

**TASVİRDEN TEMSİLE ÇİZGİNİN PLASTİK
DEĞER OLARAK KULANIMI**

Erkan GÜNDOĞDU

**Yüksek Lisans Tezi
Resim Ana Sanat Dalı
Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU
2014
Her Hakkı Saklıdır**

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

Erkan GÜNDOĞDU

TASVİRDEN TEMSİLE ÇİZGİNİN PLASTİK DEĞER OLARAK
KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU

ERZURUM – 2015



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

27.04.2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "**TASVİRDEN TEMSİLE ÇİZGİNİN PLASTİK DEĞER OLARAK KULLANIMI**" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun 3. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Erkan GÜNDOĞDU



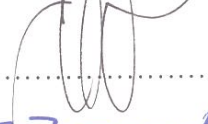
T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

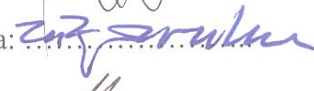



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Prof. Dr. Mehmet Kavukçu danışmanlığında, Erkan Kuncay tarafından hazırlanan bu çalışma 27. / 04. / 2015. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, Resim Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. "Binyamin Döğü Hekin" İmza: 

Jüri Üyesi Prof. Dr. Mehmet Kavukçu İmza: 

Jüri Üyesi Yrd. Doç. Muhsin Zate İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. / /

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
RESİMLER DİZİNİ	VI
ÖNSÖZ	IX
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM**RESİM SANATINDAN İLK ÇİZGİ ÖRNEKLERİ**

1.1. MAĞARA RESMİ	3
1.2. UZAK DOĞU RESİM SANATINDA ÇİZGİ	8
1.3. HÜSNÜ HAT VE KALİGRAFİ	12

İKİNCİ BÖLÜM**RÖNESANSTA ÇİZGİ**

2.1. RÖNESANS RESİM SANATINDA ÇİZGİ ÖRNEKLERİ	16
2.1.1. Paolo Uccello	17
2.1.2. Sandro Botticelli.....	20
2.1.3. Albrecht Dürer.....	22
2.1.4. Michelangelo Buonarrotti.....	25
2.1.5. Raffaello	26
2.1.6. Leonardo Da Vinci	27
2.1.7. Parmagianino.....	28
2.1.8. Georges De La Tour	29
2.1.9. Rembrandt	30
2.1.10. Jean Auguste Dominique Ingres.....	31

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**MODERN RESİMDE ÇİZGİ**

3.1. 20. YÜZYIL AVRUPA RESMİNDE ÇİZGİ	33
3.1.1. Monet Claude	34
3.1.2. Vincent Van Gogh.....	36

3.1.3. Wassily Kandinsky.....	38
3.1.4. Paul Klee	41
3.1.5. Piet Modrian.....	43
3.1.6. Braque Georges	47
3.1.7. Pablo Picasso	50
3.1.8. Giacomo Balla.....	51
3.1.9. Alberto Giacometti.....	52
3.1.10. Lucio Fontana.....	55

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AMERİKAN RESİM SANATI

4.1. AMERİKAN RESİM SANATINA ÇİZGİ.....	57
4.1.1. Hans Hartung.....	57
4.1.2. Clifford Still	59
4.1.3. Mark Tobey	60
4.1.4. Willem De Kooning	62
4.1.5. Barnett Newman.....	64
4.1.6. Jackson Pollock	66
4.1.7. Morris Louis.....	67
4.1.8. Franz Kline	69
4.1.9. Pierre Soulages.....	71
4.1.10. Kenneth Noland.....	72
4.1.11. Sol Lewitt	73
4.1.12. Frank Stella.....	75
4.1.13. Dan Flavin	77

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ YORUMDA BİR ÇİZGİ

5.1. ERKAN GÜNDOĞDU'NUN ÇALIŞMALARI.....	79
5.1.1. Resim Örneklerinde Çizginin Kullanımı.....	79
5.1.2. Renk ve Çizgi	80
5.1.3. Yazı ve Çizgi.....	81

5.1.4. Kompozisyon.....	82
5.1.5. Çalışmalar.....	83
SONUÇ.....	90
KAYNAKÇA	92
ÖZGEÇMİŞ.....	94

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TASVİRDEN TEMSİLE ÇİZGİNİN PLASTİK DEĞER OLARAK KULLANIMI

Erkan GÜNDOĞDU

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU

2014, 94 Sayfa

Jüri: Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN
Yrd. Doç. Muhammet TATAR

Tarihsel olgular ve toplumsal ilerleme, basitten karmaşığa, somut olandan, düşsel olana doğru bir çizgide ilerlemiştir. Bu çizgi başlangıcında insan, şekillendirdiği ve şekillendirirken kendi yaşam-sanat bilincinin yükseleceği en önemli dayanak noktalarından bir olan çizgiyi keşfetmiş ve dolayısıyla çizim becerisini kazanmıştır. Çizgi bu gelişimi ile birlikte resim yüzeyinden gerçekleştirilebilecek her türlü kompozisyonu belirleyen ve zenginleştiren bir nitelik kazanmıştır ve görsel olan ilk temel anlatım aracıdır.

Resmin tarihsel sürecinde farklı uygarlıklar ve sanat anlayışlarının çizgiye oldukça farklı anlamlar yüklediğini görmekteyiz. İlkeller sembolik ifadeler kullanırken Rönesans'la birlikte doğa gerçekliğinde yanılmaz önem kazanmasıyla birlikte çizgi doğayı betimlemede bir yardımcı eleman konumunda olmuştur. Ancak çağdaş sanat içinde birçok sanatçı renk ve ton değerlerinin yanına çizgiyi de koymuş ve resmin temel tasarım elemanı olarak sunmuştur.

Bu çalışma da çizginin, ifade için bir araç olmaktan kurtulması ve resmi oluşturan temel elemanlardan biri olması üzerinde durulmuş ve çizgi-resim arasındaki benzerlikler/aynılıklar/ortak ifade biçimleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çizgi, Resim, Sanat, Sanatçı, Tasvir-Temsil, İlkellik, Rönesans.

ABSTRACT**MASTER'S THESIS****THE USAGE OF LINE AS A PLASTIC VALUE FROM DESCRIPTION TO REPRESENTATION****Erkan GÜNDOĞDU****Advisor: Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU****2014, Page: 94****Jüri: Prof. Dr. Mehmet KAVUKÇU
Prof. Dr. Bünyamin ÖZGÜLTEKİN
Assist. Prof. Muhammet TATAR**

Historical facts and social evaluation goes on the line from simple to complex, from concrete to imaginary. Human, early in this line, discover drawing which is very important for his artistic life and so gain drawing skills. With this development drawing is the first visual basic tool of expression and gains a rich and determining quality to perform every composition on the drawing surface.

We can that, different civilizations and its understandings of art install different meaning to drawing. While primitives use symbolic expressions, together with renaissance, drawing has gained not illusionary in reality of nature, and has been an assistant position in description of nature. Yet, a lot of artist in contemporary art, also present drawing a basic design of picture along with colors and tonal values.

In this study, it has focused on that drawing is a basic element of picture and it is not an assistant element. Also, it has focused on similarity/sameness/ common forms of expression.

Key Words: Drawing, Picture, Art, Artist, Depiction-Representation, Primitiveness, Renaissance.

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. Oklanan Yabanatı (İ.Ö. 1.500 dolayları), duvar resmi, Lascaux Mağarası, Doraogne, Fransa	3
Resim 1.2. Fransa Pech-Merle, M.Ö 20.000, h: 3,4 m	4
Resim 1.3. Fransa Lascaux Mağarası M.Ö 15.000-10.000, h: 80 cm	6
Resim 1.4. Lascaux M.Ö 15.000- 12.000, h: 4 m.....	7
Resim 2.1. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, Karışık Malzeme, 183 x 320 cm, Musee du Louvre, Paris.....	18
Resim 2.2. Sandro Botticelli, Venüs Doğuşu, T.Ü.Y., 1485, 278.5 x 172.5 cm. Üffizi, Floransa	20
Resim 2.3. Sandro Boticelli, İlk Bahar, 1470/80, Ahşap Pano Üzerine Tempera, 175.5 x 278.5 cm, Üffizi, Floransa.....	22
Resim 2.4. Albrecht Dürer, Melankoli 120X 17	23
Resim 2.5. Albrecht Dürer, Adem ile Havva.....	24
Resim 2.6. Michelangelo, Sistina Şapelindeki Libyalı Kadın Kahin, Renkli Kağıt Üstüne Kırmızı Tebeşir, 28.9 X 21.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.	25
Resim 2.7. Raffael, Mucizeli Balık Avı	26
Resim 2.8. Leonardo da Vinçi, Kayalıklar Meryamindeki Melek, 1483, Kağıt Üzerine Gümüş Kalem,18,2 x 15,9, Gabinetto dei Disegni e dele Stampe, Floransa	27
Resim 2.9. Parmagianino, Uzun Boylu Madonna, (1534), Piti Sarayı, Floransa	28
Resim 2.10. Georges De La Tour, Joseph Carpenter, 1640, T.Ü.Y, 1.37 X 1.02, Louvre Müzesi, Paris	30
Resim 2.11. Rembrandt, Saskia, 1633, Beyaz Parşömen Üzerine Uçlu Kalem, 18,5 X 10,7.....	31
Resim 2.12. Ingres Mme Victor Baltard ve Kızı, Paule,1836, kağıt üzerine kalem, 30.1 x 22.3 cm.....	32
Resim 3.1. Claude Monet, Nilüfer Havuzu, 1899, T.Ü.Y, 89 x 93 cm, Orsay Müzesi, Paris	35
Resim 3.2. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, T.Ü.Y. 1889, 92 x 73 cm	36

Resim 3.3. Vincent Van Gogh, Saintes-Maries'den Görünüş, 1888, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur	37
Resim 3.4. Wassily Kandinsky, Emprovizasyon 26, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 107,5 cm. Munich Stadtische Galerie Lenbach, Germany	39
Resim 3.5. Wassily Kandinsky, Sürekli Çizgi, 1923, Tate Gallery.....	40
Resim 3.6. Paul KLEE.....	42
Resim 3.7. Piet Modrian, T.Ü.Y.B, 65 X 81 cm, National Gallery, Londra	43
Resim 3.8. Piet Mondrian Gri Çizgili Elmas. 1918. T.Ü.Y 120 x 120 cm.....	45
Resim 3.9. Piet Mondrian. 1929. T.Ü.Y 80 x 50 cm.	47
Resim 3.10. Georges Braque, Oyun Kağıtları ile Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem, 1913, 81 x 60 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.....	48
Resim 3.11. Georges Braque, Meyve Tabacağı ve Bardak, Yapıştırılmış Kağıt ve Karakalem, 1912, 61 x 44,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.....	49
Resim 3.12. Pablo Picasso: Şişe, Bardak ve Keman, 1912-13, Karakalem, 47 x 62 cm. The Museum of Modern Art, New York.	50
Resim 3.13. Giacomo Balla, Bir Otomobil Hız + Işıklar, Karton Üzerine Kağıt ve Yağlıboya, 50x70cm.	52
Resim 3.14. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, 1960, Tunç, yük. 183 cm. Paris	53
Resim 3.15. Lucio Fontana, Mekansal Kavram, 1962, T.Ü.T, 52 x 52 cm.....	55
Resim 4.1. Hans Hartung, T 1956/7, T.Ü.Y. 161 x 122 cm	58
Resim 4.2. Clyfford Still 1944 N No 1 85 x 75 cm, Museum of Modern Art, New York.....	59
Resim 4.3. Mark Tobey, Beyaz Yolculuk, 1956, Kağıt Üzerine Tempera, 113.5 x 89.5 cm, Beyerler Koleksiyonu, Basel.....	61
Resim 4.4. Willem de Kooning, Kadın I. 1950-2, Tuval üzerine yağlıboya, 193 x 147 cm. Museum of Modern Art, New York, USA.....	62
Resim 4.5. Barnett Newman, Sözleşme, 1949, T.Ü.Y, 121.9 x 152.4 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture, Washington	65

Resim 4.6. Barnett Newman, <i>The Stations of the Cross</i> , 1966, On Dört Resimlik Dizisi	66
Resim 4.7. Jackson Pollock, Numara 1A, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 264.2 x 127.7 cm. Museum of Modern Art, New York.....	67
Resim 4.8. Morris Louis Alpa Pbi 1961 T.Ü.A 259.1 x 495.1cm, Tate Gallery, Londra	68
Resim 4.9. Franz Kline,1951. Özel Koleksiyon T.Ü.Y., 198.2 x 182.9 cm.....	70
Resim 4.10. Pierre Souglages, Resim, 1956, T.Ü.Y., 195 x 130.2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.....	71
Resim 4.11. Kenneth Noland, <i>Mach II</i> . 1964, Tuval Üzerine Akrilik Reçine, 249 x 528 cm. Tatel Gallery, Londra.....	72
Resim 4.12. Kenneth Noland, Armağan, 1962, Tuval Üzerine Akrilik, 182 x 182 cm, Tatel Gallery, Londra.....	73
Resim 4.13. Sol Lewitt, Açık Geometrik Yapı 3, Ahşap Üzerine Boya, 1990, Lisson Gallery, Londra	74
Resim 4.14. Sol Lewitt, Açık Geometrik Striktür, Boyanmış Tahta, 98 x 438 cm, Lisson Gallery, Londra	75
Resim 4.15. Frank Stella,1959. Tuval Üzerine Emaye (337.2 x 230.5 cm) Evlilik ve sefalet II, Whitney Amerikan Sanat Müzesi.....	76
Resim 4.16. Dan Flavin, 1996, Site-Özel Montaj Menil Koleksiyonu'nda	77
Resim 4.17. Dan Flavin, Pembe, Altın, Gün Işığı ve Floresan Işık, 245 x 244,5 x 154,5 cm. New York.....	78
Resim 5.1. Erkan Gündoğdu 4.İsimsiz 110 X 170 T.Ü.K.T. 2011	79
Resim 5.2. Erkan Gündoğdu 2.İsimsiz 110 X 170 T.Ü.A.B. 2010	80
Resim 5.3. Erkan Gündoğdu 1. İsimsiz 100 X 70 T.Ü.K.T, 2010	81
Resim 5.4. Erkan Gündoğdu 1. İsimsiz 100 x 70 T.Ü.K.T. 2010	83
Resim 5.5. Erkan Gündoğdu 2. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.A. 2010.....	84
Resim 5.6. Erkan Gündoğdu 3. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.K.T., 2011	85
Resim 5.7. Erkan Gündoğdu 4. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.K.T., 2011	86
Resim 5.8. Erkan Gündoğdu 5. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.K.T., 2011	87
Resim 5.9. Erkan Gündoğdu 6. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.K.T., 2012	88
Resim 5.10. Erkan Gündoğdu 7.İsimsiz 170 x 110 T.Ü.A., 2013.....	89

ÖNSÖZ

Bu tez, ‘Tasvirten Temsile Çizginin Plastik Değer Olarak Kullanımı’ konusu ile tarih öncesi ve antik sanatlardan bu güne resim sanatının temel sorunları içinde yer alan ve plastik bir ifade değeri taşıyan çizginin araç olarak tasvir görevinden, temsil biçimine kadar geçmiş olduğu süreçler örnekler gösterilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Resim sanatı tarihinde yer almış sanatçıların eserleri plastik değer taşıyan çizgi bağlamında incelenmiş ve konuyla ilgili kitap, ansiklopedi, sanat dergileri, makale ve hazırlanmış tezlerden literatur taraması yapılmıştır. Hazırlanan tez, sanat tarihinde ve sanat eserlerinde ifade dili olarak çizginin önemini vurguladığı gibi, yüzyılların değişen düşünsel ve yorum değerlerini farklı bir buluş açısıyla tanımlamaya çalışmıştır. Böylece bilimin, teknolojinin ve değişen değer yargılarının, nesneye bakışının görsel sorgulaması ve değerlendirmesi yapılmıştır. Çağın ve günümüzün estetiği sorgulanmıştır.

Bu çalışmada bilgi ve tecrübeleriyle değerli katkılarda bulunan danışman hocam sayın Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU’ya ve şahsıma kıymetli vakitlerini ayırarak bu çalışma için önerilerde bulunan ve desteklerini esirgemeyen bölüm hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2014

Erkan GÜNDOĞDU

GİRİŞ

Tarih öncesi dönemden bu yana çizgi resim sanatında, betimlemenin temelini oluşturur. Çizgi iki nokta arasındaki mesafedir ve bu mesafe noktaların yan yana gelmesinden oluşur. Çizgi kütleyi sınırlayan, boşluktan ayıran ve onu var eden bir araçtır. Plastik ve geometrik bir kavram olan çizgi, plastik yapının temelini şekillendiren, tasvir ve temsil eden araçtır. Görünen gerçeğin ve grafik düşüncelerin sembolize edilmesi, sadelik ve netlik kazanması, çizginin sonsuz, derin düşüncesinde netlik kazanır. Çizgiyle resmi tasvir etmek, tabiattaki nesnelerin görünüşünü tespiti için başvurduğumuz yollardan biridir. Çizgi nesneyi incelerken yaptığı hareketin kâğıt üzerinde basit bir tespiti de denebilir.

Sanatçının çizgiyi kullanım şekli çizgi çeşitliliği yaratır ve her çizginin kendine özgü bir yapısı vardır. Çizgi; düz, kırık, eğri olarak, çizginin ölçüsü ise, yerine göre uzunluk- kısalık, kullanılan aracın çeşidine göre incelik-kalınlık şekilde aktarılır. Her çizginin bir hareketi vardır, düz, eğik, kırık, yatay, dikey veya diyagonal olarak kullanılabilir. Aynı veya farklı aralıkta kullanıldığında ise çizgiler değişik etkiler yaratır. Kompozisyon içinde tuttuğu yere göre çizgi, yapıta birlik getirmeye, bölmeye, dengelemeye veya var olan dengesini alt-üst etmeye yarayabilir. Çizginin açıklık koyuluk derecesi, çizginin değerini belirler. Çizginin karakteri sürekli ya da kopuk, kalın ya da ince olabilir. Sanatçının kişilik yapısına göre değişen çizginin kullanım biçimi çizgini karakterini belirler.

Çizgi yazı ve anlamı karakterize eder. Yazı, çizgilerden seslere dönüşen sembolik işaretlerdir. Çizgi boşluğun tanımında anlam belirlemede, aynı zamanda o alanı süslemede de kaligrafik ve sistematik doku olarak uygulanır. Kimi zaman eser üzerinde derinlik, perspektif oluşturmak içinde kullanılır.

Çocuklar çizgilerle nesnenin dış görüntüsünü tasvir ederler. Çizgi yoluyla yapılan, tasvirler, çocukların dünyalarını anlamlandırmalarına yardım eder. Nesneyi, kenar çizgileriyle basit birkaç çizgiyle biçimlendirirler.

Çizginin gerek uygulama, gerek algılamada yer alan hareketi; resim sanatında zaman kavramının başlıca olgusudur. İlkeller, temel anlatım aracı olan çizgiyle günlük yaşantılarını duvara tasvir ederler. Bu hareket zengin ve yetkin bir anlatım oluşturur. Mağara resimlerinden, Uzakdoğu resim sanatına, hat ve kaligrafide çizgi ilgisi

incelenmiştir. Resim sanatındaki anlatım zenginliğiyle, “sonsuz” tasvir ve ifade biçimlerini gözler önüne sererek kendini var etmeye devam etmektedir.

Doğanın ifadesinde bir araç olarak resim kompozisyonlarında zengin kaynak olan çizgi klasiklerde de kullanılmıştır. Rönesans’tan İzlenimciliğe çizgi anlayışı ele alınmıştır. Çizgi aşırı bağlılık ve süslemeci bir tarzda tasvir edilmiştir. Eserleri tasvir ederken çizgiyi kendi üsluplarında yumuşak, ince, zarif ve lirik bir anlatımla aktarmışlardır. Rönesans’ta çizgi nesnenin biçimsel yapısını tanımlayan-belirleyen bir araç konumundayken İzlenimcilikte çizgi, biçim erimesiyle etkisi kaybetmiş, Van Gogh gibi ressamalarda resmin elemanlarından biri olarak kendini göstermiştir. 20.yy Avrupa resminde ise resmin temel elemanlarından biri olarak yöneten ve yönlendiren konumunda izlenmiştir. Modern anlamda çizgi temsil olarak kullanılır. Bu dönem de kimi kompozisyonlar çizginin yönetiminde oluşuyor. Bu dönem de oluşan tuvaldeki çizgi teknolojik malzemelerde ifade bulmuştur. Kimi zaman ışıkla, kimi zaman üç boyutlu malzemelerle, kimi zaman doğanın bir parçası olarak çağdaş anlayışta yerini yenilenecek almıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

RESİM SANATINDAN İLK ÇİZGİ ÖRNEKLERİ

1.1. MAĞARA RESMİ

“İlkel insan çetin bir gerçeğin içinde yaşıyor ve yaşam savaşımını ağır koşullar altında sürdürüyor. Tarih öncesinin karanlık çağlarında bu koşulların daha ağır ve yaşam savaşımının da daha korkunç olduğunu düşünebiliriz.¹”

Bu insanlar için mağaralar ve dehlizler çok önemlidir. Kendilerini orada doğa güçlerine karşı korurlar, korku ve endişelerini çizgiyle ifade ederler, günlük yaşamlarını avları veya avlayacaklarını mağara duvarlarına kalın, siyah, çizgilerle tasvir etmişlerdir. Bu tasvirler mağara insanın kendine olan güvenini artırmıştır.

“Mağara insanı yaşamını avla sağlıyordu. Doğa güçleri karşısında çaresizdi. Karşı koyamadığı bu güçlerden korkuyor ve onlara tapıyordu. Doğa güçlerine karşı onu koruyan mağaralar, onun için kutsaldı. Resimlere, çoğunlukla gün ışığından uzak, erişilmesi güç, dar dehlizlerden geçilerek varılan mağaralarda rastlanıyor. Tasvir yoluyla düşmanı yok etmek, av bereketini sağlamak istiyor. Ölüm halinde bir hayvan resmi yaptı mı, bu resmin o hayvanın avlanmasını kolaylaştıracağına inanıyor. İnsanın kendine olan güveni gitgide arttıkça tasvir, kuytu yerlerden günışığına çıkıyor, fakat bu kez de ulaşılması güç sarp kayalara çiziliyor, İskandinavya, Kuzey Afrika, Kuzeybatı Rusya’da Mezolitik çağa ait (yaklaşık olarak İ.Ö. 10.000-5.000) pek çok kaya resmine rastlıyoruz.”²



Resim 1.1. Oklanan Yabanatı (İ.Ö. 1.500 dolayları), duvar resmi, Lascaux Mağarası, Doraogne, Fransa

¹ Nazan İpşiroğlu ve Mazhar İpşiroğlu, *Sanatın Tarihi*, (1. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010, 17.

² İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu, 17. 18.

İlkel insanların bu tasvirleri plastik sanatların başlangıcının nasıl yapıldığı yönünde bizi bilgilendirmektedir. Bunları bize en iyi anlatan mağara resimleri ve kayalar üzerine çizilerek, kazınarak, tasvir edilen betimlemelerdir. Bu çizgiler tasvirler insan becerisi'nin en eski izlenimlerindedir ve bu sayede insanoğlunun doğa üzerinde egemenlik sağlamaya başladığı söylenebilir. Bu tasvirler gruplar halinde çizilmiştir. Bunu bize Nazan İpşiroğlu şöyle anlatmaktadır. *“Paleolitik çağda resmin ana konusu hayvandı, Mezolitik çağda insan ve eylemleri oluyor: Koşarken, kaçarken, savaşır ya da avlanırken ve hep bir grup içinde insanı görüyoruz. İnsanın kendisini toplumun bir parçası, ondan ayrılmayan etkin bir varlık olarak duyduğunuz bize anlatan bu resimler, onun doğa üzerinde belli bir egemenlik sağlamaya başladığını gösteriyor.”*³

Tasvir yaşam savaşını sürdürmek için yarattığı araçlar arasında bulunur. İlkel insan tasvirde, doğada gizli güçlerin olduğuna inanır hatta bu tasvirlerle tapmışlardır.

*“Tarihin karanlık çağlarında tasvir, insanın yaşam savaşımını sürdürmek için yarattığı araçlar arasında yer alır. Fakat tasvirin fonksiyonu bu araçlar gibi sınırlanmış değildi. İnsanoğlu tasvirde, doğada olduğu gibi, görünmeyen gizli güçlerin bulunduğu inanıyor; tasviri canlandırıyor, tasvirde korkuyor ve ona tapıyordu.”*⁴



Resim 1.2. Fransa Pech-Merle, M.Ö 20.000, h: 3,4 m

³ İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu, 18.

⁴ İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu, 19.

Bu mağara resimlerinde figürler kalın çevre çizgileriyle betimlemişlerdir. Sanatçı burada iki figürü biri sağa biride sola hareket halinde ve bazı bölümleri dolu, bazı bölümleri de boş olarak tasvir etmiş, gerçeğe oldukça yaklaştırmıştır. Özkan Eroğlu'nun iddiasına göre ise şöyledir; *“Bu mağara resminde atlar dikkat çekmektedir. Yanı sıra, insan elinin bir iz, hatta bir ressam imzası gibi öne çıktığına tanığız. Atlar siyah kalın çevre çizgisi ile betimlenmiş ve gövdeleri iri noktalamalarla doldurulmuştur. Biri sağa diğeri sola hareket eder. Son derece stilize ve gövdeler “gerçeğe” oldukça uygundur. Dar alanda, iki iri at figürünün cepheden, başları ve duruşları itibariyle, karşıtlıkla bir dinamizm yaratarak ortaya konulduklarını görmekteyiz. Gövdeleri dolduran noktalar bir anlamda hem doldurma çalışmasıdır, hem de bir süsleme çabasıdır.”*⁵

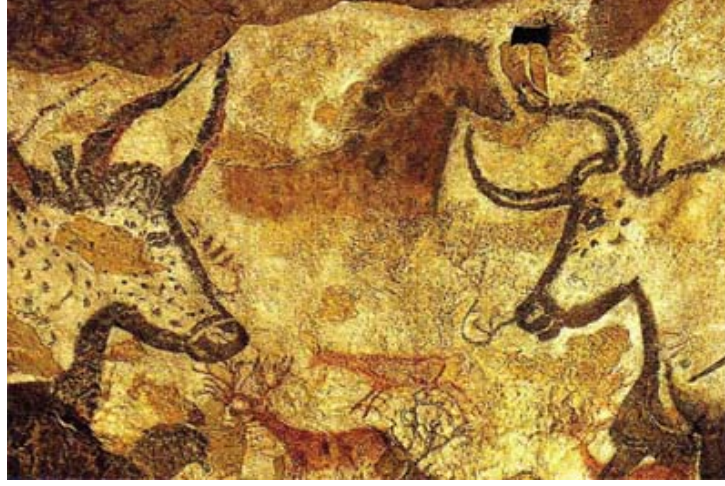
Mağara resimlerinde boğa ve at portrelerindeki tasvir etmişlerdir. At ilkel ressamın stilizasyonu eşliğinde kompozisyona hâkim durumdadır. At tasvirlerinde çevre çizgisi çizilmiş at anatomisinde iyice belirginleşebilmesi ve gövdesinin belirgin olması için boyamada yapılmışlardır. Buna Zahir Güvemli kitabında şöyle yer vermiştir; *“Duvarlara yapılan resimler, bilinen mağara resimlerinin en büyükleridir. Bazen ufak bir veya birkaç figürü üstünde büyük bir başka hayvan çizilmiş bulunuyor. Boğa at ve geyik resimlerinde şaşılacak bir gerçekçilik vardır. Hayvanların boyu değişmektedir. Yetmiş santimden beş, altı metreye kadar değişiyor. Hemen hepsi hareket halinde tasvir edilmiştir. Genel olarak figürler yandan gösterilir. Bununla beraber ayak tırnakları iki çatal, yani önden, boynuzlar da bazan hilal şeklinde, yani yine önden çizilmiştir.”*⁶

Boğa, gücü temsil etmektedir ve bir simge olarak ele alınabilir. Sanatçı boğayı tüm gerçekliğiyle ifade etmeye çalışmıştır, hatta boğanın hareket halinde olması dikkat çekicidir. Hareketi yakalamıştır. Somut ve soyut üzerinden günümüz insanına adeta ders veren bu durumu Özkan Eroğlu bizlere, *“Lascaux mağarasındaki bu resim, yüzeyindeki başka küçük hayvan çizimlerine rağmen ileriye fırlayan oldukça büyük boğa bir figürünün göstermektedir. Bu anda Picasso'nun ilkel sanatçıya oranla daha stilize ettiği bir boğa resmi hemen akla gelir. Boğa bir güç temsili yapar, bir “simge” dir. O gücü ilkel sanatçı duvara tüm gerçekçiliğiyle aktarmasını bilmiştir. Boğanın muhteşem boynuzlarıyla, yine gücünü temsil eden erkeklik organı izleyicinin dikkatini çeker. Hatta boğanın zemine sağlam bastığına dair tüm hünerlerini sergileyen sanatçı, boğanın*

⁵ Özkan Eroğlu, *Sanatın Tarihi*, Kolaj Kitaplığı, İstanbul 2007, 17.

