyumlar sübjektiftir. Bu ilişkiler göz önünde bulundurularak anlamlı biçimden söz edilebilir. “Bell’e göre anlamlı biçim yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır. Genelde betimsel biçimin, Bell’in de belirttiği gibi bir diğeri olmadığı söylenir. Eğer bir değer varsa bunun bir betimleme olmasından değil, bir biçim olarak sahip olduğu değerdir.”

Bell “Sanat anlamlı biçimler yaratmaktır” derken özellikle resme yeni bir bakış açısı getiriyordu. Onun önermesinin önemi de, insanın bakışlarını geleneksel bir bakıştan ayırmış olmasıydı... Bir bakıma anlamlı biçim estetikseidir.”

Biçimin algılanabilmesi sürecinde; bilmeye, bilgiye ve düşünceye ihtiyaç vardır. Biçimin anlaşılmasında, ona komşu olan yapı (strüktür) kavramında incelenmesi gerekir. Biçim yapının durumuna göre kendini belli eder: Birincisi bir sonuç ise öteki onu sonuca ulaştıran yolun kişiliğidir.

Yapı bir nesnede bütünü oluşturan bölümlerin kendi aralarındaki ve bütünlükle olan ilişkilerindeki kuruluş sistemidir. Yapıdaki elemanlar birbirine işlevsel açıdan bağlanmışlardır.



Yapının (biçimin) varlığı karşıtların dengesine bağlıdır. Bu dengenin sağlanmasına eş kişilik durumu denir. Eş kişilik durumu resimde, bir yapının bir bölgesindeki leke ve rengin, diğer bölgesindeki leke ve renkle ilişki kurma zorunluluğudur.

Bir biçimin oluşması işlevsel, yapısal, özdeksel (maddesel) nedene bağlıdır. İşlev maddenin meydana gelişimi, neden biçim kazandığını belirtir. Bizim bir madde ile gerçekleşir. Bu gerçekleşme, yapısal nedeni düşündürür. Yapı maddenin sistematik düzenlenişidir. Sanat yapıtında bu üç öge dengeli olarak birbiriyle ilişki kurarlar.

Bunlara göre biçimin tanımı; “Biçim bir şeyin şekli anlamına gelir. Plastik sanatlarda biçim derinlikle yakın ilişkilidir. Buna karşın resim sanatında biçim, bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder.” Işığın olduğu yerde renk ve biçim vardır. Işığın olmadığı yerde renklerden söz edilmez ama bazı biçimler yaşamaya devam eder. Resimsel olan her şey biçimle ilişkilidir. Bu ilişkileri biçimsel açıdan incelemek gerekirse noktadan başlanmalıdır.

1.1 NOKTA

Biçimi oluşturan belirgin elemanlardan birisidir. Nokta merkezi dengeye sahip bir yüzeysel etki ögesidir. Bir alanı kaplar. Diğer resim unsurları gibi çeşitlenebilen, dinamizmi olan bir elemandır. Tek başına renk etkisi gridir. Nokta, “Kesin olarak üç boyuttan mahrum, en iptidai geometrik şekildir. Nokta düşünce birikiminde ilk harekettir. Nokta kavramı, geometrik fikrin özüdür. Çizginin tek gözümüz hizasında dik açı yapması ve uzunluğun sifıra düşmesi gerçeği de noktadır. Nokta mesafenin ve alanın soyutlanmasıdır. Geometrik nokta görünmeyen bir varlıktır. Onu madde dışı olarak anlamamız gerekir. Maddi açıdan noktayı sifıra benzetebiliriz. Sessizliği ifade eder. Zaman açısından nokta en ufak biçimdir.”

Yeni izlenimciler resme renkli yüzeylere kadar ışıklı veya gölgeli bölümlerin tümünü tek tek renkli noktalar toplamına indirgemiş olup, böylece hemen her şey kendi özdeksel varlığından soyutlanarak yeni bir görünüş biçimi almıştır. Noktaların art arda eklenerek sayısal olarak çoğalması çizgiselliği meydana getirir.

1.2 ÇİZGİ

Çizgi “yüzey üzerinde nesnenin ilk dış sınırlandırma eylemi olduğu için renkten de önce gelir. Resmin salt çizgilendirme isteğinden olduğu ifade edilmiştir. Nitekim tarih öncesi insanın resim dünyasından da, ilkel insanda da çocukta da çizgi bu temel eğilimi belirler ve resim diliyle ifadenin ana aracı olur.”

Geometride çizgi sınırsız noktalar dizinidir. Çizgi, hareket yön, yöneltme, enerji anlamına gelir. Sanatçı yazıdaki çizgiden farklı olarak çizgisel özelliklerin sihirli simgesel kaynaklarını araştırır. Çizgi üçe ayrılır.



- Ufka paralel çizgiler
- Dik çizgiler
- Diagonal çizgiler

Ufka paralel çizgiler genişliği, dik çizgiler derinliği, diagonal çizgiler üçüncü boyutu verir. Çizginin kullanımının en güzel örneklerinden birini Picasso'nun Bale menajerlerinde görülür. Akademik sanat geleneğine uygun bir çizimdir. Açık-koyu modlesi olmadan biçimlerin boyut ve hareketlerini verebilmek için çizgiler farklılaştırılmıştır. Koyu lekenin olmayışı figürlere klasik bir incelik verir. Oturmakta olan bay Selisburg'un elleri perspektif kurallarına göre kısaltılmıştır. Naturel bir durumda bile Picasso soyut biçimlerin (ovaler, koniler, silindirler) gücünü çok iyi bilmektedir. Selisburg'un (oturan figür) başındaki eğik melon şapka yüzdeli ifadeyi güçlendirir.

Digahilev'in şapkasının üst köşeli çizgileri ikinci bir çenenin soğan kökünü andıran etkisini yok etmeye yardım eder. Çizimde çizgiyle oylum arasında bir bağıntı vardır. Şeref Bigalı'ya göre "Çizgi ifadenin temeli, başlangıcı ve denge unsurudur. Çizginin genel kavramı iki karakter gösterir. Biri sert ve gergin biçimiyle geometrik, öteki tabiat formlarının tanıttığı yumuşak, kaligrafik, sertlik ve netlikten mahrum çizgidir. Çizgi kütlenin içindedir, bir şeklin belirlenmesinde kontur olarak çizilir. Resimde ifadenin bir yönüdür. Çizgi boşluğu tanıtıcı veya bir karakteri biçim ifade edebilir."

Basit birkaç çizginin ne kadar hissettirici bir ifade aracı olduğu Picasso'nun deseninde görülebilir. Desen, nasıl bir elin kağıt üzerine konulup kalem kenarından dolaştırarak gözün gördüğü şekli belirtiyorsa, öylece çizgiyle yapılmıştır. Çizgilerin yönlerinde yapılan ustaca değişikliklerle, değişik bir imkan oluşmuştur. İzleyici bu çizgilerin bir kısmını çabucak geçer, bazılarında durular. Bu da gözü ani duruşlar yapmaya ya da büyük bir alanı dolaşmaya zorlar. Picasso bale yapan dört kişinin resminin yanında, onların hareketlerini de büyük bir gerçeklikle duyurmaktadır. Dansın asıl mahiyeti asıl çizgilerin hareketlerinden algılanır.

Joseph ALBERS'in Akvaryum adlı çalışması dikdörtgen içerisinde oval biçimlerinden oluşan bir kompozisyondan kuruludur. Bu çalışma dolaylı olarak üretilen çizgili göstermektedir. Şekiller oval çizgilerle çevrelenmiştir. Soldaki dik ovalerin, merkezdeki ve sağdaki ovalerle karşılaştığı görülür. Olumsuz şekillerde (gerçek olmayan şekiller) olumlu şekiller yerlerini değiştirir, gibidir. İyice gözlemlendiğinde resimde naturel bir balık bile görülebilir. Tepe boyunca kalınlaştırılmış çubuk su yüzeyini ifade edebilir. Böylece de figür beyaz dikdörtgen alanın içine yüzen bir biçim olarak yerleştirilmiş gibi algılanabilir. Sanatçı iki beyaz üçgeni karşıt yönlerde göstererek dengelemiştir.

Klee'nin "Aile yürüyüşü adlı çizimi soyut bir çalışmadır. Birkaç geometrik şekil ve çizgiyi, nitelikleri göstermek için yeterlidir. Çizim izleyiciye bir geçit töreni, aile ilişkisi gibi mesajları da verebilir.



Tinteretto'nun "İsa Pontus Pilatous'un Huzurunda" isimli yağlıboya resmi, biçim yapısındaki çizgi aracılığıyla bir nesnenin nasıl algılandığını gösterir. Sahneye hakim olan İsa'dır. İsa kompozisyona hakim olan dikey çizgiler ortasında gösterilmiştir. Sütunlar ise paralellik gösterir.

Bates Lowery'e göre "Bir davranışa veya bakışa verilen istikamet gözümüzde bir başka hareket yaratır ki, buna çizgi denir." Biçim hareketli bir çizginin başlangıç noktasına gelmesiyle oluşarak çevrelemeyi (konturu) meydana getirir. Her resim biçim duygusunu tatmin eden bir çevrelemeden hareket etmek zorundadır. Sanatçının resmettiği çizgi koyu ve açık arasındaki zıtlığı görme ihtiyacından doğmuştur. Renk çizginin yanında bir sonraki aşamayı temsil eder.

Çizgi resme duyulan gereksinmeyi tek başına karşılar. Yalnız desende değil, rengin yüzeysel niteliği korunduğunda da olgu geçerlidir. Bir sanatçı çizginin ifade gücünü bildiği oranda heyecanı yansıtır.

Çizgisel üslup da, sanatçı cisimler ve uzayla uğraşırken üç boyutluluğu verebilmek için resimde ışık-gölgeyi kullanır. Çizginin uzantısı da şeklidir.

1.3 ŞEKİL, ALAN ve HACİM

Biçim canlı bir nesnenin fiziksel dış görünümü iken şekil cansız bir nesnenin fiziksel dış görünümüdür. Bir şapkanın biçimi hakkında değil, şekli hakkında konuşulur. Biçim ile şekil arasındaki farklılık nesnenin canlı olup, olmasına bağlıdır.

Kapalı çizgiler şekillerin sınırları olmaktadır. Üçgenler, daireler gibi... fakat şekiller çizgiler olmadan da oluşturulabilir. Geometrik biçimlerin makine teknolojisini çağrıştırmasına karşın, düzensiz kavisli çizgiler ve yumurta şekilli biçimler biyolojik bir kaynağa sahiptirler.

