

**T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

SANAT YAPITLARINDA ÇATIŞMA ÖĞESİ OLARAK ÇİZGİ

EBRU DAĞDELEN

Eylül-2009

**T.C.
ABANT İZZET BAYSAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

SANAT YAPITLARINDA ÇATIŞMA ÖĞESİ OLARAK ÇİZGİ

Yüksek Lisans Tezi

**Hazırlayan
Ebru DAĞDELEN**

**Danışman
Doç. Dr. Mahmut ÖZTÜRK**

Bolu-2009

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

.....Ebru DAĞDELEN'e aitSANAT
YAPITLARINDA ÇATIŞMA ÖĞESİ OLARAK ÇİZGİ.....
adlı çalışma, jürimiz tarafındanoybirliğiyle.....Resim-İş
Eğitimi.....Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul
edilmiştir.(10/12/2009)

Akademik Unvan ve Adı Soyadı

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Mahmut ÖZTÜRK



Üye : Yrd. Doç. Dr. Alpaslan UÇAR



Üye : Yrd. Doç. Dr. Şaduman KAPUSUZUOĞLU



Sosyal Bilimler Enstitüsünün Onayı

Prof. Dr. Gönül ÜLKER

Enstitü Müdürü

ABSTRACT

LINE AS A COMPONENT OF CONFLICT IN THE WORKS OF ART

Ebru DAĞDELEN

Master Thesis

Faculty of Education Fine-Arts Department

Thesis Advisor: Associate Professor Mahmut ÖZTÜRK

September, 2009

The objects surrounding the existence of the human-beings are also the products of the nature. The human-beings, structuring the nature, are always in a creative action by creating their own objects, from the nature to the human-beings to the nature and from the human-beings to the nature. The creative action at the conflicting togetherness of the human-beings and the nature, from the prehistoric times to modern-day, brings along the change and development.

At the relation that the artists enter with the nature, they arrive at a dialectical synthesis by structuring the universe of visions with their own idea(tional) universe in their work of art. The artists need the language of the elements of the composition in order to arrive at such a synthesis. Drawing is an essential element in the forming of the composition, and as it is used with a conflicting manner it turns into form.

In our research we have correlated the forming of “drawing”, which is a plastic element forming the work of art, on the surface, with the “Law of Unity and Conflict of Opposites”, which is a dialectic law of the nature, at the samples of the Western and Turkish Art. Within the framework of the examining of the conflicting existence that the drawing had formed on the surface, we have discussed the historical process of the Western Painting from the petro glyphs of the prehistoric ages to the works of the post-modern era.

Keywords: Line, conflict, dialectic

ÖZET

SANAT YAPITLARINDA ÇATIŞMA ÖĞESİ OLARAK ÇİZGİ

Ebru DAĞDELEN

Yüksek Lisans Tezi

Resim-İş Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Mahmut ÖZTÜRK

Eylül 2009, 91

İnsanın varlığını çevreleyen nesneler dünyası aynı zamanda doğa ürünleridir. Doğayı biçimlendiren insan, kendi nesnelerini yaratarak doğadan insana, insandan doğaya sürekli yaratıcı bir eylem halindedir. İlkçağdan günümüze kadar doğa ve insanın çatışmalı birlikteliğindeki yaratıcı eylem değişimi ve gelişimi beraberinde getirmektedir.

Sanatçı doğa ile girdiği ilişkide görüntüler dünyası ile kendi düş/ün/sel dünyasının diyalektik bileşimini yapıtında ifade ederek bir senteze ulaşır. Bu bileşimin meydana çıkardığı yeni ürün hem kendini hem de karşıtını içinde barındırır. Bu durumu ile diyalektik yasalarından yapıtı oluşturan çizgi ögesi ile ilişkilendir

Bu araştırmada, Batı ve Türk sanatı örneklerinde sanat yapıtını oluşturan plastik öğelerden “çizgi”nin yüzey üzerindeki oluşumu ile doğanın diyalektik yasalarından “Karşıtların birliği ve çatışması yasası” ilişkilendirilmektedir. Çizginin yüzeyde yarattığı çatışmalı varlığının irdelenmesi kapsamında; ilkçağdaki mağara resimlerinden post modern dönem yapıtlarına kadar olan, Batı resim sanatının tarihsel süreci ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çizgi, çatışma, diyalektik

Aileme

TEŞEKKÜR

Bu araştırma, sanat tarihsel süreçte sanat yapıtlarında çizgi öğesinin diyalektik kullanımının özgün artistik ifadesini gösterebilmiş Batı ve Türk sanatçıların varlığı ile şekillenmiştir.

Bu çalışma sürecinde bilgisi, desteği ve deneyimleri ile beni yönlendiren tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Mahmut ÖZTÜRK'e teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisans öğrenimim sürecinde katkılarından dolayı hocalarıma ve tez sürecinde yardımlarından dolayı Yrd. Doç. Dr. Alpaslan UÇAR'a teşekkür ederim.

Çalışmam sürecinde sevgi anlayışlarıyla yanımda olan anneme, kardeşime, arkadaşlarıma Yüksek Lisans öğrenimim esnasında gösterdikleri hoşgörü ve destek için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ABSTRACT	iii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜRLER	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM DİZİNİ	ix
UYGULAMALAR RESİM DİZİNİ.....	xi

BÖLÜM I.....	1
1. GİRİŞ	1
1.1. PROBLEM İFADESİ	2
1.2. ALT PROBLEMLER.....	2
1.3. ARAŞTIRMANIN AMACI	2
1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	3
1.5. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI.....	3
1.6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	3
BÖLÜM II	4
2. KURAMSAL TEMELLER VE İLGİLİ LİTERATÜR	4
2.1. DİYALEKTİK.....	4
2.2. ÇİZGİNİN PLASTİK DİLİNE DİYALEKTİK YASALARIN YANSIMASI	8
2.2.1. Her Şey Birbiriyle İlgilidir	10
2.1.2. Her Şey Değişir	12
2.1.3. Nitel Değişiklik	13
2.1.4. Karşıtların Birliği ve Çatışması.....	14

BÖLÜM III.....	17
3. YÖNTEM.....	17
3.1. ARAŞTIRMA MODELİ	17
3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	17
3.3. VERİLERİN TOPLANMASI	17
3.4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ	17
BÖLÜM IV	18
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	18
4.1. SANAT TARİHİNDE ÇİZGİ ÖĞESİNİN EGEMEN OLDUĞU KOMPOZİSYONLARDAN ÖRNEKLER.....	18
4.1.1. Rönesans Öncesi Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Örnekler.....	18
4.1.2. Rönesans Dönemi ve Sonrası Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Sanatçılar ve Örnekler	28
4.1.3. Empresyonizm ve Sonrası Çağdaş Sanatlarda Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Sanatçılar ve Örnekler	43
4.1.4. Türk Resim Sanatında Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Sanatçılar ve Örnekler	64
4.1.5. Yüksek Lisans Resim Anasanat Atölye Sürecinde Çizgi Probleminin Özgün Artistik İfade Arayışı Sürecine Etkisi.....	77
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	86
KAYNAKÇA	88
ÖZGEÇMİŞ.....	91

RESİM DİZİNİ

Resim 1:	Lascaux Mağara resmi, ‘Bizon’ figürü, Fransa.....	18
Resim 2:	Lascaux Mağara resmi, ‘At’, M.Ö.15000, Fransa.....	19
Resim 3:	İlkçağ Mağara resmi, ‘Bizon’ figürü.....	19
Resim 4:	“Ölümler Kitabı”, M.Ö. 1285 dolayları, British Museum, Londra.....	20
Resim 5:	“Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar”, M.Ö. 540 dolayları, Museo Etrusco, Vatikan.....	21
Resim 6:	“Melos Aphrodite’si”, M.Ö. 200 dolayları, Louvre, Paris.....	22
Resim 7:	Grek kabartması, “Kentaurus’la Lapith”, Parthenon’un Metopundan, M.Ö. 447–442.....	23
Resim 8:	“Aziz Matta”, M.S. 830 dolayları, Epernay.....	24
Resim 9:	“Durham Katedrali”, 1093–1128.....	25
Resim 10:	“Chartres Katedrali” Batı Portali, Fransa.....	26
Resim 11:	“Strasbourg Katedrali”, “Meryem’in Ölümü”, 1230 dolayları, Fransa...	27
Resim 12:	Giotto di Bondone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1305 dolayları, Fresco; Cappella dell’Arena, Padova, İtalya.....	28
Resim 13:	Michelangelo, “Davut Heykeli”, Floransa, İtalya.....	29
Resim 14:	Fra Angelico, “Beşaret”, 1438-1445, Floransa, İtalya.....	30
Resim 15:	Fra Angelico, “Mısır’a Kaçış”, 1450.....	31
Resim 16:	Rogier van der Weyden, “Çarmıhtan İndiriliş”, 1435 dolayları, Prado, Madrid, İspanya.....	32
Resim 17:	Andre Mantegna, ‘Aziz Yakup’ un İnfaza Götürülüşü’, 1455 dolayları, İtalya.....	33
Resim 18:	Paolo Uccello, “San Romano Bozgunu”, 1450 dolayları, National Gallery, Londra, İngiltere.....	34
Resim 19:	Sandro Botticelli, “Venüs’ ün Doğuşu”, 1482–1486 dolayları, Uffizi, Floransa, İtalya.....	35
Resim 20:	Giorgione, “Uyuyan Venüs”, 1508.....	36
Resim 21:	Parmigianino, “Melekli Madonna”, 1534-40, Uffizi, Floransa.....	37
Resim 22:	Rembrandt, “Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi”, 1632.....	38
Resim 23:	Rembrandt, “Otoportre”, 1639.....	38
Resim 24:	Jacques Louis David, “Horas Kardeşlerin Yemini”, 1784.....	39
Resim 25:	Jean Augustuste Dominique Ingres, “Kaynak”, 1856.....	40
Resim 26:	Daumier, “Üçüncü Mevki Vagonu”, 1863-65.....	42
Resim 27:	Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 1904.....	43
Resim 28:	Vincent van Gogh, “Dr. Gachet’ nin Portresi”, 1890.....	44
Resim 29:	Edvard Munch, “Çılgılık”, 1893.....	45