⁶ Zahir Güvemli, *Başlangıçtan Bugün Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1960, 20.

güçlü bedeni ve gözünü bile “gerçekçi” duyarlıkla göstermiştir. Boğa hareket halindeyken resimlenmiştir; bunu attığı adımlardan anlarız. O güçle hayvanın en doğal hareketliliğiyle birlikte resmin genel hareketliliğini belirlenmesi ayrıca kompozisyonun en önemli özelliğinden biridir.⁷”



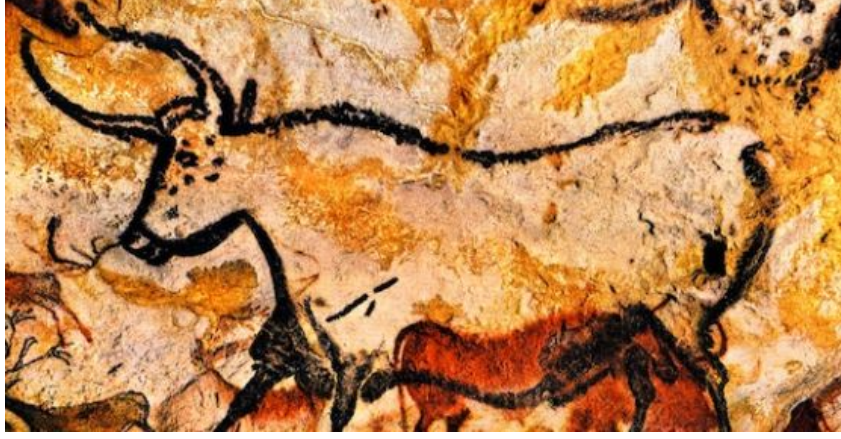
Resim 1.3. Fransa Lascaux Mağarası M.Ö 15.000-10.000, h: 80 cm

İlkel sanatçı betimlediği resimlerde hareketliliği göstermektedir. Bununla beraber figürün hareketliliği, resmin hareketliliği, kompozisyonun genelini belirlemesi resmin önemli detaylarındandır. Resimlerdeki bu detay aslında somut ve soyut denen meseleyi bu resimlerde ne kadar yapay olduğunu 20. Yüzyıl sanatçılarına da göstermektedir.

“Gördüğünü, somut ve soyut ayrımı denen meselenin aslında ne kadar yapay bir mesele olduğunu daha o zamanlardan, özellikle 20. Yüzyıldaki meslektaşlarına göstermesi adına ne büyük bir görev üstlendiğini ortaya koyar. İlkel insanın, bir tanrısallık abidesi olarak boğayı algıladığını söyleyebiliriz. Bu resimde gene ciddi biçimde hem “gerçekçi” tasvir, hem de “simgeci” bir vurgulamanın beraberce hareket ettiği dile getirilmelidir.⁸”

⁷ Eroğlu, 17.

⁸ Eroğlu, 21, 22.



Resim 1.4. Lascaux M.Ö 15.000- 12.000, h: 4 m.

İlkel sanatçı gerçekçi bir tasvirle betimlediği bu resimlerde figürleri orantısız, büyük-küçük, sıradan, dağınık bir şekilde tasvir etmiştir. Bu mağara resimlerinde betimlenen hayvan resimlerinde resmedilen hayvanın çevre çizgilerini genel hatları ile siyah ve kalın, ince çizgilerle betimlemiştir. Boğanın bazı bölümlerinin boyalı, bazı bölümlerinin ise boş bırakıldığı görülmektedir. Bazı hayvan figürlerinin büyük ve küçük gösterilmesi, gerçeği olduğu gibi yansıtma çabasını ve ilkel insandan üstün olduğunu belirtmektedir.

“Fransa’daki Lascaux mağarasına ait bir resimde çeşitli toynaklı ve büyükbaş hayvanların, oldukça sıradan, kaba mağara duvarı yüzeyi üzerine dağıldıklarına tanık olmaktayız. Resmin yüzeyinde kendini kabul ettiren bir orantısızlık vardır. Herhangi bir perspektif kaygısı olmadığı gibi, figürlerin çevre çizgilerinin içinin doldurulduğu ve boş bırakıldığı elemanlara rastladığımızı ifade edebiliriz. Burada örneğin bir boğa veya öküzün, örneğin atla birlikte, geyik ve bizonlara oranla daha büyük gösterildiği çok açıktır. Bu gerçekte doğal “gerçekçiliğe” uyduğu gibi, biçimden öte anlamsal olarak ilkel insan için üstün kılınmaya yönelik bir figür-eleman gerçeğinin altını da çizer.”⁹

⁹ Eroğlu, 17, 18.

1.2. UZAK DOĞU RESİM SANATINDA ÇİZGİ

Uzakdoğu resim sanatında Çin, Japon ve Kore birçok değişime rağmen geleneklerine bağlı kalmış ve bu bağlılıkla süren gelenek birçok tekniğe ve bu tekniklerle dünya sanatına katkıda bulunmaktadır.¹⁰

Uzakdoğu resimlerinde ilk dönemlerde çizgisel olup zamanla yüksek kabartma olarak gelişmiş çeşitli hayvan figürleri bulunmaktadır. Soyut geometrik biçimlerin dinsel inançlarından gelme anlamları bulunan, geometrik biçimleri çizgisel olarak verilmiş hayvan figürleri bulunur.¹¹

Çin resimlerinde anlatılmak istenen varlıklar ve eylemler resim yoluyla çizgisel olarak ifade edilmiştir ve yazılar da kullanılmıştır. Çin ressamı eserlerinde çizgileri fırça vuruşlarıyla oluştururlar. Bu durumu Adnan Turani şöyle anlatır; *“Çin ressamı dünya tarihinde ilk olarak fırçanın tuş güzelliği’ni anlamışlar ve çalışmalarını ona göre değerlendirmişler. Çin resmi, doğayı ve doğa içinde insanı anlatmıştır. Çin ressamı, bir insanı hayvandan ya da bir ağaç parçasından daha dikkatle resmetmiştir. Onun resmi, doğayı incelemekten ve fırçanın içgüdüsel kullanımından doğar.”*¹²

Biçim, çizginin gücüyle en yalın bir şekilde kendini ortaya koyar. Yazı, Hint sanatının kendine özgü biçim anlayışı, Çin sanatının ritmik çizgileri ile birleşmiş, gerçeğin ve evrenin gizemini çözmek için bir arayış içine girmiştir. Resim yapmak yazı yazmak gibidir.

*“Biçim çizginin gücüyle özü en yalın ve basit bir anlatımla ortaya çıkarır. Budacı heykel sanatının dördüncü evresi Hint sanatına özgü kütleli biçim anlayışı ile Çin sanatının ritmik çizgilerini birleştirmiştir. Bunlar gerçeği ve evrenin gizemini çözmeye çalışan birer yazıdır. Gerçekte, Çin’de resim yapmak ve yazı yazmak ve yazı yazmak için aynı sözcük kullanılır: çünkü, resim yapmak yazı yazmakla özdeştir.”*¹³

Çin resimlerinde daima şekiller çizilir. Bunlar çok titiz bir şekilde aktarılır. Bu çizgiler şeklin etrafında bulunur. Bunu Celal Esad Arsever şöyle yorumlar; *“Çin*

¹⁰ A. Ödekan, *Ezracıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, I, 400.

¹¹ Ödekan, I, 400, 401.

¹² Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, (11. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2005, 297, 304.

¹³ Ödekan, I, 402.

bezemelerinde bu şekiller daima tasvir edilir. Ersever, (1983, s. 401, 406) Çin’de resim tıpkı yazı yazmak gibi muayyen kaide ve usullere bağlıdır. Resmin de yazı gibi kanunlara tabi nispet ve şekilleri vardır. En karakteristik olan cihetlerden birisi şekillerin etrafında bariz bir çizgi bulunması ve hakikatten ziyade tezyini mahiyette olmasıdır.¹⁴”

“Değişik teknikte fırça vuruşlarıyla nesne belirir, mekan ortaya çıkar, çini mürekkebinin sulandırılmasıyla hava buğulanır. Zaman zaman çizgiyi soluk renkle güçlendirir.¹⁵”

Çin resim sanatında seramik işlerinin ve özellikle vazoların önem kazandığı bu dönemde geleneklere bağlılık akademik sitilin güç kazanmasını sağlamıştır. Değişik hayvan resimleri, oldukça realist bir çizgi kompozisyonunu biçimlendirmiştir. Böylece vazoda, aynı Mısır vazosunda olduğu gibi geliştirilmiş biçimler ve çizgilerden oluşmaktadır.

Mısır vazosunda nesnelere karşılaştırıldığı zaman gözümüz hareket halindedir. Göz yaptığı hareketi takip eder. Gözler vazodaki çizgileri takip ettiği zaman süslemelerdeki çizgileri takip eder. Çizgiler gözümüze, çizgilerin yaptığı hareketi takip ettirir. Böylece gözler çizgileri takip eder ve arkasından normalde görülemeyen bir iz meydana getirir.

Bu vazonun yüzeyine yapılmış motiflerde yatay dikey hareket, iki nokta arasındaki bir düz çizgi gibi basit ya da çizgi hareketi karmaşık olabilir. Bu hareketler bize vazodaki motiflerin hareketliliğini, çizgiler ise algılamamızı kolaylaştırır. Bu çizgiler gözümüz için hareket vesilesi değildir. Belirli tarzda gördüğümüz çizgiler, bizim için özel duyuumlara sebep olur.

“Uzakdoğu resminde değişik bir perspektif anlayışı görülür. Farklı planlar arasında beyaz boşluklar bırakılıp nesnelere doğanın sonsuzluğu içinde canlandırılmıştır. Ayrıca bu dönemde aydın-ressamların idealini simgeleyen bambu resimleri yaygınlaşmış özellikle kaligrafi teknikleriyle betimlenen bambu sapsarı birçok Wenren ressamının en sevdiği konularından biri olmuştur.¹⁶”

¹⁴ Celal Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1983, I, 401, 406.

¹⁵ Ödekan, I, 402.

¹⁶ Ödekan, I, 402, 403.

Uzakdoğu resim anlayışındaki perspektif ve kompozisyonlarında boşluklar olması, nesnelere sonsuzluk içinde algılanmasına sebep olmaktadır. Çin sanatının kaligrafik fırça vuruşlarını ve dünya sanatına katkılarını Nimet Kesen şöyle anlatır; *“Çin’de resim ve kaligrafi, yüksel sanat biçimi olarak yüzyıllar boyunca saygı görmüş ve seramik resimle kaynaşmıştır. Porselen objeler ve fildişi oyma işi de seçkin bir sanat olarak kabul görmüştür. Bronz, Shang hanedanlığı döneminden itibaren kullanılmıştır. Kaligrafik fırça vuruşu her zaman büyük öneme sahip olmuştur. Görsel imgeyi fırçayla yazıyormuş gibi, hemen rahatlıkla oluşturmak Çinli sanatçının tutkusu olmuştur. Çin, Batı ticareti ile tanıştıktan sonra, kaligrafik fırça vuruşları Batılı sanatçılar tarafından da öğrenilmiştir. Ağaç baskıyı ilk yapanlar Çinlilerdir. Ağaç baskı, Çinlilerden Japonlara orandan da Avrupa’ya yayılmıştır.”¹⁷*

Japon resim sanatının da heykeller silindirik yapı üzerine yüz, saç ve eller çarpıcı bir şekilde yuvarlak ve oval şekilde belirtilmiştir. Resim sanatında dış çizgiler belirlendikten sonra renklendirme yapılır. Japon sanatında bir diğer teknik olan ağaç baskı ise ilkel aletlerle oyularak ve hamurdan kağıt üzerine baskı şeklinde yapılmıştır. Bu sanatçılar çini mürekkebi kullanarak zaman zaman batı tekniğinden yararlanmış ve eserlerini üretmeye devam etmişlerdir.

“8.yy’da resim sanatında saf Japon üslubu belirlemeye başlamıştır. Silindirik gövde üstünde yüz, saç ve ellerde yuvarlak ve oval çizgilerle çarpıcı bir heykel grubu oluşturulmuştur. Resim sanatında değişik bir perspektif anlayışı gözlenir. Renklendirme dış çizgiler belirdikten sonra yapılır. Japon sanatının aynı yüzyıllarda ortaya çıkan ilginç tekniklerden biri de ağaç baskı’dır. Ukiyo-e sanatçıları adıyla anılan ressamlar ahşap üstüne yaptıkları desenleri ilkel aletlerle oyuyorlar ve oyulan yüzeyi mürekkepleyerek pirinç kepeği bir hamurdan kağıt üstüne basıyorlardı. Baskı bambu yardımıyla yapılmaktaydı. Bu ressamlar genellikle çini mürekkebi kullanmakla birlikte yer yer batı teknik ya da yöntemlerinden de yararlanmışlardır.”¹⁸

Japon resim sanatı, ilkel aletlerle kağıt, ipek ve deri üzerini kazıyarak ve ya oyarak yuvarlak oval çizgilerle uygulanmıştır. Hareketli çizgilerle koyu ve açık kontrastlar da gözümüzü harekete ve çizgilere sevk eder. Resimlerde doluluk ve boşluklar eserlere dinamik bir görüntü kazandırmıştır. Bozkurt Güvenç, Japon sanatını

¹⁷ Nimet Keser, *Sanat Sözlüğü*, (2. Baskı), Ütopya Yayınları, 2009, 77-78.

¹⁸ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, II, 913, 914, 915.

çizgi tekniklerini kompozisyon anlayışını örnek bir sanatçı vererek şöyle anlatır; *“Japonlar “Kişinin fırçası kişiliğinin aynası” derler. Japon insanının kimi kimliği, kişiliği, çizgisinden anlaşılabilir. Çanak çömlekçilik en eskisidir ama yazı (fırça-çizgi) geleneği öteki sanat ve becerilerin en büyüğü, en saygındır: Yazı fırçayla yazılır, resim fırçayla yapılır, imza fırçayla atılır, ipekli dokuma fırçayla boyanır.*

Kuşkusuz her sanat gibi Şodo adı verilen yazı sanatının de genç yaşlarda başlayan, yaşam boyu süren, kendine özgü bir eğitimi var. Şodo, büyük boy, kalın bir fırçayla özel kağıtlar üzerine, siyah çizgiler çekerek başlar. Öğrencinin mekan duyarlılığı geliştikçe el ve fırça egemenliğini kağıda yansıtma gücü artıkça, kağıt boyları, fırça ve çizilecek çizgiler küçülür. İnce fırçaları genellikle büyükler ve ustalar kullanır.

Yazı ve geleneksel fırça resmi soydaş sanatlardır. Genellikle açık renk kağıt üzerine, is karasından yapılmış ve sulandırılmış siyah mürekkebe bulanmış fırçayla yapılır. Hat (hattat) kamyş kaleminden farklı olarak, Japon fırçası elde gevşek tutulur ve tüm bedenin birlikte hareketiyle (el – kol – omuz – ve bel) çekilir. Bu yüzden yazı, yalnız baştaki, düşünceyi değil, bedendeki duyguları (birikimleri ve gerilimleri) dile getirir.¹⁹”

Çin ve Japon resimlerinde çeşitli renk tonları, bazen de tek renk kullanarak gün içerisinde olanları o anki duygu anını aktarmak için yalın ve zarif kıvrımlı çizgilerle eserlerini tasvir etmişlerdir. Sanatçıların kullandığı çeşitli renk tonları, siyah-beyaz zıtlıklar ve griliklerin birinden ötekine ustaca geçişi, kullanılan çizgisellik esere daha çok yoğunlaşmamızı sağlamıştır. Gün geçtikçe usta ellerle çoğaltılan ve hala güncelliğini koruyan bu eserler günümüz sanatında bir çok sanatçıya ve sanat severe katkıda bulunuştur. Çin ve Japon resminin kültür unsurlarını Mary Hollingsworth, *“Çin ve Japon kültürünün gelişmesinde biçimlendirici bir rol oynamıştır. Çin kültürü üstün bir kültür olarak görülmektedir ve kendi hükümetlerini güçlendirmek için Japon imparatorları tarafından benimsenmiştir. Çin yazı sistemi kendi dillerine uyarlanmış ve Japon sanatçılar Çin şiirlerini ve resimlerini taklit etmişlerdir. Japon Zen ressamaları esin kaynağı olarak Çin’deki Ch’an sanatçıları örnek almışlar ve fırça, mürekkep ve kurutma kağıdı gibi temel malzemelerle incelikli manzara resimleri yaratmışlardır.*

¹⁹ Bozkurt Güvenç, *Japon Kültürü*, (3. Baskı), Kültür Yayınları İş – Türk, 1989, 124, 125.

Ancak manzaranın yalnızca resimleri çizilmemiş, ayrıca manzaralar yaratılmıştır.²⁰”diyerek ele almıştır.

1.3. HÜSNÜ HAT VE KALİGRAFI

Hat için güzel yazı ve ya kaligrafi deyimi de kullanılabilir. Noktaların birleşiminden oluşan ve resimde şeklin etrafını tasvir eden çizgilerden oluşmaktadır. Belli bir tasarımla yapılmakta ve kâğıt üzerine kalem yada fırçayla güzel-zarif yazı yazma sanatı olarakta bilinir. İslam sanatında hat olarak anılmaktadır.²¹

Belli bir titizlikle ve ritimle düzenleyerek noktaların birleşmesiyle tasvir edilen çizgilerle oluşan güzel yazıya hüsnü-hat denmektedir. Sanatların en önemlilerinden biridir ve zengin birleştirici bir yapıyı temsil etmektedir. Biçim ve üsluplarına bakıldığı zaman aşına olmak, geometrik titizliği ve ritmiyle insanları hayret düşürecek kadar zengindir. Farklı üslubu ve tarzı ile mükemmel bir dengeyi temsil eder.

Hüsnü hattın önemine, tekniğine ve tasvirine, Tirus Burckhardt kitabında; *“Arapça yazı sanatı, tanımı gereği, İslami plastik sanatlar içinden en önemli olanıdır. Hüsnühat, aynı zamanda tüm Müslümanlarca en geniş bir şekilde paylaşılan sanattır da; zira bu yazıyı yazmasını bilen herhangi bir kimse iyi bir hattatın değer ve marifetini takdir edecek bir konumdadır; ve mübalağa endişesi taşımadan denebilir ki Müslüman halkların estetik duygusunu hüsnühat kadar hiçbir şey temsil etmemiştir. Sanatı bütün boyutlarıyla takip edebilmek için, onun, özellikle hüsnühattın çok ağırlıklı bir yere sahip olduğu mimari tezyinattaki biçim ve üsluplarına aşına olmak gerekir. Eğer onun muazzam bir geometrik titizliği harikulade bir ritimle nasıl buluşturabileceğini bildiğini söylersek, üslup ve tarz bakımından insanı hayrete düşürecek denli zengin olan hüsnühattın değer ve derecesini ortaya koyabiliriz. Ve bunu söylerken, aynı zamanda biz bu sanatı içinde geliştiği, her biri mükemmel bir grafik dengeyi temsil eden ve her biri mütemadiyen geçerli olan çeşitli tarz ve çeşitli üsluplar arasında uzlaştırmayı başardığı kutbu da tanımlamış oluruz. Zira hüsnühattın tipik özelliklerinden biri, farklı dönemlerde ortaya çıkmış çeşitli üsluplarından bir tekinin bile terkedilmemiş olmasıdır; hüsnühat, metinlerin mahiyet bağlamına bağlı olarak, bunların hepsine de müracaat*

²⁰ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Kitapevi, 2009, 364, 365, 366.

²¹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, II, 934-935.

eder, ve durum onu gerektiriyorsa, farklı üsluplardaki yazıları yanyana getirme konusunda hiç tereddüt etmez.²²” sözleriyle vurgu yapar.

Hüsnühat plastik sanatlar içinde önemli bir yere sahiptir. Hüsnühat farklı dönemlerde çeşitli üsluplarla ortaya çıkması ve bu üslupların bir tek tanesi bile terk edilmemiştir. Bilindiği gibi Çin yazısı ve Arap yazısı fonetik olarak tek yazıdır. Harflerin şekli bütünüyle soyut ve harflerin figüratif yönü bulunmayıp teknikleri de farklıdır. Bunların yazım biçimleri ve teknikleride farklıdır.

“Eğer Çin yazısı Arap yazısına çok ters olmasaydı, hüsnühattın bu çok biçimli karakteri, onu uzak Doğu'nun yazı sanatıyla ki bu da yazı sanatının zirvelerinden biridir- mukayese etmeye tahrik edebilirdi bizi. Çok iyi bilindiği üzere, Çin yazısı resim-yazıya dayanır; öyle ki onda her bir işaret ayrı bir fikrin imajı gibi olduğu halde, Arap yazısı bütünüyle fonetik olan tek yazıdır. Bu durum, Arap harflerinin stilizasyonunun bütünüyle soyut türden, yani herhangi bir figüratif kökü bulunmayan bir stilizasyon olduğu anlamına gelir. Dahası bunların yazım biçiminde kullanılan teknikleri de tamamen farklıdır.²³”

Uzakdoğu sanatında fırça kullanılır. Fırçayla ağır ya da hafif bir şekilde bir denge aktarılır. Arap ucu yarık kamaşla tasvir eder. Harfleri sıkılmadan ve büyük bir titizlikle oluşturur. Sanatlarını bir bütün halinde ve süreklilik içinde olan düzenle, akıcılığıyla yapmışlardır.

“İster Japon, ister Çin yazısı olsun, Uzakdoğu yazı yazma işinde fırça tercih edilir; fırçanın farklılık gösteren ağır ya da hafif darbeleri her bir ideogramın terki ve tertibinde bir dengeye oturtulur; ama Arap –ucu yarık – bir kamaşla yazar; öyle ki bununla çok dakik ve sık sık dantel gibi örülmüş hatlar oluşturulur; o asla işaretleri ayırma eğilimi taşımaz; bunun yerine onları süreklilik gösteren bir ritim içinde, ama farklı formları müstakil düzeylerde tutarak, bütünleştirmeyi tercih eder. Gerçekten hüsnühattın bütün büyü karakterlerin (harflerin) bağımsız biçimlerini bütünü akıcılığıyla bağdaştıra bile tarzında yatar.²⁴”

Hüsnü hattın farklı üslupları olduğu kadar, farklı teknikleride çizgisel olarak tasvir edilmektedir. Hüsnü hat devamlılık gösterir ve bir titizlik, bir ritim içinde ucu yarık

²² Tirus Burckhardt, *İslam Sanatı 1*, Klasik Yayıncılık, (1. Basım), İstanbul 2005, 57, 58.

²³ Burckhardt, 60.

²⁴ Burckhardt, 60.

kamış ile yada fırçayla bütün akıcılığıyla tasvir edilir. Tasvir edilirken harflerin kendi aralarında belli bir yöne doğru hareket ettikleri görülür.

“Çin harfleri yukarıdan aşağıya, düşey bir şekilde açılır; bunlar gökten yere inen bir teogoni (ilanların şeceresini tutma) hareketini andırır. Arapça hatta gelince, bu, oluş düzeyinde yatay bir şekilde ilerler; ama eylem alanı olan sağdan başlar ve kalp bölgesi olan sola doğru hareket eder; bu bakımdan, bu yazı, dıştan içe doğru bir ilerlemeyi ifade eder.”²⁵

El yazısının hareketi dalgalanma hareketidir. Sabit bir boyutta devam eder ve iki hususta birleşir. El yazısının yatay hareketi harfleri bir birine karıştırmaya, harflerin dikine olan bacakları ise yazıyı aşar ve böylece yazı kesintiye uğramış olur. Dik olanlar, özü yatay ve birleşik olanlar çokluk içinde dağıldıkları anlamında bölündükleri görülür. Tirus Burckhardt konu ile ilgili olarak, *“Dokumada olduğu gibi, el yazısının yatay hareketi; ki bu küçük bir dalgalanma hareketidir, oluş ve değişime tekabül ederken, dikine çekilen çizgiler Öz ya da sabit özler (el-a'yanu's-sabite) boyutunu temsil eder. Bu iki boyutta her biri aynı hususta birleşirken 'birleşirken' diğeri 'ayrılır'. Nitekim, sözgelisi, el yazısının yatay hareketi, yani onun 'oluş' yönü çeşitli harflerin asil biçimlerini birbirine karıştırmaya ve tesviye etmeye yönelir; ama öte yandan, bu harflerin dikine olan bacakları yazının akışını 'aşar' ve onu kesintiye uğratar. Böylece, dikine olanların bir ve tek Öz'ü (Zat) tasdik anlamında birleştikleri ve yatımına olanların ise çokluk içinde dağıldıkları anlamında bölündükleri görülür.”²⁶* ifadelerini kullanmıştır.

Hüsnühatta görülen iki eğilim arasındaki zıtlıklar da, harflerin statik formuna vurgu yaparken, harflerin akışkanlığı mutlak değildir ve güzelliği harflerin yönelişinin birliği bozulmadan son sınırına kadar götürülmüş ve sentezler yapılmıştır. Elif lam gibi harflerin dikliği, yataylığı, bacaklarının uzatılışı ve çeşitli bükülmeleri bir şarkıyla yankılanır. Kuran ayetlerinde kullanıldığından bu yazı birliğe ve insanları düzene girmesine neden olmaktadır.²⁷

²⁵ Burckhardt, 60.

²⁶ Burckhardt, 60.

²⁷ Burckhardt, 66.

Hat sanatında en uğta mağrip yazı bulunur. Bu yazı geniş bir yelpaze de yer alır ve dikey ya da yatay şekilde oluşur. Türk hsnhattı ve Doğu Arap hsn hattından ayrılmaz. Bu yazı tipi asil ve atılgan bir yapıya sahip ve çok zengindir.²⁸

Kaligrafi resim, soyut ekspresyonizm, taşizm, acting painting gibi akımların en parlak döneminde, Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar kaligrafik fira vuruşlarını andıran resimler yapmışlardır. Temsilcilerinden bazıları Hans Hartung, Franz Kline, Mark Tobey diye bilinmektedir.²⁹

²⁸ Burckhardt, 57, 58, 60, 66, 67.

²⁹ Keser, 178.