Şekiller, alanların (planlar oluşturarak) birleşmesinden oluşurlar. Alan "Uzunluğu ve genişliği olan kalınlığı olmayan bir şekildir. Geometriye göre böyle bir alan çizginin hareketinden doğar. İki çizginin yan yana gelmesi alan fikrini verir. Çizgide alan kavramı saklıdır. Alanlar, serbest ve geometrik olarak iki kategoride toplanır. Alanın kalınlık göstermesinden veya hareketinden hacim mefhumu doğar"

1.4 TEKSTÜR – STRÜKTÜR

İki boyutlu plastik değerlerden (çizgi, biçim, ton, renk) üçüncü boyuta (forma) geçerken bir ara elemanı olarak doku kavramıyla karşılaşılır.

Doku çevreyi zengin bir şekilde saran doğa ve insan yapısı bütün yüzey ve biçimleri kuvvetle karakterize eden önemli bir elemandır. Doğadaki her statik ve dinamik biçimin yapısı dokuyu meydana getirir. Dokunma duygularına hitap eden dokulara gerçek dokular denir. Yalnız göze hitap eden



dokularda, vizüel dokulardır. Bunlar renklerle, motiflerle, çizgi ve tonlarla meydana getirilmiş iki boyutlu elemanlardır. Göze bir doku olarak tesir ederek farklı duygulanmalar sağlarlar.

Gerçek bir vizüel dokular ayrı, ayrı veya birlikte kullanılabilir. Resim sanatında çok kere renklerle yapılan vizüel dokunun yanı sıra, kalın boya parçaları koymak suretiyle yer yer parmaklarla da hissedilebilecek gerçek dokuya da yer verilmiştir. Organik doku, yaşama ve büyüme gibi iki büyük fonksiyondan doğar. Doku yoluyla bir cismin yüzeyi artırabilir. Doku çeşitlemelerinin kontrast ve armoni gibi uyarıcı etkileri de vardır. “Mekanın idrakinde, malzemenin sıklık-seyreklilik, ışıklık, hafiflik, sıcak-soğuk hareket-sükunet ifadeleri veren dokuları, göze uzaklık ve yakınlık tesirleri vererek, mekanı forme etmektedir. Plastik değerler dünyasına dokuyu ressamlar getirmiştir.”

Resim sanatında, ilk defa fiziki dokuyu sezen Empresyonistler olmuştur. “Empresyonistlerin tekniklerinin neticesi etli, kalın boya tabakaları göz ve ruha ait tesiri tanımlıyordu. Yalnız Empresyonistlerdeki doruk güzelliği spontane bir varlık, resmin bir parçası olmuştur... Kübizm Cozanne'nin araştırmacı, devamlılık ve sağlamlık arayan dünyasına yöneldi. Hakikat ile daha alakalar kurmayı denediler. “Papier Cella” tekniği ile kağıtların yapıştırılması, daha sonra “Collage” çeşitlemeleriyle meydana koyulan doku geliştirmeleri, çeşitli ve tesir yapabilecek akla ve hayale gelen ne varsa her malzemeden faydalandılar. Böylece, maddenin dokunma hissi istediğimize cevap veren gerçeği daha iyi duyabilmemize imkan verdiler.”

Resimdeki elemanların yüzey şekillerini oluştururken resmin bir bütün olarak yapısını belirtmekle beraber dokudan görece bağımsız bir strüktür vardır. Strüktür resimde kullanılan tüm plastik öğeler tarafından belirlenir.

Her strüktür, belirli bir ışık altında belirli bir karakter kazanır. Negatif çizgilerle elde edilen strüktür neolitik devir insanlarından beri bilinmektedir. Çizginin kendisini yüzeyden kurtarmasıyla resimde bir strüktür meydana getirir.

Her şeyin şemasını öğrenme gibi bir kaygıları olduğundan Rönesans sanatçıları yapısal sorunlara ilgi duymuştur. Çünkü bir anlamda yapı (strüktür) kavramının kendisi, yani nesnelere özünü içten dışı doğru belirleyip oluşturan bir iskelet tasarımı sonsuz çeşitliliği kavramak için şemalara duyduğumuz gereksinimi yansıtmaktadır. “Bu durumda 16. ve 17. Yüzyıllarda akademik sanat kavramlarının yol açtığı metafizik buluşların bu sorunları biraz sivri bir konuma getirmiş olmasına şaşmamak gerekir.”

“Çin ders kitaplarında da şu satırlar yer almaktadır. “Bir kuşun biçimine iyi dikkat et ve bu biçimi tam olarak kavra. Kuşlar yumurtadan çıktıklarında biçimleri bir yumurtaninkine benzer, buna sonradan kafa, kuyruk, kanatlar ve ayaklar eklenir.”

Resimde strüktürel etki, bir görünüşün görüşü olmaktadır. Resimde sadelik ancak strüktür endişesi ile çözümlenebilir. Örneğin yapısal açıdan Michelangelo eserini oluştururken içten dışı doğru bir yol



izlenmektedir. Bu yol onun tanıdığı, gördüğü şeylerdir. Ressam Tiziano ise eserini dıştan içe doğru oluşturmaktadır. Önce yapıyı değil, kitleyi göstermektedir. Figürler bir atmosfere gömülmüş gibidir. Burada strüktür ışığa dayanır, ışık strüktürün yerine yükselir.

Strüktür, ilk olarak Empresyonistlerde önem kazandı. Strüktürü onlar keşfettiler ve resimde kullandılar. Asırlarca öncesinde strüktür mozaiklerde kullanılmıştır. Fakat bu etkinin plastik olduğu iddia edilemez. Yani o zamanlar resimde bilinerek yapılmış bir strüktür yoktu. Bugün sanat eserlerinde yüzeyler arasında bir strüktür mücadelesi görülür.

Cezanne ise nesne ile mekan arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışırken, önce geometrik yapıları nesneye uygulayıp oylumlama ilkesine göre renkleri derecelendirmeye yönelmiş perspektifi, bazen de boş mekanı dışlamıştır. Böylece strüktür önem kazanmıştır. Sanatçıya göre açık-koyu resim yoktur. Sadece renkler arasında ilişki vardır. Bu ilişki iyi düzenlenirse armoni oluşmaktadır.

Seurat ve Signac'taki strüktürde tıpkı mozaiklerde olduğu gibidir. Ve strüktür nötr bir elemandır. Kübist sanatçılardan Picasso ve Brague, strüktürel (yapısal) değerleri olan, düz yüzeylerin imkanlarına dayanan bir üslubu geliştirmişlerdir. Rönesans'tan beri Avrupa resminin hacim ve mekan anlayışı merkezi perspektif ve açık-koyu fonlarının farklılıklarına bağlıydı. Kübist sanatçılar bu sorunu, belli bir nesneyi çeşitli açılardan görüp göstererek çözümlenmiş oluyordular. Bu bakımdan kübist resim kasıtlı bir çarpıtma değil, bir nesnenin parçalarını yeniden kuran bir konstrüksiyon (inşa) sanatıdır. Picasso ve Brague eserlerinde strüktürü pek çok yönü ile ele kullandılar. Kıyaslama yaparak reel (gerçek) strüktür ve vizüel (görsel) strüktürü beraberce kullanmışlardır.

Sanat yapıtında, yapıyı oluşturan elemanların varlığı (renk, çizgi, açık-koyu vb) biri ötekinden ayrılmış ya da bağımsız düşünülemez. Hiçbir sanatçı bu öğelerinin tümünü aynı ölçülerde kullanamaz. Bu elemanlardan biri, sanatçının anlatım birliğini sağlayan öğedir.

Strüktür, benzer biçimlerin iki ya da üç boyut üzerinde tekrarlanmasından meydana gelir. Başlıca özelliği bir mekan yaratarak mekana biçim yönünden birlik vermesidir.

1.5 DERİNLİK, MEKAN, YÜZEY, PERSPEKTİF ve İŞLEV (FONKSİYON)

Mekan, kütlenin tersidir. Işık-gölge, kütle ve mekan ilişkisinin sonucudur. Bir yüzeye yapılan resimlerde en büyük sorunlardan bir mekan, kütle, ışık-gölge ilişkisinin düzenlenmesidir. Belli renklerin açık, koyu farklılıkları çizgilerde incelik kalınlaşmaları uzaklık-yakınlık ve ışık-gölge etkisi vermektedir. Bir başka şekliyle derinlik algısı çizgilerin, açık ve koyuların en basit bileşmelerinden elde edilir. "Uzayın derinlik derecesinin hiçbir önemi yoktur. Önemli olan sadece bu derinliğin duyulabilmesidir." İki boyutta, hacim ve derinlik oluşturmada ilk akla gelen belli kuralları ile bulunan çizgi ve hava perspektifidir. "Yüzeyin bir masal dünyasının derinliğine dönüşmesinde de derinlik izlenimlerini getiren renk kavrayışında payı olmalıdır."



İnsanın derinlik algısına karşı duyarlılığı, sanatçıya belirli bir anlatım olanağı sağlar. Elimizdeki düz yüzeye koyduğu nesnelere, iki boyutlu yüzeyi, üç boyutluymuş gibi gösterebilir. “Derinlik etkisi, hareket halindeki şekillerle belirttiği zaman en kuvvetli etkiyi yapmaktadır.” Bu yeni boyutla sanatçı, seyircinin alışkanlığına uyan ya da aykırı düşen bir mekan oluşturabilir.

Mekan nesneyi görme biçimidir. Mekan öncelikle sanatsal biçimin ürünüdür. Ancak biçimin kurulmasında birbirleriyle bağıntılı, iki farklı etkinlik vardır. Bunlardan iki biçimin derinliği, diğeri ise bütünlüğü içinde mekanın inşasıdır.

Giotto’yla birlikte resim sanatı doğaya yaklaşarak görüneni biçimsel olarak benzetme yoluna giderken, eşyayı biçim içinde göstermektedir. Massacio’da ise mekan gerçekliği, resim yapısının temelini oluşturmaktadır.