Resim 30: Oscar Kokoschka, “Herwarth Walden”, 1900	46
Resim 31: Egon Schiele, 1912.....	47
Resim 32: Egon Schiele, 1909-1910	48
Resim 33: Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, 1937.....	49
Resim 34: Georges Braque, “Harp ve Keman”, 1912	50
Resim 35: Fernand Leger, “İnşaat İşçileri”, 1950, Fernand Leger Müzesi, Biot.....	51
Resim 36: Umberto Boccioni, “Ruh Durumları: Uğurlamalar”, 1911, Modern Sanat Müzesi, New York.....	52
Resim 37: Mondrian	54
Resim 38: Mondrian	54
Resim 39: Wassily Kandinsky, “Sürekli Çizgi”, 1923	56
Resim 40: Paul Klee, “Fruits on Red”, 1930.....	57
Resim 41: Marcel Duchamp, “Stopaj Ağı”, 1914, Modern Sanat Müzesi, New York	58
Resim 42: Jackson Pollock, “Numara 32”, 1950	59
Resim 43: Francis Bacon, “Şempanze”, 1955.....	61
Resim 44: Alberto Giacometti, “Diego”, 1953	62
Resim 45: Robert Smithson, ”Sarmal Dalgakıran”, 1970	63
Resim 46: Matrakçı Nasuh, Osmanlı Donanması, Fransa, Toulon Limanında, 1543	65
Resim 47: Nakkaş Levni ,”III Ahmet Surnamesi minyatürlerinden”, 18. yüzyıl başı	66
Resim 48: Armut Şeklinde “ya mürüvvet” yazısı	67
Resim 49: Rüstem Paşa Camisinden çini örneği	68
Resim 50: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ebabil Kuşu”	69
Resim 51: Erol Akyavaş, “Son Seslere Ağıt”	70
Resim 52: Abidin Elderoğlu, “Sonbahar”, 1964	71
Resim 53: Selim Turan, “Dizayn”	72
Resim 54: Yüksel Arslan.....	72
Resim 55: Devrim Erbil.....	74
Resim 56: Mehmet Güteryüz.....	75
Resim 57: Mehmet Özer.....	76
Resim 58: Mehmet Özet.....	76

UYGULAMALAR RESİM DİZİNİ

Resim 1: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2007, Tuval üzerine akrilik, (150x120 cm).....	77
Resim 2: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2007, Tuval üzerine akrilik, (120x100 cm).....	78
Resim 3: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2007, Tuval üzerine akrilik, (100x80 cm).....	79
Resim 4: Ebru Dağdelen, “Sarmaşık”, 2008, Tuval üzerine akrilik, (100x80 cm) ...	81
Resim 5: Ebru Dağdelen, “Yaşam”, 2009, Tuval üzerine akrilik, (100x80 cm).....	82
Resim 6: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2008, Tuval üzerine akrilik, (200x140 cm).....	82
Resim 7: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2009, Tuval üzerine akrilik, (150x80 cm).....	83
Resim 8: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2009, Tuval üzerine akrilik, (120x60 cm).....	84
Resim 9: Ebru Dağdelen, “Oyun”, 2009, Tuval üzerine akrilik, (90x60 cm)	85

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Yaşamın bütün alanları göz önüne alındığında her nesnenin, düşüncenin, toplumun, birbiri ile ilişki içerisinde birbirini geliştiren geliştirip değiştiren bir yapıya sahip olduğu görülür. İlkel insan, doğa karşısındaki çaresizliğini onu değiştirerek kendi çıkarlarına göre biçimlendirmiş, kendisine yaşam alanı yaratmaya çalışmıştır. Varlığını sürdürme ve doğa karşısında üstünlük kurma çabası ilkel insanla doğayı karşı karşıya getirmiştir. Doğayla bir mücadeleye girmiştir. Yaşamını sürdürebilmek için en temel ihtiyacı beslenme olan ilkel insan, aletler yapmıştır. Bu çatışma kendisini geliştirmesine, onu anlamasına olanak sağlamıştır. Sadece doğayla değil, göçebe yaşamdan sıyrılıp topluluk oluşturdıklarında da çatışmalar insanlar arasında sıçramıştır. Tarih ilerledikçe devletler oluşmuş düşünce sistemleri gelişmiş, düşünceler birbirleriyle çatışmaya girmiştir. Bu durum bazı düşünce sistemlerinin yok olmasına neden olduğu gibi, bazı sistemlerin gelişimini ya da daha iyi sistemlerin oluşumunu sağlamıştır.

Burada ilkel insanın doğa ile çatışması, toplumların birbirleri ile çatışmaları hatta doğanın da kendi içindeki çatışmaları söz konusudur. Diyalektik mantığa göre, gelişme için çatışma şarttır. Çağ ilerledikçe; insan (birey), toplum ve doğa, çatışmalı bir bütün olarak yerlerini olası dünya düzenlerine bırakmaya devam edeceklerdir.

Bu çatışma, sadece doğa ve toplum bilimleri için geçerli değildir. Doğa karşısında savunmasız kalan ilkel insan, yaptığı aletlerle ve barınaklarla sanatın ilk örneklerini vermiştir. İnsanlık tarihinin başlangıcı aynı zamanda sanat tarihinin başlangıcı sayılabilir. Sanat tarihindeki çatışmalar, izm'leri yaratmış, her akım bir önceki akıma karşıt olarak ya da ondan beslenerek, sanat gelişimini sürdürmüştür. Karşıtlık sadece sanat akımlarının oluşumunda değil, yapıtı oluşturan plastik ifade araçlarında da varlığını korur.

“Her enerji karşıt güçlerin oyununda bir dengeye varabilmek için kendi tümleyicisini arar. Soyut biçim öğelerinden –bunların somut varlıklarla ya da sayı ve harf gibi soyut şeylerle birleşmesiyle- eninde sonunda bir biçim dünyası yaratılır.” (İpşiroğlu, 1991, P. Klee)

Klee’nin bahsettiği soyut biçim öğeleri, resmin kompozisyon öğeleridir. Çizgi, renk, leke, doku gibi kompozisyon öğeleri arasında var olan çatışmalı birlikteliğin sonucu sanat yapıtı ortaya çıkmaktadır. Bu öğelerin kendi içinde farklı biçim, yön, oran, gibi değerlerin çatışmalı kullanımı yapıt oluşumunda uyum ve armoni için gerekmektedir. Çizginin plastik dilinin kullanımı yapıt oluşumunda önemlidir. Sanat tarihi, biçim oluşumunda bu plastik öğenin ister yüzeyle ister diğer öğelerle olsun çatışmalı kullanımına tanık olmaktadır.

1.1. PROBLEM İFADESİ

Sanat yapıtlarında çatışma ögesi çizginin yüzey üzerinde ifadesinin görsel betimi nasıl olmuştur? Bu araştırmanın amaca ulaşabilmesi için aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır.

1.2. ALT PROBLEMLER

- 1- Çatışma kavramı ve diyalektik üzerine düşünürlerin yorumları nelerdir?
- 2- Plastik ifade aracı olan çizginin, çatışmalı kullanımının kompozisyon oluşumuna etkisi nelerdir?
- 3- Sanat yapıtlarında çatışma-zıtlık kavramının çizgisel yansımaları nasıldır?

1.3. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada; diyalektik kavramının ve düşünürlerin yorumlarının tespiti, plastik sanatlarda ifade aracı olan çizginin yapıt yüzeyinde nasıl kurgulandığı,

yapıtlarında çizgi ögesini ön plana çıkaran sanatçılar üzerinden tespit edilmesi amaçlanmıştır.