İKİNCİ BÖLÜM

RÖNESANSTA ÇİZGİ

2.1. RÖNESANS RESİM SANATINDA ÇİZGİ ÖRNEKLERİ

Rönesans eserlerinde sanatçılar insan figürü üzerinde yoğunlaşmışlardır. Kompozisyonlarında insan ve hayvan anatomisini kullanmış, hacimlendirme ve perspektif yardımıyla çalışmalar yapmışlardır.

“Rönesans kompozisyonlarında figürlerin resmin ön planında, geometrik şemalar içinde yerleştirildiği, ister çok figürlü bir düzenleme, ister portre dalında olsun, geri plandaki öğelerin perspektif yardımıyla resmin içine doğru geliştirilerek insan figürünün ön plana çıkarıldığı, anlatım figür üzerinde yoğunlaştığı izlenmektedir. Bu dönemde, insan vücudunun doğru çizilmesi, çeşitli hareketlerin gerçekçi biçimde yansıtılması, botanik bilgisi, insan ve hayvan anatomisi, hacimlendirme ve perspektif, resim atölyelerinde üzerinde en çok durulan konular olmuştur.”³⁰

Botticelli eserlerinin konularını mitolojik hikâyelerden seçmiş ve çizgisel olarak yansıtmıştır. Giotto’dan sonra ressamlar mekânı duygusal olarak betimlemiş ve bilimsel çizim üzerine aktarmışlardır. Bilimsel çizgi perspektifi uzun yıllar sonra uygulamışlardır.³¹

16.yy ressamaları eserlerinde denge, uyum ve sadeliği esas alarak çalışmışlardır. Çizgi, ton, hacim ve renk konularını dengeli ve uyumlu bir şekilde aktarmışlardır. Eserlerde parçalar bir bütün ve uyum halinde olduğu için, hiç bir parça çıkarılamaz ya da eklenemez.

“16.yy sanatçıları, denge, uyumu, yalınlık, birlik ilkelerinden hareket ederek kompozisyonda figürleri gruplar halinde yerleştirmiş, çoğu kez piramit biçimli ya da daha karmaşık, ama geometrik, anıtsal ve bütün olarak istiflemişlerdir. Işık, resmin içinde birlik kurmak, derinlik ve hacim vermek için bütünleyici bir öğe olarak kullanılmıştır. Çizgi, ton, hacim ve renk öğeleri dengeli ve uyumlu; ifade, donuk ve içedönüktür. Zaman belirlenemez; sonsuzluk ya da zamandışılık sezilenir. Bu yüzyılda

³⁰ S. Germaner, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, III, 1586, 1587,1588.

³¹ Germaner, III, 1586, 1587,1588.

resim “zihinsel bir uğraş” niteliği sürdürmüştür. “Güzellik”, içinden hiçbir parçanın çıkarılamacağı ve eklenemeyeceği bir bütünün, parçalarıyla olan uyumudur. Rönesans idealine uygun bir “sanatçı bilgin” tipini canlandıran Leonardo, resimlerinde Işık-Gölge sorunlarıyla ilgilenmiş, ışık ve gölge arasındaki geçiş alanlarını, kendini deyimiyle ne ışık ne de gölge olan alan, resimde verebilmek için sfumato tekniğini kullanmıştır.³²”

Dürer 16.yy’da sanat eserleriyle Alman Rönesans’ının önemli sanatçılarından biridir. Rönesans’ın bir çok özelliğini ülkesine taşımak istemiştir. İtalya’da bulunduğu dönemlerde oran, perspektif, figür yoğunluğu, mekânı ve nesnelere bilimsel olarak çözmek istemiş ve eserlerinde uygulamıştır. S.Germaner şöyle der; “16.yy başından Dürer, tüm sanat yaşam ve yapıtlarıyla, Alman Rönesansı’nı simgeleyen bir sanatçıdır. İtalyan Rönesansı’nın ideallerini ülkesine taşıma görevini bilinçli olarak üstlenmiştir. İtalya’da bulunduğu süre içinde, oran ve perspektifin matematiksel ilkelerini, figürlerin plastik yoğunluğunu, resimsel mekanda yerleştirme ve geometrik kurguları, nesnelere bilimsel yaklaşımı çözmeye çalışmış, bu özellikleri yapıtlarında uygulanmıştır.³³” Bu sebeple Dürer Kuzey bölgesinde Rönesans’ın gelişmesinde kendine özgü yapısının oluşmasında büyük rol oynar.

2.1.1. Paolo Uccello

Paolo Uccello’da Erken Rönesans etkileri görülür. Bir süre birçok sanatçıyla anatomi ve perspektif çalışarak aldığı sonuçlarla bu etkilerden giderek uzaklaşmıştır. Ressam,süslemeci ve gerçekçi etkileri bir sentezde götürüp ifade etmiştir. Kendine has üslubunda bir perspektif anlayışı ile eserlerini yansıtmıştır.

“İlk bakışta Uccello’nun sanatından Uluslararası Gotik sanatın etkileri alınır. Brunelleschi, Donatello, Masaccio’nun anatomi ve perspektif çalışmalarından aldığı sonuçlarla Uluslararası Gotik sanatının etkilerinden kurtulmuştur. Böylece sanatçının süslemeci ve gerçekçi eğilimleri, bir senteze götürdüğü ifade edebilir. 1443-45 yılları arasında vitray düzenlemeleri de yapar. 1445 yılında Padova’ya gider ve bugün kayıp olan “Devler” isimli çalışmasını yapar. Aynı yıl döndüğü Floransa’da “Tufan”ı gerçekleştirir. Yaratılışa ait konuların betimlendiği bu yapıtta, Alberti’nin Della

³² Germaner, III, 1586, 1587,1588.

³³ Germaner, III, 1586, 1587,1588.

Pittura'sından resim üzerine ve yeni gelişmekte olan perspektif çalışmalarından çok etkilendiği ortaya koyar. Böylece kendine özgü bir perspektif anlayışını gözler önüne serer.³⁴”

“1445-57 yılları arasında Medici Ailesi tarafından ısmarlanan üç ayrı panodan oluşan üç adet San Romano Savaşı betimlemesi yapar. Bu resimler, Floransalılarla Sienalılar arasındaki, 1432 yılına ait bir savaşı konu almaktadır. Bu yapıtların üçünde de benzer benzer özellikler görülür. Garip ve şiirsel bir anlatım ustası olduğunu sanatçı iyice ortaya koyar. Onun geometri ve perspektif alanlarındaki araştırmaları, özellikle süsleme ressamı tarafından kullanılmıştır.³⁵”



Resim 2.1. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, Karışık Malzeme, 183 x 320 cm, Musee du Louvre, Paris.

Uccello'nun San Romano savaşı adlı eserinde her figürü ölçüyle aktarması, figürlerin mekân içindeki dağılımı, yönleriyle bir titizlikle betimlemiştir. Mekân içerisindeki dikey ve yataylıkları görünüşleriyle bir ustalıkla aktarmıştır.

“Uccello'nun San Romano Savaşı kompozisyonlarından kendi içinde en sevimli ve kabul ettirici olanı, Londra National Gallery'de olanıdır. Bu resimde, her şeyi bir ölçüye soktuğunu gizlemeyen, eşya ve figürlerin mekan içindeki dağılımını, bulunan gerçek yönleriyle belirtilmiştir. Dikey ve yatayların hesaplaşmaları, gerçek görünüşler içinde, bir mekan mimarlığını, bir inşacılığı, proto (primitif) anlamda da olsa bir

³⁴ Eroğlu, 173, 174.

³⁵ Eroğlu, 174, 175.

kontrüksiyon sanatını akla getirmektedir. 15. Yüzyıl ressamlığında, iş bazen konuyu da unutturan bir perspektif ustalığına dökülür.³⁶”

Paolo Ucello eserlerinde çizgi kullanarak çizgiyle yapıt üzerinde ifade gücünü artırıp ve çizgiyle çatışmasının yapıtın gerçeklik hissini güçlendirmiştir. Paolo Ucello'nun yapıtlarında çizgisel bir hareketlilik ve çizgiler arasında dikey, yatay-diyagonal çatışmalar ve çizgi perspektifi kullanarak derinlik hissi kazandırmaya çalıştığı görülür. Eserlerine bakıldığında gözleri arka planı gezer, çizgisel hareketlilikle gözün her detayı takip eder ve yapıt üzerinde dolaşır. Ucello'nun biçimler üzerindeki çizgi kullanımına bakıldığında sert, köşeli ve keskin çizgiler tercih etmiştir. Paolo Ucello'nun eserlerini ve kullandıkları teknikleri Özkan Eroğlu kitabında şöyle anlatmıştır; “15. Yüzyıl ressamlığında, iş bazen konuyu da unutturan bir perspektif ustalığına dökülür. *San Romano savaşı resminde, her şey doğallıktan uzak, atlar ve insanlarda ise müthiş yapay bir hava vardır. Mekân insanı pek kandırmaz. Gerçek olmaktan çok, yapay bir derinlik hissi uyandırır. İzleyicinin gözü, derinliğe doğru çekilmeyerek, resmin üzerinde elemandan elemana ve çizgiden çizgiye olmak üzere dolaşır. Ucello'nun resmine, devrin detaycı doğallığı içinde, plastik bir bütünlük kazandıran da, işte bu özelliğidir.³⁷”*

Ressam eserinde birçok figürü ele almıştır. Resminde figürler, mızrakların diziliş yönleri gibi her parça titizlikle yerleştirilmiştir. Mızrak bulunan çizgiler derinliği zenginleştirmektedir.

“ *San Romano savaşı kompozisyonunda yüzden fazla insan ve at figürü yer almıştır. Resim, ilk bakışta, manzara ve figürlerin süsleriyle yüzeyine gelişen bir duvar halısını anımsatmaktadır. Oysa, öndeki figürlerden, mızrakların gidiş çizgilerine, geri plandaki tarlalardan, ağaçlar ve çiçeklere değin her şey çok dikkatli bir geometridüzeniyle yerleştirilmiştir. Mızrak çizgileri perspektifin derinliğini kuvvetlendirmektedir. Sanatçı, Rönesans'ın üç boyutluluğu körükleyen perspektif anlayışını büyük bir titizlikle kullanılmıştır. Aynı zamanda mekan içindeki hacim değerlerini de aramış ve süs öğelerine oldukça önem vermiştir.³⁸”*

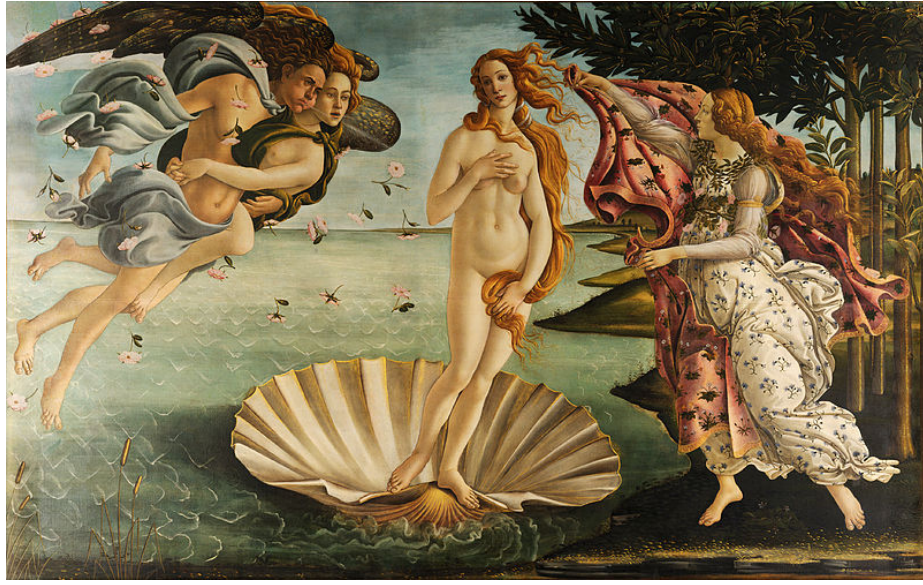
³⁶ Eroğlu, 175.

³⁷ Eroğlu, 175.

³⁸ Eroğlu, 175.

2.1.2. Sandro Botticelli

Sandro Botticelli Rönesans resim sanatının gelişmesinde büyük rol oynamış konusunu mitolojiden alan birçok eser tasvir etmiştir. Kiliselere ve dinsel derneklere tablolar yapmıştır ve bu eserlerde zengin ayrıntılar görülmektedir. Eserlerinde dış çizgilere bağımlılık ve duygusal anlam yüklemiştir. Sanatçının Venüsün Doğuşu adlı eserinde çizgi yine süslemeci tarzda tasvir edilmiştir. Bunun yanında güzellik düşüncesi ve ince zarif figürler, renkler, figürlerin ayaklarının yerden yükselişi eserde farklı bir atmosfer oluşturmaktadır.³⁹



Resim 2.2. Sandro Botticelli, Venüs Doğuşu, T.Ü.Y., 1485, 278.5 x 172.5 cm. Üffizi, Floransa

Botticelli, Venüs'ün Doğuşu adlı tabloda dönemin çizgi ustalığını yansıtmaktadır. Bu tabloda zarif çizgiler ve çiçekli giysiler duygulu, kadınsı bir atmosfer oluşturmaktadır.

“Üç güzeller'in şeffaf giysileri, Venüs'ün zarif elleri ve Flora'nın çiçekli giysisi İtalyan Rönesansı'nın bu en güzel resimlerinden birini oluşturmuştur. Tablo, dönemin Floransa sanatının temelindeki çizim ustalığını yansıtıyor. Botticelli'nin zarif çizgileri duygulu, neredeyse kadınsı bir atmosfer yaratıyor.”⁴⁰

³⁹ Z. Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, I, 276.

⁴⁰ Mine Haydaroglu, *Sanat Kitabı, 500 Sanatçı 500 sanat Eseri*, (2. Baskı), Yapı Yayın, İstanbul, 57.

Boticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı tablosu birden çok anlamı içerisinde barındırır. Tabloda, mitolojiyi ve Hristiyanlık düşüncesini, güzelliği ve ruhsal güzelliği, yakınlığı ve sadeliği işlemiştir. Böylece Venüs Doğuşu adlı eserde doğadan etkilendiği görülmektedir.⁴¹

Eserlerini oluştururken özgün ve zarif kompozisyonlar betimlemektedir. Uçucu ve coşkulu figürler çizmiştir. Resimlerinde hareket ve duruşun inceliği, ince uzun bedenli, uzun boyunlu ve ciddi ifadeli kadının zarifliğini Boticelli zarif çizgilerle ve zengin bir doku ile betimlemiştir. Resimlerini, çizgisel ve pastel tonlar, yoğun anlatım gücü ve güçlü desenlerle oluşturmaktadır. Özkan Eroğlu, Sandro Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu adlı eserinin kompozisyon anlayışını, çizgi tekniklerini ve resmin konusu hakkında, *“Konular yukarıda anlatılageldiği üzere değişmesine rağmen ister dinle ilgili olsun, ister olmasın değişmeyenler; resmi yüzey sanatı sayması, plastikten çok çizgi arabeskine önem vermesi, çizgide şiddet ve kudretin dışında zarafeti araması Yunan mitologyasından esinlenerek mitoloji elemanlarını Yunan heykelticilerinin tarzında işlemesidir.”*⁴² demiştir.

Boticelli'nin Venüs'ün Doğuşu eserinde, çizgilerde şiddet ve zarafeti araması, mitolojiden esinlenerek solda kuzey rüzgârı Boreas ve yel yöneticisi Aiolos, sağda ise peri, çiçekler açmış örtüyle Venüs'ü karşılıyor. Boticelli, resimlerinde aynı çizgisel dili kullanmıştır. Böylece Botticelli'nin sanat anlayışında nasıl bir teknik uyguladığı görülmektedir.⁴³

⁴¹ Eroğlu, 180.

⁴² Eroğlu, 178.

⁴³ Eroğlu, 180, 181.



Resim 2.3. Sandro Boticelli, İlk Bahar, 1470/80, Ahşap Pano Üzerine Tempera, 175.5 x 278.5 cm, Üffizi, Floransa

Boticelli Floransa'nın en önemli ustalarındandır. Doğayı gerçek şekli gibi uyarlamaya tepki olarak zengin düş gücü ve şair duyarlılığıyla, resimlerine özel bir anlatım dili oluşturmuştur. Resimleri mitolojik, hümanist, yeni Platoncu bir anlatım getirerek, kusursuz, duyarlılıkla dolu yeni bir dil kazandırarak tasvir etmiştir;

“Botticelli 15. yüzyıl floransa resminin en güçlü ustalarından biridir. Doğayı en gerçek şekliyle yansıtmak eğilimine karşı tepki, onun resimlerinde yeni bir anlatım diline ulaşmıştır. Ancak zengin düş gücü, şair duyarlığı ile resimleri özel bir anlatım ve değere ulaşmıştır. Sanatçının resimleri üç grupta toplanmaktadır: Birinci grup, “mitolojik konulu resimler” oluşturmaktadır. Lorenzo Medici'nin Castello'daki villasını Cosimo Medici'den sonra çağın hümanistleri, sanatçı ve düşünürlerin toplanarak burayı Yeni Platoncu bir akademi durumuna getirmişlerdir. Sanatçının bu villaya yapmış olduğu “ilkbahar” ve “Venüs'ün Doğuşu” isimli resimler bu grubun en ünlü olanlarıdır. Boticelli bu yapıtlarda Floransa Rönesans'ına, Yeni Platoncu anlatıma dönük, kusursuz ve duyarlık dolu, yeni bir dil kazandırmıştır.⁴⁴”

2.1.3. Albrecht Dürer

Albrecht Dürer renk uygulamasıyla Venedik döneminin en yetkinlerindedir. Grafik tekniğiyle gelişen siyah ve beyaz arası ton geçişleri ve karşılıklarıyla, oyma

⁴⁴ Eroğlu, 178.

baskılarıyla çalışmalarını daha da zenginleştirmiştir. Bu eserlerden bazıları Melankoli Aziz Hieronymus Odası adlı yapıtlarıyla bir çok önemli eser tasvir etmiştir.⁴⁵



Resim 2.4. Albrecht Dürer, Melankoli 120X 17

Albrecht Dürer'in oyma baskı, iğneyle kazıma tekniği, onun en önemli buluşu derin baskı ile ilk örneklerini yaparak farklı teknikler uygulamıştır. Bu teknikleri Avrupa'ya da yaymıştır. Albrecht Dürer'in oyma baskı ve iğneyle kazıma tekniğini Adnan Turani şöyle anlatmaktadır; *“Bakır oymanın, iğneyle ilk kazıma baskı resimlerini de o yapmıştır. Bu teknik de gene onun önemli bir buluşudur ve yaptıkları derin baskı tekniğinin ilk örnekleri olmuştur. Dürer'in ağaç ve bakır oyma resimleri bütün Avrupa'ya yayılmış, ona servet ün getirmiştir. Bakır oyma-baskı eserlerinden “Süvari, Ölüm ve Şeytan” adlı eseri, bunların içinde en tanınmış olanlarından biridir.*⁴⁶”

*“Bu yapıtlarda ortaçağın vaazcı geleneği de bir ölçüde sürdürülmüşse de gerek insan organlarının, gerek doğa nesnelерinin güçlü bir çizgisel anlayış içinde tanımlanması tümüyle modern anlayışa uygundur.*⁴⁷”

⁴⁵ U. Tükel, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, I, 493.

⁴⁶ Turani, 387.

⁴⁷ Tükel, I, 493.

Albert Dürer Kuzey Rönesans'ın en büyük sanatçılarından. Dürer woodcuts ve gravürleri onun en önemli eserlerindedir. Bunun yanında yağlı boya ve suluboya tekniklerini kullanarak çizgisel ve belirgin ton geçişleriyle eserlerini yansıtmıştır. Dürer'in eserlerini ve çizgi tekniğini Andan Turani şu şekilde anlatmaktadır; “ *Dürer'in klasik anlatıma varmasında yardımcı olan en önemli çalışmalar portreleri ve portre desenleri olmuştur. Dürer'in en önemli buluşlarından biri, doğa görünüşlerini ve hayvanları incelemek ve çizmektir. Doğa karşısında Avrupa'da yapılan ilk sulu boyalar da ona aittir. Ona göre bu peyzajlar doğa etüdü idiler. Grafiklerin esas özelliği çizgi formları belirgin hale getirmesidir.*⁴⁸”

Dürer'in en önemli yapıtlarından biri olan Kutsal Kitap adlı eserinde tahta baskı üzerine ince çizgilerle aktarmıştır. Adem ile Havva vücut oranları, koyu gölgeler ve keskin dış hatlar hayranlık uyandırmaktadır.

“*İlk en önemli yapıtlarından biri, Kutsal Kitabın Yeni Ahit'nin son kitabını süslemek için yapığı bir dizi büyük tahta baskıdır. Aynı şekilde Dürer'in ince çizgilerle hacimlendirdiği Adem ile Havva'nın beyaz vücutlarını, ormanın koyu gölgeleri üzerine yerleştirerek, bunları kesin dış hatlarıyla nasıl apaçık ortaya çıkarmış olduğunu fark edince, güneyin ideallerini kuzey topraklarına aşılama için yapılan bu ilk ciddi girişime büyük hayranlık duyarız.*⁴⁹”



Resim 2.5. Albrecht Dürer, Adem ile Havva

⁴⁸ Turani, 386, 387.

⁴⁹ E.H. Gombrich, *Sanat Öyküsü*, (5. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1992, 343-349.

“Dürer’de her şey sınırlıdır, yüzeyler eller tutunabilir, çizimler belirgindir. Dürer’de esas olan nesnelere ve ışık sanki eklenti bir şey gibidir. Dürer’in ilk planda aradığı şeyden, yani nesnelere şekillerini meydana getiren sınırlarıyla algılanabilir hale getirmektedir.⁵⁰”

2.1.4. Michelangelo Buonarrotti

Michelangelo Yüksek Rönesans’ın en önemli sanatçılarından. Michelangelo heykeller, freskler, mimari tasarımlar yapmıştır. Erken dönem çalışmalarında ustaların çalışmalarında kopyalar alarak kağıt üzerine tebeşirle desenler yapmaktadır.

Michelangelo sistina Şapelinin freskolarında aktarılabilecek figürlerin çizimlerini her ayrıntısına kadar tasvir etmektedir. Şapelin tavanına çizilen figürler bir düşünen olan oturan, okuyan, yazar, tartışan bir insan boyutundan daha büyük olan erkek ve kadın figürlerini yapmaktadır. Bu figürleri her açıdan çizerek kıvrımları, zarif görünüşlerini bir ustalıkla yaparken figürler deformasyona uğramaktadır. Biçim bozarak yaptığı figürlerde çizgisel etkiler çok güçlü bir şekilde kendini ifade etmektedir. Bu eserdeki hayal gücü ve ustalık kendinden sonrakilere yeni bir boyut kazandırmıştır.⁵¹



Resim 2.6. Michelangelo, Sistina Şapelindeki Libyalı Kadın Kahin, Renkli Kağıt Üstüne Kırmızı Tebeşir, 28.9 X 21.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁵⁰ Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (2. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1985, 63-64.

⁵¹ Gombrich, 308, 310.

Michelangelo Şapelin tavanına yaptığı kadın figürü kendi çizim kitabından bir eser burada kadın vücudundan ayrıntılarda yapmıştır. Burada abartılı kaslar ve bu kasların belirten bazı yerlerde sert, bazı yerlerde hafif olan çizgiler bulunmaktadır. Yüz ifadesindeki hafifi çizgiler ve ellerde kısa hafif taramalar sırt bölgesindeki sert ve kısa taramalar, sağdan sola doğru bazı yerlerde ise yumuşak çizgiler bulunmaktadır. Böylece vücut yapısında bulunan çizgiler ve taramalar bir hareketlilik oluşturmaktadır.

2.1.5. Raffaello

Raffaello Rönesans sanat anlayışını güzelliklerini, figürlerini, en iyi bir şekilde doğalcı bir anlayışla kendi üslubunda ortaya koymuştur. Raffael'in çizgisel üslubu hareketleri 15.yy ressamlarının kontur çizgilerindeki ustalıkla karşılaştırıldığı zaman kendini gösterir.



Resim 2.7. Raffael, Mucizeli Balık Avı

Raffael “Mucizeli Balık Avı” adlı eserinde paralel düzlem üslubunu iyi bir şekilde kullanmıştır. Aynı şekilde arka tarafta bulunan manzarada paralel bir şekilde uzanmakta ve esere derinlik ve hareketlilik kazandırarak farklı bir atmosfer oluşturmaktadır. Suyun

üzerinde iki kayık sanki bütün oluşturmaktadır. Eserde güzel bir çizgi, oturan ve ayakta olan figür ve İsa'nın ayağına kadar uzanan bir çizgi anlayışı bulunmaktadır.⁵²

2.1.6. Leonardo Da Vinci

Leonardo da Vinci Rönesans döneminin en önemli ressam, heykeltarı, mühendis, düşünürlerinden biridir. Leonardo sanat alanında bilim alanında bir çok çalışmalar yapmıştır. Leonardo çalışmalarında insan vücudunu incelemiş ve figürler eskizler araştırmalar yapmıştır. Eserlerinde insan vücudunun en ince ayrıntısına aktarmış ve insan vücudundaki o canlı hareketliliği gerçeğe yakın bir şekilde aktarmak istemiştir. Çalışmalarında gördüklerini farklı acılardan çizerek detaya inmektedir. Kadavradan, anne rahmindeki bebek kollar ve kaslar adlı eserlerinde görüldüğü gibi çizgileri en ince ayrıntısına kadar aktarmaktadır.⁵³

“Leonardo resimde biçim olduğu kadar özü de yakalamaya çalışan bir sanatçıydı. Yaptığı çok sayıda çizimde figürlerinin hareketlerini ayrıntılarıyla çalıştığı görülür. Biçimleri her zaman ışık ve atmosfer etkileri içerisinde yumuşatmış; HAVA PERSPEKTİFİ aracılığıyla tonlar arasındaki yumuşak geçişlerle (sfumato) buğulu bir atmosfer yaratmıştır.”⁵⁴



Resim 2.8. Leonardo da Vinci, Kayalıklar Meryamindeki Melek, 1483, Kağıt Üzerine Gümüş Kalem, 18,2 x 15,9, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Floransa

⁵² Wölfflin, 99.

⁵³ <http://tr.wikipedia.org/>, Erişim; 08.04.2015

⁵⁴ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, II, 1105.

Leonardo da Vinci kayalıklar meryemindeki melek adlı eserinde yüz ifadelerini en ince ayrıntısına kadar tasvir etmiştir. Yüz ifadesindeki canlılık ve çizgilerin inceliği solda sağa doğru giden taramalar figürü hareketlilik oluşturmaktadır. Bu çalışma onun en önemli tasvirleri arasında yer almaktadır.

2.1.7. Parmagianino

Parmagianino italyada doğmuştur. Sanatçı kendini Floransa'da tanıtmıştır. Eserlerinde uzun süre Bizans etkilerine açık ve bağlı kalmıştır. Sanatçı Yunan ve Roma mimarlık ve heykeltıraşlık eserleri görüp incelemiştir. 16.yy resim sanatında kendine arayış olanağı bulmuştur. En önemli eserlerinden biri Uzun Boyunlu Meryem çalışmasıdır.⁵⁵



Resim 2.9. Parmagianino, Uzun Boyunlu Madonna, (1534), Pitti Sarayı, Floransa

Parmagianino bu eserinde, ana figür ortada dizlerinin üzerine uzanmış erkek çocuk ve ayak uçlarında toplanan yine çocuklar bulunmaktadır. Meryemin boynu ve

⁵⁵ Cahit Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı, Ankara 1993.

ellerini, oranları uzun, figürleri kıvrak, tasvir etmiştir. Giysilerde ki ince uzun kıvrımlar çizgiler halinde yukardan aşağı ve sağdan sola doğru bazı yerde uzun, bazı yerde kısa olduğuda görülmektedir.