Merkezi perspektife bağlı mekan tasarımı, simgesel biçim olarak batı resmini özelliğe mahkum edip, plastik görmeyi daraltmıştır. “Resim ile mekan karşılıklı olarak birbiri içinde vardır. Biri ontolojik, diğeri timseldir. O halde çağdaş resmin, figüre karşı olduğu gerekçesiyle mekanın dışlanabileceği iddiasıyla bir yanılıdır. Burada önemli olan bir mekanın yüzeyleşme eğilimidir. Her resim öncelikle bir biçimleme etkinliğidir. Bu işlemin nesnesi tuvalin reel varlığı ile hesaplaşmasıdır.”

Resimsel mekanda tuval yüzeyi ile özdeşlenen renkli alan, sembolize etmek imkanı bulunmadığı için resmin sınırları içindeki göstergelerden birini üstlenmek zorundadır.

20. yüzyılda, oylumlama etkisini karşıtıyla güçlendirme isteği ön plandadır. “Sanatsal biçim, malzeme ve içeriğin ötesinde, mekansal yapıda teşekkül etmekte olup, sonuç itibarıyla canlı ve devingen bir mekanın ögesidir. Dolayısıyla resmin temelinde, yüzeyin iki boyutluluğu ile nesnenin üç boyutluluğu arasındaki hesaplaşma yatmaktadır... Beckman: Resmin soyut yüzeyini biçimlendirmek için boy, en ve derinliği belirli bir düzeye getirmiştir. Böylece de mekanın sonsuzluğuna karşı kendini koruduğunu söylemektedir. Önemli olan konu değil, bu konunun resim aracılığıyla yüzeyin somut yapısına taşınmasıdır. Değişik iç yüzeylerin resmine verdiği derinlik daha önce perspektifle sağlanan derinliğin yerini mükemmelin almıştır.”

15. yüzyıl Floransa ressamı perspektifi keşfederek resimde çoğu kez mekanı bir boşluk gibi kullanmışlardır. “Boş mekanların tasarlanmasını çağdaş sanatta Cezanne’a borçluyuz. Cezanne mevcut nesnelerin renk muhtevalarına irca etmesini bilmiştir. Böylece renklere ait bir öteki dünyada geçmişle herhangi bir ilintisi olmayan yepyeni bir hayat bağlamış oluyordu.”

Leonarda de Vinci ile 16. yüzyıl Venedik Ressamları, perspektifi bir boşluk değil, atmosferle dolu bir mekan olarak görmüşlerdir. Atmosferle dolu bir geniş mekanı betimlemek için de hava perspektifini kullanarak çizgi perspektifinin eksiklerini gidermişlerdir. “Genellikle resimde iki perspektif yöntem uygulanır. Çizgi ve hava perspektifi. Çizgi perspektifinin aslı ufuk çizgisine doğru uzanan yatık



paraleller meydana getirmektir. Çizgi perspektifinin bir başka yönü de eşyaların ölçüleriyle ilgilidir. Öndeki nesnenin arkadakinden büyük görünmesi gibi. Hava perspektifine gelince bu da atmosferin nesnelere mesafe içinde belirleyiş tarzının gözlemidir. Sözgelisi, yakındaki bir nesnenin uzak olan görünümü toplu, tek bir bütün halinde kavranmaktadır.”

Atmosfer resimde renk yardımıyla mümkün olduğundan, nüanslarla dolu üç boyutlu bir etki yaratır. Modern çağın resim yorumunda perspektif kuralları önemli rol oynamaz. “Çünkü kişisel biçim yaratma özgürlüğü sanatın katı kurallarıyla savaşıyor. Resimde yüzey zevki ve anlayışı ön plana geçer.”

Lautrec “Monsieur Boileau Kahvede” adlı resimde, mekanı sınırlayarak izleyici odaya sokar. Masanın çerçeve ile kesilmiş olan iki köşesi, resimdeki, resimdeki mekandan izleyicinin bulunduğu mekana geçerek, gözü ortadaki mekana ulaştırır.

Picossu'nun “Guarnica” adlı resminde ise mekan ve mekanda yer alan nesnelere olağan değildir. Bir katliam sahnesi anlatılmaktadır. Bu sahne ana olayın üzerine kuruludur. Seyirci ne evin içindedir, ne de dışında; ışık ne gün ışığıdır, ne gece ışığı.

Mondrain, resminde mekanı silmek istiyordu. Çünkü yüzey resmi ise bu anlayıştan doğuyordu. Ama yüzeyi de ortadan kaldırmak gerekiyordu. Bu da yolu, yüzeyleri boyu boyunca dikine ve enine kesen doğruları bulmaktı. Tablolarında mekanı yeniden düzenlemiş resim ve mimari, en dolaysız iç içe anlama ulaşmıştır.

Uzakdoğu resiminde, çizgi ile boş yüzey arasında tanık olunan ilişki her şeyin özü olan sonsuz boşluğun renge benzer bir işlev üstlendiğini ortaya koyar. “Biçim ile fonksiyon (işlev) arasında o kadar sıkı bir bağlantı vardır ki... Bir biçim ile karşılaştığımız zaman yapmamız gerekli olan şey biçimin strüktür elemanları ile fonksiyon yönünden gösterdiği olanaklar arasında bir bağlantı kurmak, bu bağlantıyı biçimin incelenmesinde daima göz önünde tutmak, biçimdeki bütün gelişim olanaklarını ve diğer biçimler ile arasındaki fonksiyonel (işlevsel) ilişkileri araştırmaktadır.”

18. yüzyılda büyük klasik üsluptaki anlatı resim sanatının ölümünün ardından, peyzaj resmi de önemli bir konuma gelmiştir.

Ressam Klee resimde önemli olan biçim değil de, işlevdir derken; işlevi dış kalıbın değil, gelişme sürecinin, canlılığının ve onu zaman süreci içindeki amacı olarak görmüştür. Dıştan içe, yüzeyden derine giden bir inceleme oluşma, gelişme söz konusudur.

Sanatçı görünen ve yetinmeyip görünenlerin ardındaki sorunlar üzerinde başladığında, işlev olarak noktanın hareketinden çizgi, çizgiden yüzey, yüzeyden hacim oluşturmaktadır. Sanat görüneni vermez. Onun işlevi görünmeyeni görünür kılmaktır. Rengin dizimsel yapıdaki işlevi ile yüzey arasında organik bir ilişki vardır.



1.6 RENK, DENGE ve KARŞITLIK (ZITLIK)

Renk ile biçim arasında bir mutlak bağıntı vardır. “çünkü rengi biçimsiz düşünmek ve kendi başına, yalnız olarak anlamak imkansızdır. Renk ile biçim arasında bazen bir uzlaşma, bazen bir çağrışım ve bazen bir gerilim vardır.” Renk nesne ve mekan biçimlendirilmesine yardımcı olur. Renk doku ile de sıkı ilişki içindedir. Dokuyu karanlık ve ışıklı gölgeler halinde düzenleyerek onun görsel vurgulanmasına (biçimlenişine) katkı sağlamaktadır. Renk Ekspresyonizmde yüzey kompozisyonun oluşmasına hizmet eden bir öge olarak kullanmıştır.

Renk; plastik sanatların elemanlarından. Olanaklarından kaynaklanan değişik kullanım yolları vardır. Mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar değişik anlayışlarla kullanılmıştır.

Ressam Raffaello'nun resimleri incelendiğinde açık-koyuya uygun bir biçimleme tarzı görülür. Bu tarza plastik biçimleme denir. Diğer yandan Tiziano, Rembrandt ve Goya gibi ressamların eserleri incelendiğinde biçimlendirme renk tonuna yani piktüral biçimlendirmeye dayanır.

Bir sanat eserindeki biçimlendirme, artistik biçimlemedir. Artistik biçimlendirme, her iki biçimlendirmeyi de bünyesinde taşır renk de artistik bir biçimdir. Renkler ayrıldığı zaman ressam da biçimin değiştirir. Renk ayrımları modern sanatın tipik olan deformasyonlarının temelini oluşturmaktır. Bu ayrılmış renklerin biçimini bulmak, deformasyon yapmak gerektiğinin ilk ayırımına varan izlenimci ressamlar olmuştur. “Rengin resim alanında, resim mesleğinde tek başına, biçim kadar vurucu tek başına biçim kadar etkileyici olduğunu hissedilen ilk ressam Monet'tir. Monet'ten önce resim dünyasında biçimden en ufak bir medet ummadan kendini kabul ettiren bir tek ressam yoktur.”

Rengin tuşlar halinde uygulanması bile izlenimci sanatçıları resimsel biçime bağlı kalmaktan kurtaramamıştır. Renk sürekli olarak biçime gereksinme duymaktadır. Renk yerini bulduğu an biçim oluşur. Renk biçime bağımlı olunca onlarla resme canlılık veren kontrastlar gerçekleşir ve renk ayrımları uygulanınca, resimdeki mekansal genişlik de farklılaşmaktadır.

Yüzey üzerinde renk unsuru önemlidir. Biçimler koyulaştıkça denge içerisindeki etkinliği ve ağırlığı artar. Biçimin renkselliği güçlendikçe ön plana çıkar.

Bir kompozisyon düzenlenirken, çok sayıda veya az sayıda eleman bulunabilir. Bu biçimsel oluşumda en önemli problem dengededir. Karşıdaki bir obje incelendiğinde objenin yüzeyinde bir takım planlar, biçimler oluşur. Bu planlar ışık farklılaşması dolayısıyla önde ve arkada görülür. Objenin ışık yapısı belirgin lekeden birisinin egemenliği altında görülür. Böylece de hacimsellikten-derinlikten söz edilebilir.

Resimde görsel etkinlik, ışık, biçim, renk ve anlam olarak da uyumlu zıt denge ilişkileri sağlanır. Geometrik (düzgün) biçimlerle organik (düzgün olmayan) biçimler arasında görsel etki yönü ile zıtlık



vardır. Örneğin üçgen hareketli, uyarıcı ve dinamik bir etkiye sahiptir. Daire, hareketsiz, durgun ve nokta etkisindedir. Kare, dikey ve yatay olarak, simetrik denge gösterir.

Biçimler sert, keskin hatlı, köşeli biçimler ve yumuşak hatlı, kavisli biçimler olarak da gruplanabilir. Görsel uyarıcılığın temel ilkesi zıt ilişkilerdir. Hareketin etkisi ancak karşı hareketle artırılır ve dengelenir. Nicelik açısından da görsel anlatımda, benzer elemanların çokluğu ile azlığı arasındaki zıt ilişkileri büyük biçimle, küçük biçimin, renk şiddeti yüksek az biçimle, renk şiddeti küçük biçimin göze vereceği uyarı ile dengelenir. Gözümüz biçimdeki egemen öge karşısındaki değişikliğe son derece duyarlıdır.