1.4. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Geçmişten günümüze doğa yasalarından diyalektik ‘Karşıtların Birliği ve Çatışması’ kavramı her disiplinde sorgulanmış ve bu kavrama yer verilmiştir. Sanat alanında da bu şekildedir. Sanat eseri oluşturan kişi/üretici/sanatçı plastik sanatların temel öğelerini kullanarak, doğayı birebir taklit etmiş, onu yorumlamış ya da yadsımıştır. Sanatçının bu temel öğelerden çizgiyi, çatışmalar oluşturacak biçimde kullanması, izleyicide/alıcıda farklı psikolojik duygular oluşturmaları, bu konu ile ilgili yapılacak olan çalışmalara yardımcı olması, ışık tutması araştırmanın varlık gerekçesidir.

1.5. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Bu araştırmada, kabul görmüş bilimsel kaynaklar, referans ölçütleri olarak kabul edilmiştir.

1.6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIK LARI

Araştırma, sanat tarihinde kompozisyon yaratımında çatışma ögesi çizgileri ön planda tutan sanatçılar ve yapıtlarıyla sınırlıdır ve 2009 yılı içinde oluşturulmuştur.

BÖLÜM II

2. KURAMSAL TEMELLER VE İLGİLİ LİTERATÜR

2.1. DİYALEKTİK

İlk insandan günümüze evren kavramı gizemli varlığını korumaktadır. İlkel insanın beslenme-barınma-üreme gibi en temel ihtiyaçlarını karşılaması için, karşılaştığı doğayı tanımlamaya çalışması insanoğlunun en temel davranış biçimlerinden biri olmuştur. Doğayı tanıyıp anlamlandırma süreci insanoğlunun gelişim sürecini ve düşünce sistemlerinin oluşumunu beraberinde getirmiştir. Gelişim için diyalektik bir düşünce yapısıyla doğayı ve olguları ele almak ilerlemenin ön koşullarından biridir.

Dilimizde "eytişim" kavramı ile kaynaklarda yer alan diyalektik kelimesi "dialektike tekhne"den türetilmiştir. Yunanca tartışma sanatı anlamına gelen bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Antikçağ Yunan filozofları tarafından ortaya konmuş, çağlar boyunca farklı dönemlerde ve düşünürlerde anlam değişimlerine uğramıştır. Günümüzdeki kullanımıyla diyalektik: "Doğayı, toplumu ve düşünceyi karşıtlıklarının çatışması ve aşılmasıyla durmaksızın devindiren ve geliştiren süreç." (Hançerlioğlu, 2000, 120) olarak açıklanmaktadır.

Antik Yunan düşünürleri doğayı bir bütün olarak görmüş ve düşüncelerini bu yönde geliştirmişlerdir. Herakleitos bugünkü kullanılan diyalektik kavramına en yaklaşan Antikçağ filozoflarından biridir. "Her şey akar, her şey değişir" diyen ünlü filozof değişimi sadece doğayla sınırlamamakta toplum ve evrenle genellelebilmektedir. Onun evren üzerine düşüncesi diyalektiğin en önemli iki kavramı "değişim" ve "devinim" ile ilişkilidir. Evrensel değişimi "polemos" (savaş) kavramıyla açıklar. Bu savaş evrendeki karşıtların savaşıdır. Ona göre evren

karşıtların savaşımdan meydana gelmiş akılla kavranmıştır. Herakleitos'un şu sözleri bunu daha iyi anlayabilmemizi sağlayabilmektedir.

“Ateş, havanın ölümünü yaşar, hava ateşin ölümünü; su, toprağın ölümünü yaşar, toprak suyun ölümünü. Soğuk ısınır, sıcak serinler; yaş kurur, kavrulan nemlidir.” (Thomson, 1997, 76)

Sıcak-soğuk, yaş-kuru karşıtlıkları, doğa elementlerinin çatışmaları ve bu savaşın bir devinim sağladığı görülebilmektedir. Herakleitos'un diyalektik felsefe düşüncesi ardıllarına ışık tutabilecektir. Herakleitos'un lüğatinde diyalektik kavramını Yunanca “akıl” anlamına gelen “logos” kelimesi karşılar. Doğayı algılamakta duyularına güvenmeyerek, maddeyi ve doğayı akılla kavrama yoluna giderek aklın öncelikli tavrını benimsemiş rasyonel bir tavır sergilemiştir. Onun felsefesinin “diyalektik idealizm” olduğu insan düşüncesinin doğayı yarattığı söylenebilir.

İlkçağ düşünürlerinden Zenon'da diyalektik kavramı bir tartışma sanatı olarak ortaya çıkabilmektedir. Karşısındakinin düşüncesini, yine onun düşüncesiyle çürütme çabasıdır. Diyalektiğin özünde olan doğa yasalarından “hareket” kavramını çelişki içermesi nedeniyle yadsıyabilmektedir. Çelişkili olan gerçek olamaz düşüncesi mevcuttur. Aynı şekilde Platon da bu düşünceye katılacaktır. Çelişkilerden kurulan dünyanın algılanamayacağı ve bilinemeyeceği görüşü hâkimdir. Parmenides'te hareketi, değişimi akla aykırı olduğunu öne sürerek yadsımıştır. Herakleitos'un doğayı kavrarken öne sürdüğü hareket kavramı; Zenon ve Platon'da çelişkiyi ifade etmekte ve yadsınmaktadır. Bu görüşle birbirlerinden ayrılırlar.

İlkçağ düşünürlerinde farklı doğa yasalarının kabulü ya da reddi bilimlerin gelişmesine kadar sürmüştür. Yunan filozofları sezgileri ile nesnel dünyayı kavrayabilmektedir, Ortaçağda maddi dünyaya sırt çevrilmekte, her alanda olduğu gibi tüm gelişmeler dinin etkisi altında sürebilmektedir. Yeniçağla birlikte tüm alanlarda gelişmeler görülmektedir. Yeniçağ düşünürlerinden Hegel'in diyalektik metodunu Cevizci şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Hegel diyalektik bir düşünce ya da gerçek bir şeyi önce zorunlu olarak karşıtına (ya da çelişğine) dönüştüren ve daha sonra da onların her ikisini birden içeren bir senteze (ya da birliğe) götüren sürece karşılık gelir.” (Cevizci, 2002, 296)

Bu cümlede Hegel’in tez-antitez-sentez üçlemesine karşıtların birliği ve çatışması süreci ile ulaşıldığı görülebilmektedir. Hegel’in diyalektik metodu idealist bir anlayış sergileyebilmektedir. Onun diyalektik yöntemi düşünme ile doğanın kavranabileceği yönündedir. Bunun tersi bilimsel tavırla doğaya yaklaşan; madde ve doğa öncelikli felsefe “diyalektik tarihsel materyalizm”dir.

19. yüzyılda bilimsel gelişmelerin hızlı yükselişi Karl Marx ve Engels’in geliştirdiği “diyalektik tarihsel materyalizm” düşüncesinin temellerini sağlamlaştırabilmektedir. Diyalektik ve Materyalizmin birleştiren düşünürler, doğayı çıplak gözle incelenmekte ve bilimsel araştırmalar ile destekleyebilmektedirler. Doğanın varlığını madde ile açıklamakta, maddi niteliğini ele alarak bilime dayanabilmektedirler. Marx diyalektiğini, Hegel’in diyalektiği ile karşılaştırarak şu sözleri ile dile getirir.

“Benim diyalektik metodum, temeli bakımından, Hegelci metoddan yalnız farklı olmakla kalmaz, onun tam tersidir. Hegel’e göre düşünce adı altında kişileştirdiği hareketi aslında gerçeğin düşüncenin fenomenal biçiminden başka bir şey olmayan demiurgos’undan başka bir şey değildir. Benim içinse, tersine düşüncenin hareketi gerçek hareketin insanın beynine taşınmış ve oraya konmuş olan yansıısından başka şey değildir” (Poltzer, 2003, 40)

Marx’a göre Hegel’in diyalektik metodu idealist bir anlayış taşıyabilmekte, doğayı düşünmeyle kavrayabilmektedir. Marx’da ise maddi doğanın varlığı düşünceyi geliştirebilmekte ve oluşturabilmektedir.

Çağdaş diyalektik tarihsel materyalizmin doğayı kavramak için oluşturduğu “karşıtların birliği ve çatışması” yasasının kökeni Antikçağ Yunan filozoflarının düşüncelerine kadar gidebilmektedir. Diyalektik Materyalizmin kurucularından Engels;

“Doğayı insan tarihini, ya da kendi öz kafa çalışmamızı düşüncenin incelenmesi altına koyduğumuz zaman, bize ilk görünen şey, hiçbir şeyin olduğu gibi, olduğu yerde, olduğu biçimde kalmadığı, ama her şeyin hareket ettiği, değiştiği, olduğu ve yok olduğu sonsuz bir karşılıklı ilişkiler ve etkileşimler yumağı tablosudur. Dünyayı düşünmenin bu ilkel, saf ama aslında doğru biçimi, İlkçağ Yunan filozoflarının düşünme biçimidir, onu açıkça ilk formüle eden de Herakleitos’tur. Her şey hem kendisidir, hem de değildir, çünkü her şey akar, her şey sürekli dönüşme, oluş ve yok oluş durumundadır.” (Thomson, 1997, 310)

Engels ve Marx, doğanın her alanında diyalektik bir bağlantı olabildiğini, evrensel bir niteliğe sahip olabildiğini, maddi doğanın sürekli hareket halinde değişmekte ve gelişmekte olduğu düşünce yapısını görebilmekte, bu yüzden dogmatik hiçbir doğruyu tanınamamaktadırlar.