2.1.8. Georges De La Tour

La Tour eserlerinde Barok sanatının temelini oluşturmaktadır. Eserlerinde ışık-gölge anlayışı ve mum ışığı altın resimlerini tasvir etmiştir. Resimlerinde gizli güç olan mum ışığı kullanarak figürlerin geometrik yapısından ayırıp, en sade haliyle oluşturmaktadır. Böylece La Tour eserinde bu yöntemi kullanarak dramatik etkilerle kazandırarak eserini daha da zenginleştirmektedir.

1625-30 arasında La Tour'un kompozisyon ve ışık konusunda farklı bir yaklaşım içine girdiği görülür. Bu dönemin tipik yapıtlarından Eyup'un Aşağılanması'nda sanatçı, ışık kaynağı olarak bir mumu kullanmıştır. Karanlık içinde ışık, aydınlatılması gereken yerde vurmaktadır. Burada Barok takinden farklı, keskin, neredeyse bir çizgiyle bir birinden ayrılmış bir Işık-Gölge anlayışı söz konusudur. 1630-45 arasında olgunluk döneminde, daha çok gece düzenlemeleri yapan La Tour'un marangoz Azizi Yusuf adlı yapıtında düzenleme kaygısıyla dramatik etki dengeli bir biçimde bir arada yer almıştır. Biçimler, büyülü bir mum ışığı altında, resim düzlemine çok yakından bakılıyormuş gibi tanımlanmıştır.⁵⁶

⁵⁶ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, (2. Cilt), İstanbul 1997, 1084.



Resim 2.10. Georges De La Tour, Joseph Carpenter, 1640, T.Ü.Y, 1.37 X 1.02, Louvre Müzesi, Paris

2.1.9. Rembrandt

Rembrandt Avrupa ve Hollanda resim sanatının en önemli sanatçılarından. Resim baskı ustası olan Rembrandt bilim ve sanat alanında birçok yenilikler yapmıştır. Işık ve gölgenin ustası olarak bilinir. Rembrandt eserlerinde kusursuz bir üslup da sergilemektedir. Rembrandt resimlerinde toplu portreler, tek bir figür yada bir figürün tüm resme hakim olduğu ve resimlerde sahne düzenine önem vermiştir.



Resim 2.11. Rembrandt, Saskia, 1633, Beyaz Parşömen Üzerine Uçlu Kalem, 18,5 X 10,7

Rembrandt tablolarında yüz ifadesine vurgu yaparak gerçeğe uyarak betimlemektedir. Rebrandt'ın en önemli çalışmalarında biri eşi saskia bir çok eserinde model olarak kullanmıştır. Saskia adlı eserinde sağ kola dışarıda yüz ifadesi izleyiciye dönük hafif çizgilerle tasvir edilmektedir. Portrenin sol tarafında rahat hareketli çizgilerle giysinin boluğunu ifade etmiştir. Sağ tarafda ise sağdan sola doğru setr çizgilerle taramalar yapmaktadır.

2.1.10. Jean Auguste Dominique Ingres

“Ingres tarihin en önemli sanatçılarından. En önemli eserleri portreleri ve boyalı çizilmiş olarak bulunmaktadır. Ingres'in yaklaşık 450 yakın seçilmiş portreleri bulunmaktadır. Eserleri yaparken kendine has üslubu yapmaktadır. Çizgileri narin, kesin konturlar formlar arasında çarpırmalar bulunmaktadır.⁵⁷”

⁵⁷ <http://translate.google.com.tr/> Erişim: 06.04.2015



Resim 2.12. Ingres Mme Victor Baltard ve Kızı, Paule, 1836, kağıt üzerine kalem, 30.1 x 22.3 cm

Ingres bu eserinde kağıt üzerinde kara kalemle hafif çizgilerle bazı yerlerini de sert konturlarla oluşturmaktadır. Eserde yukarıda başlarsak yüz ifadesinde gerçeklik tebessüm en ince ayrıntısına kadar belli etmektedir. Giysinin bolluğu ve üzerine oluşturulan tarama çizgileri ve eteğinde yukarıda aşağı gelen çizgiler bulunmaktadır. Kadına sarılan çocuk yüz ifadesindeki gerçeklik sadelik saçlarında hafif çizgiler elbiselerinde o hafiflik görülmektedir. Arka tarafta ise hafif kimi yerde ise belirgin sert çizgilerle oluşturulan manzara esere ayrı bir atmosfer kazandırmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERN RESİMDE ÇİZGİ

3.1. 20. YÜZYIL AVRUPA RESMİNDE ÇİZGİ

Rönesans da renklerle elde edilen derinlik, uzaklık, yakınlıklar renklerle elde edilmiştir. İzlenimi aynı etkiyle çabukluk ve akademik resimlerdeki ayrıntıdan vazgeçerek yerini resmin bütüncül etkisine odaklamaya çalışmıştır.

“Rönesans’tan beri kullanılan bilimsel perspektifin yerini çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinlik, hava perspektifi almaya başlamış, uzaklıklar da yakınlıklar da renklerle ifade edilmeye başlanmıştır. Bir izlenimi aynı etkiyle tuvale aktarabilmek için gereken çabukluk, akademik resimlerdeki ayrıntıcılıktan feragat etmeyi, onun yerine resmin bütüncül etkisine odaklanmayı gerektirmiştir.”⁵⁸

Bu dönemde birçok ressamın renk ve çizgiyi simgesel anlamda kullanması, özellikle Van Gogh’un dışavurumcu ifadesi birçok ressamın izlenimciliğe bağlılığını artırmıştır. Fovizm ve Kübizm akımlarının yolunu açtığı düşünülmüştür.

“Cezanne ve Seurat’ın yanı sıra Gauguin ve Van Gogh’un yer aldığı bu sergide, Gauguin’in renk ve çizgiyi simgesel bir biçimde kullanması, Van Gogh’un ise yoğun dışavurumcu ifadesi, tüm bu ressamların izlenimciliğin görünen dünyaya bağlılığını aşan yaklaşımları olarak değerlendirilmiş, Fovizm ve Kübizm gibi akımların yolunu açtığı gerekçesiyle ayrıca ele alınması gerektiği düşünülmüştür.”⁵⁹

Avrupa resminde Dışavurumculuk, en yaygın ve önemli akımlardandır. Bu dönemin sanatçıları eserlerini, kendilerine has üslupları ile biçim bozmacı bir anlayışla yapmaları, rengi simgesel ve duygusal olarak aktarmaları, perspektif ve desen anlayışı üzerinde ortak konular işlemeleri mümkündür.

“20. yüzyılda Avrupa’da kendini hissettiren en yaygın eğilim olan Dışavurumculuğu beslemiş kültürel damarlardır. Dışavurumcu sanatçıların tümüyle ‘kendine özgü’ yaklaşımlarına rağmen ‘biçim bozmacı’ bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerden yararlanmaları; boyanın yoğun

⁵⁸ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatı Akımları*, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010, 22.

⁵⁹ Antman, 26.

dokusallığıyla rengi natüralist bağlamında özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür.⁶⁰

Bu dönem de ressamlar, dikey-yatay çizgiler, çizginin ritmi, renk anlayışı gibi konular üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Bu dönemde temsili gerçeklikten koparan soyut resimsel ifadenin yolunu açan ise Kandinsky olmuştur.

“Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur. Çizginin ritmiyle rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir. Picasso, resimlerinde üçüncü boyutu geleneksel perspektif ve gölgelendirmeye değil, renk tonalitesiyle elde eden sanatçının ortaya attığı yeni görsel önermeleri yeni çağa, 20. Yüzyıla taşımıştır. Temsili gerçeklikten koparak özellikle renk öğesine ve şekillere odaklanan, böylece özünde soyut bir resimsel ifadenin yolunu açan ilk sanatçının, Rus ressam Wassily Kandinsky (1880-1944) olduğu kabul edilmektedir. 1914 yılına geldiğinde resimlerinde dikey/yatay çizgiler ve temel renkler dışında hemen hiçbir öğeye rastlanmayan Hollandalı ressam Piet Mondrian (1872-1944) da 20. Yüzyılda soyut sanatın en önemli figürleri arasındadır.⁶¹”

3.1.1. Monet Claude

Claude Monet Empresyonizm’in kurucularından ve kendi üslubunun temsilcisidir. Eserlerinde açık hava resimleri ve manzaralar resimleri yaparak ışığın her anını eserlerine yansıtmak istemiştir. Böylece eserlerini yaparken güneş ışığından ve gölgelerin etkilerini renklerle tasvir etmiştir.

“Monet de bir kayığı atölye haline getirmiş ve böylece Seine Irmağı üzerinde gezinerek ışık ve su oyunlarını dilediğince inceleme olanağı bulmuştur. İzlenimcilik’in en naif dönemi olan Argenteuil döneminde sanatçının yaptığı resimlerde doğa yorumuna uygun bir nesne olmaktan çıkmış, salt duyumların kaynağı olmuştur. Monet bu manzaralarından ayrıntılar üzerinde durmak yerine, genel izlenimi tüm renk zenginliği ve canlılığıyla vermeye çalışmıştır. Bunu yaparken de yalnızca arı renkler kullanmış ve

⁶⁰ Antman, 34.

⁶¹ Antman, 83.

bunları giderek küçülüp birer virgüle dönüşen hızlı fırça vuruşlarıyla tuvaline aktarmıştır.⁶²”



Resim 3.1. Claude Monet, Nilüfer Havuzu, 1899, T.Ü.Y, 89 x 93 cm, Orsay Müzesi, Paris

Monet Nilüfer Havuzu adlı eserinde su ve suyun üzerindeki çiçekleri boyaları üst üste kullanarak güneş ışıklarını her anını oluşturmaktadır. Suyun üzerindeki köprü onun arkasındaki ağaçlar yüzey üzerindeki renkler üst üste gelerek derinlik oluşturmaktadır. Monet resimlerinde tüm renkleri kullanarak resme canlılık ve harekette kazandırmaktadır. Eserlerinde güneş ışınlarının her anının yansıtarak bize zamanı da yansıtmaktadır. Claude Monet biçimi eritirken kullandığı fırça vuruşlar, kısa çizgilerden oluşan virgüllere dönüşmektedir.

⁶² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul, 1997, II, 1293.

3.1.2. Vincent Van Gogh

Vincent Van Gogh birçok eserinde çizgiyi tasvir etmiştir. Bununla birlikte eserlerine hareketlilik kazandırmıştır. Farklı fırça vuruşlarıyla kendine özgü birbirini takip eden kesik, kıvrımlı, dalgalı çizgileri bir dönem resimlerinde kullanmıştır. Çünkü Van Gogh'un Japon sanatını yakından takip etmesi etkilenmesi ve eserlerine yansıtması söz konusudur. Doğadaki optik inşayı çizgisel olarak tasvir etmiştir. Van Gogh'un Yıldızlı Gece ve Sanintes Maries eserlerinde bunu en iyi şekilde anlatmaktadırlar.

“Paris döneminde yaptığı tablolarda eskisine oranla çok daha aydınlık katıksız renkleri kıvrımlı çizgileri anımsatan kırık fırça vuruşlarıyla tuvale aktardı. Van Gogh'un resimlerinde renk kadar önemli bir anlatım aracı olan çizgi, biçim sınırlayıp ayrıntıları belirlemenin ötesinde aynı zamanda dinamik bir ritim de yaratır. Van Gogh'un Saint-Remy ve Auvers dönemlerine ait resimlerinde bu ritim renge egemen oldu. Arles dönemine özgü kısa, düz taramaların yerini alan ve dalgalı, burgaçlı kıvrımlardan oluşan bu ritmik fırça vuruşları sanatçının yapılarına son derece stilize, neredeyse soyut bir nitelik kazandırdı.⁶³”



Resim 3.2. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, T.Ü.Y. 1889, 92 x 73 cm

⁶³ Z. İnankur, “Vincet Van Gogh”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, II, 687.

Van Gogh resimlerinde boyayı doğrudan tüpten, tuşlama tekniğiyle uygulamaktadır. Bu tuşlama tekniğiyle ve renklerle Van Gogh o anki durumunu iç duygularını yansıtmaktadır. Sanatçı renkleri çizgileme ve noktalama tekniğinde kullanmıştır. Eserlerinin Japon baskılar gibi yoğun olmasını istemiştir.

“Van Gogh izlenimciliği hem de Seurat’nun Noktacılığını özümlemişti. Katışıksız renklerli çizikleme ve noktalama tekniğini seviyordu, ama bu resimsel teknik onun ellerinde, Parisli sanatçıların yapmak istediğinden çok değişik bir şey olup çıkıveriyordu. Nitekim Van Gogh,her fırça vuruşunu, yalnızca rengi parçalamak için değil, aynı zamanda kendi çöşküsünü dile getirmek için de kullanıyordu. Van Gogh’un fırça vuruşları da onun ruh durumuna ilişkin bir çok şey söyler bize. Bugün herkes birkaç yapıtını bilir. Ayçiçekleri, boş iskemle, serviler ve bazı portreleri, renkli çoğaltımlarıyla yaygınlık kazanmıştır. Bunlara sıradan birçok odada bile rastlanır. Van Gogh’un istediği de buydu zaten. Tablolarının, hayran kaldığı renkli japon baskıları gibi, doğrudan ve yoğun bir etkiye sahip olmasını istiyordu.”⁶⁴



Resim 3.3. Vincent Van Gogh, Saintes-Maries’den Görünüş, 1888, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur

⁶⁴ Gombrich, 435, 436, 437.

Van Gogh eserlerini kalın kontur çizgileriyle aktarmıştır. Özellikle sarı rengi eserlerinde öne çıkarmıştır. Dinamik, kıvrımlı çizgiler, lekeler, noktalar şeklinde fırça vuruşlarıyla boyayı parçalanmış ve tuvaline yansıtmıştır. Bu ritmik fırça vuruşlarıyla resmine soyut nitelik kazandırmış, daha simgesel ve dışavurumcu bir sentezle eserlerini oluşturmuştur.

“Van Gogh, yeni araçlara yeni olanaklar veren nesnelere ve sahneler ile fırçasını kullanmaktan başka çizim yapmasını da sağlayacak motifler boyamayı bir yazarın sözcüklerinin altını çizmesi gibi boyayı kalın katmanlar halinde sürmeyi seviyordu.”⁶⁵

Van Gogh resimlerinde yoğun renkler, lekeler, noktalar, çizgiler halinde parçalı şekilde kullanarak fırça tekniğiyle koyu renk boya uygulayarak farklı teknikler uygulamıştır.

“Renk açısından yoğun, lirik bir güzellik taşıyan yapıtlar yaptı. Lekeler, noktalar, virgüller, çizgiler halinde parçalanmış izlenimi veren fırça vuruşlarıyla tuvaline koyu renk boya uygulayarak, şaşırtıcı bir teknik geliştirmiştir.”⁶⁶

3.1.3. Wassily Kandinsky

Kandinsky 1914’de halk sanatının etkisiyle bu dönemde manzara ve efsanevi konular ele almayı renk ve ton ilişkilerini sade koyu çizgilerle oluşturmaktadır. Böylece biçimler yalınlaşarak koyu çizgilerle sınırlanmıştır.⁶⁷

Kandinsky eserlerinde renk ve çizgi denemeleri yapmıştır. Kandinsky biçim ve renk sözlüğü ve grameri üstüne uygulamalar yapmıştır. Kandinsky eserlerindeki renk ve çizgi denemelerinden sonra yeniri planimetrik biçimsistemi arayışı alıyoz.⁶⁸

*“1914’te, kendi tepkilerinin çözümlemesine ve başkalarının tepkilerinin sistemli bir incelenmesine dayanan bir biçim ve renk sözlüğü ve grameri üstüne çalışmalar yaptı. Bu çalışmaların bir özeti 1926’da, altmışıncı doğum gününü kutlamak amacıyla *Nokta ve Çizgiden Düzeleme* başlığı altında yayımlandı.”⁶⁹*

⁶⁵ Gombrich, 437.

⁶⁶ Eroğlu, 353.

⁶⁷ Z. İnankur, ‘Wassily Kandinsky’, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, II, 40.

⁶⁸ İpşiroğlu N. ve İpşiroğlu, 51.

⁶⁹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (4. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2009, 85.



Resim 3.4. Wassily Kandinsky, Emprovizasyon 26, 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 97 x 107,5 cm. Munich Stadtische Galerie Lenbach, Germany

Kandinsky eserlerinde renk ve çizgilerle geometrik biçimler oluşturmaktadır. Basit figürlerle oluşturduğu resimlerin ardından sert kenar soyut resme geçmiştir. Soyut resmin öncülerindedir. Wassily Kandinsky'nin eserlerinde renk tonlarını ve kullandığı çizgileri Adnan Turani kitabında şöyle ele almaktadır; *“Kandinsky'nin eserlerinin, doğa biçimleri diline alışmış biri için, anlaşılacak yönü yoktur. Kandinsky'nin ilk resimleri bile, renge karşı olan köklü bağlılığını gösteririler. Kandinsky, renge kaşı duyarlı bir ruha sahiptir. Bu renk duygusunu, onun ekspresyonist sanatta rol oynamasına olanak verdiği gibi renklerin sağladığı soyut biçimlendirmeye ulaşmasına da yardım etmiştir. Aynı zamanda Fovist denilebilecek bu renkler, siyah çizgili konturlarla çevrelenmeye başlamıştır.”*⁷⁰ Böylece sanatçının renklerle elde ettiği alanlar eseri farklı akımlara ve çevre çizgileriyle eseri sınırlamıştır.

⁷⁰ Turani, 591, 592, 593.



Resim 3.5. Wassily Kandinsky, Sürekli Çizgi, 1923, Tate Gellery

Israrlı çalışmaları, Kandinsky'yi son derece bireysel, kendi deyimiyle *ruhsal* bir anlatıma ulaştırdı. İlkeleri oldukça belirgindi. Şöyle diyordu görüşlerini etraflıca anlattığı kitabında: “Sanatçı, zamanın öğretisi ve arzularına karşı sağır olacağı gibi, ‘bilinen’ veya bilmeyen şekil karşısında da kör olmalıdır. Göz kendi, iç dünyasına bakmalı, kulağı daima iç gerekliliğin sesine dönük olmalıdır. Ona göredenge ve oran sanatçının dışında değil içindeydi. Kompozisyon, ‘çağa has’, ‘sanatçıya has’ ve ‘sanata has’ değerlerden oluşan ‘iç gereklilik prensibi’ne göre meydana gelmeliydi.”⁷¹

Kandinsky resimlerinde müzikle yoğunlaşmış renkler ve yalın biçimler çizgiler üslubunu oluşturmaktadır. Renk ve çizgi anlayışının yaptığı gelişme göstermesine bu iki araç bir güç olmaktadır. Renk ve hat yanında geometrik biçimler kompozisyonu oluşturmaktadır.⁷²

Kandinsky için renk ve çizginin yaptığı gelişme bu yönde oluşurken, bu iki resim aracının bir araç olmaktan çıkıp, kendi başlarına birer güç oldukları anlaşılmaktadır. Yani renk ve hat yanında bütün geometrik biçimlerin bir hayatiyete sahip olduğu ortaya çıkıyor.⁷³

⁷¹ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2006, s. 64.

⁷² Turani, 595.

⁷³ Turani, 630.

3.1.4. Paul Klee

Paul Klee modern akımın öncülerindedir. Eserlerinde birbirini takip eden çizgiler üstün renk sezgisi vardır. Kaligrafik ve simgesel çizgilerle eserlerini oluşturmaktadır.

Klee, yaşamında dengeyi aramıştır. Biçim oluştururken resimsel öğelerin (noktayı, çizgi, yüzey, mekân, renk, açıklık/koyuluk, gölge/ışık) içerdiği olanaklardan nasıl yararlanılabılır. Bu olanaklar sınırsızdır. Yapıtın sanatsal değeri, resimsel öğelerin birbiriyle ve kompozisyonun bütünüyle ilişkilendirilmelerine bağlıdır⁷⁴. Paul Klee'nin yaşam biçimini ve düşüncelerini Mehmet Yılmaz şöyle yorumlar; *“Klee durmadan yeni şeyler deneyen meraklı bir sanatçıydı. Yılmaz (2006, s. 138) Kübizimle tanıştıktan sonra biçimlerin, Tunus’u ziyaret ettikten sonra da renklerin büyüdü dünyasını keşfetti. Bu geziden dönüşte, ‘renk bana sahip oldu’ demişti. Kısaca, Klee, gerçeküstücülerin pek aldırmadıkları renk ve çizgi arasındaki zengin ilişkilere takmıştı kafayı. Bu açıdan onun, saf sanat eğilimine daha yakın durduğu söylenebilir. Ne var ki, renkten çizgiye, organik biçimlerden inorganik biçimlere, figürden soyuta, derinsilikten düzlemsiliğe durmadan değiştiği için, kendi sanatı içinde hiç de saf biri değildi Klee. Değişkenlik açısından onunla ancak Picasso kıyaslanabilir. Picasso gibi Klee de klasik anlamda çok iyi bir çizim ustasıydı. Modele dayalı çizim ustalığına eriştikten sonra, akıldan çizmeye başlamıştır.”* Balığın çevresinde adlı resmi organik, inorganik ve sembolik unsurları bir arada kullandığı resimlerinden biridir.⁷⁵

Sanatçı eserlerinde çizgileri renklerle bir uyum içinde resmetmiştir. Eserlerin renklerin canlılığı çizgisellik bir uyum içindedir. Klee Artık Gün Üzerine Natürmort, adlı eserinde çizgisellik ve renklerin uyumunu en iyi şekilde anlatmıştır. Resimde kırmızı ve menekşe rengindeki alanların canlılığı ve çizgisel düzenlemenin sağlamlığı görülmektedir.

“Klee 1933’te Almanya’dan ayrılarak anayurdu olan İsviçre’ye gitti. Klee bu dönemin en önemli yapıtlarını tamamlamayı başardı. Bu yapıtlar çizgisel öğelerin renkle kaynaşarak, onlara uyum getirdiğini son derecede özgün resimlerdi. 1937-40 yılları arasındaki resimlerinin bazıları bir dizi olarak da görülebilir. 29 Şubat’ta yaptığı ya da tamamladığı Artık Gün Üzerine Natürmort, bunların en güçlülerinden biridir. Bu

⁷⁴ Paul Klee, *Bauhaus Ders Notları ve Yazılar*, (1.Baskı). (Çev.: Uluer Emre Özdiil), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010, 11, 15.

⁷⁵ Yılmaz, 138.

*resim trajik bir havası olmasına rağmen, kırmızı ve menekşe rengindeki alanların canlılığı ve çizgisel düzenlemenin sağlamlığı bu havayı dengeler.*⁷⁶”

Bir Çocuğun Yazgısı ve Kemerli Köprü'nün Devrimi (1937) kabaca çizilmiş desenleri ve tek renkli özellikleriyle hem soyut, hem nesnel biçimleri belirtirler. 1927'de Mısır'da Klee'nin düşsel evreninde simgesel göstergeler olarak da işlev kazanırlar. Paul Klee'nin sanata yaptığı gezi sonucunda elde ettiği kaligrafik nitelikler, bu tarihten sonra ve özellikle de son dönem yapıtlarında güçlü bir biçimde kendini gösterir. Harfizlenimi yaratan çizgiler, aynı bakışı, yapıtlarının onlarla ilişkileri ve iç dünyasını Norbert Lynton şöyle anlatır; *“Klee'nin yapıtlarında, kendi iç dünyasını açıkladığı hemen hemen hiç görülmez. Lynton (2009, s. 224) Bu yeni olduğu kadar eski, bireysel olduğu kadar da evrensel bir sanattır. Sonunda bile bir sonuca varmayan bir sanattır bu. Her yapıtında Klee, korkusuzca bir ilişki kurmaya çalışır; bu ilişkiden sağ salim çıkabilmek için de kullandığı malzemeye- beze, biçimlere, tutkala, renge, vb.- güvenir. Tıpkı yüzücünün denize güvendiği gibi. Harekete geçeceği anı seçer. Anlatım yollarının ona sunduğu olanakları belirler ve bunlardan hangisini kullanacağına karar verir.*⁷⁷ Son dönem yapıtları arasında düz bir biçimde resmedilmiş ve kabaca çizilmiş guvaş çalışmalar da yer almaktadır.⁷⁸



Resim 3.6. Paul KLEE

⁷⁶ Lynton, 224.

⁷⁷ Lynton, 224.

⁷⁸ Tükel, II, 1025.

3.1.5. Piet Modrian

Piet Modrian soyut sanatın öncülerindendir. Eserlerini siyah, beyaz ve temel renklerden oluşan yatay, dikey çizgilerle tasvir etmiştir. Resmin yüzeyinde çizgiyle oluşturduğu dengeyi ve ritmi eserin tümüne yaymıştır. Kompozisyonlarının çoğunda saflığı, kusursuzluğu, dengeyi ve ritmi yakalamak için uğraşmıştır.

“1910 ve 1911’de Hollanda’da Kübist ressamı inceleme fırsatını buldu. Renk çeşitlerini azaltarak, resimlerini daha çok çizgisel yapılar olarak düzenlemeye başladı; böylece bir yandan ele aldığı konunun temel niteliğini belirtirken, bir yandan da resmin yüzeyini ritmik bir çizgi ağıyla kaplamayı denedi. Aynı konuyu işleyen iki resimden ikincisi olan Kavanozlu Natürmort II (1911) zencefil kavanozunun yuvarlak biçimini korur ve bu biçimin, kompozisyonun başka yerlerinde de yankılanmasını sağlar; ancak bunun dışında resmin tümü Çözümsel Kübizmi anımsatan bir çizgi düzenlemesidir.”⁷⁹



Resim 3.7. Piet Modrian, T.Ü.Y.B, 65 X 81 cm, National Gallery, Londra

Piet Modrian doğal ve soyut farklarını çözmekte ve objeleri mutlak nitelikten sıyrarak soyutlamaya geçmektedir. Mondrian objelerin formlarını çözerken yatay ve dikey çizgilere dönüştürmüştür. Bunu ağaç formu üzerinde yaparak doğal gerçeği soyut gerçeğe dönüştürerek eserinde uygulamalar yapmıştır.

“1916 yılında Piet Modrian kübizmin uç düzeye ulaştırmak amacıyla denemeler yapmaya başlamıştır. Formların en ileri derecede çözmek, (decomposer), objeleri

⁷⁹ Lynton, 75.

mutlak (absolu) niteliğe ulaştırarak maddelikten sıyrmak suretiyle arı soyutlamaya varmıştır. Modrian objelerin, formların çözümlenerek nasıl temel öğeler olan yatay ve dikey çizgilere dönüştüğünü bir ağaç formu üzerinde göstermek istemiştir. Bu doğal gerçeğin soyut gerçeğe dönüştürülmesi denemesidir.⁸⁰

Mondrian objelerinde bedensellik, natüralistlik ve süje kalkar ve kompozisyonlar çizgi ve renge döner. Soyut sanat bu geçiş aralığında ortaya çıkar. Çizgi ve renk artık uzamın doğrudan tasvirine aittir. Bu da sanatçı'nın somut yönleridir.