Evrende her şey zıtlıklar dengesindedir. Resimde uyumlu zıtlık dengelerinin sağlanması gerekmektedir. Özellikle Rönesans resimlerinde görülen, simetri, düşey bir eksenin her iki yanında eşit sayıda gruplaşan ve bakış noktalarına göre yaklaşık olarak eşit uzaklıkta yer alan biçimlerin düzenlenmesidir. Görsel anlatımı oluşturan elemanların, benzerlik, zıtlık, üslup, uygunluk ilişkileri ile renk, biçim, hareket, açık-koyu olarak gözde oluşturduğu dengeler bütünü asimetrik dengedir. Barok dönemi resimleri örnek gösterilebilir.

Resimde “renğin heraldik kullanımı en ilkel şeklidir. Rengin sembolik bir anlam kazanması da buna bağlıdır.” Sembollerde sanatsal biçimlerdir. Semboller dış şeylerin biçimlerini verirler. Ancak bu biçimler hiçbir zaman gerçeği olduğu gibi değil, gerçeğin canlı, zengin ve renkli imajını vermektedirler.

Nesne varlık ya da tasarımın simgesel çizimlere indirgenmesine ideo- plastik (düşünsel) biçimleme denir. Silüet biçimler iki boyutludur ve biçimlemeye bağlıdır. İdeo- plastik biçimlemeye Mısır, Roman dönemi resimleri örnektir.

1.7. RİTM (Hareket)

“bir biçimsel durumun sonucu olarak ortaya çıkan ritim, evrenin çekim, denge, merkez kaç vb. gibi değişmez yasalarına dayanmaktadır... Özellikle gözümüzü biçimdeki egemen öge karşısındaki değişikliğe son derece duyarlıdır. Resimde hareket karşıtlarına dayanır. Beyaz bir kağıt üzerinde bu beyazlığa karşıt siyah benek, bir çizgi ya da bunun tersi bizde hareket algısı uyandırır. Işığı yutan siyah, yansıtan beyaz karşısında gözümüzün atlamasıyla oluşan fizyolojik değişikliklerden kaynaklanır bu hareket algısı. Renk ilişkilerine dayalı biçimlerde hareket renk karşıtlarıyla sağlanır. Her resim eğilimine uyan bir biçimlendirme tarzına göre gerçekleştirilir. Bu nedenle resimde hareket ve ritim o biçimlendirme tarzının gerektirdiği biçimsel öğeler aracılığıyla sağlanır.

Çağdaşlaşmanın iki öncü sanatçısı Cezanne ve Van Gogh'da ritim zıt nitelikler taşıyan iki özgünlükte sunulur. “İlkinde ritim, çalışma tarzının gereği olan düşünsel bir düzenlemenin, diğerinde sanatçının iç dünyasına yansıtan jestlerin oluşturduğu içgüdüsel bir eylemin eseridir. Cezanne klasikler kadar sağlam değerlere dayalı bir çağdaş biçimsel dil kullanmak istiyordu. Bu maksatla oylumsallığı,



klasik bir modle tekniğinin aksine modilasyon diye adlandırılan renksel değişim yöntemiyle gerçekleştirmiştir. Cezanne'nin yön paralelliğine dayalı ritmini kübistlerde yeğlemişlerdir.”

Geometrik soyut resmin sanatçıları ise, “oldukça sadeleştirilmiş yüzeysel geometrik renk değerlerinin birleşmesi ya da benzeşmesi biçimde tekrarıyla sağladılar ritimlerini. Resimsel değerleri renk de dahil en aza indirgeyen minimal resimde ritmi sağlayan geometrik birimi, tekrarlarını ve altın oranı daha açık seçik olarak görmemiz olanaklıdır. Oysa çağdaş sanatta “Pop-Art” oldukça ses çıkartmış, hareket noktası ve içeriği açısından birliğine rağmen biçimsel değerler açısından örgensel bir birlik oluşturmamıştır.

Resimde hareket ve ritm biçimlendirme tarzının gerektiği biçimsel öğelerle sağlanır. Bunlar sıcak-soğuk, ya da koyu-açık nitelikleri çizgi, leke, benek değerleridir. Sanatçılar bunlardan birine ağırlık vererek kişiliklerini belli eder. Renk planlarının aralarındaki ilişki nedeniyle birbirlerine bağlanmasında bir ritimdir.

1.8 KONU, İÇERİK, STİLİZASYON, DEFORMASYON ve BİÇİM

Biçim tanınan veya tanımlanabilen şeylerin genel adı olmakla birlikte, plastik sanatlarda konu olan biçimler, figür, motif ve nesne gibi türlere ayrılmaktadır. “Konu sanatçının tasvir ettiği nesne olup, biçimin oluşmasını sağlayan bir nedendir.” Figür genel anlamda ve tek başına söylendiği zaman sanata konu olan herhangi bir nesnedir. Bardak, ağaç, insan vb... Ancak, plastik figür dendiğinde özellikle insan akla gelmektedir. İçinde insan görüntüsünün veya nesnelerin yer almadığı resimlere Non-figüratif resim denir.

Resim sanatında konu, izleyicinin tuvalde ilk anda karşılaştığı, gördüğü şeylerdir. İzlenimciler alışılmış anlamdaki konuyu bir bahane olarak görülen anlayışın ilk sahipleri olarak örneklenebilir. Onlara göre bir sarı ton güzel bir kadının saçında bulunduğu gibi bir ot yığnında da bulunabilir. Önemli olan resim yüzeyidir. Ve resmin konusu sadece bu renk yüzeyindedir.

Resmin temeli olan desenin işlevi de biçimlerdeki doğruların anlaşılmasıdır. Resimde biçim arayışı renklerden önce renklerin altındaki katılığı ve ağırlığı, girinti ve çıkıntıları incelemeyi gerektirir. “Resimde biçim sorunu, taşıdığı özden, içerikten sıyrılarak ele alınamaz. Genellikle resim biçimleri ya organiktir, doğadaki oluşu sıkı sıkıya izler ya da semboliktir. Sembolik biçim bir bakıma mutlak, geometrikleşmiş, değişmiş kılınmış biçimdir. Bir bakıma resim yüzeyine aktarılmış her biçim, ister organik, ister geometrik olsun, soyutlanmış bir biçimdir.”

Sanat eserlerinin zaman zaman hem biçim, hem de konu-içerik bakımından doğadaki örneklerden uzaklaştığı görülür. “Nesne ve durumların, asıl ve gerçek görünüşlerinin böylece değiştirilmesine stilizasyon, yalnız bir kavram halinde ifade edilmesine soyutlama adı verilir.” Stilizasyon yani üsluplaştırma, doğal ve gerçek şekilleri sadeleştirerek şematik bir biçime sokmaktır. “Gerçi her



resim üslubunda belli bir stilizasyona rastlanır ama stilize edilmiş bir resimde sembolik oluşum kendini daha kuvvetle duyurur. Resimde stilizasyon ile matematik kavrayış arasında sıkı bağlar vardır. Geometrik bir düzen meydana getirme kaygısı doğadan bir uzaklaşmadır. Resimde doğalcılık kavramının karşısına stil (üslup) kavramı konulmuştur. Yeni biçimlerle motif ve figür yaratma yöntemidir.

Her biçimin içsel bir içeriği vardır. Biçim içsel içeriğin dışı vurumudur. İçerik Adnan TURANI'ye göre "... Üslup meselesidir. Ressam kendi resimsel mantığını çalışarak bulmalıdır. İşte bu içeriktir." Bir eserin nasıl yapıldığıdır. İçerik derinliğine göre bir resimleme olayıdır. Çok yönlü bir işlemdir. İçerik organik bir çalışma canlılığını da sağlamaktır. İçerik resmin başlangıcından sonuna kadar olan biçimleme sürecidir. Üslubun farklı bir yorumda kübist sanatçı Broue'de görülür. "Broue yeni kavram ve teknikleri denemekle yeni olanakları ve konuları da resmine katmış oluyordu. Sanatta gelişmenin, sınırların çokluğunda değil, tanınmasında ve yeterince kavranmasında olduğunu savunuyordu. Ona göre araçların sınırları, üslubu belirlemektedir. Yani bu sınırlar yeni bir biçim oluşturmaktadır.

İçtenlikle birlikte resimde bir spontanelik de oluşturmaktadır. Anlam içeriği, göstergeleri dış dünyaya açıkça gönderme yaypan somut figüratif resimlerde görülmektedir. Duygu içeriği ise, görünür dünya ile bağlantısı olmayan göstergelerin kendi aralarındaki işlevsel ilişkide ortaya çıkar. İçerik bir açıdan da sanat eserinin konusudur.

Sanatçının ifade ediliş biçimi ve sanat dilini kullanım yöntemi biçim olarak adlandırılır. Biçim aynı zamanda sanatçının bir yapıtının diğer yapıtlarını çağrıştıran, anları birbirine bağlayan, yapıtlar arası ortak bir değiş özelliği olarak tanımlanabilir. Biçim aynı şeyleri söylerken, her ressamı özgür bir tarzıdır.

Sanatçı kendi özündeki biçimi ortaya koyarken karşısına Deformasyon ve Metamorfoz olayı çıkmaktadır. Bu olaylar birbirinden ayrılmayacak derecede iç içedirler. Deformasyon (biçim bozma) sanatçının çevresinde algıladığı nesne ve figürlerin sanat yapıtında görülen nesne ve figür biçimleri haline getirilmesi ile ilgili işlemlerdir. Doğa biçimiyle, resimde oluşan deformasyonlu biçim arasında farklılıklar vardır. Deformasyon bir anlamda doğada olmayan yeni bir biçimin aranması serüvenidir. Biçimleme açısından deformasyon bir zorunluluktur.

Metamorfoz ise sanat eserinin tümünü kapsar. Bir resim için yapılan tüm biçimleri, renk değişikliklerini, sanatçının üslubunu, daha doğrusu anlatım özelliklerini içerir. Metamorfoz olayı doğasal organizmanın resimsel organizma olarak oluşması anlamına da gelmektedir.

1.9 KOMPOZİSYON

Biçim, bir sanat eserinin bütünü ele alan elemanların organizasyonunu da sağlar. "Kompozisyon; sanatsal dizgenin yapıtta oluşturulması işlemidir. Yapıtı oluşturan öğelerin belirli düzen bağıntıları içinde bir araya getirilmesi ve bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yapıtın kendisidir."