“Bizce kavranabilen tüm doğa, bir sistem, bir karşılıklı bağlantılı cisimler toplamı oluşturur ve biz, burada, cisim deyince, yıldızlardan atomlara kadar, hatta varlıkları kabul edildiği ölçüde, esir parçacıklarına kadar bütün maddi varlıkları anlarız. Bu cisimlerin bir karşılıklı bağlantı içinde bulunduğu gerçeği, onların birbirini etkilediği gerçeğini içinde taşır ve onların bu karşılıklı etkisi de açıkça hareketi oluşturur.” (Engels, 2002, 82)

Madde tüm doğada var olan canlı cansız kavramların tümünü içerebilmektedir. Bitkiden, bir kaya parçasına kadar her şey hareket halinde olabilmektedir. Yerkürenin güneş çevresinde dönmesi ile kaya parçası da hareketli bir cisim haline gelmektedir. Antik Yunan düşünürlerinin sezgilerini kullanarak doğayı tanımladıkları düşünülürse, hareket kavramını akla aykırı olduğu gerekçesiyle kabul etmemeleri çok da aykırı değildir, 19. yüzyılda ki gelişmelerle sezginin yerini bilimin alması ile hareket tüm evrende yaşam alanı bulabilmektedir.

Diyalektik tarihsel materyalizm, olguları hareketi içinde inceleyebilmekte ve belirli yasalar çerçevesinde sınırlandırabilmektedir. Bu yasalar: Her şey birbiriyle ilgilidir, Her şey değişir, Nitel değişiklik (Keyfiyet Değişikliği), Karşıtların çatışması ve birliği.

Araştırma kapsamında diyalektiğin özelliklerinden ‘karşıtların birliği ve çatışması’ yasası daha kapsamlı incelenmekte ve araştırma bu temel üzerinden oluşturulmaktadır.

2.2. ÇİZGİNİN PLASTİK DİLİNE DİYALEKTİK YASALARIN YANSIMASI

Çizginin kökenine baktığımızda yüzey olarak kullanılan mağara duvarlarına çizilen hayvan figürleri çizginin ilk plastik aktarımına tanıklık etmiştir. Hayvan figürlerinde çizgi, biçimin sınırlarını belirleyerek tanımlamak için kullanılmıştır. Bigalı’ nın “Resim Sanatı” adlı kitabında ‘çizgi’ şu şekilde tanımlanmaktadır: “Eşyayı tanıtan, sınır gösteren, fakat tabiatta yalnız başına görülmeyen geometrik bir unsurdur.” (Bigalı, 1999, 139)

Resim sanatının gelişimi ile sadece biçim sınırlaması olmaktan çıkmakta, nesnelerin iç bağlantılarını da göstererek hacimsel bir özelliğe kavuşmaktadır. Read “çizginin en önemli özelliği kütle veya somut biçimi gösterebilmesidir.” diyerek çizginin iki karşıt elemanın (iç ve dış çizgi) çatışması ve birlikteliği sentezine vurgu yapmaktadır. Turani; Read’in bu sözünü destekler nitelikte; “iç ve dış çizgi, yani Fransızcadan dilimize geçen kontur (contour), nesne ve doğa karşısında yapılan desenlerde görülen ve terk edilmeyen iki resim ögesi olarak daima önem kazanmış ve kullanılmıştır.” (Turani, 2006, 107) belirtmiştir.

Plastik sanatlarda sanatçının tavrına göre nesneler nokta, doku, renk, çizgi gibi plastik elemanlarla yüzey üzerinde biçimsel oluşumlar yaratmaktadır. Yüzeyde çizgi ile ifade bulan nesnelerin kapladığı alan (dolu), kimi zaman yerini boşluk alana devrederek düzen oluşturulur ve hareket sağlanır. Çizgi ancak boşlukta kendini gerçekleştirme imkânı bulmakta, boşluk-doluluk çatışmasında, boşluk çizgi ile işlevini yerine getirmiş olmaktadır.

“Matisse, *Ecrits et Propos sur l’art*’ da şöyle diyor: “Doğuluların resimlerinde yaprakların desenleri kadar, onların çevresindeki boşluğunda desene dâhil edilmesi dikkatimi çekmişti. Öyle ki iki yan dalda, o dalın üzerindeki yapraklar, komşu daldakilerle, aynı

dalın yapraklarından daha fazla uyum içindeydi. Yattığım yerden gördüğüm zeytin ağacının desenini çiziyorum. Esinlendiğim şeyler, gözlemlediğim nesneyi saf dışı bırakıyor, dallar arasında kalan boşluklar ilgimi çekiyor birden. Nesneyle apansız ilişki değil benim gözlemim. Böylece nesnenin çizilmiş ve alışılmış imgesi, yani “klişe” bir zeytin ağacı, elimden kaçıp kurtuluyor, ama aynı zamanda nesnenin kendisiyle özdeşleşmem de söz konusu” (Cheng, 2006, 116)

Sanatçı hem boşluğu hem de boşluk dışında kalan nesneyi (dolu) betimleyerek çatışmadan doğan diyalektik bütünlüğe ulaşmaktadır. Bütünlüğü oluşturan ‘çizgi’ ele alınan konuyu görünür hale getirmektedir. Evrende bir şeyi çizgi olarak algılamamız en- boy zıtlığına ve görüntüye olan uzaklığımıza bağlıdır. Doğa gözlemimizde birçok çizgisel ifadelerle rastlayabiliriz. Yapı ve görünüm bakımından olabildiğince ensiz olan şeyleri çizgi olarak algılarız.

Sanatçı, yeryüzünün düz çizgisine karşıt çizgileri kullanarak sanat yapısının diyalektik bütünlüğünü ortaya çıkarmaktadır. Yapıtların oluşumundaki plastik ifade dilinde çizgiyi temel alan sanatçılarda yüzey, çizgilerin savaş alanıdır. Savaş alanındaki karşıtlar (sanatçı-doğa, doğa-imgesi, malzeme- yüzey, çizgi karşıtlıkları, form karşıtlıkları...) yapıt oluşumunda kolektif bir bütünlük sağlamaktadır. Sanatçıların farklı çizgi kullanımları öz ve biçim diyalektiğinin bir sonucu olmaktadır.

Bigalı, çizginin iki ana karakteri gösterdiğini dile getirir. “Biri sert ve gergin biçimiyle geometrik, öteki tabiat formlarının tanıttığı yumuşak kaligrafik, sertlik ve netlikten mahrum çizgidir.” (Bigalı, 1999: 140) Sanatçı, ifade biçimine göre yapıtında çizginin geometrik ya da kaligrafik durumlarını bir arada kullanabilmektedir.

Sanatçı; çizgiyi biçimini oluşturmada plastik bir öge olarak kullanmakta ve somutlaştırmakta, bu eylem sırasında kullandığı çizgi diliyle bakan kişide farklı duygu ve algı durumları yaratabilmektedir. Benzer ve aynı karakterdeki çizgiler algı üzerinde uyum yaratırken farklı yöndeki çizgiler çatışma oluşturmakta ve hareket algısı yaratabilmektedir.

“Düz çizgilerin “statik”(durgun-dengeli) etkileri vardır. Nedeni ise, yer düzlemine dik pozda “devinim kazanan” insanın, ufuk çizgisi yataydır. Yine, gözün en büyük ve egemen olan görme açısı yatay olanıdır. Yataydan her kopuş, yataydan her ayrılış, yataya her baş kaldırış, çizgiyi devindirir, hareketlendirir. Yatay yer düzlemini etkileyen, “yer çekimi ve merkez kaç güçlerinin” gerilimlerini taşır eğri çizgiler. Çizgi ne kadar eğri ise, canlılığı, hareketi o kerte de dinamiktir. Yine düz çizgilerin “eğik” bir yönde (yatay yer düzlemine açılı yönelişle), yoğun çizgileri, kuvvetli, düzenli bir hareketi algılatır.” (Atalayer, 1994, 149)

Sanat yapıtında hareket algısını oluşturan çizgisel ifadeler incelendiğinde, kısa uzun, kalın ince, yuvarlak düz, dikey yatay, sık aralıklı, açık koyu çizgiler olarak birçok çatışma birliktelikleri görülebilmektedir. Biçim bütünü oluşturan bu çizgi çatışmalarının farklı yönlerdeki ve aralıklardaki tekrarı ritim duygusu yaratabilmektedir. Lynton, “Modern Sanatın Öyküsü” adlı kitabında çizginin ritimsel oluşumunu Mondrian’ın yapıtlarını üzerinden şu sözleriyle açıklamaktadır: “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.” (Lynton, 2004, 75)

Özgün artistik ifade oluşumlarında çizgi, ilkel sanatın mağara duvarlarındaki kullanımından, günümüz sanat yapıtları oluşumuna kadar farklılıklar göstermektedir. Farklı dönemlerdeki biçim oluşumlarında, çizginin plastik kullanımı diyalektik yasalar kapsamında incelenecektir.