“Kademeli olarak, objenin bedenselliği ve natüralist süje ortadan kalkar ve yerlerini çizgi ve renk kompozisyonlarına bırakırlar. Soyut sanat gerçek anlamda bu geçiş arasında doğar: Çizgiler ve renkler artık objeye değil, uzamın doğrudan tasvirlerine aittirler, onun somut yönleridirler. Modrian bu dönemi, metamorfozlardaki yavaşlığı artık kendisi gerçek anlamda tatmin etmediği bir hazırlama aşaması olarak yaşar.⁸¹”

Mondrian kompozisyonlarında dikey ve yatay çizgiler yaşamı oluşturur. Doğanın var olan dengesine karşıt gücün ifadesidir. Bu dönemi France Farago kitabında şöyle anlatmıştır; *“Hala bir empresyonist gibi resim yaptığım ve olduğu haliyle gerçekliği değil de özel bir duyguyu ifade ettiğimi hissediyordum. Mutlak biçimde “objektif” olmanın imkansızlığına inanmama rağmen, sanatçının giderek daha az sübjektif olabileceğini ve sübjektifliğin artık eserlerim de egemen olmadığı bir noktaya ulaşabileceğini hissediyordum. Kompozisyonlarımın artık sadece birbirini kesen dikey ve yatay (dikgen) çizgilerden oluşması amacıyla, bütün eğik çizgileri eserlerimden çıkarıyordum giderek... Dikeylik ve yataylık iki karşıt gücün ifadesidir; bunların karşılıklı etkisi yaşamı oluşturur. Doğanın her özel görünümünde varolan dengenin, doğadaki karşıtların eşdeğerliğine dayandığını fark ettim. Trajik olanın, eşdeğersizlikten doğduğunu hissediyorum.⁸²”*

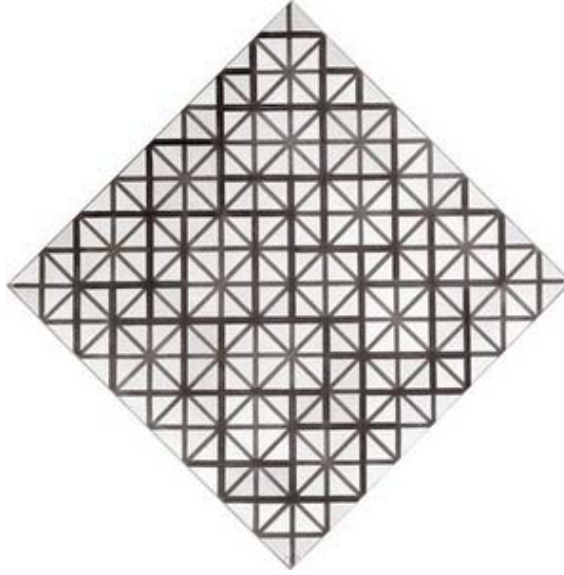
Mondrian'ın resimlerindeki renk ve çizgi düzenlemesi, ilk biçimlerinden çıkarak daha sonraki eserlerinde çizgilerini estetik bir betimleme değil de, heyecanını resme bakan kişiye aktaran bir açıklama yapmasını sağlamıştır. Norbert Lynton böyle söylemektedir.

⁸⁰ Kınay, 270.

⁸¹ France Farago, *Sanat*, (1.basım), (Çev.: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2006, 195.

⁸² Farago, 195.

“Bu çalışmalar, sonunda bu resimde görüldüğü gibi bir renk ve çizgi düzenlemesi çıkmıştır. Mondrian, gördüğü ilk biçimlerden yola çıkarak, daha sonraki kompozisyonlarının başlıca çizgilerini bulmuş, estetik yaşantısını resmin geçirdiği aşamalarla karşılayarak sonucun bir betimleme değil, sanatçının heyecanını resme bakan kimseye aktaran bir açıklama olmasını sağlamıştır.⁸³”



Resim 3.8. PietMondrian Gri Çizgili Elmas. 1918. T.Ü.Y 120 x 120 cm

Piet Mondrian’ın Gri Çizgili Elmas adlı çalışmasını ve orada kullandığı çizgileri Norbert Lynton şöyle anlatmaktadır; “*Renk Kompozisyonu A (1917) ve Gri Çizgili Elmas (1918) adlı tablolar bunların en iyi örnekleridir. Lynton (2009, s. 75,76) İlk resimde renkli dörtgenlerle siyah çizgilerin bir arada olması, derinliksiz bir uzay izlenimi yaratır; bu öğelerin üst üste gelmesi ve ayrı ayrı olması, belli bir hafiflik ve devinim duygusu verir. İkinci resim gri çizgilerden oluşan düzenli bir kafes görünümündedir ve bu çizgilerden bazıları kalınlaştırılarak belirginleştirilmiştir. Önem ve kendini duyurma sırası bakımından, resmin ikici özelliği de kalın çizgilerin düzensiz kurgusudur.*⁸⁴”

Sanatçının Mavi, Sarı ve Beyaz Kompozisyon adlı tuvalinde, beyaz zemin üzerindeki yatay ve dikey çizgiler, mavi ve sarı planlar kompozisyona soyut bir çizgi ve renk ahengi vermektedir. Piet Mondrian’ın mavi, sarı ve beyaz çalışmasını ve oradaki

⁸³ Lynton, 75.

⁸⁴ Lynton, 75-76.

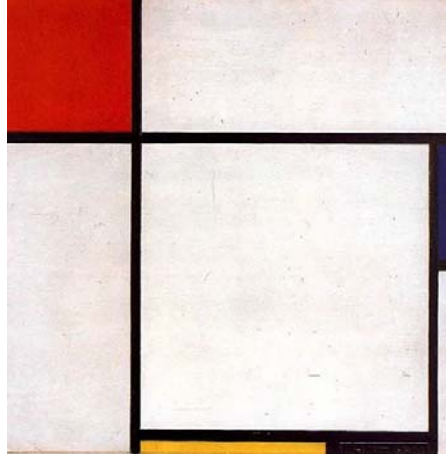
dikey yatay çizgileri ve çizgilerin bir birini kesmelerinden oluşan kompozisyonu Adnan Turani şöyle anlatmaktadır; *“İlk resimlerim de oylum daima arka planda idi. Biçimleri belirlemeye başladım: Dikey ve yataylar dörtgen oldular. Resimde belirgin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim: Oylum beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı, mavi yada sarı oldu. Dörtgenlerin birleşmesi, önceki çağın dikey ve yatayları bütün kompozisyona dağıtmasıyla aynı öneme sahipti. Dörtgenler, bütün önemli biçimler gibi birbirine sıkıştıklarından, kompozisyon düzeniyle tarafsız bir duruma getirilmeleri gerekir. Gerçekte dörtgenler, kendi özellikleri içinde hiçbir zaman amaç değildirler, aksine onlar, oylumda uzayıp giden sınırlı hatların mantıklı bir sonucudur. Bu dörtgenler, yatay ve dikey çizgilerin birbirlerini kesmeleriyle kendiliğinden ortaya çıkarlar. Diğer biçimler olmaksızın, dörtgenler kesin şekilde özel bir öge olarak görünmezler. Çünkü, diğer biçimlerde olan zıtlık bunları ayırt etmeyi olanaklı hale koyar. Sonra, dörtgen olarak ortaya çıkan yüzeye egemen olmak için renkleri zayıflattım ve birini diğeriyle kestirerek sınırlayan çizgileri kuvvetlendirdim. Böylece yüzeyler, yalnız kesilmiş ve onlara egemen olunmuş olmuyorlar, aynı zamanda birbirlerine olan ilişkileri bakımından daha aktif oluyorlardı. Sonuçta, daha kuvvetli, dinamik bir anlatım ortaya çıktı. Ve bu, daha yaygın bir kompozisyona götüren yolu açtı.⁸⁵”*

Sanatçı bazı yapıtların da çizgi ve ritim üzerinde durmuştur. Bu eserlerde çizgiler labirent gibi bölmeler halinde bulunmaktadır. Eserlerinin bazılarında ise dikey-yatay çizgilerin yerini dikdörtgenler almıştır.

“Composition adlı yapıtta çizgi ritmine önem verilmiştir. Bu çizgi düzeni bir tür çizgi labyrinth’i gibidir. Pembe, kahverengi, beyaz bölmecikler bu düzenin modulation elemanlarıdır. Modrian’ın Broadway Boogie-Woogie tuvalinde dikey çizgilerin yerini renkli, küçük dikdörtgenler ve kareler almıştır. Bu düzenleme kompozisyona çok tatlı bir ritim vermektedir.⁸⁶”

⁸⁵ Turani, 609, 610.

⁸⁶ Kınay, 270.



Resim 3.9. Piet Mondrian. 1929. T.Ü.Y 80 x 50 cm.

Mondrian eserlerinde çizgi, doku, yüzey ve renk konuları üzerinde durmuştur. Sanatçı eserlerinde sadece mekanı değil kıvrımlı çizgileride kullanmaktadır. Dikey yatay dik çizgiler birkaç ana renkle belirtilmiştir.

“Mondrian yalnızca yansıtmacılığı ve üçboyutlu resim mekanını değil, aynı zamanda kıvrımlı çizgileri, DOKU, YÜZEY ve RENK kullanımı yoluyla sağlanan duygusal nitelikleri de yadsımış, resmin asal öğelerini dik açılarla birleşen düz çizgiler ve birkaç ana renkle sınırlandırdı. Sanatçı bu sınırlılığın, teosofik inançları gereği mistik bir “mutlaklık” arayışı olduğu görünüşünü savunmuştur.”⁸⁷

3.1.6. Braque Georges

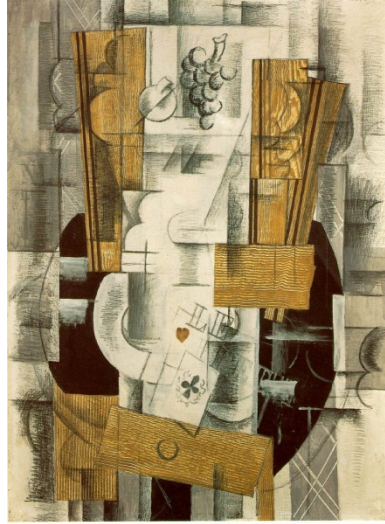
Braque, Kübizm akımının önemli ressamlarından ve aynı zamanda kurucularındandır. Picasso ile tanınmış ve her iki ressamın da eserlerinde bir uyum ve düşünce alışverişi içinde oldukları görülmektedir. Braque eserlerinde kolaj tekniği kullanmaktadır. Eserlerini hazır malzeme ve gerçek nesnelere oluşturur.⁸⁸

Georges Braque’ın eserlerinde uyguladığı kolaj tekniği, gerçek ve yeni nesnelere yapıştırarak yüzey üzerinde derinlik oluşturup, tuvalin dışına çıkmış oluyordu. Kolaj tekniğine Pablo Picasso ile birlikte başlayan Braque’ı Adnan Turani şöyle anlatmaktadır; *“1908’de birlikte çalışan Picasso ve Braque, yeni biçim dilini*

⁸⁷ İ. Babacan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, II, 1292.

⁸⁸ Nejat F. Eczacıbaşı, “Georges Braque”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, I, 286, 287.

tamamlamak için, meyve tabaklarını, şişeleri, cam bardakları, müzik aletlerini natürmort olarak resme sokuyorlardı. 1910'da Braque, insanı aldatıcı biçimde boyanmış eşyayı ve harfleri resmine alırken, Picasso kapalı biçimi kırıyordu. Bu suretle ilk defa doğa biçimiyle sanat biçimi, birbirlerinden kesin olarak ayrılıyordu.⁸⁹”



Resim 3.10. Georges Braque, Oyun Kağıtları ile Natürmort, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Karakalem, 1913, 81 x 60 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Braque eserlerinde karakalem, ahşap görünümü veren duvar kağıdı kullanmaktadır. Sanatçı aynı malzeme üslubu diğer eserlerine de uygulamış ve doğacı bir anlayışla çizdiği figürler resme gerçeklik hissi kazandırmaktadır.

“Braque Pipolu adam (Eylül 1912) tablosunda, adam için karakalem, arka plan için de ahşap kaplama izlemine verecek bir duvar kağıdı kullandı. Aynı zamanda yaptığı Meyve Tabakları ve Bardak tablosunda da aynı malzeme aynı üslubu kullanmakla birlikte, doğacı bir anlayışla çizdiği üzümler, resme öbür öğelerle çelişen bir gerçeklik kazandırdı. Braque’ın Oyun Kağıtları ile Natürmort’u (1913), bir önceki resmin daha işlenmiş bir benzeri gibidir. Fakat bu resimde yalnız karakalem ve yağlıboya kullanılmıştır.⁹⁰”

Georges Braque yaptığı bu resimlerine atık malzemeyi eklerken bazen de nesnenin kendisini boya ya da karakalemle çizerdi. Braque’ın sanat anlayışını anlatan ve

⁸⁹ Turani, 590.

⁹⁰ Lynton, 62.

kendi yazdığı makalesinden bir parçayı Adnan Turani kitabında şöyle anlatmaktadır; *“Benim boya resmim için, genellikle bütün resim için bence önemli olan, yeni olanakları verimli yapmaktır. Ne zaman kendimi ihtiraslarıma kaptırsam, dama en iyi buluşlar aklıma gelir. Ben, bir nesnenin, kendiyile ilgili fonksiyonunu yitirmeyi denedim. Nesnenin kullanılma sınırı bir son bulup da, artık çöp tenekesine atılmak gerekeceği zaman onu resmime alırım.*

“Ancak o zaman eşya bir sanat ögesi olur ve evrensel bir kaliteye ulaşır. İnsan, biçim ve rengi birbirine karıştırmamalıdır. Bunlar bir arada bulunurlar. Yeni araçlar, yeni biçimler ortaya koyarlar ve içimizde yaratıcılığı uyandırarak yeni bir üslup çıkarırlar. Sanatta ilerleme, bir şeyin sınırlarını genişletme değildir. Aksine o şeyi daha iyi tanımaktır. Ben resmi boyamadan önce kesin olarak tasarlamam. Diğer taraftan resim, kendi ile ilgili fikri tamamen biçimlendirince bittiğine inanırım.⁹¹”



Resim 3.11. Georges Braque, Meyve Tabakası ve Bardak, Yapıştırılmış Kağıt ve Karakalem, 1912, 61 x 44,5 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

⁹¹ Turani, 592.

3.1.7. Pablo Picasso

Pablo Picasso 20.yy ilk yarısında eserlerinde tek renkliliğe maviye yönelmiştir. Picasso bazı eserlerinde koyu tonlardan uzaklaşarak açık tonlara yönelerek mavi rengin yerini pembenin aldığı görülmektedir. Bu renkler Picasso'nun eserlerine daha hafif farklı bir atmosfer kazandırmıştır.⁹²

Pablo Picasso eserlerini oluştururken birçok arayışa girmiş, birçok hazır malzeme kullanmıştır. Bu hazır malzemeler gazete, bez, ip gibi sanat dışı imgelerdir. Çözümsel kübist resimlere göre daha çok yüzey resmi hali almıştır. Sonrada da bu resimlere renk eklemiştir.

“1911-1914 arasıysa birleşimsel (sentetik) kübizm dönemi idi. Bu dönemde Picasso ve Braque, resim yaptıkları yüzeye, gazete, muşamba, duvar kağıdı gibi sanat dışı parçalar yapıştırmaya başladılar. Eğer sanatçı kompozisyonda bir gazete ya da muşamba imgesi istiyorsa, onun resmini yapmaktansa bizzat gerçeğini koymasında ne sakınca vardı ki? Bu bir çeşit oyun olarak gelişti. Yeni kompozisyonlar, çözümsel kübist resimlere göre, daha bir yüzey resmi haline geldi. Böylece, biçim sorunu halledildiği için daha sonraki resimlere renk de girmiş oldu.”⁹³



Resim 3.12. Pablo Picasso: Şişe, Bardak ve Keman, 1912-13, Karakalem, 47 x 62 cm. The Museum of Modern Art, New York.

⁹² Nejat F. Eczacıbaşı, “Pablo Picasso”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, III, 1471, 1472, 1473.

⁹³ Yılmaz, 47.

Pablo Picasso karakalem, çizgilerle veya sanat dışı parçalarla oluşturduğu eserine kolaj tekniğini uygulamıştır. Kemanın bir bölümünü karakalemle sadece dış hatlarını belirirken diğer bölümünü de gazete parçaları, tahta parçalarını yapıştırmış ve harfler ekleyerek oluşturmuştur. Bu malzemeleri kullanarak tuval yüzeyinin dışa çıkmış ve yüzeyde derinlik oluşturmuştur.

“Picasso bu oyunu daha ileriye götürmüştür. Onun Şişe, bardak ve Keman (1912-1913) adlı tablosundaki kemanın bir bölümü, bir gazete parçasına ve resmin yüzeyi olan bir kağıda karakalemle çizilmiş, öbür bölümü ise tahta taklidi bir biçim olarak yapıştırılmıştır. Onun hemen yanında kemanın çizgilerini belirten başka bir gazete parçasının üzerinde de bir bardak işareti vardır. Soldaki şişe ise bir gazeten kesilmiştir. JOURNAL sözcüğünün harfleri resme yapıştırılmış, fakat gazetenin kendisi sadece kontur çizgileriyle göstermiştir.”⁹⁴

Dr. Nejat F. Bir makalesinde, Picasso'nun birçok arayışa girdiğini, soyutlama ile sonuçlanan bu arayışın, modern sanatın içine düştüğü bir yanılgı olduğunu belirtmiş, çevresinde olanı ve sanatta belirgin yada soyut biçimleri değil sadece yorumların bulunduğunu, *“Picasso resim sanatındaki “arayışlar”ın çoğu kez soyutlamayla sonuçlandığını ve bu eğilimin, belki de modern sanatın içine düştüğü en büyük yanılgı olduğunu savunmuş, kendisinin arayışlara girmeden çevresinde var olan nesnelere betimlediğini ve sanatta belirgin ya da soyut biçimler değil, yalnızca yorumlamalar bulunduğunu belirtmiştir.”⁹⁵* sözleriyle aktarmıştır.

3.1.8. Giacomo Balla

Giacomo Balla eserlerinde hız ve hareket kavramını ele almıştır. Bunu da çalışmalarında, ard arda oluşan dikey, yatay ve diyagonal çizgilerle oluşturduğu devinimi ve hızı yansıtmıştır. Norbert Lynton şöyle anlatmaktadır; *“Balla daha sonraki çalışmalarında hareketi çok daha kesin bir resim diliyle incelemiştir. Bir otomobilin hızı + ışıklar bir betimleme olmaktan çok, bir nesnenin hareketini yansıtan bir şema, neredeyse tümüyle soyut bir tablodur. Aynı dizideki resimlerinde (örneğin, Otomobil ve Gürültü'de) Balla görsel öğelerin ötesine geçmiş, fakat kullandığı malzeme, kavramsal olmaktan çok sezgisel bir malzeme olarak kalmıştır. 1913-14 yıllarında Yanardöner*

⁹⁴ Lynton, 62, 64.

⁹⁵ Eczacıbaşı, “Pablo Picasso”, III, 1471, 1472, 1473.

Yorumlar adını verdiği bir dizi resim de üst üste gelen ve birinde öbürüne geçerken ton değişiklikleri yaratan yumuşak renkli yalın geometrik biçimlerden oluşur.⁹⁶”



Resim 3.13. Giacomo Balla, Bir Otomobil Hız + Işıklar, Karton ÜzerineKağıt ve Yağlıboya, 50x70cm.

Balla eserlerinde hız kavramını soyut yapıtlarla aktarmıştır. Hızla giden otomobil, tasmalı köpek gibi çalışmaları buna örnek gösterilebilir ve eserlerinde yaptığı çizgilerle bunu daha iyi anlatmaktadır.

“Balla, gelecekçilik’in en iyi örneklerinden sayılan sonraki yapıtları arasında yer alan Tasmalı Köpek tablosunda hareketi, köpeğin ayakları ve tasmanın çizdiği eğrilerin ardı sıra yarattığı görüntülerden oluşan bir süreç olarak tuvale aktarmayı başarmıştır. Kırılmaçılar (1913) adlı yapıtında da hız kavramında soyuta yaklaştığı görülmektedir. İzleyicinin, resmin devinimine katılmasını sağlayan ve hız ögesinin giderek iyice soyutlaştığı yapıtları arasındaysa hızla giden otomobil, soyut hız ve atmosferin yoğunlukları sayılabilir.⁹⁷”

3.1.9. Alberto Giacometti

Alberto Giacometti, resimleri ve gerçeği yansıttığı heykelleriyle dönemin önemli sanatçılarından. Eserleri cam, tahta, tel ve ip parçalarından oluşmaktadır. Çalışmalarında figürler uzaktan görülüyormuş gibi küçük yapan sanatçı eserine uzaklık kavramını vurgulayarak figürleri inceltip uzatmıştır.

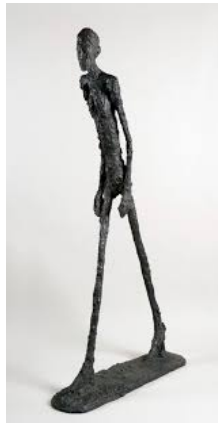
⁹⁶ Lynton, 92.

⁹⁷ Nejat F. Eczacıbaşı, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, I, 188.

“1930’da Gerçeküstücülük akımına katılan Giacometti’nin bu döneme ait en ünlü yapıtı, cam, tahta, tel ve ip parçalarından yaptığı Sabah 4’te Saray’dır. 1933-34’te metaforik bir anlatıma yönelen sanatçı, 1935’te de Gerçeküstücüler’den ayrılarak yeniden doğaya dönmüş ve gerçeği olgusalılık doğrultusunda ele almıştır. 1940 dolaylarında insan figürüne geri dönmüş, kibrit çöpünü anımsatan figürlerini uzaktan görülyormuş gibi küçük ölçülerde yaparak heykele uzaklık kavramını getirmiş, 1947’den başlayarak da figürlerini aşırı derecede inceltip uzatmış ve bu eğilimini ykş. 1951’e değin sürdürmüştür.⁹⁸”

Alberto Giacometti eserlerinde çeşitli malzemelerle yaptığı ve uzun ince figürler kullanarak uzaklı ve yakınlık kavramını ele almış,mekân içerisinde çizgisel figürlerle oluşturduğu heykelleri, varlık ve estetik olarak mekânda kendisini vurgulamıştır. Alberto Giacometti’nin yapıtlarındaki figürlerin çizgisel yapısını Norbert Lynton şöyle anlatmaktadır.

“1945’te Paris’e dönünce, daha büyük figürler üzerinde çalışmaya başlayan Giacometti, bunların istediği gibi canlı görünimleri için son derece ince olmaları gerektiğini anladı. Hem modele bakarak, hem de ezbere çalışırken elleriyle durmadan yüksek armatürlere yapıştırdığı alçıya biçim vermeye çalışıyor ve bu neredeyse cisimsiz, çizgisel biçimlere ayrıntıları belirli bir kimlik kazandırıyor. Giacometti’nin figürlerindeki sertlik ve incelme de, çağdaş insanın yazgısı olan tedirginliğin ve yalnızlığın bir belirtisidir.⁹⁹”



Resim 3.14. Alberto Giacometti, Yürüyen Adam, 1960, Tunç, yük. 183 cm. Paris

⁹⁸ Z. İnankur, ZR, Eczacıbaşı, “Alberto Giacometti”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, II, 676, 677.

⁹⁹ Lynton, 218.

Giacometti'nin "saydam konstrüksiyonlar" olarak tanımlandığı bu iskeletimsi figürlerinde, heykel, estetik bir varlık, algılanan gerçeğin estetik bir eşdeğeri olarak tasarlanmıştır. Alberto Giacometti'nin figürlerinin görünümü, estetiği, algı mekanizması, zaman, mekân içerisinde buldukları yeri Norbert Lynton şu şekilde anlatmaktadır; *"Doğrusunu isterseniz, bu figürlere dikkatle bakarak, sanatçının çalışırken durduğu uzaklıktan incelersek, bu figürlerin o kadar ince olmadıklarını görürüz. Algılama mekanizmamızı ayarladığımız zaman, karşımızda şaşırtıcı derecede canlı ve kimseye benzemeyen bir insan görüntüsü buluruz. Uzaklığını koruyan bu insan görüntüsü, bizde herhangi bir dokunma isteği de uyandırmaz. Grup halinde görüldükleri zaman birbirinden ve bizden kopuklukları daha da belirginleşir. Bu figürlerin içinde buldukları mekandan, kendi içlerine doğru büzüldükleri söylenebilir de, o mekân içinde varlıklarını duyurdukları ve güçlü ayaklarıyla toprağa bastıkları ileri sürülebilir.¹⁰⁰"*

Giacometti figürleri tek başına, farklı mekânlar da kendi yönüne giden, hareketli uzamsal doku oluşturan doku halinde sergilemiştir. Bazende figürleri guruplar halinde düzenlemiştir. Bu figürlerin kimseye benzemeyen insan görüntüsü insana dokunma isteği uynadurmaz. Mekân içerisinde varlıklarını duyurdukları ve güçlü ayaklarıyla toprağa bastıkları ileri sürülmektedir.

"Sanatçı bu figürleri bazen tek başlarına vermiş (ör. İşaret Eden Adam, 1947), bazan da bir caddede ya da bir meydana her biri kendi yönünde giden ama hareketlerinin tümüyle uzamsal bir doku oluşturan guruplar halinde düzenlemiştir. (ör. Kent Meydanı, 1948-49).

"Sanatçı figürleri uzun ince dar kafalı yapmıştır. Sanatçının eserinde yapmak istediği fizik ötesi varlık, somut bir gerçeklik, düşsel bir mekân oluşturmaktır. Sanatçı bir çok büstün yanında resim çalışmalarında yapmıştır.¹⁰¹"

¹⁰⁰ Lynton, 218.

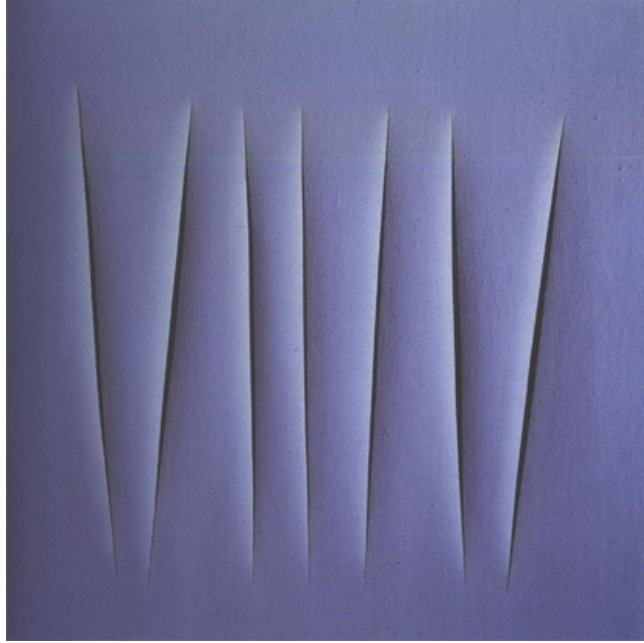
¹⁰¹ Z. İnankur, ZR, Eczacıbaşı, "Alberto Giacometti", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, II, 676, 677.

3.1.10. Lucio Fontana

Lucio Fontana 20.yy'ın ikinci yarısında birçok sanat akımının öncülüğünü yapmıştır. Çevresel Sanat ve Kavramsal Sanat bunlardan bir kaçıdır. Sanat alanında getirdiği yeniliklerle etkin bir sanatçıdır.¹⁰²

Lucio Fontana eserlerinde, ilk olarak duygusal yollarla oluşturduğu çevresel sanat akımının ilk örneği olan siyaha boyanmış oda ve daha sonra ise mor ötesi ışınlar kullanarak izleyiciyi bir mekan içerisinde bırakmıştır. Burada çevre ve mekânı da kullanarak eserlerini sergilemiştir.