Gotik sanatta, Giotto ile birlikte estetik kaygı ile kompozisyon düzenlemesine gidilmiştir. Resimde ifade önemsenmiştir. Yüzey üzerinde hacimlendirme sonucunda üç boyutluluğa varış söz konusudur. Bir mekan içerisinde olaylar geçmektedir.

Rönesans'la birlikte çizgisellik, yüzeysel üslup anlaşılabilirlik ve çokluk resimde işlenmiştir. "Çizgisel üslup cisimler ve uzayla uğraşır ve üçboyutluluk izlenimi vermek için ışık ve gölgeyi kullanır. Ama çizgi kesin bir sınır olarak üstün, ya da hiç değilse onlara eşit bir yer alır. Rönesans'ta bütün elemanlar tek tek ele alınıp işlenmiştir. Parçalar tek başına ve bütüne karşı sorumludurlar. Leonardo haklı olarak ışık-gölge karşıtlığının babası sayılır ve özellikle onun "Son Akşam Yemeği" Yeniçağ sanatında ilk defa olarak ışık-gölgenin kompozisyon etkenleri olarak büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur.

Leonardo Da Vinci ilk kez Sfumato (boyalı yüzeyler arasında yumuşak geçiş) kullanılmıştır. Rönesans'da kapalı üslupla birlikte her şey dengelidir ve geometrik orantı vardır. "16. Yüzyılda resmin kısımları bir merkezi eksen etrafından düzenlenmektedir, ya da eğer bu yoksa, tablonun iki yarısı arasında tam bir denge gözetilmektedir. Örneğin Leonardo'nun İsa'nın son akşam yemeğinde, bir orta figürün ötekilerden ayrılması ve yan grupların dengeli olarak ele alınmasıyla simetrik form gerçekleşmiştir."

Kapalı (Tektonik) biçim üslubu, biçimin sağlam ve kapalı elemanlarına dayanır. 16. Yüzyılda resim tuvalin boyutlarına göre düzenlenmiştir. "Simetri 16. Yüzyıl içinde genel kompozisyon şekli olmuş değildi, ama kolayca yerleşmişti. Ve elle tutulabilir bir yolda kullanılmazlığı yerlerde daima, resmin iki yarısı arasında belirli bir denge bulunmaktaydı. Rönesans'ta üçgen kompozisyon çoğunlukla kullanılmıştır. Maniyarizmle birlikte hüznü, melankolik bir dönem başlamıştır. Yaşanan bunalımla birlikte deformasyon resimde işlendi. Figürlerin boyları uzadı. S kıvrımı ile birlikte diyagonal kompozisyon kullanıldı.

Barok, ışık-gölgenin resimde yoğunlaştığı, duygusallığın ağır bastığı bir dönemdir. Derinlik, açık üslup (Atektionik) anlaşmazlık ve Birlik vardır. Derinlik, hareket ve ışık-gölgeden kaynaklanmıştır. Barok'ta da ölçü söz konusu ama S kıvrımlı kompozisyonlara dengeli bir kompozisyon denilemez. "17. Yüzyıl bu kararlı dengeyi kararsız dengeye çevrilmiş ve salt simetrik resim tamamıyla ortadan kalkmıştır. Tek yanlı bir hareketi motif olarak kullanan Barok olmuştur. O zaman ışık vurguları da yerlerini, dengeyi ortadan kaldıracak gibi, değiştirir."

Rokoko döneminde ise kompozisyonda yapılan en önemli farklılık; ufuk çizgisinin ışığı yoğunlaştırmak için resimde alt kısma çekilmesidir. Romantizm dönemi, kompozisyonlarında biçim normal boyutlarında işlenmiştir. Güneş ışığının, resmini yapmayı ilke edinen Empresyonistler ise bilimsel perspektifi göz ardı ederek biçimleri atmosfer içinde eritmişlerdir. Kompozisyonu önemsememişlerdir.

Resim sanatının gelişimsel süreci içinde "Çağdaş kompozisyon biliminde sanatçılar, tabiat içinden, yeni gerçekler ortaya atmışlar, serbest kompozisyonlarda eşyanın iç ritminden faydalanılarak



yeni tertipler yaratmışlardır. Tablonun kenarı ve köşeleri denge kanunlarına göre yeniden düzenlenmiştir.”

Bir ressam “Resmi değişik alanlara ayırarak, iyi bir resim için gerekli olan devingenliğin ana çizgilerini veya tuvalin dikdörtgenini kaplayan ana bölümleri çözümleyebilir. Biçim, mekan ve rengin ana kitlelerinin dengesi çözümlenebilir. Sanatçı, belki de bu kurgunun bir görüntüsünü bir başkasıyla dengeler; veya figürlerin çevre çizgilerini bozmanın yanı sıra, ifade sel etki amacıyla kurgusal çizgileri de bozar... Çapraz kompozisyon genellikle dinamik hareketi akla getiren güçlü kurgusal bir yöntemdir. Üçgen kompozisyon; tüm kompozisyon yöntemleri içinde belki de en bilinen ve en sık kullanılanıdır. Guanrica’da Picasso büyük bir üçgen kompozisyon kullanmıştır. Sarmal kompozisyon, sayısız olanaklardan biridir. Resmin her yanında bir çok tekerlek biçimi vardır. Perspektif bunları elips biçimine dönüştürür.”

Bazı kompozisyon biçimleri, resim yaparken ortaya çıkabilir. Kompozisyon ustalıktan ziyade duygu ve sezgiyle gelişmektedir. Resimsel açıdan tüm resimsel elemanlar kompozisyonun oluşumuna neden olurlar. Resimde asıl olan kompozisyonudur. Çünkü o evrenin kendisidir. Kısaca anlatıdır. “Kompozisyon çok yönlü bir dengelemedir. İki safhada oluşur.

- 1) Bütün kompozisyonlar, içindeki biçimlerin tek tek birbirleri ile ilişkili bulunduğu,
- 2) Kompozisyonun bir bütün olarak düzenlenmesidir.

Açık-seçik belirgin bir biçimin hakimiyetindeki kompozisyonlar, melodik olarak adlandırmamak mümkündür. Bir de senfonik diyebileceğimiz kompozisyonlar vardır. Bunlarda, belirli, seçik ya da belirsiz bir biçimin hakimiyetindeki değişik yönlü biçimlerden meydana gelen, karışık anlatımlı dengelemeye dayanmaktadır.”



PLASTİK SANATTA LEKESEL ANLATIMLAR

Resim sanatı önce ışığı çağırır. Goethe'nin "Daha fazla ışık" sözü meşhurdur. Işık insan yaşamında da önemlidir. Çünkü ışiksiz hiçbir şey görülmez. Işık doğadaki hayat unsurlarından birisidir. "Tabii ve suni olmak üzere iki tür olan ışık, tablonun ışığı değildir. Tablodaki ışık sezgilerin ittiği biçimde fiziki görünüşte disiplin altına alınan ışıktır. Bu ışık tablonun kendi ışığıdır."

Sanatçılar ışık gibi karanlığı da olumlu bir araç olarak kullanırlar. Işığı ifade etmek için gölgelerle çalışırlar. Böylece bir resim çalışmasında leke denilen olay gerçekleşir. "Konunun bizim için enteresan gördüğümüz tarafı karartmak ve karartılan lekeye biçim kazandırmak lekenin gereğini yapmak demektir."

Bedri Rahmi Eyüboğlu'na göre "Resim dilinde leke hem açık üstünde koyu olur, hem de koyu üstünde açık." Resmin temeli renkten önce leke düzenlemelerine dayanır. Ressam ilk lekeleri olduğu gibi bırakabilir veya değiştirebilir. Renkleri bir çok ressam kullanabilir. Oysa resmin düzeni sanatçının kişiliğini belirten temel unsurdur. (Usta ressamların çoğu ilkin açık-koyu tonlarla ilgilenmişlerdir.)

İyi bir resimde önce resim kurallarının yansıtılması ağır basar. Renk, çizgi, açık-koyu düzenlemeleri resimde yerine oturmuşsa resmin başarısından söz edilebilir. Bu konuya ilişkin ressam Avni ARBAŞ'la yapılan bir görüşmede şöyle söylüyor: "Benim için önemli olan leke ve biçim ilk şok anında oluyor. İlk baktığınız zaman onu görüyorsunuz. Renk de zaten hissinizin karşılığı, fakat renk öyle bir şey ki, zamanla zaten değişiyor. Şimdi bakın o eski resimlere, La Joconde alın bakın ne hale gelmiş fakat öteki taraf bu işin esası, çatısı, renk gitse bile esas sağlam kalıyorsa."

Leke açık-koyu karşıtları nedeniyle vardır. Leke karşıtları ile ışığın duyumu algılandığı gibi karşıtlar olmadan da ışığın duyumu algılanabilir. Her lekenin bulunduğu fonda bir birinden ayırt edilebilecek bir biçimi vardır. "İster abstre olsun, isterse abstre olmasın bir resimde her şey lekedir işarettir."

Leke üzerine bir anekdotunda ressam Orhan PEKER şunları anlatır: "Rüzgarsız, durgun bir havada ormanda gezinirken, ansızın koyu yapraklı küçük bir dalın sarsıldığını görüyorsunuz. İlginizi çekiyor. Yakından bakınca gördüğünüz kanadını kaşıyan kara bir kuştur. Yeni görüntünün (lekenin) içinde yaşayan, deviren bir başka görüntü daha saklıdır. Bu bilinçaltı bir düşünce değil, öyküsel yanı da yok aslında salt resimsel bir imaj, gerçek bir görüntüdür."

Açık-koyu resmin temelinde bu ilkin sezilmeyen, dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlatan çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekpressif) bir leke bu çekirdeği taşıyorsa inandırıcı olamaz."



Çizilen bir çizgi ister açık bir zemin üzerinde koyu bir çizgi isterse koyu bir zemin üzerinde açık bir çizgi olsun zıtlık nedeniyle görünümü daha işlevseldir.

“Işık, eşyayı her noktadan aynı şiddette aydınlatamaz. Bu sebepler (valörde) koyu-açık farkları oluşmaktadır. Koyu-açığı resim yüzeyinin her alanına sokmak, en koyu bölgelerde bile, ışığı gezdirmek gerektir...”