2.2.1. Her Şey Birbiriyle İlgilidir

Var olan her şey arasında bir bağ oluşmaktadır. Geçmişle gelecek, sanatla toplum, sanat yapıtının konusu ve sanatçının özü, sanat ve bilim, bilim ve toplum, doğa ve sanat gibi bu örnekler çoğaltılabilmektedir.

“...diyalektik doğayı; birbirinden kopmuş, ayrı, birbirinden bağımsız bir nesneler yığını olarak değil, içinde fenomenlerin aralarında organik olarak birbirlerine bağlı durumda oldukları ve karşılıklı olarak birbirlerini şartlandırdıkları, tutarlı tek bir bütün olarak görür.” (Stalin, Josef.. Diyalektik ve Tarihi Materyalizm.”

Aktaran Politzer, Georges. Felsefenin Temel İlkeleri. İzmir: İlyas Basın Yayın, 2003)

Sanat yapıtı döneminin toplumsal yapısından var olan gelişmelerden ayrı tutulamayarak diyalektik bütünlük sergiler. Sanatçı yapıtını bu özle oluşturmaktadır. Örneğin; ortaçağda sanat gelişimi dinin etkisi ile şekillenmektedir. Ortaçağda gotik katedrallerin yapımı dinin mimari üzerindeki etkisinin en iyi örneklerinden biridir. Bu dönemde plastik sanatlar alanındaki gelişmeler daha geride kalmaktadır.

Dinin sanatçı üzerindeki etkisi 18. yy sanatçısı Degas'nın şu sözlerinden çıkarılabilir. "Ressam resmini, suçlunun suç işlerken hissettiği duygusuyla yapar." Musevilik ve Hristiyanlık'ta, On Emir'in ikincisi şöyle tembihler: "Kendine oyma bir put yapmayacaksın, ya da yukarıdaki gökte, ya da aşağıdaki toprakta, ya da toprak altındaki suda bulunanlara benzer bir şey yapmayacaksın." (May, 1994, 53) Sadece Ortaçağa ait dönemsel bir olay olmayan din, sanatçının bilincinde etki yapabilmekte ve sanatçı üzerinde bir suçluluk duygusuna sebebiyet verebilmektedir.

Rönesans ile dinin sanat üzerindeki etkisi yıkılmış "yeniden doğuş" gerçekleşmiştir. Dinin egemenliği son bulmuş, artık tahta insan çıkmıştır. Doğa bilimlerindeki araştırmalar, sanat alanında da gözlenebilmektedir. Dürer doğadan etütler yapmış, Leonardo insanın anatomisini tüm ayrıntılarıyla incelemiştir.

Ortaçağda ve Yeniçağda olduğu gibi her çağın kendine özgü sanat dili vardır. Yapıtı anlamlandırabilmek için dönemin toplumsal, sosyal, sosyolojik, ideolojik koşulları ele alınarak değerlendirilebilmektedir.

Sanat yapıtını plastik açıdan değerlendirmek ya da oluşturmak içinde temel plastik ifade elemanlarını bilmek gerekmektedir. Plastik elemanların birbirleriyle bağlantısı biçimi oluşturmada ayrı tutulamaz.

Sanat yapıtının oluşumunu sağlayan plastik öğelerin birliği, doğada bir bitkinin yetişmesi gibidir. Doğada bir bitkinin yetişmesini sağlamak için toprağın, havanın, suyun tüm olanakların bir arada düşünülmesi gerektiği gibi; sanat yapıtı içinde plastik öğelerin bir arada olması gerekmektedir.

2.1.2. Her Şey Değişir

Tarihsel süreçte toplumların, sanatların, insanların birbirleri ile etkileşim içinde bulunarak olumlu ya da olumsuz gelişimi ve değişimi yaşanmaktadır.

“Doğaya ya da insanlık tarihine baktığımızda, ilk ağızda, sonsuz ilişkiler ve karşılıklı etkilemeler yığınıyla karşılaşırız. Bu yığının içinde hiçbir şey olduğu gibi ve olduğu yerde kalmaz; her şey hareket eder, değişir, oluşur ve yok olup gider. Eski Yunan felsefesinin bu ilkel, belirsiz, ama özünde doğru dünya kavrayışı ilk kez açık seçik bir biçimde Herakleitos tarafından ifade edilmişti. Her şey hem kendisidir, hem de kendisi değildir; çünkü her şey akış halindedir, durmadan değişmekte, durmadan oluşmakta ve yok olmaktadır.” (Thomson, 1976, 74)

Doğada bitkinin gelişimi göz önüne alındığında toprak altındaki tohum, bitkiye dönüşür yeryüzüne çıkar, çiçek açar, meyve verir. Başlangıçta tohumken şimdi meyve olmuştur. Bu döngü devam eder. Toplumsal gelişim olarak ele alınırsa; değişme ilkel insanın günümüz çağdaş insanına dönüşümü göz önünde bulundurulabilir.

“Dünyanın durmaksızın hareket ettiği ve geliştiği doğruysa; eskinin yok olmasının ve yeninin doğmasının gelişmenin bir yasası olduğu doğruysa, bu durum artık hiçbir zaman, “değişmez” sosyal rejimler, özel mülkiyetin ve sömürünün “ebedi ilkeleri”, köylülerin büyük toprak sahiplerine ve işçilerin sermaye sahiplerine boyun eğmesi konusunda “ebedi düşünceler” olmayacağı açıktır. Dolayısıyla, tıpkı zamanın kapitalist rejimin feodal rejimin yerini alması gibi kapitalist rejimin yerini de sosyalist rejim alabilir demektir.” “Stalin, Josef.. Diyalektik ve Tarihi Materyalizm.” Aktaran Politzer, Georges. Felsefenin Temel İlkeleri. İzmir: İlya Basın Yayın, 2003)

Stalin; toplum yapısı üzerine dogmaların değiştirilip geliştirileceğini, feodal rejimin yerini kapitalist rejimin alması örneğini ele alarak vermiştir.

Sanat, toplumsal bir üretim olarak düşünüldüğünde sanat yapıtlarının içinde yaşadığı toplumun kültürünü, siyasi ideolojisinden yansıttığı ve uygulama bulduğu yüzeyin değiştiği görülebilir. Örneğin, ilkçağda sanatın ifade bulduğu mağara yüzeyi

günümüzde tuval, tahta, doğa gibi alanlara bırakmakta, biçimi meydana getiren elemanlar çağın anlatım diline göre biçimlenerek geliştiği gözlenebilmektedir.

Kompozisyonun temel elemanlarından çizgi ögesi ele alındığında da bir değişim söz konusudur. Düz bir çizgi ile başlayan çalışma, birçok çizgisel çatışmanın kullanımı ile değişmekte ve biçime dönüşmektedir. Yüzey, salt çizginin forma dönüşümüne tanık olmakta ve sanat yapıtı oluşmaktadır.

Çağ ilerledikçe, şartlar geliştikçe bu gelişim ve değişim varlığını her alanda gösterebilecektir.

2.1.3. Nitel Değişiklik

“Metafiziğin tersine, diyalektik, gelişmenin sürecini içinde nicel değişikliklerin nitel değişikliklere varmadığı basit bir büyüme süreci olarak değil, önemsiz ve gizli nitel değişikliklerden, görünen, belirli ve radikal nicel değişikliklere geçen ve nitel değişikliklerin aşama aşama değil hızlı, ani olduğu ve bir durumdan öteki duruma atlamalarla, sıçramalarla meydana gelen bir gelişme sayar. Bu değişiklikler ise, olumlu (olabilir) değil zorunludur ve duyulmaz, hissedilmez, aşama aşama değişikliklerin birikiminin sonucudur.” “Stalin, Josef.. Diyalektik ve Tarihi Materyalizm.” Aktaran Politzer, Georges. Felsefenin Temel İlkeleri. İzmir: İlya Basın Yayın, 2003)

Stalin’in toplumlar için vurguladığı değişim, sanat yapıtını oluşturan plastik öğeler içinde geçerlidir. Örneğin, plastik ifade araçlarından olan “nokta” nicelik bakımından artırılıp yan yana getirilince sıçrama yaratarak, nitel değişime uğrar ve “çizgi” oluşur. Noktanın yanına konulan başka bir nokta sıçrama durumudur. Aynı şekilde çizginin yanına eklenen başka bir çizgide tonu oluşturur. Hepsi birleşerek daha büyük bir sıçrama meydana getirirler ve ‘sanat yapıtı’ oluşur.

Klee; sanat yapıtı oluşumundaki biçimlendirme öğelerini nicelik ve nitelik bakımından ayırarak şöyle açıklamaktadır:

“Klee, çizginin ölçülebileceği gibi, tonların da ağırlıklı olduğunu, yoğunluklarına, yani açıklık koyuluk derecesine göre tartılabileceklerini söyler. Renklere gelince, bunlar niteliklerdir. Sarıyla kırmızı nitelikleriyle ayrılırlar, şekerle tuzun birbirinden ayrıldığı gibi. Klee’ ye göre ölçü, tartı ve nitelik biçimlendirme öğeleridir.” (İpşiroğlu, 1991, 67)

Yapıtı oluşturan plastik elemanlar, nicel ve nitel değişimleri meydana getiren bu şekilde öz ve biçimi birleştirip yansıtan değerlerdir.