“Fontana, izleyicinin görsel işitsel vb duygusal uyarılar yoluyla sanat ve yapıtına katılımını öngören Çevresel Sanat akımının ilk örneği sayılan, 1947 tarihli Siyah Mekansal Çevre'den (siyaha boyanmış bir oda) sonra, 1949'da mor ötesi ışınlardan yararlanarak, izleyiciyi çarpıtılmış bir mekanla karşı karşıya bırakan “çevre” niteliğindeki Mekansal Ortamlar adlı yapıtını sergilemiştir.¹⁰³”



Resim 3.15. Lucio Fontana, Mekansal Kavram, 1962, T.Ü.T, 52 x 52 cm.

¹⁰² Nejat F. Eczacıbaşı, “Lucio Fontana”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, I, 598, 599.

¹⁰³ Eczacıbaşı, “Lucio Fontana”, I, 599.

Fontana, eserlerinde tek renkli tuvaler sonra ise tümüyle renkli tuvaleriyle sonsuz mekân kavramını bozarak, boşluğu tuval yüzeyine yansıtarak oluşturmaktadır.

“Henüz Kavramsal Sanat teriminin ortaya çıkmamış olduğu yıllarda “kavram”lardan söz eden Fontana. Mekan Tasarımları adlı yapıtlarını. 1950’den sonra gerçekleştirmiştir. Başlangıçtaki neredeyse tek renkli “delinmiş” tuvaler, 1958’den sonra da tümüyle tek renkli “yarılmış” tuvaleriyle Fontana, tuvalin gerisindeki sonsuz MEKAN kavramını bozarak, gerideki “boşluğun” tuval yüzeyine yansımaları sağlamaktadır.¹⁰⁴”

Lucio Fontana tek renkle yaptığı eserlerini ucu sivri aletlerle çizgiler halinde yarmış ve tuvaline derinlik oluşturmuş, boşluğun derinlik olduğunu vurgulamıştır. Norbert Lynton kitabında bunu şöyle anlatır; *“Fontananın ilk resimleri, sivri bir aletle çizilerek, çiçek bozuğunu andıran bir görünüm almışlardı. Fontana’nın bu tabloları bir yandan sanatsal yaklaşım olarak resme açıkça yapılmış saldırılar olarak kabul edilirken, öte yandan iki boyutlu bir ortamda derinlik izlenimi yaratma çabaları gibi de görülebilir. Fontana’nın kendi yorumu bu ‘spazialismo’ anlayışı üzerinde yoğunlaşır. Dışardan bakan kişinin gördüğü ise, tam bir tual + boya yüzeyi ikiliğinin pahalı bir çerçeveye, bir galeri duvarına asıldıktan sonra koparıldığı, hırpalandığı bir yüzeydir.¹⁰⁵”*

Lucio Fontana tek boyadığı tuvalini yedi kez keserek oluşturduğu çizgiler tuvalin gerginliğini bozmuş izleyicinin tuvalin arkasını görmesi sağlamış, yeni bir boyut ve sonsuzluk duygusu kazandırmıştır.¹⁰⁶

Fontana, büyük boyut çalışmaları, varlıkların yarattığı gölgeler, mekânmişçesine algılanan kabartma etkisi oluşturur. Fontana 1959’da eserlerinde duvara işlenen düzeyde asılabilecek, farklı biçim ve boyuta delikli tuvaler oluşturmaktadır.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Eczacıbaşı, “Lucio Fontana”, I, 599.

¹⁰⁵ Lynton, 262.

¹⁰⁶ Müren Beykan, (Ed.) *Sanat Kitabı 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, Yapı Yayınları, İstanbul 2004, 159.

¹⁰⁷ Eczacıbaşı, “Lucio Fontana”, I, 598, 599.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

AMERİKAN RESİM SANATI

4.1. AMERİKAN RESİM SANATINA ÇİZGİ

4.1.1. Hans Hartung

Hans Hartung çalışmalarında kaligrafik düzenlemeler, renkli planlar, siyah çizgilerle oluşturduğu çizgi demetleriyle tanınmaktadır.

“Fransız ressam ve Alman kökenli... tamamen soyut tarzı Avrupa'nın önde gelen savunucularından biri boyama... hemen hemen kaligrafik düzenlemelerle..., renkli plan üzerinde siyah çizgiler... tanındı.¹⁰⁸”

Hans Hartung eserlerinde arka planda siyah fırça vuruşlarıyla soluk, yumuşak, çizgiler üzerinde sert ve dinamik çizgiler yer almaktadır. Dikey, yatay, diyagonal olan çizgi demetleriyle ve kaligrafisiyle güç ve enerji vurgulamaktadır. Zarif çizgilerle de Çin sanatına ve kaligrafisine benzetilmektedir.

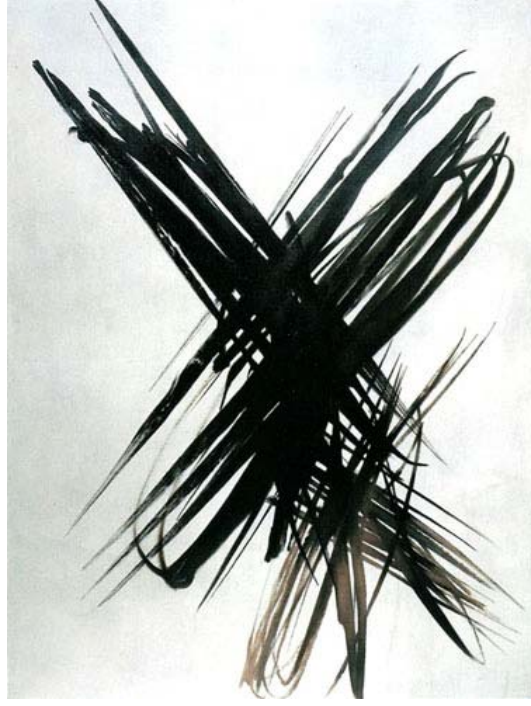
“Soluk, yumuşak arka plan üzerinde sert ve dramatik siyah çizgiler yer alıyor. Çapraz oluşturulan çizgi gruplarının sıkışık kaligrafisinde güç ve enerji hissediliyor. Hartung'un bu güçlü ve dışavurumcu imgesi, Serbest Biçimli Sanat (Art Informel) olarak tanımlanan sezgisel ve spontane yapıtların bir örneğidir. Resminin özünde yatan; sanatçının bir fırça ve boş bir tuvalle çalışmaya başladığı zaman sonuç ürüne ilişkin hiçbir ön kabulünün bulunmamasıdır. Zarif ve dikkat çekici yapıtları genellikle Çin sanatındaki gibi kaligrafî içerir; çoğu isimsizdir ve yalnızca sayılarla ayırt edilebilir.¹⁰⁹”

Hartung'un çizgileri, kendine has üslubu, dinamik çizgileri, çatışan lekeleri bulunmaktadır. Bunları kompozisyonuna yansıtması ve uzak doğu sanatı ile benzetilmesi ve çizgilerini sertliğini Michel Ragon şöyle anlatmaktadır; *“Örnek vermek gerekirse: Mathieu, Hartung'un çizgi bilimini kendine özgü öfkeci kargaşalara aktardı. 1934'ün bir tuvali, düz mavi yüzeyde dinamik bir kontrpuan olarak çatışan geniş bir leke ve “çiziktirme” biçimindeki grafizm şeklinde ortaya çıkar. Son yıllarda genç resmin en büyük akımlarından birine dönüşen lekeler ve işaretler sanatı ritmiyle ve*

¹⁰⁸ (Çeviri), <http://global.britannica.com>, 17 Şubat 2014,

¹⁰⁹ Müren Beykam, *Sanat Kitabı, 500 Sanatçı 500 Sanat Eseri*, (2. Baskı), 2004, 208.

soyut bir boşlukta biçimlenmiş, çizgisiyle soyut, yalnızca lekenin ve işaretin gücüyle dinamikleşen poetika da, bu akımdan kaynaklanacaktır. Hartung'un ışıklılığı Çin-Japon hat sanatına benzetildi. Ama Hartung'un sanatı uzak doğunun hat sanatından kesinlikle farklıdır. Onun çizgisi, çok daha bastırarak atılmış, hatta bazen boyaya kazınmış bir çizgidir. Kimi durumlarda hafif ve havai olsa da, gene gayet serttir, asla ideogramların dekoratifliğine düşmez. Onun çektiği çizgi, bazen bir yara gibi acıtan bir çizgidir.¹¹⁰



Resim 4.1. Hans Hartung, T 1956/7, T.Ü.Y. 161 x 122 cm

Hans Hartung tuvallerinde hareket ve ritmi en üst düzeye taşımış, çizgileri demetler halinde oluşturmuştur. Hartung'un tuvalle iç içe geçmiş yaşamını, eserlerinde çeşitli çizgiler kullanmasından-kalın, ince, hafif, ya da bastırarak- anlayabilmekteyiz.

Hartung, daha sonra, bir tuval devresinde, bilinçli olarak silik bıraktığı yüzey üzerinde çizgilerin dinamik ritmini doruk noktalara götürdü. Çizgiler bir çeşit "tutamlar" yada "demetler" oluvermişti. Olgunluğuna 1946-1954'te varan Hartung'da, fon üzerindeki çizgi kontrpuanına, kuşkusuz lekenin izi ekleniyordu. Aslında bu leke bir biçimdi. Bu üç ögenin oyunu eşsiz bir dinamizm oluşturuyordu. Ne yazık ki bu dinamizm, "demet" devresinde artık yinelenmiyordu. "Demet" devresinde

¹¹⁰ Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev.: Vivet Kanetti), (1. Baskı), Hayalbaz Kitap, 2009, 77-78-79-80.

fırçanın büyük çoşkusunun tek kontropuanı, “nötr” fondur. Üstelik tekniği çizgi, daha önce tablonun temel yapısıydı; çizgilerin çeşitlenmesiyle, farklı kalınlık ve gerilimdeki hatlarla, hızlı ve yavaş, bastırarak ya da hafifçe değerek çekilmiş hatlarla biçimlenen tablonun iç yaşamıydı.¹¹¹

4.1.2. Clifford Still

Amerikalı ressam Clyfford Still, Soyut Dışavurumcu akımının önde gelen isimlerinden biridir. Amerikan resminin çağdaş sanatçılarından. Still'in eserlerinde soyut tarzda ilerlemeler görülmektedir. Resimlerine insan ve doğa arasındaki dramatik çatışmayı, büyük renk alanları kullanarak, üzerine dikey ve yatay çizgilerle siyah, beyaz, sarı ekleyip hareketlendirerek kazandırmıştır.

Clyfford Still'in dikey çizgileri ve renk alanlarını, kompozisyon anlayışını Mehmet Yılmaz şöyle anlatmaktadır; “1930’ların sonlarından itibaren yapmaya başladığı bu resimlerde, kalın boya dokuları vardı. Giderek kompozisyon anlayışını sadeleştirdi ve tuvali belirgin renk alanlarına indirgedi. Siyah tonlar eski resimlerinde de vardı; ancak yeni resimlerinde siyahın yanına kırmızı gibi katışıksız renkleri de getirdi. Genellikle dikey hareketler düz bir satıh olarak uygulandığı bu renklerin, görünen dünyaya ait hiçbir anım satmasını istemiyordu.¹¹²”



Resim 4.2. Clyfford Still 1944 N No 1 85 x 75 cm, Museum of Modern Art, New York

¹¹¹ Ragon, 77-78-79-80.

¹¹² Yılmaz, 171.

“Clyfford Still eserlerine tuval yüzeyine siyah, beyaz lekeler ve canlı sıcak renkler uygulayarak, üzerine boyanın kalınlığı ile mekânsal yanılısma ve derinlikle beraber hareketlilik kazandırmıştır. Still’in spontane tavrının dönemin Amerikan resminin değeri olan tuval ve resim malzemesi ile dolaysız ilişkisinin kendisi için de geçerli olduğu söylenebilir.¹¹³”

Sanatçı tuvallerini siyah zemin üzerine kırmızı, sarı, beyaz çizgiler ile keser. Stilin bu üslubu toprak parçasına benzer. Kalın tabakalar halinde sürülmüş soyut renk alanları çeşitli doku yüzeyleri oluşturarak yeni bir başlangıç yaptığı da söylenebilir.¹¹⁴

4.1.3. Mark Tobey

Mark Tobey Soyut Dışavurumculuk’nun sezinlemelerini ortaya koyan bir sanatçıdır. Tuvallerinde yaygın fırça vuruşları ve kaligrafik çizgilerden kompozisyonlar oluşmaktadır.¹¹⁵

Mark Tobey eserlerinde yumuşak akıcı üsluplar denemiştir. Çizgisel fırça vuruşları ve kaligrafik çizgilerden eserlerde yapmıştır. Avrupa ve Doğu sanatında karşılaştırmalar yapmıştır. Çin kaligrafisi üzerine bilgiler almıştır. J.N Erzen şöyle söylemektedir. “*ABD’nin kırsal eyaletleri olan Indiana ve Wisconsin’de büyüyen Tobey’nin gençliğinde doğayla kurduğu yakınlık, yaşamı boyunca sanatının temelini oluşturmuştur. İlk kişisel sergisi 1917’de açılan Tobey, daha bu yıllarda, resimlerinde akıcı ve yumuşak bir tavır arayışı içindedir. 1923’te ABD’nin batısındaki Seattle eyaletine yerleşerek burada resim öğretmenliğine başlamıştır. 1925-27 arasında Avrupa’da, özellikle Paris’e yaptığı geziler onu KÜBİZM ve CEZANNE’in kuramlarıyla yakınlaştırmış; Avrupa ve Doğu sanatı arasında karşılaştırmalar yapabilmesine olanak verecek temel öğretilerle tanışmasını sağlamıştır. Çin kaligrafisi dersleri alan Tobey bu yıllarda yalın bir gerçeklikten GERCEKÜSTÜCÜLÜK’e kadar uzanan çeşitli üslupları denemiştir. 1931-38 arasında İngiltere’de Aldous Huxley, Rabindranath Tagore, Arthur Waley gibi yazarlarla dostluk kuran Tobey, 1934’te gittiği Japonya’da Zen Budacılık’la*

¹¹³ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, III, 1698.

¹¹⁴ *Sanat Kitabı, 500 sanatçı 500 sanat eseri*, (4. Baskı), Yapı Yayın, İstanbul 2004, 446.

¹¹⁵ J.N. Erzen, “Mark Tobey”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, 3. Cilt, İstanbul 1997, s. 1797.

ilgilenmiş, *Kyoto’da Japon sanatı ve şiirini incelemiştir.*¹¹⁶” Böylece bir çok sanat akımıyla yakından ilgilenmiştir.



Resim 4.3. Mark Tobey, *Beyaz Yolculuk*, 1956, Kağıt Üzerine Tempera, 113.5 x 89.5 cm, Beyerler Koleksiyonu, Basel

Mark Tobey *Brodway Ölçütü ve Kahramanın Karşılığı* adlı eserinde koyu bir zemin üzerine birbirini keserek gezinen tüm yüzeye yayılan homojen hareketlerle oluşan açık renkli kaligrafik çizgiler dağılımıyla soyut uygulamalar oluşturmuştur.¹¹⁷

Mark Tobey eserlerinde tuvalin tüm yüzeyine hareket getirmiş, renk ve kaligrafik çizgilerle soyut biçimler uygulamıştır. Resimlerinde soyut dışavurumculukla kendini yansıtmıştır. Eserlerinde tinsel ve dinamik kompozisyonlar oluşturmuş, hayatın farklı güçlerini birleştirmiş, beyaz kaligrafiler ve çizgilerle denge arayışına girmiştir. Bunu da tuvalin tamamına yaymıştır.

“1940’larda Avrupa’da özellikle Fransa’da gelişen lekeci soyut resim (Taşizm) ve 1940’lardan ABD’de gelişen Soyut-Dışavurumcu resim ışığında Tobey’nin sanatı daha iyi anlaşılmiş ve kendine bir çerçeve bulmuştur. Öte yandan, Tobey’nin ilk soyut denemeleri, tinsel vurgularıyla, soyut türde çalışan Klee ve Arp gibi Gerçeküstüçüler’le ABD’nin daha dinamik Soyut-Dışavurumculuk’u arasında bir köprü kurabilmiştir.

¹¹⁶ J.N.Erzen, “Mark Tobey”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, III, 1797.

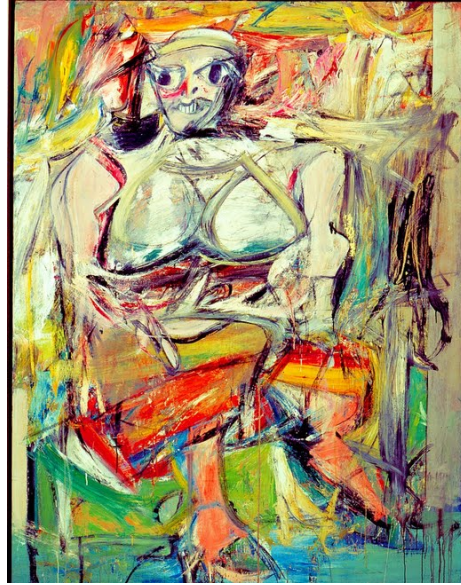
¹¹⁷ Erzen, “Mark Tobey”, III, 1797.

1930'lar sonunda yaptığı ve soyut biçimlerin anlatımı içinde yaşamın çeşitli güçlerini bağdaştırma ve denge bulma amacını taşıyan beyaz kaligrafik resimleri, Klee'nin çizgi gezintileri ya da homojen geometrik biçim dağılımı içeren resimleriyle bir yakınlık göstermektedir.¹¹⁸

4.1.4. Willem De Kooning

Willem De Kooning, Amerikan sanat akımları gurubuna katılarak yeni arayışlar içinde giren Soyut-Dışavurumculuk'un dinamik ressamlarından biridir. Eserlerinde genellikle kadın figürlerinden olan ve resimlerinde kendine özgü fırça vuruşları ve anlatımcı karşıtılıkların egemen olduğu kompozisyonlar oluşturmaktadır.

“ABD’de ARD-İZLENİMCİLİK, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ve Amerikan yöreselciliğinin ötesinde, yeni anlatım olasılıkları arayan sanatçılar grubuna katılarak SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının en güçlü ve dinamik ressamlarından biri olan De Kooning, renklerin, özgür fırça vuruşlarının ve anlatımcı karşıtılıkların egemen olduğu resimlerinde, belirgin bir soyut espri içinde genellikle konu olarak kadın figürünü ele almıştır.”¹¹⁹



Resim 4.4. Willem de Kooning, Kadın I. 1950-2, Tuval üzerine yağlıboya, 193 x 147 cm. Museum of Modern Art, New York, USA

¹¹⁸ Erzen, “Mark Tobey”, III, 1797.

¹¹⁹ J.N. Erzen, “Willem de Kooning”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, I, 431.

De Kooning eserlerinde büyük kadın figürleriyle oluşturduğu kompozisyonlarında çeşitli imgeler oluşturmuş, bunları yaparken farklı tekniklerde denemiştir. Kâğıtların üzerine yaptığı çizgileri kesip tuvale yapıştırmış boyaları tuvale dökerek baş aşağı çevirmiştir. Bunları yaparak tuvali kompozisyon kısıtlamalarından arındırmıştır.

“1942 dolayında resimde giderek ana örgeyi oluşturan büyük ve güçlü kadın figürlerini görmek olasıdır. Bu yıllarda Soyut-Dışavurumculuk’u oluşturacak sanatçılarla ilişki kurması, resimdeki gelenek dışı yöntemlerin uygulanmasını hızlandırmıştır. Büyük kağıtlara yaptığı hareketli çizimleri yırtarak birbiri üstüne yapıştırıp yeni imgeler oluşturan ve soyutlamaya yönelen De Kooning, tuvalerini baş aşağı çevirip boyamış ve çeşitli yöntemlerle, alışılmadık kompozisyon kısıtlamalarının çıkabilmiştir.¹²⁰”

De Kooning eserlerinde soyut renklerle ve fırça vuruşlarıyla kendisinin anlık ruh halini tuvaline uygulamıştır. Bunları yaparken hareketli ve çeşitli renklerle -sarı, pembe ve siyah kalın ve ince renklerle- kompozisyonda gerginliği vurgulamaktadır.

1955-60 arasında tümüyle soyut, renklerin vurgulandığı resimler yapmıştır. Soyut Dışavurumculuk’un amaçlarına koşut olarak De Kooning’in resimlerinde içten ve kendiliğinden oluşan bir yaklaşımla, bilinçaltını ve ruh hallerini açığa vurmak, jestüel, kaligrafik bir fırça kullanılmasıyla boya dokularını ruhsal güçlerin simgeleri olarak ele alma eğilimi vardır. Resimde önceden yapılmış tasarıma göre değil, anlık ruh haline, resmin kendi çağrışımlarına göre gelişir. Fırça darbelerinin hareketliliğiyle birlikte De Kooning’in çoğu resminde egemen olan sarı, pembe ve siyah gibi renklerle kalın ve ince boya kullanımının karşıtlığı anlatması belirli bir gerginlik sağlar.

De Kooning tuvalerinde sert fırça vuruşları ve çizgi lekeleri uygulayarak soyut biçimlere yer vermiştir. Bu biçimler kadın figürleri bulunan kompozisyonlarında ve kabartmalarda bulunmaktadır. Bu uygulamaları Adnan Turani şu şekilde anlatmıştır; *“Büyük boyutlu resimlerinde fırçayla oluşturulmuş yazısal notlar kompozisyonuyla son eserlerindeki az belirgin kadın figürü ve çevresindeki mekan, gene ustaca fakat hoyratça boyanmış boya çizgi lekelerle soyut bir biçimlemeye*

¹²⁰ Erzen, “Willem de Kooning”, I, 431.

dönüştürülmüştür. Onun ustaca fırça kullanmaya dayanan biçimlemeleri, sonradan Pollock'un sıçratma resimleriyle birlikte "Action Painting" olarak adlandırılmıştır.¹²¹

De Kooning'in eserlerinde zamanla fazla bir değişiklik olmamıştır. Renkler de berraklık ve boyasında akıcılık artmaktadır. 1970-80'lerde kadın figürü, yüzeyin kabartmalı ve rahat bir şekilde heykeller yaparak çağdaş anlatımcı geleneğin önemli resimlerindedir.¹²²

4.1.5. Barnett Newman

Barnet Newman, ABD'de gelişen soyut dışavurumculuk akımının ilk sanatçılarından. Büyük tuval üzerine uyguladığı renk şeritleri ve yalın kompozisyonlardan çalışmalar yapmıştır.

Barnett Newman eserlerini dini konulardan ele almıştır. Resimlerini büyük tuvallere tek renk ve çizgiyle oluşturur. Dikey bir çizgiyle iki böler. Bu da içinde bulunduğu durum ve kendi ruhsallığıyla ilişkilidir. Newman'ın resimlerini ve esas öğeleri Norbet Lynton şu şekilde anlatmaktadır; *"Barnet Newman 1948'de 'güzelde çok esaslı yüceliği akla getirecek bir sanat' olarak adlandırdığı olguya ulaşabilmek için çok çalışmıştı. İkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: ilki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, 'içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısında çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış' olarak niteler. Daha sonra 1966'da yaptığı The Stations of the Cross adlı on dört resimlik dizisinde, İsa'nın çarmıhtaki son sözleri olan 'Beni neden bıraktın?' sorusu bu kez evrensel çılgılık olmuştur. Newman'ın resimlerindeki dikey işaretler, durgun ve büyük bir olasılıkla sonsuz ortamda olumlu hareketler olarak yorumlanabilir. Tıpkı bir yıldırım düşmesi ya da Tanrı'nın suları yarması gibi. Newman'ın bazı resimleri çok büyüktür ve renk alanları ve sütunlarla sağlanan derece kontrastları uçsuz bucaksız görüntüleri çağırıştır.¹²³*

¹²¹ Turani, 706.

¹²² Erzen, "Willem de Kooning", I, 431.

¹²³ Lynton, 238, 239.



Resim 4.5. Barnett Newman, Sözleşme, 1949, T.Ü.Y, 121.9 x 152.4 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture, Washington

“Newman temel renk şeritleri içeren büyük tuvalere yönelmiştir. Newman’ın edebiyata, klasik öğretilere ve dine olan ilgisiyle mistik yaklaşımı resimlerinin yalınlığına karşı çarpıcı ve anlam dolu bir üslup geliştirmesine yardımcı olmuştur.”¹²⁴

Barnett Newman, tuvaleri üzerinde koyu ve dikey renk şeritleri anlayışını uygulamaktadır. Bu şeritler eserlerin de monotonluğu da bozmaktadır. Bu anlayış bizi hem tarihsel hem de sanatsal anlamda geri götürmektedir. Mehmet Yılmaz şöyle anlatmaktadır; *“Newman’ın 1950’lerdeki resimleri, neredeyse baştan başa tek bir renkle kaplanmış tuvalerden ibaretti. Yılmaz (2006, s. 171) Zaman zaman açık ya da koyu tonlu dikey şeritler bozuyordu bunlardaki monotonluğu. Bununla, hem tarihsel hem de sanatsal anlamda resmi en temel elemanlarına geri götürmüş oluyordu (‘ilk insan bir sanatçıydı’ diyordu Newman). Elemanları alabildiğince azalttığı için, onun çalışmaları minimalizme yol açıcı işler olarak değerlendirilebilir.”¹²⁵*

Newman’ın dikey ve homojen olan resimlerinde tek renk çizgiyi, uzun ve yatay eserlerinde ise çizgiler halinde birkaç rengi yan yana sürdüğü görülmektedir. Newman 1960’ların sonralarına doğru tek bir dikey çubuktan oluşan heykeller de yapmaktadır.¹²⁶

¹²⁴ Nejat F. Eczacıbaşı, “Barnett Newman”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, II, 1347.

¹²⁵ Yılmaz, 171.

¹²⁶ Eczacıbaşı, “Barnett Newman”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, II, 1347.



Resim 4.6. Barnett Newman, *The Stations of the Cross*, 1966, On Dört Resimlik Dizisi.

4.1.6. Jackson Pollock

Jackson Pollock kendine özgü tekniğiyle eserlerinde oluşturduğu havayla yoğrulmuş çizgisel denemeler, boyayı akıtarak ve damlatarak yaptığı eserlerle Soyut-Dışavurumculuk akımının içinde kendine özgü yer edinmiştir.¹²⁷

Jackson Pollock eserlerini oluştururken tuval bezini yere serip badana fırçasıyla boyaları çizgiler halinde akıttırdı. Bunları yaparken kendini tabloya yakın hissediyor, dahası tablonun bir parçası oluyordu. O anları Franco Farago kitabında şöyle anlatır; *“Tablonun içindeyken, yaptığım yaptığım şeylerin bilincinde değilim. Ancak belli bir ‘biliçleme’ anından sonra yapmak istediğim şeyi görebiliyorum. Değişiklikler yapmaktan ya da yarattığım imgeyi ortadan kaldırmaktan korkmuyorum, çünkü bir tablonun kendine özgü bir yaşamı vardır. Tablonun yaşantısının gün yüzüne çıkmasına izin vermeye çalışıyorum. Ancak tabloyla teması kaybettiğimde, ortaya kaotik bir sonuç çıkıyor. Başka bir deyişle, tam bir uyum ve kolay bir deyiş-tokuş söz konusudur; böylece başarılı bir tablo ortaya çıkmış oluyor.”*¹²⁸

¹²⁷ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, İstanbul 1997, III, 1493-1494.

¹²⁸ Farago, 259.