Alman sanatçısı Schmildt Rotluff'un bir kadını betimleyen ağaç gravüründe, figürü koyu bir zaman üzerinde bıraktığı açık renk lekelerinden sağlanmış kontrast sayesinde görülebilir hale getirmiştir. Kadının açık ve koyu lekelerle soyutlanmış biçimini izleyici algılamakta güçlük çekmez. Resimde lekelerle karşı duyarlılığı figürün iki yanına konulan açık renk çizgiler artırmaktadır.

Öte yandan bir Çinli ressamın çizdiği “Çin” figürü açık bir zemin üzerinde koyu renk olarak görülmektedir. Figürün üzerindeki beyaz çizgiler, koyu lekeyi aralıklı olarak böler. Sanatçı kendini koyu-açık kontrastın olanaklarıyla sınırlamaz. Açık lekeleri de koyu çizgilerle şekillendirir. Bu çeşitlilik sayesinde bir ifade gücü sağlanmıştır. Örneğin cinin elbisesi ile çantası açık zemin üzerinde koyu taramayla yapılmıştır. Açık-koyu kontrastları olmasaydı figürün tamamını fark etmek güçleşirdi. En önemlisi de sanatçının göstermeye çalıştığı korku hissine temel olan kamburluk ve yürüme tarzı büsbütün kaybolabilirdi.

Bir sanat eserinde çizgilerin değişik etkiler yapması gibi koyu-açık lekeler arasındaki kontrastlarla gözü harekete sevk edebilir.

“Tarak Tutan Kadın” adlı baskıyı hazırlayan sanatçı, figürün duruşundaki zarifliği bu yolla hissettirir. Bakıldığında gözün dize yakın yerlerde kol yerinde gezindiği görülür. Bunun nedeni de o bölgedeki açık-koyu süslemelerin oluşturduğu parlak kontrasttır. Bu gezinti elbiseden yukarılara doğru devam eder ve son lekeleye (saçlara) ulaşır. Koyu-açık lekelerin dikkatli düzenlenişi gözü figür üzerinde harekete yönelterek duruştaki zarifliği belirgin hale getirir. Resimde açık-koyu noktalardan başka, daha hafif kontrast yaratan öteki süsleme motifleri ikinci derecede rol oynar. Koyu ve açık motifler arasındaki değişiklik, figürün hareketini kesinleştirmiştir.

Açık-koyu lekenin sınırları içindeki orta leke, açık leke arasındaki geçişi yumuşatır. Resimde açık-koyunun ani değişimi renk tonlarının düzenine bağlıdır. Renk tonları arasındaki geçişler biçimlerin ayrılmasını sağlar. Renk tonuna göre, yüzey üzerinde ışıklı bir ortamda bir obje parlak ve sağlam, diğer obje ise koyu olarak görünür. Farklı renk tonları ve arasındaki geçiş nedeniyle her obje farklı bir nitelik kazanır.

Sanatçı açık-koyu leke arasındaki karşıtları değişik varyasyonlarda yapabilir. Renk tonlarının değişimi farklı çağrışımlara neden olur. Açık koyu resme çizgisellik kattığı gibi ağırlık ve hareket hissi de verir.



Braque'in metal gravüründeki figürü, karmaşık motiflerin meydana getirdiği koyu-açık lekeler arasındaki derece farklarından meydana gelmiştir. Sanatçı birbirlerini kesen ya da birbirine paralel çizgilerin değişik dokusundan, hem koyu çizgilerle parçalanmış aydınlık alanlar, hem de açık renk noktalarla doldurulmuş koyu lekeler yaratarak çeşitli bölümler oluşturmuştur. Koyu ve açık renklerin arası gridir. Koyu-açığın değişik tonların uygulanması sürekli bir değişimi sağlamıştır. Koyu ve açığın değişik tonlarda oluşu en koyu ve en açık leke arasındaki kontrast yumuşatır.

“Japon Elmaları” adlı eserde ise açık ve koyunun anlık değişimi güçlü bir etki yaratır. En açık renk olan elmada, sapla gövde arasındaki kontrast gerektiği kadar göze çarpmaz. Meyveler nisbeten koyu olan diğer meyvelere bağlıdır. Açık-koyuya geçişte ara tonlar kullanılmıştır. Açık ve koyu renklerin belirleniş tarzı, valörler arasındaki kontrastı da yumuşatır. Aralarındaki renklerin derece derece değişmesi her meyvedeki nitelik değişimini de belirler. Japon Elmaları izleyiciye dokunma hissi verir.

Koyu ve açık sanatçı arasındaki bir anlatım yoludur. Sanatçı, koyu ve açık arasındaki kontrastları sayısız şekilde değiştirebilme imkanı, valörlerin değişmesiyle bizde uyanacak çeşitli çağrışımlar sayesinde o çeşitliliğe eşit, duygusal algılar yaratır... Tam siyahla beyaz arasındaki kesin kontrast açıklığı, belirginliği vuzuhu gösterir. İki uç renge nisbetle arada kalan tonlar, aynı güçte çağrışım yaratmaz. Griye çalan valörler arasında kontrast azalmış olduğundan bunlar bizde daha farklı bir anlatım yaratır. Böyle lekeler bizde belirsizlik ve belirsizliğe bağlayabileceğimiz, hafif sisli yumuşak duygular uyandırır.”

Açık-koyu leke arasındaki zıtlık görsel biçimlemeye çok özel anlamlarda yüklenir. Manet “Ölü Toreador” adlı resminde, koyu ve açık kontrastını şiddetli bir şekilde kullanarak ölümün yaşamda kaçınılmaz olduğu mesajını vermiştir. Eserdeki kontrastın şiddeti, valörlerin ise az oluşu bir anda resmin bütünüyle görünmesini sağlar. Koyu ve açık lekelerin şiddetli oluşu, figürü, izleyicinin bulunduğu mekana benzer bir mekanda görmesi imkanını ortadan kaldırır. Toreador'un yatış vaziyetine göre uzak görünen ayakkabılarıyla, çorapları arasındaki kontrastla, yakın plandaki yüzü ile saçları arasındaki kontrast birbirine yakın değerdedir. Koyu-açık lekelerin çarpıcılığı figürün ölü olduğu hissini anlık bir kuvvetle yaratacak şiddettedir. Sanatçı Toreador'un yüzüne sakin bir ifade vererek bir başka ölüm kavramına ulaşabilmiştir.

Klee'nin metal gravüründe Manet'in tersine koyu-açık lekeler güçlükle fark edilir. Gravüründeki enlemesine çizgiler eşit olmayan aralıklar meydana getirir. Eşit olmayan aralıklı çizgiler koyu-açık lekelerin oluşumunu sağlayarak ilgili figürün ellerine, gözüne ve kulağına çeker. Açık-koyu arasındaki farklılaşma adamın maddi bir mekanda görülmesine yardım eder. Çizgi örgüsü figürün etrafında bir hava tabakası yaratır. Yaratılan bu hava tabakası hareketsizlik etkisi uyandırmaktadır.

Açık-koyu zıtlığı olmadan biçimlerin farkına varılması güçleşir. Malevich'in ünlü “Beyaz üstüne beyaz” adlı resminde sadece iki beyaz leke vardır. Bu iki beyaz lekenin birbirinden ayrılması oldukça zordur. Bunlar canlı sujede ılık ve soğuğu çağrıştırabilir.



Sanat yapıtındaki açık-koyu olanlar sanatçının konusunu özel bir çeşit ışık ve gölgede görüyormuş izlenimi verebilir. “Tabiatta eşyalar hiçbir zaman tek başlarına bulunmazlar. Eşya bir fon içindedir. Eşya ve fon münasebeti resim sanatının özelliğidir. Tabiatta her biçim, ışıkla açılır, gölge ile mekana yani fona bağlanır.”

Resimde biçimin çevresindeki farklı gölgelendirmeler anlamı taşımaya yardımcı olacak açık-koyu alanlar oluşturur. Renk tonundaki değişimler biçimlerin etrafındaki alana mekan görünümü kazandırdığı gibi resimdeki gölgelendirmeler uzaklık-yakınlık hissi de verebilir. “Gölgeselle renk bir birinden apayrı iki şeydir, renkte ise bahis konusu olan birçok renklerin uyuşmasıdır.”

Denilebilir ki, klasik sanatta “renklendirilişte elemanlar birbirleriyle ilişkisi olmayan, yalnız şeyler gibi yan yana dururlar, buna karşılık gölgesel renk verişte tek tek renkler bir su birikintisinde nilüferlerin dibe kök salımları gibi, genel bir fona sokulmuşlardır.

İki boyutlu yüzeylerde biçimler oluşturulurken açık-koyu lekeler ressam için temel araçlardır. Açık-koyu lekenin en basit türü silüetlerde görülür. Silüetler bir nesnenin doğada ışığa karşı görüldüğünde meydana gelir. Genellikle, nesnelere bir veya birkaç ışık kaynağı ile aydınlatılırlar.

“Her figür, resmin 20. Yüzyıla kadar varan tarihi boyunca, az veya çok, kendi silüeti üzerinde kurulu bir yanılsamadır, aslında. Figürün salt renk lekesiyle verilmesi bir süre için bizi şaşırtabilir. Silüet, özünde zihinsel bir soyutlama işleminin temel çıkış noktası olarak çevremine indirgenen figürün ilk konumudur ve renk bu silüet sonradan eklenmiş bir çeşitlemedir hiç şüphesiz.”

Rönesans ustalarının ışık-gölgeyi (modleyi) resimde yetkinleştirmelerinden sonra, “Resim kendi ışığını araştırmaya koyulmuş ve bu araştırı, Caravaggio, Rembrandt gibi ustalarda ışık-gölge açısından doruğuna erişmiştir.” Açık-koyunun ustaca kullanımıyla bu ressamın konularını da dramatikleştirmiştir. “Bir sanat eserinde koyu ve açık lekelerin biçimlendirilmesi, eğer sanatçı kendine özgü bir ışık-gölge anlayışı varsa, elbette onun konusunu bu bakımdan da ifade etmesine yarayabilir.”

Tiziano'nun “Son Cristof” adlı resminde figürlerle çevresindeki gölgeler, esere anlam kazandıran açık-koyu lekeler meydana getirmektedir. Valör değişiklikleri figürü çevreleyen alana mekan görüntüsü verir. Resimde dikkati figürün beyaz gömleği vasıtasıyla sağ omzu ve kolu çeker. Bacak gömleğe göre daha koyu bir leke olduğundan daha da kuvvetli görünür.