2.1.4. Karşıtların Çatışması ve Birliği

Atalayer göre: “Evrenin temel düzen yasası zıtlıktır” (Atalayer, 1994, 156) Karşıtların çatışması Antikçağ Yunan filozofları tarafından ortaya konulmuş diyalektik gelişmenin en önemli safında yer almıştır. Çatışma “karşıtların itişmesi” (Hançerlioğlu, 2000) olarak tanımlanabilir. Karşıtlar arasındaki itişme, süreç içerisinde üstünlük sağlama amaçlı olmaktadır.

Antikçağ Filozoflarının evren üzerine düşünceleri zıtların bir arada karşılıklı etkileşim içinde var olduklarını bu varoluşun hareketi meydana getirdiğini sezgileriyle kavrayarak öne sürmüşlerdir. Bunun tersi düşüncelerde görülmektedir. “Pythagorasçı öğretinin karşısına, dünyanın birleşme ve birlik içinde eritilmeyle değil gerginlikle, uyumla değil çatışmayla bir arada durduğunu ileri süren Herakleitos çıktı.” (Thomson, 1997, 300) Pythagoras karşıtların çatışmasını Herakleitos’un tersine bir kaynaşma ve hareketsizlik olarak görmektedir.

Parmenides, zıtların bir arada olamayacağı birbirlerini dışarıda bıraktıklarını savunarak bir çelişkiye düşmektedir. İnsan doğmakta ve ölmektedir; vücudumuzdaki hücreler içinde bu durum geçerlidir, ölen hücrenin yerine yenisi gelmektedir. Karşıtların çatışması şeylerin özünde her zaman bulunmaktadır. Gelişme için ön koşul oluşturabilmektedir. Örneğin toplumsal çatışmalar, toplumların daha iyi bir konuma getirilmesinde sosyologlara büyük bir kaynak oluşturabilir.

“Çinli filozoflar zıtların çatışmasını soyut bir fikir olarak formüleleştiriyordu: yin-yang. (Thomson, 1997, 179) İçinde yaşadığı toplumun düşünsel yapısı, sanatçı

ve yapıtı beraber şekillenir. Çağının özelliklerini yansıtmayan sanat yapıtı görülmemektedir.

“Yin-Yang’ın ortaya çıkmasıyla, bir yanda resimde kutupsallık düşüncesi kendisini gösterirken (Gökyüzü-Toprak, Dağ-Su, Uzak-Yakın vb.), öte yandan da Li, yani “iç yasalar ya da nesnelerin iç hatları” devreye girer. Bu iki düşünceyle erginliğe ulaşan resim, artık nesnenin dış görünümünü yansıtmakla yetinmez, iç hatlara ulaşmaya ve bu hatlar arasında gizli kalmış ilişkileri saptamaya yönelir.” (Cheng, 2006, 103)

Bu bakımdan nesneleri betimlemelerinde dış konturlar ve iç çizgiler beraber kullanılmaktadır. Aynı zamanda düşünce yapıları ve sanatlarındaki birliktelik diyalektiğin “her şey birbiriyle ilişkilidir” yasasına götürmektedir.

Sanat yapıtını oluşturan temel sanat elemanları yüzey üzerinde birbirleriyle çatışmaktadırlar. Hangi dönem sanat yapıtını ele alırsak alalım, sanatçı-toplum çatışması, öz-biçim çatışması, sanat-çağ çatışması, biçim-yüzey çatışması, vb. tüm bu karşıtlıkların birliğini sanat yapıtının biçimsel formunda görebilmemiz mümkündür.

Nesneler arasındaki ayrılmaz bağ karşıtların birliği ve çatışmasından kaynaklanmaktadır. Karşıtların etkileşimlerini Fung Yu-lan şöyle ifade ediyor:

“Gökyüzündeki sürekli seyir öyledir ki, zıtlar bir arada ortaya çıkamaz. Bu nedenle teklik diye adlandırılır; tektir o; çift değil; Gökyüzünün hareketi de öyle. Zıtlar yin ve yang’ tır. Biri genişlediğinde öteki daralır; biri solda ise, öteki sağdadır. Baharda her ikisi de güneye, sonbaharda kuzeye taşınır; yazın önde, kışın arkada buluşurlar. Birbirinin yanında hareket ederler; ama aynı yolda değil; buluşurlar, her biri sırayla kontrolü ele alır. İşte böyledir onların ritmi.” (Thomson, 1997, 73)

Karşıtların birliği ve çatışması hareket ve ritmi beraberinde getirmektedir.

Klee;

“Biçimlerin, devinimin ve karşı devinimin, daha basit söylemek gerekirse, nesnel karşıtlıkların, eş zamanlı birleşmesi buna örnek gösterilebilir (renklendirmede: nüanslı, bölünmüş karşıtlıkların

kullanılması, Delaunay’de olduğu gibi). Her enerji, karşıt güçlerin oyununda bir dengeye varabilmek için kendi tümleyicisini arar. Soyut biçim öğelerinden--- bunların somut varlıklarla ya da sayı ve harf gibi soyut şeylerle birleşmesiyle--- eninde sonunda bir biçim dünyası yaratılır. Bu dünyanın büyük yaratılışla benzerliği o denlidir ki, ona bakarken neredeyse Yaratan’ın gücünü işbaşında görür gibi oluruz. (İpşiroğlu, 1991, 145)

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları, verilerin toplanması ile verilerin çözümlenmesi yer almaktadır.

3.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu araştırmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Betimsel araştırmalar, olayların, objelerin, varlıkların, kurumların ve çeşitli alanların “ne” olduğunu betimlemeye, açıklamaya çalışırlar. (Kaptan,1998)

3.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evreni kompozisyon kurulumunda çizgi ögesini ön plana çıkaran sanatçılar ve yapıtları oluşturmaktadır.

3.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmadaki verileri yazılı ve görsel kaynaklar oluşturmaktadır.

3.4. VERİLERİN ÇÖZÜMLENMESİ

Konu ile ilgili yazılı ve görsel kaynaklardan alınan bilgiler süzgeçlerden geçirilip gereken yerlerde kullanılmıştır. Sanat tarihinden seçilen yapıtlar üzerinde bu veriler incelenmiştir.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. SANAT TARİHİNDE ÇİZGİ ÖĞESİNİN EGEMEN OLDUĞU KOMPOZİSYONLARDAN ÖRNEKLER

4.1.1. Rönesans Öncesi Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Örnekler

İlkel insanın doğa ile çatışmasından doğan ilk sanat örnekleri mağara duvarlarında çizgi ile ifade bulmaktadır. Estetik kaygı taşımadan çizilen bu hayvan figürleri çizginin sınırlayıcı özelliğini göstermektedir. (Resim 1) “...nesnelerin biçim yapısını ilk anda dış ve kenar çizgileri ile algılarız. Gerçekte nesneyi bütünüyle algıladığımızın farkında değilizdir. (Lowry, 1972, 26) İlkel insanın avladığı hayvanı çizginin sınırlayıcı özelliği ile ayrıntılarına inmeden bütün olarak algılaması ve simgesel ifadesi görülmektedir.



Resim 1: Lascaux Mağarası ‘Bizon figürü’, Fransa

İlkel insanın bilmediği doğa karşısında güç sağlama isteği ile betimlediği hayvan figürleri bir amaca yönelik betimlemelerdir. Avlayacağı hayvan figürünü betimleyerek onun üstünde egemenliğini kanıtlamakta ve ona sahip olduğunu düşünerek sanatın büyü amaçlı başlangıcını simgelemektedir.

Çağ ilerledikçe sanatın işlevi değişmekte, kullandığı plastik dil ve çizgiyi kullanışı farklılık oluşturmaktadır. İlkel insanın eli ustalaştıkça çizgisi de hareket kazanmakta, renge de önem vermeye başlamaktadır. Renk kontur çizgisinin ifadesini güçlendirici bir amaç olmakta ve çizgiye hizmet ettiği görülmektedir. (Resim 2 ve 3)



MÖ 15000 mağara resmi, Lascaux, Fransa / BC 15000 cave painting, Lascaux, France



Resim 2: “At”, Lascaux mağara resmi, M.Ö. 15000, Fransa

Resim 3: Bizon

“İlkel insanın düşüncüsü, hiçbir zaman soyut ya da soyutlayıcı, ayrıntıya gereken önemi verip onu çözümleyen bir düşünüş olmadığı için, yaşayışını etkileyen temel öge nesnelerin iç değil dış niteliğidir. Onun için biçim, gözün gördüğü özelliktir önemli olan. Aynı biçimde olan her şey, ilkel insan için aynı anlamı taşır.” (Fischer; 1995, 152)

Winthuis, ilkel insanın betimlediği hayvan figürlerinde kontur çizgisinin önemini vurgulamaktadır. Çizgi çatışmaları kimi yerlerde yan yana kullanılarak hayvanın postunu betimlemediği görülmekte çizginin bu şekilde kullanımı ile doku etkisi yaratılmaktadır.