Resim 4.7. Jackson Pollock, Numara 1A, 1948, Tuval Üzerine Yağlıboya, 264.2 x 127.7 cm. Museum of Modern Art, New York

Jackson Pollock bir çok rengi karıştırarak, yada tuval üzerinde renkleri üst üste akıtarak, uzun uzun sınırsız çizgilerle denemeler ve kompozisyonlar yapmıştır. Bu çizgiler tuvaline derinlik katmış ve görsellik kazandırmıştır. Mehmet Yılmaz bu durumu şöyle yorumlar; *“Fırça ve palet kullanmıyordu. Elinde bazen fırçamsı bir şeyler görülebiliyordu, ama uçları iyice kuruduğu için bunlarda özelliklerini kaybetmişti. Yerine göre boyları, bazen altı delik kutulardan akittiği gibi bazen de elindeki sopayı oradaki boya kutularından birine daldırıyordu. Tuvalin her tarafında ritmik bir şekilde gezinen inceli kalınlı ve birbiri üstüne gelmiş boyalar, ilginç bir görsel derinlik oluşturuyordu. Ayrıca daha önemlisi, belli bir zaman diliminde, sanatçının devinimlerinin tuval üzerindeki kayıtlarıydı bu resimler.”*¹²⁹

Pollock kullandığı bu teknik yenil sayılmaz daha önce Max Ernst de altı delikli kutulardan boyları tuvale damlatarak denemeler yapmıştır. Sanatçı bir çok denemeler yapmış ancak fazla ısrar etmemiştir. Pollock’un diğer sanatçılardan farkı bu teknikte ısrar etmesi belli bir kıvama getirmesidir.¹³⁰

4.1.7. Morris Louis

Morris Louis Soyut-Dışavurumculuk ve Renk Alan Resmi çalışmalarıyla tanınmaktadır. Çeşitli üsluplar geliştirmiştir. Boyayı incelterek akıcı lekeler yapmıştır.

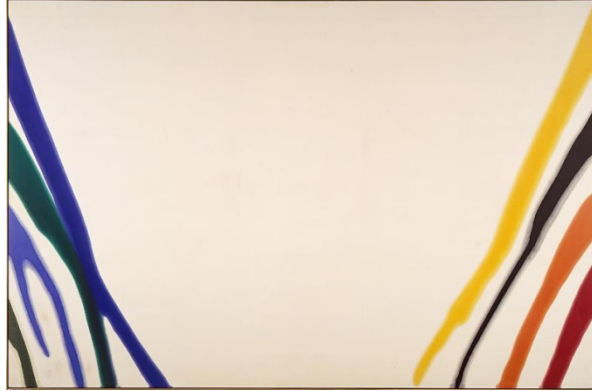
¹²⁹ Yılmaz, 163.

¹³⁰ Yılmaz, 163, 165, 166.

Eserlerinde espası kullanarak, sağa sola yatay renk çizgileri yaparak, düzenli renk çizgileriyle çalışmalar yapmıştır.¹³¹

Morris Louis tuvalini düz ve açık renklerle boyamış, her iki tarafa acılan çizgileri, soyut akışkan biçimleri tek tek düzenleyerek resmetmiştir. Mehmet Yılmaz şöyle söylemektedir; “*Morris Louis, bu yeni anlayışa ait girişimin ilk sanatçısı olarak gösterilmektedir. O, genelde düz açık renkte boyanmış bir tuval zeminin iki tarafına, yalın renkli akışkan biçimlerin kesin çizimine dayalı, akrilik ya da başka karışık tekniklerde boyanmış, hacimsiz, soyut fakat geometrik olmayan biçimler resmediyordu. Onun soyut akışkan biçimleri, tek tek ve enformel olarak düzenlenmişti.*¹³²” Böylece sanatçı farklı teknikler uygulayarak çalışmalarına farklı boyuta taşımaktadır.

“*Düz renkli alanların oluşturduğu bu yöntemle hareketli soyut’un jestüel niteliklerini eleme olanağını bulmuş, ayrıca bu lekeleme tekniğiyle dokusal bir yüzey yerine rengin salt görsel niteliklerini gündeme getirmiştir.*¹³³”



Resim 4.8. Morris Louis Alpa Pbi 1961 T.Ü.A 259.1 x 495.1cm, Tate Gallery, Londra

Morris Louis renk değerlerini, duyarlı bir şekilde yüzey üzerine çizgiler halinde yansıtmaktadır. Bu şeritler dizinini düz yüzeye çizgiler halin de aktarmıştır.

“*Morris Louis’in renk değerlerine ve karşıtlıklarına olan duyarlılığının ortaya çıktığı bu resimlerin bir özelliği de boyutlarının son derece büyük olmasıdır. Bu*

¹³¹ Nejat F. Eczacıbaşı, “Morris Louis”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, II, 1127, 1128.

¹³² Turani, 740.

¹³³ Eczacıbaşı, “Morris Louis”, II, 1127, 1128.

çalışmalarının ardından şeritlerin dizisine başlayan sanatçı, renkleri boş tuval yüzeyi üstüne düz düşey çizgiler halinde uygulamıştır.¹³⁴”

4.1.8. Franz Kline

Franz Kline, soyut dışavurumcu tarzı benimsemiş ve bu stil ile yaptığı resimlerle bilinir. Eserlerinde geniş fırça vuruşlarıyla oluşturulan çizgiler resimlerinde kendiliğinden oluşmuşluk ve dinamik bir etki oluşturmuştur. Onun büyük siyah beyaz kompozisyonları doğu hat ve doğu kaligrafi'sini anımsatmaktadır. Kline'nin siyah fırça vuruşlarını ve kaligrafiyi Adnan Turani şöyle ele almaktadır; *“Bir diğer soyut-ekspresyonist olup gençliğinde endüstriyel çevrenin peyzajlarını yapan ve daha sonra madenci kasabaların yoğun siyah çevresinden edindiği izlenimlerin ona son resimlerinde kullandığı o siyah büyük fırça lekelerini esinlettiği belirtilen Franz Kline da (1910-1962) Amerika'daki Soyut Ekspresyonizme yönelmiştir.*

“Önceleri gerçekçi bir görüşe dayanan resimler yapan Kline, soyut-ekspresyonist gruba yakınlaştıktan bir süre sonra, bilinen yazısal karakterli resimler yapmaya başlamıştı. Özellikle siyah yağlıboya badana fırçası kullanarak büyük hareketlerle tuval yüzeyine yayması ve etkileyici yazısal notlar oluşturması, onu kendi resimsel üslubuna yakınlaştırmıştı. Onun bu hareket resmi, onu diğer Amerikan Soyut-Ekspresyonistlerinden ayırmıştı.¹³⁵”

Kendine has Anlatımcı Soyutlamaya yönelen ressam geniş fırça vuruşlarıyla resim yazı betimlemektedir. Resimlerinde doğu kaligrafisi görülmektedir. Beyaz zemin üzerine siyah fırça vuruşları, siyah-beyaz hacim ve biçim ortaya koyduğu görülür.¹³⁶

Franz Kline'in beyaz zemin üzerine uyguladığı siya-beyaz çizgileri, Pollock ve Kooning'in eserlerinden etkilenmektedir. Resimlerinde beyaz zemin üzerine kalın fırçalarla uyguladığı biçimler soyut biçimlerdir. Siyah çizgilerden oluşan biçimler etkili görünmektedir. Bu çalışmalarla ilgili denemler yaparken eserine badana fırçasıyla da denemeler yapmıştır. Tualini bir ucundan diğer ucuna kalın fırçalarla boyadığı kararlı-kontrollü çizgilerinin doğu kaligrafisine benzetildiğini Mehmet Yılmaz bir yazısında şöyle iddia etmektedir. *“Eylem resminin diğer bir temsilcisi de Kooning'in yakın*

¹³⁴ Eczacıbaşı, “Morris Louis”, II, 1127, 1128.

¹³⁵ Turani, 706, 707.

¹³⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, 2. Cilt, İstanbul 1997, 1027.

arkadaşı Franz Kline'dir. Rembrandt ve Goya'ya hayran olan sanatçı, öteden beri toplumcu gerçekçi anlayışta figüratif resimler yaparken 1950'de, birdenbire tarzını değiştirdi. Beyaz zeminler üzerinde çok kalın fırçalarla sürülmüş siyah biçimlerden oluşan soyut resimlerdi bunlar. Anlattığına göre bir gün, küçük boyutlu ve siyah beyaz eskizlerinden birini projektörle büyüttüğünde, birkaç çizgiden oluşan son derece etkili bölgeler keşfetmiş ve bunları büyük tuvalerde badana fırçalarıyla denemeye karar vermişti. Sıkı işçiliğe dayalı figürler yaparken, birden bire soyuta geçmek bu kadar basit olmazdı elbette. Pollock ve Kooning'in çalışmaları zihnini hazırlamış; hadise, daha sonra kendi çalışmaları vesileyle ortaya çıkmıştı. Belki de bu değişimi, düne kadar toplumsal sorunlara parmak basan birinin hidayete ermesi olarak görebiliriz. Şaka bir yana, Kline'i diğer ikisinden ayıran şey kompozisyonlarının renksiz ve çok daha sade olmasıydı. Ayrıca, beyaz zemin üzerini kah bir uçtan diğer uca kat eden kah kıvrılarak Doğu kaligrafisine benzeyen kalın ve siyah boyalar daha kararlı ve kontrollü görünüm sunarlar.¹³⁷”



Resim 4.9. Franz Kline,1951. Özel Koleksiyon T.Ü.Y., 198.2 x 182.9 cm

¹³⁷ Yılmaz, 168.

4.1.9. Pierre Soulages

Pierre Soulages, güçlü ve sağlam kurulmuş kalın siyah çizgilerle, ışıkla yüklü biçimlerin, ritmin belirginleştirdiği bir üslupla eserlerini tasvir etmiştir. Soulages'ın resimleri hareket ve yazının bastırıldığı çizgilerle, dinamik ve coşkun bir ışıkla, karanlık bir evrenden aydınlığa açılır. Geniş fırçalarla oluşturduğu desenlerini, çizgileri ışıltılı ve parlak bir iz olarak çizmiş, ışığı yansıtmak için iz oluşturmuştur.



Resim 4.10. Pierre Souglages, Resim, 1956, T.Ü.Y., 195 x 130.2 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

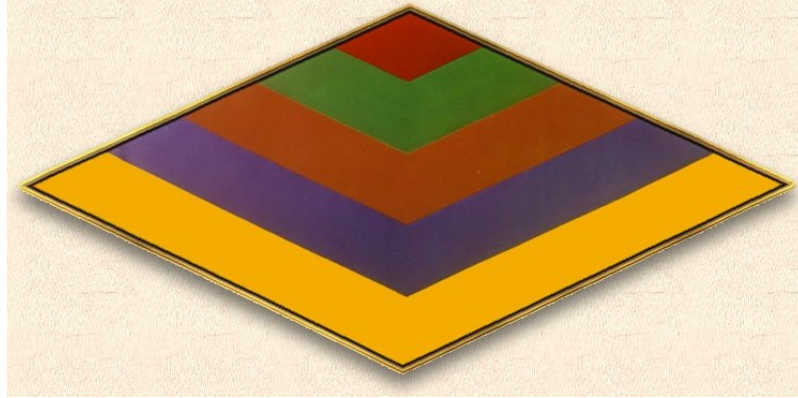
Pierre Souglages'in eserlerin de bir çok teknikler uygulamıştır. Kaligrafi ve siyah çizgiler uygulamaktadır. Bazen çizgiden ilgisini kesip tuvalin tamamını kaplayan lekeler yer vermiştir. Bu çizgileri fırçalarla çizmektedir.

“Soulages ise “kaligrafik” döneminden sonra “kurgusu çatılmış” bir döneme geçti ve birkaç yıl önce resminin ana örneği gibi görünen büyük siyah çizgilerle ilişkiyi kesip lekeye, bazen bütün resmi “yiyen”, yer kaplayıcı bir lekeye girdi. Soulages'ın resmi, hareketin ve yazının ağır bastığı bir ilk dönem, sonra bir sertleşme ve kıpırdamazlık devresi, sonra dinamik ve coşkun bir dönem yaşadı, nihayet bugün bir dolgunluk ve dingin gelişme devresindedir. Buna karşılık büyük güç, soluk ve

genişlik...Soulages, hiçbir zaman ne kalemle çizmiş ne kazı kalemi kullanmıştır örneğin, desenlerini geniş fırçayla çizer.¹³⁸”

4.1.10. Kenneth Noland

Kenneth Noland eserlerinde yalın, geometrik biçimli ve çarpıcı renkli resim türünü benimsemiş ve bu tavrı sürdürmüş bir sanatçıdır. Kenneth Noland’ın resimlerini dikey-yatay renk çizgileri oluşturmaktadır. Geometrik biçimli, çarpıcı renkli düz çizgiler tuvali alanlara bölmektedir. Renk alanları oluşturmuştur. Norbert Lynton şöyle anlatmaktadır; *“Noland, bütün yüzeyi yatay ya da dikey + yatay şeritler ve renk çizgileriyle kapladı. Sonraları tekrar alışılmış boyutlardaki tuallere döndü. Resimlerde özellikle fırçayla çizilmemiş ya da boyanmamış, tümüyle renk alanları sınırlarının oluşturduğu düz çizgiler, tuval yüzeyini düzgün ancak önceden kestirilmeyen alanlara böler. Bu resimler, renk alanlarından oluşmuş çok daha geniş bir yüzeyden alınmış rastlantısal birer kesit oldukları izlenimini verirler..¹³⁹”*



Resim 4.11. Kenneth Noland, Mach II. 1964, Tuval Üzerine Akrilik Reçine, 249 x 528 cm. Tatel Gallery, Londra

Kenneth Noland çalışmalarında kare tuval üzerine üstüne boyanmış iç içe açık renk halkaları, nişanlar gibi kompozisyonlar yapan bir sanatçıdır. Bazı tuvallerinde birbiri üstüne gecen renk şeritleri uygulamış, sonra ince renk farkları içeren kesin renk

¹³⁸ Michel Ragon, *Modern Sanat*, (1. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2009, 87, 88, 90, 91.

¹³⁹ Lynton, 248, 249.

alanlarına bölmüştür. Renk ve alan biçim ve çerçeveyi inceleyen görsel algıyı genişleten eserler yapmıştır.¹⁴⁰



Resim 4.12.Kenneth Noland, Armağan, 1962, Tuval Üzerine Akrilik, 182 x 182 cm, Tatel Gallery, Londra

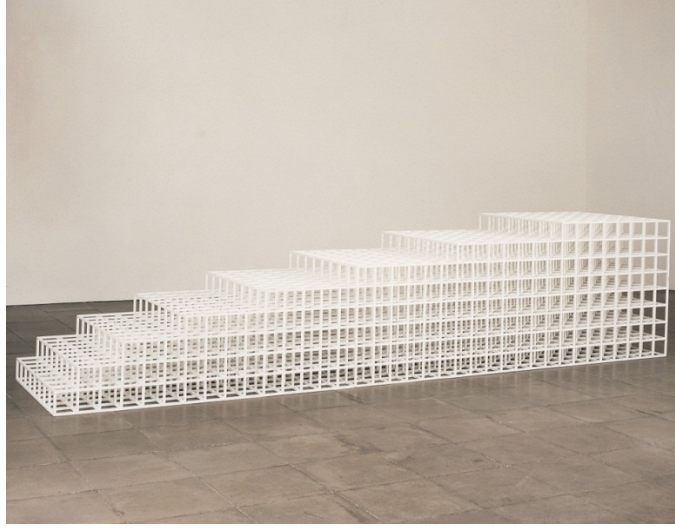
4.1.11. Sol Lewitt

Kendi sanatını ‘kavramsal’ olarak niteleyen Lewitt, küp ve ondan türeyen biçimlerin yan yana gelerek iç içe, üst üste yerleştirilerek tekrara dayanan çalışmalar üretmiştir.

Sol Lewitt ilk çalışmalarında boş bir alan taş, beton kullanarak yaptığı küp şeklindeki eserinin dış hatlarını alarak, metal ve ahşap kullanarak çizgisel bir küp oluşturmuştur. Bu küpleri üst üste, alt alta yerleştirilerek nesne ve boşluğu vurgulayarak, sade yalın görünümlü bu küpleri bir mekânda sergilemiştir. Sol Lewitt’in modüler küp biçimli çalışmasını Adnan Turani şöyle anlatmaktadır; “*Sol Lewitt, ilk modüler küp biçimli transparan çalışmasını 1965’te yapmıştı. Daha önce gerçekleştirdiği kapalı küp biçimli çalışmasından olumlu sonuç alamayınca, iskeletin üzerindeki deriyi tamamen kaldırmaya karar vermişti. Ancak bu kez, iç iskeletin planlanmasının ve bu iskelet parçalarının da bir tutarlılığa sahip olması gerektiğini anlamıştı. Bu nedenle, aynı düzlemde sıralanan kare modüllerden oluşan bir yapının oluşturulması söz konusu olmuş ve bir iskelet biçimindeki kuruluşun dış hatlarının vurgulanması için, işin tamamı*

¹⁴⁰ J.N.Erzen, “Kenneth Noland”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, III, 1352.

siyaha boyanmıştı; aynı yılın sonlarına doğru da, yüzeyin sert ve endüstriyel görünmesi istenmiş ve bu kez beyaza boyanmıştı.¹⁴¹”



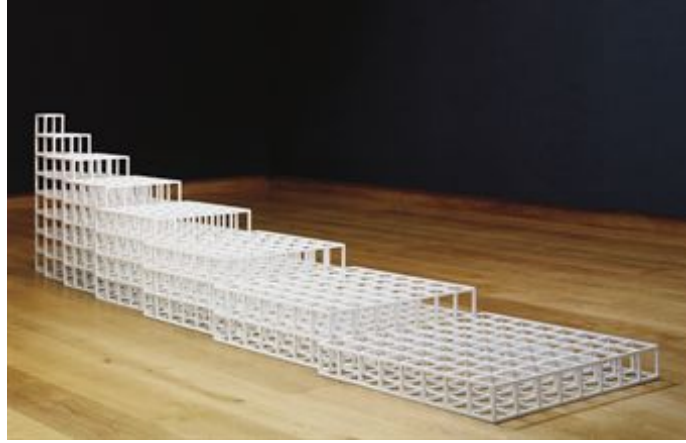
Resim 4.13. Sol Lewitt, Açık Geometrik Yapı 3, Ahşap Üzerine Boya, 1990, Lisson Gallery, Londra

Çizim, grafik olarak düzenleme ya da duvara yerleştirerek çalışmalarını gerçekleştirmiştir. Düzenlemelerinde yerleştirilen küpler yalnız biçimlerdir. Sistem üzerinden hareketle gerçekleştirilmiştir. Matematiksel bir düzende boşluk, mekân ve nesne ilişkilerinde çözümsellik üreten Lewitt, akla dayalı eserler üretmiştir. Eserin görsel biçimi olmasa bile düşüncenin bizzat kendisi sanat eseri demektir. Çizimler, karalamalar, taslaklar, çöpe atılan eserler düşünceler, işin birer parçasıdır.

“Önemli olan, sanatçının iyi bir düşünce yaratması ve uygun bir şekilde görselleştirmesidir. Yapıtın görsel bir biçim olmasa bile, düşüncenin bizzat kendisi herhangi bitmiş bir ürün kadar sanat eseri demektir. Başka bir deyimle, kavramsal sanatta ‘yapıt’, ‘düşünce’ ile aynı şeydir. Yapıt düşüncedir, düşüncede yapıt. Aradaki bütün aşamalar (karalamalar, çizimler, taslaklar, çöpe atılan çalışmalar, modeller, incelemeler, düşünceler, söyleşiler) o işin parçalarıdır. Lewitt’e göre sanatçının düşünce sürecini gösteren bütün bu aşamalar, bazen bitmiş işten bile önemlidir.¹⁴²”

¹⁴¹ Turani, 755.

¹⁴² Mehmet Kavukçu, *Kübizimden Günümüze Sanatına Nesnenin Seyri*, (1. Basım), Zafer Form Ofset Matbaacılık, Erzurum 2013, 98, 99.



Resim 4.14. Sol Lewitt, Açık Geometrik Striktür, Boyanmış Tahta, 98 x 438 cm, Lisson Gallery, Londra

Lewitt açık geometrik Striktür, boyanmış tahta adlı eserinde küplerin kenarlarıyla tanımlanan çalışmasında var olan nesnelere gerçekte görüldüğü arasında çelişkiyi anlatmaktadır. Çizgi dizelerinden oluşan duvar resimlerini mekan içerisinde sergilemektedir

4.1.12. Frank Stella

Frank Stella soyut hareketin önemli ressamlarından. 21. Yüzyılda resimlerinde yanılısma, psikolojik ve metafiziksel soyut eğilimler betimlemektedir. Stella 1960 yılında eserlerine düz yada kavisli çizgilerle oluşturduğu kompozisyonlarla başladı. Stella'nın resimlerinde düzenleyici bir sistem olarak hizmet veren siyah çizgiler, paralel çizgiler ve boyalı düzgün bir şekilde tekrarlanan çizgilerle soyut eserler tasvir etmiştir.

Frank Stella'nın resim anlayışı ve çizgilerle oluşturduğu kompozisyonları ve 1960 yılında yaptığı daha çok ya da az,adlı eserini Mehmet Yılmaz şöyle anlatmaktadır; *“Frank Stella'nın saflık üzerine kurduğu resim anlayışı ilk kez 1959 yılında Louise Neveloson, Ellsworth Kelly, Jasper Johns, Robert Rauchenberg gibi sanatçıların da yer aldığı 'Onaltı Amerikalı' adıyla MoMA'da açılan bir sergide dikkat çekti. Stella'nın sergideki resmi, simetrik çizgilerden başka bir şey içermeyen dörtlü bir panoydu. Bunun yanı sıra, bazen V şeklinde bazen de çokgen tuvaler üzerine çizgilerden oluşan bir dizi resim yapmaya devam etti sanatçı. Buresimler yerine göre siyah beyaz, yerine göre renkliydi. Tuval üzerine oluşturduğu çubukların işlevi, yüzeyi bölünmekten çok, tuvali,*

hem alışılmadık biçimini ortaya çıkarıyor hem de burada gördüğümüz gibi, perspektif kurallarına başvurmaksızın bir kırılma ve derinlik etkisi yaratıyordu.¹⁴³”



Resim 4.15. Frank Stella,1959. Tuval Üzerine Emaye (337.2 x 230.5 cm) Evlilik ve sefalet II, Whitney Amerikan Sanat Müzesi

Frank Stella sanat çevresinde, resimlerinde siyah zemin üzerine beyaz şeritler halinde çizgiler kullanması, bu çizgileri tuvali tüm yüzeyine yayması ve çizdiği çizgilerle boş alanlar oluşturması, zaman zaman da bu boş alanları kesmeye başlamasıyla tanınmaktadır.

“New York Modern Müzesi’nde yer alan “16 Amerikan Ressam “ adlı sergiler Stella’yı sanatseverlere siyah üstüne beyaz çizgili resimlerle tanıtmış ve sanat çevrelerinde büyük yankılar uyandırmıştır. Resimlerinde ilgiyi yalnızca yüzeye çekmeye çalışırken azalttığı öğelerin mekan ve nesne yanlısamasını büsbütün yoğunlaştırdığının farkına vararak resimlerinin ortasında delikler açmaya, tuvalde çizdiği çizgilerin çevresindeki boş alanları kesmeye başlamış, giderek biçimlerin çevresinde kalan boşlukarı keserek ilk BİÇİMLENMİŞ TUVAL örneklerini yaptı.¹⁴⁴”

¹⁴³ Yılmaz, 171.

¹⁴⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayın, İstanbul 1997, III, 1697.

4.1.13. Dan Flavin

Işık sanatı alanında çalışmalar yapmış ve hazır floresan ışık tüplerini kullanarak ışık, renk ve mekânı bütünleştirmeye çalışmıştır. Öteki ışık sanatçılarının kinetik ilgilerine (Kinetik Sanatı) karşın Flavin, ışık heykellerini durağan kılmış ve onları belirli mekân noktalarına yerleştirmiştir. Ahu Antmen 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar kitabında Dan Flavin'in floresan ışıklarıyla yapılmış çalışmasını şu şekilde anlatmaktadır; *“Flavin'in yapıtı, floresan ışıklarıyla yapılmış bir düzenlemedir. Sanatçı bunlara her hangi bir müdahalede bulunmamış, yalnızca belli bir düzen içinde bir araya getirmiştir. Yapıt, görünüşe bakılırsa, herhangi bir şeyi temsil etmekte, herhangi bir şey anlatmamaktadır. Yalnızca vardır. Flavin'in yapıtının örneklediği gibi, Minimalistler için sanat, 'ne görüyorsan, odur'; ötesi yoktur. Minimalistlerin kullandığı gündelik endüstriyel malzemenin tek örneği Flavin'in floresanları değildir. Pek çoğu yapı-endüstri pazarlarında temin edilen Minimalist malzeme dağarcığı içinde tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanmıştır.¹⁴⁵”*



Resim 4.16. Dan Flavin, 1996, Site-Özel Montaj Menil Koleksiyonu'nda

Dan Flavin eserlerini oluştururken gündelik bir çok malzeme kullanmış, eserlerini buna göre üretmiştir. Eserlerinde renk renk dik çizgiler halinde floresanlar kullanmıştır.

¹⁴⁵ Antmen, 181, 182.

Bunları bir mekânda düzenli bir şekilde izleyicisiyle buluşturmuştur. Dan Flavin'in floresan tüplerle yaptığı ışıklı çizgilerle oluşturduğu alanı Norbert Lynton şöyle anlatmaktadır; *“Amerikan heykeltıraş Dan Flavin, 1963'ten beri belirli alanlarla bağlantılı olarak floresan tüpleri kurmada uzmanlaşmıştır. Simgesel anlam taşıyan her şeyden kaçınarak, çeşitli boyutlar ve niteliklerde ışıktan çubuklar üzerinde, türlü perdeler ve ritimler uygulayarak çalışır. Flavin'in planladığı düzenlemeleri elektrikçiler uygular. Bunlarda, alışık olduğumuz anlamları belirten hiçbir iz yoktur. Çizilen çizgiler ve fırça izleri yerine ışıktan çizgiler; alan ve hacim yerine oldukça denetlenebilmiş bir parlak alanı vardır.¹⁴⁶”*



Resim 4.17. Dan Flavin, Pembe, Altın, Gün Işığı ve Floresan Işık, 245 x 244,5 x 154,5 cm. New York

¹⁴⁶ Lynton, 309.

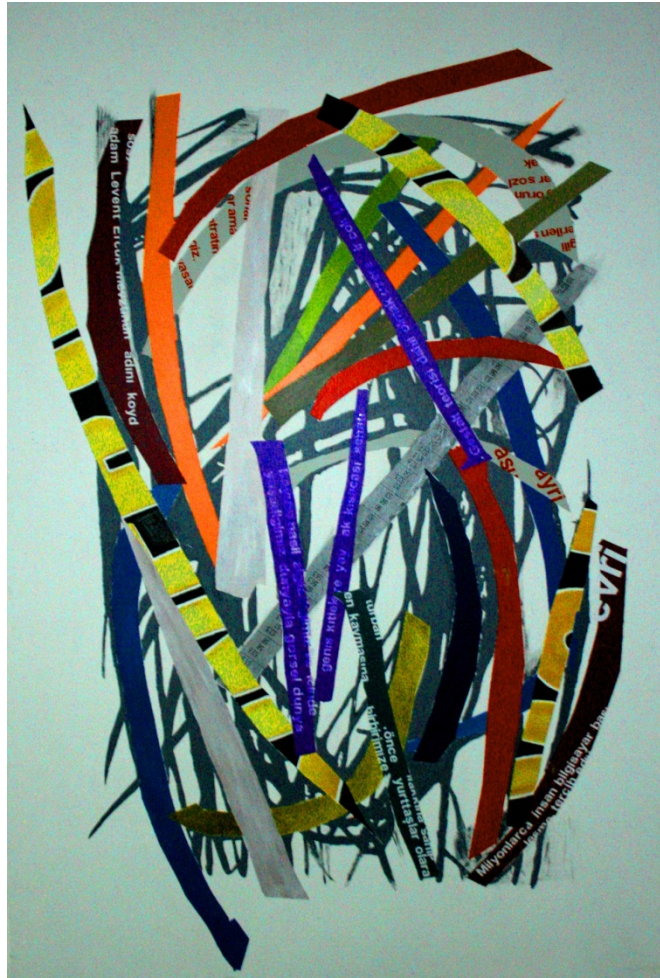
BEŞİNCİ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ YORUMDA BİR ÇİZGİ

5.1. ERKAN GÜNDOĞDU'NUN ÇALIŞMALARI

5.1.1. Resim Örneklerinde Çizginin Kullanımı

Erkan Gündoğdu eserlerinde tuvalini iki planda oluşturmaktadır. Ön ve arka plan olmak üzere iki planda çizgileri tasvir eder. Önde duygulu renklerle verilen duygu arka tarafta ise bedensel hareketlerle oluşmaktadır.