Bir sanatçı ışığın nesnelere üzerindeki görünümünden, dekoratif tesirler elde edecek nitelikte koyu-açık motifler yaratabilir. Işığın bu tarzda kullanılmasına Vermeer'in “Bir genç kız portresi” örnek gösterilebilir. Resmin dışındaki bir kaynaktan geliyormuş izlenimi veren ışık, kızın sol tarafını aydınlatmaktadır. Vermeer aydınlık alana çeşitli nesnelere koyarak ve bunlara ışığın değişik derecelerini yansıtarak resimde bir yoğunluk yaratmıştır. Sabit ışık kaynağıyla nesnelere durumunu belirlemek için ton kontrastları kullanılmıştır. Işığın ustaca ustaca kullanışı genç kızın karakter yapısını da yansıtır.



Rembrandt'ın "Çarmıhtan İndiriliş" adlı resimdeki heyecan parlak ışık ve çok koyu gölgeden dolaydır. Koyu-açığın ustaca kullanılışı esere güçlü bir inandırıcılık katar. Rembrandt, ışığı resimde en uygun yerde toplar. Merdivenin sadece birkaç basamağı aydınlığa çıkarılmış, cesedi yükleyen adamın baldırındaki güç ve kuvvet ışıkla belirtilmiştir. Resimde dikkati İsa ve onu tamamlayan alan çekmektedir. Rembrandt açık-koyuyu kullanarak, karmaşık ve psikolojik bir olayı sade bir anlatımla görünür hale gelmiştir. Rembrandt'ın yapıtlarında yarı tonlar açık-koyu ile uyuşmaktadır. Gri lekeler ışığın tam ulaşmadığı koyu lekelerden etkilenir. Böylece dış kontur gücünü yitirir (Örnek Resim 20).

Caravaggio'nun "Aziz Mathew'in çağrılışı"nda ışık sağdan gelmektedir. Işık-gölge nedeniyle bir modle oluşmuştur. Duvara düşen gölgenin oluşturduğu leke İsa'nın elinin yönüyle gösterilen olaya tiyatrosal bir görünüm vermektedir. Figürlerin büyük çoğunluğu gölgede kalmıştır. Işıklı alanlardan oluşan görünüm vermektedir. Figürlerin büyük çoğunluğu gölgede kalmıştır. Işıklı alanlardan oluşan görünüm yapının gerçek yükünü taşır.

Georges De La Tour "La Madeleine" adlı eserinde klasik sadelik içinde yapay ışıkla aydınlatılan, oturmakta olan bir bayan görülür. Gizemselliği artırmak için koyu leke kullanılmıştır. Karanlık resim yüzeyinin dörtte üçünü kaplamıştır. Kadının yüzündeki sakinliğe karşın sanatçı dramatik bir mesaj sunmaktadır.

El Greco'nun resimde kullandığı ışık La Tour'unkinden daha canlıdır. La Tour'da Servet hatta Mondrain gibi modern bir tarz görülürken, El Greco'nun "Bahçede Can Çekişme" adlı resmin de yapay bir ışık kullanmıştır. Kompozisyon olarak resimde iki önemli aşama vardır. Işık-gölge modlesi ve renk uygulaması, Melek, İsa'dan farklı bir ışıkla aydınlatılmış gibidir.

II.1 LEKE ve RENK İLİŞKİLERİ

Modern resimde açık-koyu leke renk olarak düşünülmektedir. Siyah-beyaz baskılarda bile renk uygunluğu vardır.

Nesnelerin algılanmasını yüzey üzerindeki açık-koyu lekelerin dağılımı sağlamaktadır. Açık-koyu lekelerle belirlenmiş olan biçimlerin üstünlüğü resimsel üstünlüğe de katkıda bulunur.

Renksel olarak sarı leke, kırmızıdan daha açık, mavi leke yeşilden daha koyudur. Renk lekelerinin açıklık ve koyuluk dereceleri aynı olunca, bir birine karışır. Bu durumda göz renksel niteliğe göre anların ayırdına varır.

Sadece açık-koyu kontrastı kullanarak bir sanatçı özel tepki uyandıran görsel biçimler oluşturabilir. Monet, Klee ve Tiziano, yağlı boya resimlerinde, izleyicinin koyu-açık farkını ayrt edebilmesini, bir duyarlılığa erişmesini sağlamışlardır. "Japon Elmaları" adlı resimdeki siyah-beyaz ve gri arasındaki geçişler konudaki ifadeyi vurgular.



Courbot, tuvalin ortasında çok parlak kırmızı bir meyve yerleştirmiştir. Bunu çevreleyen diğer kırmızı lekelerin hepsi donuktur Aynı parlaklık derecesinde hakim bir yeşile boyanan bir meyve daha vardır. Bu leke ortadaki kırmızı meyveye beraber geniş parlak bir leke meydana getirir. Böylece sanatçı resmin bu kısmını çok aydınlık gösterir. Kırmızı lekenin etkisiyle de birleşip izleyiciye yakınlaşarak aydınlık kısmın izleyiciden nesneye gittiği duygusunu veren bir izlenim yaratır. Courbert, özellikle gözün yan yana konulmuş yeşil ve kırmızıya karşı tepkisinden dolayı bu izlenimi verebilmiştir. Yeşil renk olmasaydı ortamdaki kırmızı leke resimden fırlayacakmış gibi olacaktı. Yeşil lekenin konması kırmızı lekeyi kompozisyondaki yerinde tutmuştur. İki ton arasındaki zıtlık bir renk dengesi yaratır. Bu da orta alanın çarpıcılığını azaltır ama bütünlük açısından önemli bir ifade unsuru görevi üstlenir.

Açık-koyu lekenin modern kullanıma Manet'in "Olimpia" adlı resmi örnek gösterilebilir. Koyu lekenin hakim olduğu zemine karşı düzenlenen figürlerde matlaşan bir aydınlık görünür. Manet açık-koyu arası tonları ve anlaşılabilirliği güç olan modle etkisini yok etmeye çalışır. Koyu lekede ve geçişlerde koyu bir maviyi tercih ederek resmini yapmıştır. Biçimleri resmin düz yüzeyine yaklaştırarak önemli bir aşama kaydetmiştir. Manet'le başlayan resimde biçimlerin açılması ve çarpıcı açık-koyu zıtlıkların işlenmesi Guaguin'i de etkiler. Manet açık-koyu lekeyi basitleştirmiştir.

Paul Klee, "Aşağıdaki Tropik Manzara" adlı suluboya çalışmasında belli renkleri valör ve yoğunluk bakımından çeşitlendirmekle seçtiği sahneye özel bir görünüm kazandırır. Tropik bitkilerini canlandıran karmaşık ve parlak renklerdeki kaynaşmayı belirleyen değişik renk lekelerinde başka tonlar kullanması gözün alışkanlığını zedeler. Tonların küçük lekelerle bölünmesi, bir rengin hakim renk haline gelmesini önleyerek esere canlılık kazandırır. Renk lekelerindeki değişkenlik, yüzeydeki karışıklık organik bir mantığın varlığını anımsatır. Bitkisel yaşamdaki büyümeyi resmin ortasındaki noktadan ışığı görülür. Resimde renk kontrastı, değişik biçimdeki lekelerin çokluğuyla kurulmuştur. Klee'nin resimde hareket üç yöndedir. Üçgenin üst köşesiyle, merkezden iki yana doğrudur.

Rouault'un resmindeyse siyah-beyaz sınırının uzlaşmaz kullanımıyla, üstün olan bir düşüncenin duygusal (biçimsel) bir ifadesi verilmiştir.

Rengin koyuluk derecesindeki değişim Empresyonistlerle başlamıştır. İzlenimciler ve benzeri sanatçılar, eşi görülmemiş ölçüde katışıksız renk lekeleri kullanmışlardır. Resimleri biraz yüzeysel, düz görülebilir, fakat çizimlerine eklenen renkler, aynı ölçüde güçlü bir biçim ve mekan duygusu vermektedir. Renklerde kendilerine yakın olan renklere göre değişik gösterir. Örneğin resimdeki parlak kırmızı leke resmin diğer kısımlarındaki kırmızıları hareket geçirebilir. Bir yerdeki soluk kırmızıya yakın kahverengiyi leke, parlak kırmızı leke nedeniyle daha parlak görülebilir. Yine ilk kez Empresyonistler gölgelerde koyu tonlar kullanmayarak suyun şeffaflığını daha iyi görebileceklerini fark etmişlerdir. Buna karşın bazı ressamlar da, koyuluk derecesinin hep aynı değerde uygulanması renkten çok biçimi önemsediklerini gösterir.



Rengin diğer (açık-koyu) ve renklilik olmak üzere iki temel niteliği vardır. Bu niteliklerden birisinin egemenliği rengin karakterini belirler.

Resimsel uygulamadaysa üç aşama vardır. Bunlar ışık-gölgeci, renkçi ışık-gölgeci ve renkçi anlayışlardır. Işık-gölgeci anlayış renklerin ışık-gölge olarak düşünülmesini ve uygulamasıdır. Işık gölge etkisi renk kaliteleri ile elde edilir. Renk niteliklerinden biride ışık-gölgedir. Bu anlayış Rönesans'la başlayıp izlenimcilere kadar sürmüştür. Leonardo De Vinci, biçimlere atmosferik bir hava verebilmek için açık koyular (nötrler) kullanmıştır. Sanatçı tek yönlü ışık altında optik görünümünden yararlanarak üç boyutluluğu gerçekleştirmiştir. Karanlıkta kalan bölümlerin koyu değerli yüzeyleri ile aydınlıkta kalanların açık değerli yüzeyleri karşılaştırılınca resimsel modle görüntüsü oluşmaktadır." Açık-koyu lekelerle önce modleye bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Işık-gölgeli hava perspektifi resimlerde renk değil, siyah-beyaz lekelerle ağırlıktadır. Işık gölgeci anlayışın bir çok uygulamalarında, ressamlar ışıklı alanları, sarı-turuncu, gölgeli alanları koyulaştırılmış sarı, turuncu ile gerçekleştirmişlerdir. Koyu-açığa etkisini yitirmiş bir pasajla bağlamaktadır. Bu durumda tablonun tümü nötrleşmiştir. Işık-gölge anlayışındaki resimlerde renk yerine koyu-açık etkisi vardır.