Sanat ilkelerde büyü ile var olmakta, Mısır sanatında ise bu görevi din üstlenmektedir. Mısır sanatında, inancın sanat üstündeki etkisi Tanrı

betimlemelerinde görülmektedir. “Gök tanrısı Horus’u ya bir doğan ya da doğan başlı olarak; ölüm tanrısı Anubis’i de ya bir çakal ya da çakal başlı olarak gösterme zorunluluğu vardı.” (Gombrich, 1997, 65) (Resim 4)



Resim 4: “Ölümler Kitabı”, M.Ö. 1285 dolayları, British Museum, Londra

Mısır sanatında var olan bu katı kurallar, sanatçının biçimi oluşturmada özgünlüğünü arka plana itmesine neden olmakta ve değişime engel olduğu görülmektedir. Üç bin yıllık süreçte doğa ve insan tasviri değişmeden aynı kaldığı gözlenmektedir.

Mısır sanatında çizginin kontur özelliğinin yanı sıra figürlerin kıyafetlerinde eğik çizgilerin kullanıldığı gözlenmektedir. Figürleri düz bir çizgi olarak algılasak, kıyafetlerdeki eğik çizgiler figürle bir karşıtlık oluşturabilmektedir. Çizgi artık sadece kontur özelliği ile değil nesnelerin içini betimlemesi bakımından kompozisyona katılmış bulunmaktadır. Yatay ve dikey çatışmalardan oluşan geometrik kompozisyon birliğinde, hareket hissini algılatarak yuvarlak çizgilere çok sık rastlanılmadığı görülmektedir.

Mısır sanatında biçimi ve rengi sınırlayan çizgidir. Mısırlı sanatçı yapıtını oluştururken gördüğünden çok bildiğini betimlemekle yetinmektedir. Yunan sanatına gelindiğinde sanatçı bilgisinden çok gözüne güvenmeye başlamaktadır.

Erken Yunan Sanatında gözüne güvenmeye başlayan sanatçının çizgi kullanımını değerlendirmek için vazo örneklerinin incelenmesi önemlidir. Vazo üzerindeki figürlerde kontur çizgisinin belirgin bir şekilde varlığını korumakta, aynı zamanda figürün anatomik yapısı da çizgi ile ifade edilmektedir. (Resim 5)



Resim 5: “Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar”,
M.Ö. 540 dolayları, Museo Etrusco, Vatikan

Yunan heykel sanatı örnekleri incelendiğinde, hareket ve kıyafet içindeki form çizgisel ifadeler sayesinde sezilebilir. (Resim 6) Bigalı; Yunan Sanatında çizgi kullanımının hareket üzerine etkisini şu şekilde açıklamaktadır:

“Yunan heykeltıraşları hareketi temsilde, kumaş kıvrımları ve kenar çizgilerini organize ettiler. Bu buluş sayesinde kumaşların zengin kıvrımları ile çizginin devamlılığını ve bakışı kenar ve çizgilerde tutmayı aradılar.” (Bigalı, 1984, 328)



Resim 6: “Melos Aphrodite’si”,
M.Ö. 200 dolayları, Louvre, Paris

Resim 6’da Melos Aphrodite’sinin vücudundaki örtü yatay, dikey ve diyagonal çizgi karşıtlıkları formu betimlemekte, figürün bir ayağını öne attığı kumaşın oluşturduğu çizgilerin hareketi vasıtasıyla görülebilmektedir.

Yunan heykel sanatında çizgi kullanımı incelendiğinde, figürün ideal formu ile kumaş kıvrımları arasındaki çatışma ve birliktelik diyalektik bir bütünlük sağlamaktadır.

Yunan Sanatı çizgi kullanımında ideal insan güzelliğini bozmayacak şekilde çizgi kullanımını Tanrı ve kahraman figürleri üzerinde uyguladıkları görülür. (Resim 7)



Resim 7: Grek kabartması, “Kentaurus’la Lapith”, Parthenon’un Metopundan, M.Ö. 447–442

Lowry, Resim 7’de görülen “Kentarus’la Lapith” kabartmasındaki çizgilerden oluşan diyalektik bütünlüğü ve bu bütünlüğün oluşturduğu hareket algısını şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Burada gözümüz, karşıt yönlerden inilen diyagonal çizgilerin bizi çatışma duygusu yaratan kuvvetli örgüsüyle yüz yüze gelir. Kentaurus’un gövdesine, böğründen ön ayaklarına uzanan diyagonal çizgiye zıt, ikinci bir eğri halinde görürüz. Karşıt yönde de, Kentaurus’u kuvvetle geriye kanırtan Lapith’in koluyla meydana gelmiş şiddetli diyagonal çizgi görülür. Kentaurus’la Lapith’in ayaklarında, Lapith’in sağ kolunda çatışmanın sertliğini güçlendiren başka eğrilerde gözümüze çarpar. Yine fark ederiz ki pelerinin yuvarlak çizgileri gözümüzü hızla Lapith’in sol omzundan sağ omzuna götürmekte, daha sonra göğsü boydan boya geçerek yeniden dize kaydırmaktadır. Yaptığımız bu göz hareketi Lapith figürünü kolayca kavramamıza yardım ederek uzanmış kolun kudretini bize hissettirir.” (Lowry, 1972, 30)

Ortaçağ Avrupa’sı Karolenj resim sanatı dini kitapları süslemek amacıyla oluşturulmakta ve 5. yüzyıldan 9. yüzyıla kadar geçen süreci kapsamaktadır. Bu dönem sanatçısı ne Yunan sanatçısı gibi gördüğü ile ne de Mısır sanatçısı gibi bildiğini ile yetinmemekte; duygularını da resimsel ifadeyle sunduğu

görülebilmektedir. Aziz Matta figüründeki kumaş kıvrımlarındaki çizgilerden oluşan dinamizm karolenj sanatına uygun bir nitelik göstermektedir. (Resim 8) Kumaş kıvrımları altındaki Aziz Matta'nın vücudu seçilememekte, çizginin modele amaçlı kullanılmadığı görülmektedir.

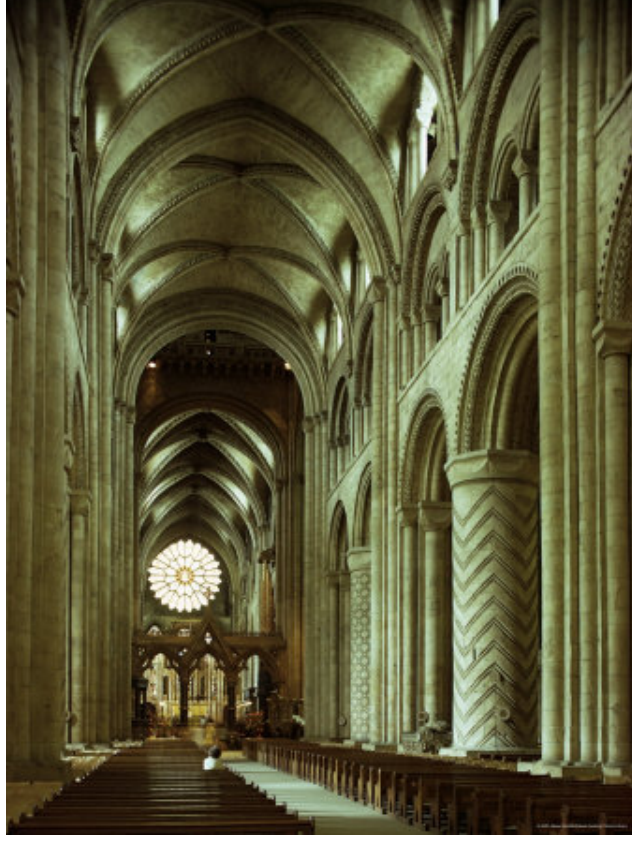


Resim 8: “Aziz Matta”, M.S. 830 dolayları, Epernay

Gotik dönemde heykel, resim gibi sanat dalları mimarinin tamamlayıcısı olarak gelişim göstermektedir. Gotik katedrallerin dikey sütunlar üzerinde yükselmesi manevi hayatın öneminin vurgulanmasından kaynaklanmaktadır. Akaya bu dönem yapıtlarını şöyle değerlendirmektedir:

“Dini olgunun dünyeviye olan üstünlüğünü kabul eden skolâstik düşünceye göre sanatsal kalite değil anlatılan veya ifade edilen olgunun niteliği önemlidir. Bu nedenle sanat yapıtı kutsalın kutsal oluşumunu ve nedenini yansıttığı ölçüde önemlidir.” (Akkaya, Beksaç, 1990, 98)

Dikey sütunların birbirlerine paralel çizgisel ifadeleri ve dinamik çizgi yapılarıyla kubbede birleşmeleri dikey ve dinamizm çatışmasının sentezi olarak bu dönem katedral örneklerinde görülebilmektedir. (Resim 9)



Resim 9: “Durham Katedrali”, 1093–1128

Mimari ile bütünleşen ilk dönem Gotik heykellerinde uzama ve katedral içindeki sütunlar gibi birbirlerine paralel kumaş kıvrımları dikey çizgiler biçiminde görülebilmektedir.