Resim 5.1. Erkan Gündoğdu 4.İsimsiz 110 X 170 T.Ü.K.T. 2011

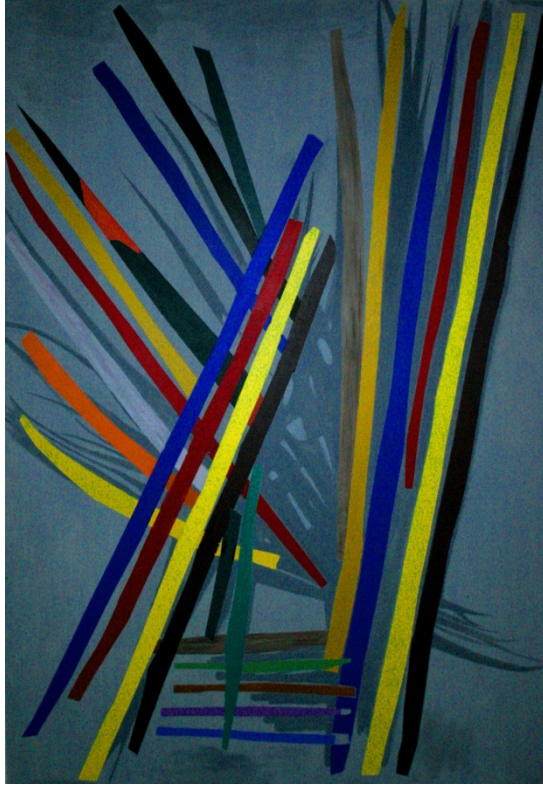
Örnek resimde görüldüğü gibi arka taraf da gri renkle oluşturduğu değişik çizgi türleri bulunmaktadır. Çizgiler dikey-yatay ve diyagonal olarak değişik uzunluk ve

kısalıkta yerine ve çizilmesine göre değişik kalınlık ve uzunlukta sunulmaktadır. Burada fırçanın ve beden hareketleriyle yumuşak ve zarif fırça vuruşlarıyla hareket etkisi vermek ve dinamik yapı oluşturmak istemiştir.

Ön planda ise çizgiyi andıran ince uzun, kalın, dikey, yatay, eğik renkli yüzeyler bulunmaktadır. Resimde duygu niteliğini belirleyen bir biçimsellik uygulanmaktadır. Resimde çizgiye ait vurgulu renkler kırmızı, turuncu, mavi, sarı planlar kompozisyona çizgi ve renk ahengi vermektedir. Yine çizgi değeri üzerine doku, ritim ait değerler eklenmektedir. Yalın çizgi formlarının üzerine yazılar ekledim böylelikle yer yer hareketlilik sağlamaktadır. Resimlerinde o anki durumum yapıtlarını daha hareketli ve sade olmasını sağlamaktadır.

5.1.2. Renk ve Çizgi

Resimlerinde önemli bir anlatım aracı olan renk, çizgi olarak tasvir etmektedir.



Resim 5.2. Erkan Gündoğdu 2.İsimsiz 110 X 170 T.Ü.A.B. 2010

Arka planda monokrom çizgi blokları dikey yatay ve diyagonal olarak yer almaktadır. Çizgiler sert kavisli, bazen yumuşak hafif fırça vuruşlarıyla da etki oluşturmaktadır. Renk olarak bazen çok koyu veya açık kullanıldığı görülmektedir. Bu da o an zihninde yada ruhsal durumuyla oluşur.

Tuvalinin ön planında ise çeşitli renkler kullanarak o anki duyguyu aktarmak için uzun, yalın, zarif, kıvrımlı çizgilerle duyguya ait renk niteliğini belirleyen bir biçimsellik uygulanmaktadır. Çizgisel renklerle oluşturulan formlar zaman zaman çalışmayı hareketlendirir. Ayrıca resimde renklerin üzerine dokular eklenmekte böylece eserde ritmi-dengeyi oluşturmak için kompozisyonlarda denemeler yapıldığı görülmektedir. Yüzeyde derinlik etkili bir perspektif oluşturarak hareketli bir yüzey arayışını sürdürdüğü görülmektedir.

5.1.3. Yazı ve Çizgi

Çizgi pek çok şekilde anlamlandırılabilir: duygusal, yazısal, işlevsel ama hepsinin ortak noktası bir ifadenin ortaya konulmasıdır. Çizgi hat ve kaligrafi gerek resim ve çizim sanatlarında görülen nesne'nin düşüncedeki imge'nin sanatçının duygusal ve yorumsal tepkisi bütünleşerek yüzey üzerinde tasvir etmesidir.



Resim 5.3. Erkan Gündoğdu 1. İsimsiz 100 X 70 T.Ü.K.T, 2010

Çizgilerden oluşan kompozisyonlarında çizgiyi yazı olarak tasvir etmektedir. Arka planda gri tonlarla oluşturduğu yumuşak sert fırça vuruşlarıyla aşağı, yukarı, sağa ve sola doğru oluşan çizgiler doluluk ve boşluklarla bütünleşmektedir. Böylece Çin ve Japon sanatıyla benzeşmekte ve hat sanatını da anımsatmaktadır. Hartung'un bu sezgisel ve spontane yapıtları bunların bir örneğidir.

Tuvalinin ön planın da çeşitli renklerle oluşturduğu çizgiler uzun şeritler halinde aşağı, yukarı ve yatay, eğik biçimler üzerine yazı ekleyerek dinamik bir yapı oluşturmaktadır. Uzun şeritler halinde renklerin üzerine eklediği yazılar doku-ritim, denge, derinlik hissi vermektedir. Böylece resimlerinde kısa süreli dönemler ortaya çıkar. Resimleri sade ve dinamik bir durum olmasını sağlamaktadır.

5.1.4. Kompozisyon

Dingin bir tuval üzerine yumuşak sert ve dinamik çizgiler yer almaktadır. Dikey, yatay, eğik olarak fırça vuruşları ve çizgilerle izlenilirliği ve hareketliliği sağlaması amaçlanmıştır. Sanatçının zihninde oluşturduğu biçimleri, formları bedensel hareketlerle uygulamış, beden gücüne dayalı spontane çizgiler öne çıkmaktadır.

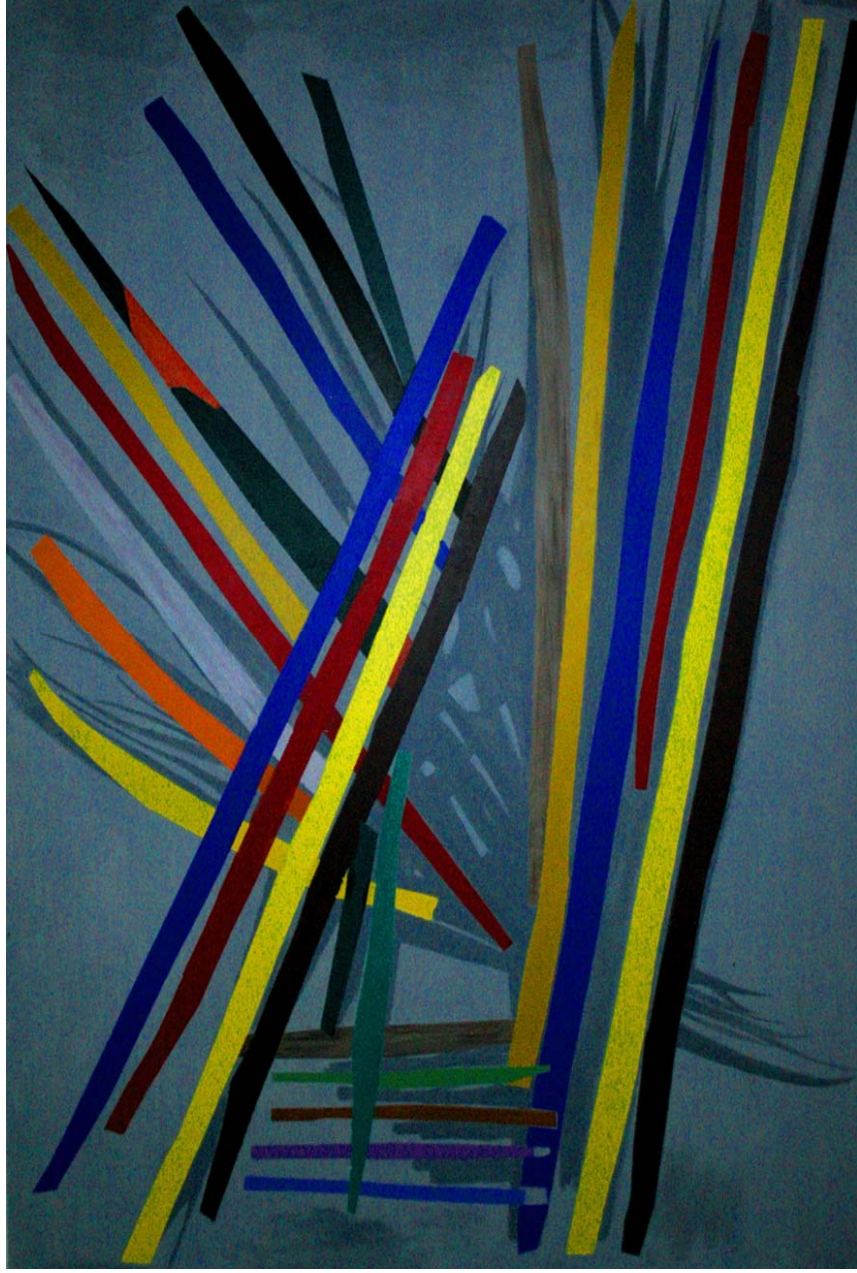
Erkan Gündoğdu'nun bu çizgileri, o anki ruh haliyle oluşan bazen yumuşak ya da sert, öfkeli, çatışan, lekeler-çizgiler de olabiliyor. Bazen de kompozisyonlarında tuvalinden taşan çizgilerde görülür. Kompozisyondaki çizgiler arası boşlukları ve doluluklar biçimlenmiş yapı ritim ve dengeyle bütünleşerek oluşmaktadır.

Çizgiler bazı kompozisyonda araklılarla, topluluklar halinde fırça vuruşuna göre coşkulu veya tek olarakta anlatımda yerini almaktadır. Çizgilerin çeşitlenmesiyle farklı kalınlıklar ve vücut hareketine göre hızlı ve ya yavaş, bastırarak yada hafifçe oluşan çizgiler yüzeyde iç içe oluşturulmaktadır. Bu oluşan çizgilerin üzerine çeşitli renklerde ve tonlarda renk ekleyerek, renk ve çizgi planları oluşuyor. Renkler gazete ve dergilerden alınan parçalar yada yazılarla kompozisyona eklenip çıkarılarak denemeler yapıldığı görülmektedir. Kompozisyonlarda renklerle yüzey üzerinde ritmi ve dengeyi renk ağıyla oluşturarak denemeler yaptığı izlenmektedir.

5.1.5. Çalışmalar



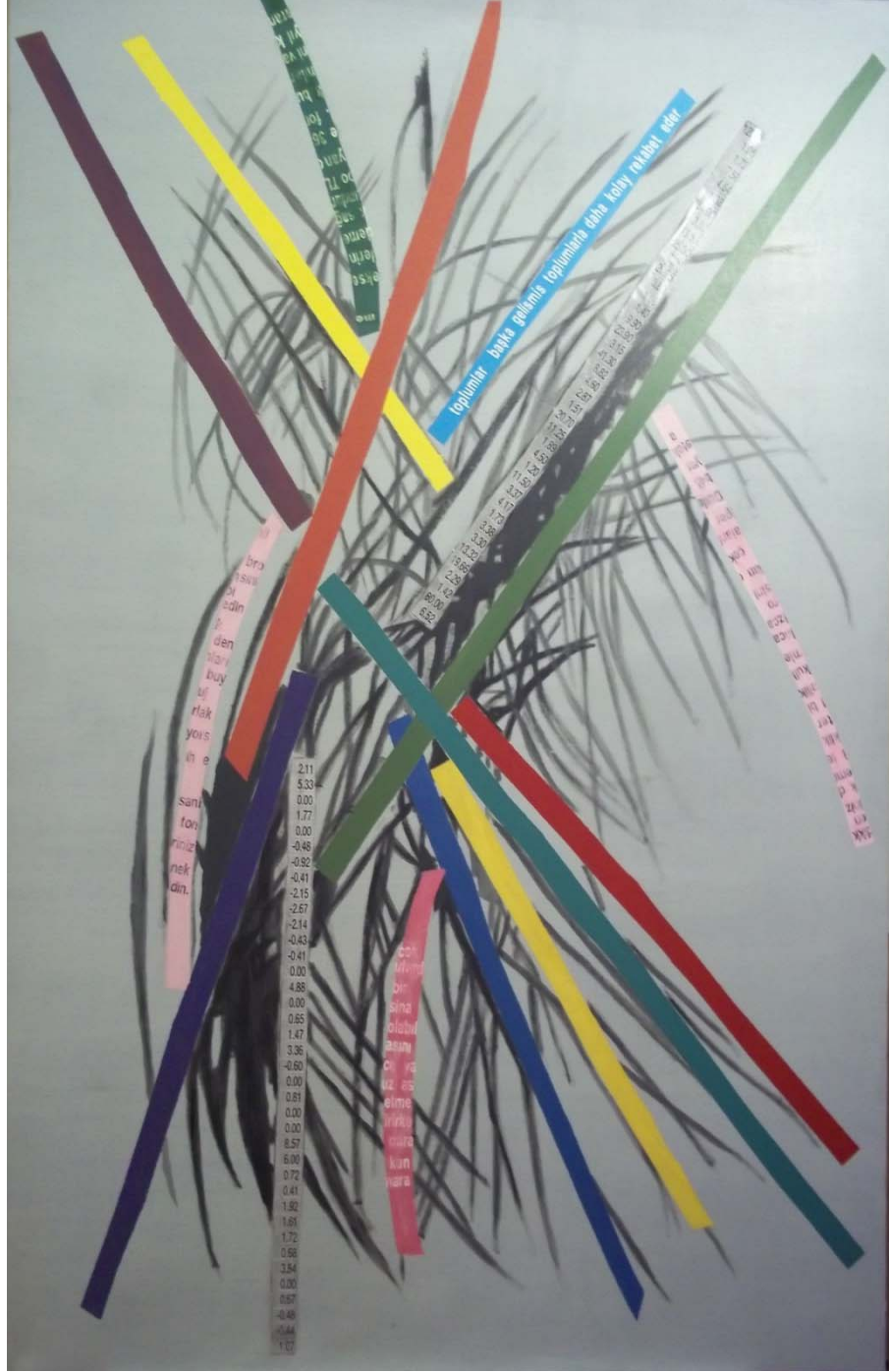
Resim 5.4. Erkan Gündoğdu 1. İsimsiz 100 x 70 T.Ü.K.T. 2010



Resim 5.5. Erkan Gündoğdu 2. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.A. 2010



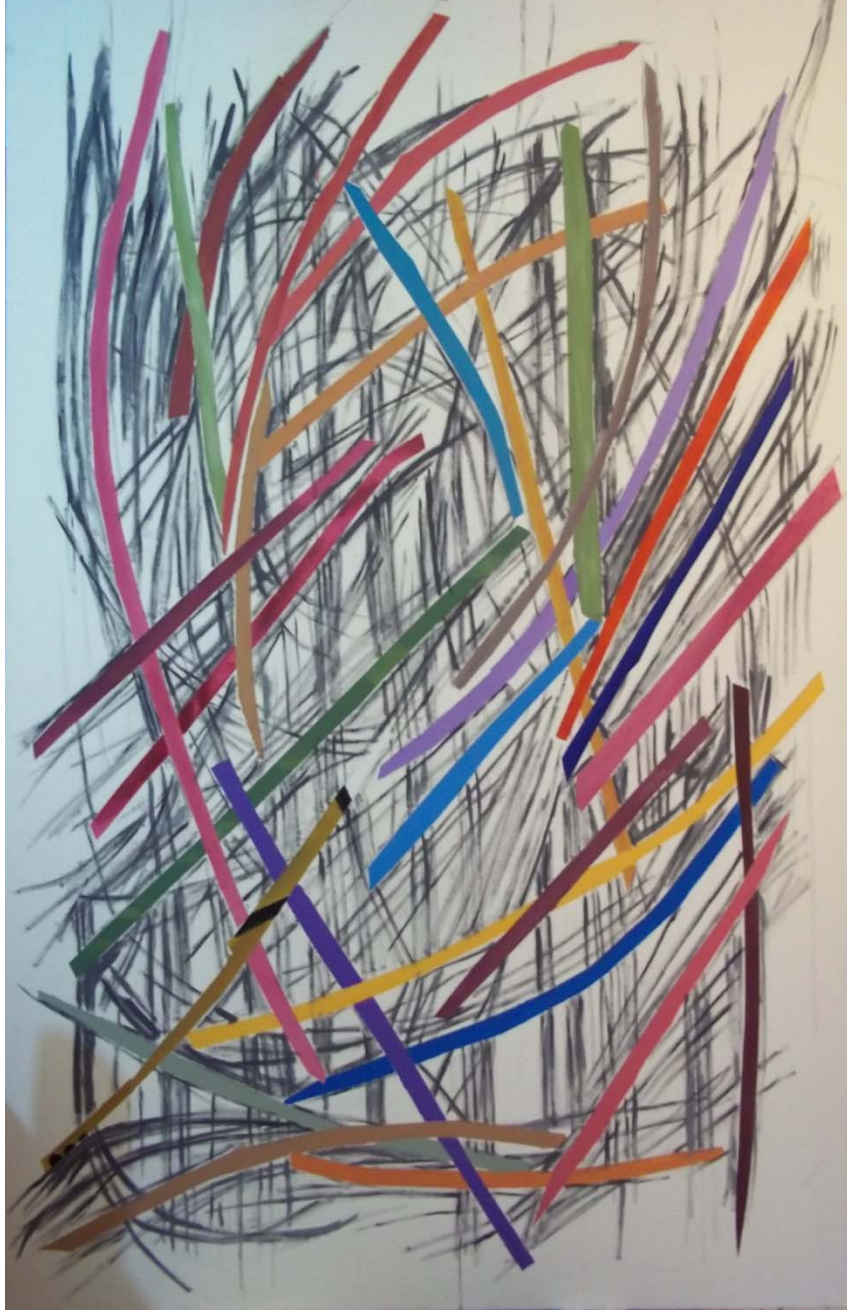
Resim 5.6. Erkan Gündoğdu 3. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.K.T., 2011



Resim 5.7. Erkan Gündoğdu 4. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.K.T., 2011



Resim 5.9. Erkan Gündoğdu 6. İsimsiz 170 x 110 T.Ü.K.T., 2012



Resim 5.10. Erkan Gündoğdu 7.İsimsiz 170 x 110 T.Ü.A., 2013

SONUÇ

Çizgi insanoğlunun var oluşundan bu yana kendini, yaşamını, duygularını anlatmada kullandığı, düşüncelerin, görüntülerin, hayallerin canlandırmasını sağlayan görselliğe dayanan, anlatımların ve aktarımların ilk ve esas ögesidir. Çizgi sanatın temelini oluşturan ve birçok sanatın oluşmasına, gelişmesine, anlam kazanmasına, var olmasına tasvir ve temsili olmuştur. Görsel sanat çalışmalarının temelini oluşturan tasvir anlatım aracı olarak çizgi eserin etrafını çevreler ve süsleme aracı olarak oluşurken, zamanla çizgi resmin kendisi-temsili olmuştur. Çizgi hareketi, yönü, ölçüsü, tipi kullanım yeri ile de bağıntılı olarak esere güç ve anlam kazandırır. Çizgiler, incelik kalınlıklarıyla leke üzerinde bir derinlik izlenimi yaratmaktadır. Bu da sanatçının ruh hali ve fiziksel hareketlerle (el, kol, bilek) hareketlerinin aynı anda spontane çizgilerle tasvir edilmektedir.

İnsanlık tarihi sahnesine çıkışından itibaren mağara duvarlarını çizerek, kayaları, ağaçları ve taşları yontarak eserler ve tasvirler oluşturmuşlardır. Bu insanlar yaşamlarını bu tasvirlerle sürdürmüşlerdir. Bu tasvirler yaşamlarında önemli bir araç olarak yer almaktadır. İlkelerin bu tasvirleri plastik sanatların temelini de oluşturmaktadır. Altamira ve Lascaux mağarasındaki duvar resimlerinde olduğu gibi iç dünyanın dışa yansması olduğu kadar, anlaşma ve yaşam şeklinin de görüntüsünü günümüze kadar aktaran belgelerdir. Bu eserlerin temelini oluşturan çizgi, sanatın ve sanat eserlerinin başlangıcı ve çıkış noktasıdır.

Uzak doğu resim sanatının eserlerin de çizgisel olup zamanla gelişmektedir. Soyut geometrik biçimler çizgisel bazı hayvan figürleri bulunmaktadır. Çin resim sanatında seramik işleri vazolar zamanla günümüze gelmektedir. Çin resim sanatının temel ögesi çizgidir. Çin resmi yazı ve kaligrafi biçim olarak yüzyıllar boyu saygı görmüştür. Çin kaligrafi ve fırça vuruşları büyük öneme sahiptir. Japon sanatı Çinresim sanatından etkilenmektedir. Japon resim sanatında da çanak, çömlek, seramik işlemleri çizgisel ve bir o kadar da eskidir ama bir o kadar da fırça-çizgi önemlidir. Çin kültürünün önemli unsurlarından biri renkli tahta baskı tekniği Japon sanatı da etkilenmektedir.

Çizgi birçok Çin ve Japon sanatçıların doğa izlenimlerini fırça, mürekkeple, kağıt yada ipeğin üzerine tasvir etmişlerdir. Avrupalı birçok sanatçıya esin kaynağı olmuşlardır.

16. yüzyıl klasik dönemde resimleri sanatçılar çizgisel üslupla tasvir edilmiştir. Bu dönemde çizgisel üslupla resimlerin tasvir edilişi eserin izlenimi ve gözlere baskı yapmaktadır. Klasikler de çizgiler kontur ve süsleme olarak eserleri belirlemesi ve göze baskı yapılmasında da önemlidir.

Rönesans da kullanılan perspektif yerini çizgiye ve renkle elde edilen derinlik, uzaklık, yalınlıkla ve renklerle ifadeye bırakmıştır. Bu da Avrupa'da kendini hissettiren önemli sanat akımlarından biri olan Dışavurumculuğu beslemiş temelini oluşturmuştur. Bu dönemde eserlerde dikey/yatay çizgiler ve renklerin kullanılması soyut resimlerin tasvirlerinin önünü açmaktadır. Artık çizgi sadece motiflerin etrafını göze baskı kurmaması ya da süsleme olarak kullanılmıyor. Çizgi resmin, kompozisyonun kendisi yani temsili oluyor.

Çizgi ilkel dönemden baktığımız zaman çizginin sanatın başlangıcında kendini yavaş yavaş geliştirerek oluşturmaktadır. Çizgi plastik sanatlarda da her sanatçı çizgiyi denge, uyum, biçim, renk olarak uygulasa da her sanatçı kendine özgü, kendine has bir üslupla eserini tasvir etmektedir. Örneğin renk, ton, biçim, fırça tuş güzelliğini metal ve tahta oymalar, geometrik çizgiler, dikey- yatay, diyagonal çizgiler, boyayı akıtarak oluşturan çizgiler, duygusal anlam yükleyerek ince zarif çizgiler ile yapıtlarını oluşturmuşlardır. Sanatçılar her zaman anlatım istekleri doğrultusunda farklı teknikler, farklı karakterlerde, farklı malzemelerle oluşturdukları çizgi karakterleriyle eserlerini üretme yolu seçmiş ve eserlerini zenginleştirmişlerdir. Görselliği çizgi üzerinden izleyiciye aktarmışlardır.

KAYNAKÇA

- Ahu, Antmen, *20. Yüz Yıl Batı Sanatı Akımlar*, (3. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Arsever, Celal Esad, *Sanat Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, 1. Cilt, İstanbul 1983.
- Burckhardt, Tirus, *İslam Sanatı 1*, (1. Basım), Klasik Yayıncılık, İstanbul 2005.
- Cumming, Robert, *Görsel Rehberler Sanat*, İnkılap Kitapevi, Baskı ve Cilt, Leu, China 2008.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 1. Cilt, İstanbul, 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 2. Cilt, İstanbul, 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayın, 3. Cilt, İstanbul 1997.
- Eroğlu, Özkan, *Sanatın Tarihi*, (1. Baskı), Pegasus Yayıncılık, 2007.
- Farago, Franco, *Sanat*, (1. Basım), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2006.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (4. Basım), Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul 1992.
- Güvemli, Zahir, *Başlangıçtan Bugün Türk ve Dünya Sanat Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1960.
- Güvenç, Bozkurt, *Japon Kültürü*, (3. Baskı), Kültür Yayınları İş – Türk, 1989.
- Heinrich, Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, (2. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 1985.
- İpşiroğlu, Nazan & İpşiroğlu, Mazhar, *Sanat Tarihi*, (1. Baskı), Hayalbaz Kitap, 2009.
- Kavukçu, Mehmet, *Kübizimden Günümüze Sanatına Nesnenin Seyri*, (1. Basım), Zafer Form Ofset Matbaacılık, Erzurum 2013.
- Keser, Nimet, *Sanat Sözlüğü*, (2. Baskı), Ütopya Yayınları, 2009.
- Kınay, Cahit, *Sanat Tarihi*, (1. Basım), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- Mary, Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılap Kitapevi, İstanbul 2009.
- Michel Ragon, *Modern Sanat*, (1. Baskı), (Çev.: Vivet Kanetti), Hayalbaz Kitap, 2009.
- Norbert, Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, (4. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2009.
- Paul Klee, Bauhaus, *Ders Notları ve Yazıları*, (1. Baskı), Hayalbaz Kitap, İstanbul 2010.

Sanat Kitabı, 500 sanatçı 500 sanat eseri, (2004), (Çev. Müren Beykan), (4. Baskı), Yapı yayın, İstanbul 2004.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, (11. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2005.

Turani, Adnan, *Dünya Sanat Tarihi*, (15. Basım), Remzi Kitapevi, İstanbul 2011.

Yılmaz, Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, (1. Baskı), Ütopya Yayınevi, Ankara 2006.

(Çeviri), <http://global.britannica.com>, 17 Şubat 2014.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Erkan GÜNDOĞDU
Doğum Yeri ve Tarihi	VAN 01.08.1984
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi	Resim
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Staj	
Proje	
Çalıştığı Kurum	
İletişim	
E-posta Adresi	erkan.gün_07@hotmail.com
Tarih	