Empresyonizme gelinceye kadar ressamlar biçimler modle ediyorlardır. "Salt renk kullanımı yoluyla modle etmek 19. Yüzyılda ortaya çıkmıştır. İlk önce Fransız ressamı Paul Cezanne, renklerin doğa içindeki özelliklerini incelemiş ve bunu nesnelere yalnız yuvarlaklık ve sağlamlık vermekle değil, derinlik izlenimini yaratmakta da kullanmıştır."

Renkçi ışık-gölgeci anlayış öncelikle Empresyonist resimlerde uygulanmıştır: Biçimi oluşturan nesnelere ışık-gölge ilişkileriyle bütünlük kurmaktadır. Bu nedenle renkçi olmayan ışık-gölgeciden sınırlayıcı bir farklılıkları yoktur. Tek farkları; "Görünen dünyayı katışıksız renk lekeleri ve hafif fırça vuruşlarına indirgemeyi kapsamaktadır."

Koyu-açığa dayanan ışık-gölge resminde karşıtlar koyu-açık olduğundan, bunlar arasındaki ilişki ve dengeleme prensipleri siyah-beyazdakilerin aynısıdır.

Bir resmin renkli oluşu çok renk kullanılması ile değil, rengin renklilik niteliğinin biçimde ağır basmasıdır. Renkçi resimde renk, karşıtlarına dayanır. Resimde en büyük renk, renk lekeleri olarak kabul edilir. Lekeyle kaynaşan renklerde içli ve cana yakın oluşlarıyla, benliği sararlar. Bir sanat eserindeki elemanlar konuya takılmadan sadece birer leke olarak görüldüğünde insanı daha çok duygulandırır.

Bir kompozisyonda tüm öğeler biçim yönünden sınırlıdır. Bunlar açık-koyu lekelerle birbirlerinden ayrılır. Leke resimde bir kompozisyon geometrisi vardır. Soyut geometrik bir kompozisyon düzeni içinde leke kendi başına yeterlidir. Sadece lekelerle bir resim yüzeyi düzenlenebilir. Yüzeydeki büyüklüğü açısından kompozisyona ağırlık kazandırır. Resme aynı zamanda bir hacim ve atmosfer derinliği etkisi de verir.



Çalışma esnasında Spantane kendiliğinden leke uygun bir ritminde gerçekleşir. Van Gogh, Gauguin ve Martisse'nin resimlerinde, lekeye dayalı hareket ve ritm görülebilir.

Resimde kullanılan boya lekelerin bir sezgi ve esin sonucu içgüdüsel olabileceğini de söylemek mümkündür. Leke resimde bir değer olarak vardır. Leke, renk temeline dayalı resimlerde büyük renk parçalarıdır.

II.2 LEKECİLİK

Adnan TURANİ' YE göre lekecilik: "... Sanatçının düşünmeden ve rahat bir şekilde tuval yüzeyine attığı boyaların meydana getirdiği lekelerin etkisine dayanan anlayıştır."

Bu anlayıştaki sanatçılar algıladıkları dış dünyaya gerçeklerine tepki gösterir. Resme başlarken önceden tasarlanan bir resim düşüncesinden yola çıkmazlar. Esin kaynakları, kuralsızlık ve içtenliğe dayanır. Tuval yüzeyine renkleri lekeler halinde dağıtırlar. Lekecilik, "Taşizm", "Lirik Soyutlama" ve "İnformal" gibi isimler de almaktadır.

Leke resimde formal ve informal anlamlarda kullanılır. Formal lekede, yer yer soyutlamalara girmesine karşın leke bir biçim düzenlemesi içinde vardır. Orhan Peker'in "Mandalar" adlı resminde formal lekenin uygulanışı görülür. Uzakdoğu ustalarının etkilerine karşın, leke bir biçim düzenlemesi içindedir. Sanatçı tipik formal ressam esprisine figüre yeni yorumlar getirmiştir. Görsel niteliği ile yüzeyci bir resimdir. Yapıtta leke tonlarına sıkı sıkıya bağlı özgün bir biçim anlayışı egemendir.

Joseph – Emile Muller'e göre "İnformal sanat, daha önce Turner'de, özellikle onun kesin olarak "Taşist" olan-renk lekelerinden ibaret akuarellerinde- suluboya resimlerinde bulunur. Monet'in ak nilüferi havuzlarını resmettiği vakit, informal sanata bağlı kalır. Bazı ekspresyonist ressamalarda informal sanata karşı eğilim göstermişlerdir.

Bazı informal ressamlar Jong devrindeki Çin resminden, Çin ve Japon kaligrafisinden, güzel yazı sanatlarında etkilenmişlerdir. Song devrindeki yalama resimleri coşku içinde doğarken, doğayla bütünleşmekte ve kendisini ifade edebilmektedir.

Informal ressamlar resmin ötesine gitmek gerektiğini savunurlar. İçgüdü onlar için çok önemlidir. "Informal sözcüğünden biçimine dayalı olmayan resim çıksa da gerçekten biçime dayalı olmayan bir resim yoktur. Informal belirsiz bir lekenin de resminde olumlu bir faktörü olduğu an biçimi vardır," İnformal sanatçı Nicolas De Stael'in, "Deniz Kenarındaki Figürler" adlı resmini örnek gösterebilir. Resim incelendiğinde soyut biçimsel bir düzenlemeden söz edilebilir.

SONUÇ

Biçimi oluşturmada temel elemanlardan hepsinin ayrı, ayrı önemi bu araştırmadan sonuçlarından biridir. Tüm plastik ve estetik öğeler ressamın elindeki sanat araçlarıdır. Sanatçı resmi için gereksindiği öğeleri kullanır. İsten önceden düşünülüp hesaplanmış, ister anlık bir çalışma olsun, ortaya çıkan yapıt bir bütündür. Her iyi sanat yapıtı bütünlük taşımak zorundadır. Bunun içi de resmin gereksiz elemanlardan arınmış olmasının bir ön kabul olması gerektiği açıktır: Hangi kaynaktan hız alırsa alsın, bir sanat ürününün bütünlüğe ulaşmış olması gerekir.

Örneğin Paul Klee'nin "Aile Yürüyüşü" adındaki çizimi (ki bu aynı zamanda bir sanat yapıtıdır) bir bütünlük gösterir. Ele alınan konu, yaklaşım öğretilen mecaz, duygusal yaklaşım, eğitim mecaz duygusal-düşüncesele ve ruhsal iletimler sanatçının gereksinme duymadığı temel unsurları dışında bırakılmışlardır. Resimde kullanılan plastik öğeler çizgi yüzey ve noktadır. Üstelik çizgiler nitelik bakımından çeşitli değillerdir. Düz ve kırık çizgiler şeffaf geometrik yüzeyler oluşturarak ya da sadece çizgi boyutunda kalarak sanatçının yapmak, oluşturmak istediği bütüne hizmet etmektedirler. Bu resimde dışarıda bırakılan plastik unsurlar resme katılanlardan çok fazladır.

Bu resim sanatçının sanat süreci sonucunda ortaya çıkardığı şeydir. Aslında genel bir bakışla bu şey bir biçimdir. Başka bir deyişle sanatçının bitirdiğine inandığı, imzasını attığı şey genel olarak biçimdir. Adnan TURANİ'nin tespiti ile "Resim sanatında biçim bir tablonun tümünün yapı bakımından kuruluşunu ifade eder. İşte bu yapı bakımından kuruluşunu ifade eder. İşte bu yapı bakımından kuruluş resimde plastik öğeler tarafından oluşturulur.

Leke ile bu yapı bakımından kuruluş (biçim) arasında nasıl bir ilişki kurulmalıdır. Bütün bu çalışmanın (araştırmanın) esas sorunu olan bu ilişki, çalışma süreci boyunca beynimizde hep canlı kalmış ve en yalın biçimde ortaya koyulmak istenmiştir. Biçim gereksinime duyulduğu plastik öğeleri alır demiştik. Biraz açarsak: Nokta, biçime kendi özellikleri ile katıldığı gibi aynı zamanda tek başına bir leke değerine sahiptir. Ve gücünü gene bu lekesiz özelliğinden alır.

Çizgi için de hemen aynı şeyler söylenebilir. Doku ise tamamen yüzey üzerindeki leke farklılıklarının düzenlenişidir. Işık-gölge unsuru açıklık-koyuluk sayesinde vardır. Renk ise esas itibarıyla lekeye sıkı sıkıya bağlıdır. Prusya mavinin veya Turkuazın bir leke karşıtlığı vardır. Krom, sarısının, Wrmillan kırmızısının da öyle. Avni ARBAŞ'ın dediği gibi "Renk hepimizin bir karşılığıdır. Renk öyle bir şey ki zamanla zaten değişiyor. Fakat diğer tarafı bu işin esası, çatıdır. Renk gitse bile esas sağlam kalmak durumundadır. Burada değişen rengin renk olarak etkisi yani, rengin duygusal yanısıdır. Esası ve çatısı denilen şey rengin leke olarak etkisidir. Elbette amacımız burada tüm plastik öğeleri lekeye indirgemek



değildir. Zaten bunu yapmak, bizi dar bir pencereden bakmak gibi bir tehlikeye düşürür. Lekeyi plastik öğelerin bir özelliği olarak ele almak, istediğimiz ve izlemeye çalıştığımız bir tutumdur.

Bir tablonun yapı bakımından kuruluşu (biçimi) plastik unsurlardan başka denge, ritim, espas armoni, kompozisyon vb. estetik unsurlara da gereksinme duyar. Bu estetik elemanlar bir resimde göre yukarıda sözünü ettiğimiz plastik öğeler tarafından taşınırlar. Estetik öğelerde leke açısından bakıldığında, lekenin dengesi, lekenin kompozisyonu, lekenin ritmi, lekenin espasından söz edilebileceği gibi bir resmi salt leke analizine tutmak ve bir leke şeması oluşturmak, resmin genellikle analizi için çok önemli vazgeçilmez ip uçları elde etmemizi sağlar.

Sonuç olarak leke ulaşılan biçimin altyapısıdır, çatısıdır. Her hangi bir nesne ilk bakıldığında göze biçim ve leke çarpar. Aynı resme bin yıllar sonra bakıldığında tüm renkler özelliğini yitirdiğinde dahi, resim lekesele varlığını sürdürür. Bir gün o da gidecektir. Çünkü her şey ışıktan varlık bulduğu gibi ışık tarafından da yok edilecektir. Fakat kesin olan şudur, tabloyu en son terk eden leke olacaktır.

.....