Resim 10’da Chartes Katedrali Batı Portalini gösteren fotoğraf ilk dönem gotik heykel sanatı örneklerinden birini göstermektedir. Figürler üzerindeki kıyafetlerde görülen çizgisel diyalektik ilişki; genele hâkim dikey çizgi hareketinin, elbiselerin uçlarında görülen kumaş kıvrımlarının oluşturduğu kıvrık çizgi hareketi ile çatışma yaratarak bütünlük oluşturduğu görülebilmektedir.

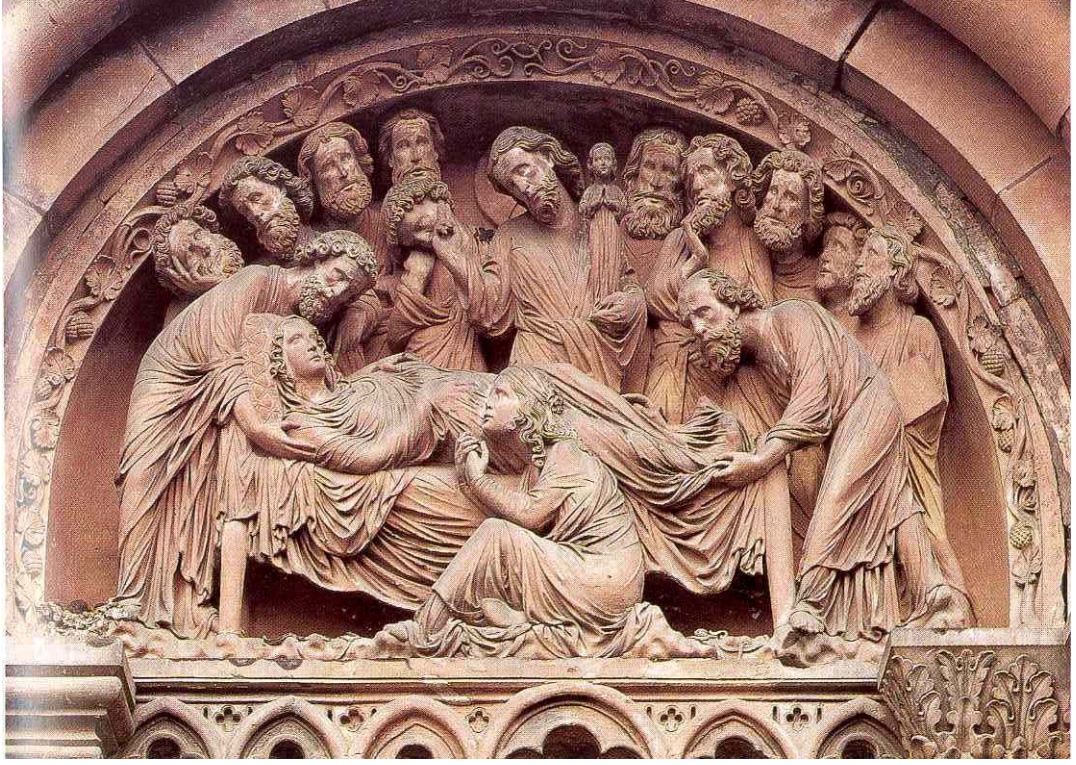
Algı üzerinde dikey çizgilerin ritmik tekrarı gözde durgunluk, huzur hissini verirken kıvrımlı çizgi kullanımı hareket hissi uyandırmaktadır. Algı üzerindeki diyalektik bütünlük karşıt çatışmalı hareketlerle sağlanmaktadır.



Resim 10: “Chartres Katedrali” Batı Portali, Fransa

Yeni bir çağa doğru ilerledikçe sütuna benzeyen figürler değişerek “elbise kıvrımları ve detaylarıyla form arasındaki hacim dengesi için” (Beksaç, Akkaya, 1990,100) kumaş kıvrımlarının modle amaçlı ele alındığı görülebilmektedir. (Resim11)

Resim 11’de Strasbourg Katedralini gösteren fotoğrafta yer alan figürlerde, çizgisel oluşum hacim etkisi yaratmaktadır. Vücut şekline göre kumaş kıvrımları kimi yerde sık, kimi yerde seyrek çizgisel hareketler meydana getirerek modle amaçlı kullanılmaktadır.



Resim 11: “Strasbourg Katedrali”, “Meryem’in Ölümü”, 1230 dolayları, Fransa

Gotik dönemde resim üslubu kitap süslemesi ve resimlemesiyle ortaya çıkmaktadır. Antikçağ’daki doğa gözlemi gotik sanatçılar tarafından da benimsenmekte kumaş kıvrımları içindeki vücut gösterilmeye çalışılmaktadır. “Elbise kıvrımları ve detaylarıyla form arasındaki hacim dengesi için yapılan itina bu dönemin en önemli niteliğini teşkil etmektedir.” (Beksaç, Akaya, 1990, 100) Bu dönemde doğa gözlemi bir figürü daha gerçekçi betimlemek için önem kazanmakta, yapıtlara bakan inançlı kişileri eğitmek amaçlı bir işlev üstlenmektedir.

Turani: “Gotik resmin yüzeysellik, süslülük ve katılıklarına rağmen doğa etüdünü sürdürmesi, Rönesans’ın oluşmasına önemli katkıda bulunmuştur.” diyerek gotik sanatçılardaki doğa gözlemini vurgulamaktadır. Giotto doğa gözleminde yeni bir çağın habercisi olacaktır. Resimlerindeki kompozisyon oluşumlarında doğa gözleminin etkisi görülebilmektedir. (Resim 12)

Giotto’nun “Matem” konulu freskinin görsel çözümlemesinde dikey ve yatay elemanların bütünlüğü görülebilmektedir. Zıt formların karşılıklı etkileşimi

yapının bütünlüğünü ortaya koyabilmektedir. İsa figürünün yatay diyagonal betimi, sağ ve sol kenardaki figürlerin dikey betimine karşıt oluşturacak şekilde yer alırken aynı zamanda sağ köşeden İsa figürüne doğru uzanan tepenin diyagonal yapısı İsa'nın diyagonal uzantısına karşıt gelir. Kompozisyonda ritmik düzen form çatışmaları ve tekrarları aracılığıyla bütünlük meydana getirildiği algılanabilmektedir.



Resim 12: Giotto di Bondone, “Ölü İsa’ya Ağıt”, 1305 dolayları, Fresco;Cappella dell’Arena, Padova, İtalya

4.1.2. Rönesans Dönemi ve Sonrası Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Sanatçılar ve Örnekler

Ortaçağın sonlarında tekrar gündeme gelen doğa gözlemi yeniçağ sanatının habercisi olmaktadır. 15. yüzyıl, insanı odak noktası haline alarak canlanma yaşanmakta “yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans kendisini birçok alanda göstermektedir. Dini düşünce yapısının zayıflaması ile birlikte maddi dünyaya

yönelik bilimsel gelişmeler her alanda varlığını hissettirmektedir. Beksaç, bunu şu sözleriyle ifade etmektedir:

“Rönesans döneminde özdekçi (materyalist) akımlar, Ortaçağ’ın Skolastik felsefesinden kaynağını alan tinselliğe karşı zafer kazanarak köklü bir değişime ve yeni gelişmelere yol açan bir atmosfer oluşturmuşlardır. Hristiyanlığın tanrısallık inancında başlangıçtan beri zihinleri meşgul eden “Ruhsallık” ve “Maddesellik” düalizmi bu yeni fikirlerin gündeme getirilip tartışılmasına da olanak sağlayıcı bir faktör olmuştur. İsa’nın insan görünümüne bürünerek “Makrokozmos” dan yeryüzüne inmesiyle evrenle bu dünya ve aynı zamanda da insanla evren arasında bir bağ kurulmasının yolu açılmış ve insan bir “Mikrokozmos” olarak düşünülmeye başlanmış, İlkçağın antropomorfik felsefesi yeni bir yorumla çağın, toplumların, ulusların ve sınıfların konumuna bağlı olarak orijinal bir niteliğe kavuşturulmuş ve Hümanist değerler bu dönemin ana erkleri halini almıştır.” (Beksaç, Akkaya, 1990, 126)

Rönesans sanatçısı, yaşadığı doğayı ve kendisini temel alarak, gotik heykel sanatçısının kalın elbiseler içinde sergilediği figürler bu dönemde yerini anatomik yapıları incelenerek biçimlenmiş figürlere bırakmaktadır. (Resim 13)



Resim 13: Michelangelo, “Davut Heykeli”, Floransa, İtalya

Doğa incelemesi resim sanatında kendisini perspektifin bulunmasıyla göstermektedir. Sanatçının ele aldığı nesneler, figürler gerçekçi bir doğa içinde üç boyutlu biçimde form bularak maddi yaşamın önemi vurgulanmaktadır.

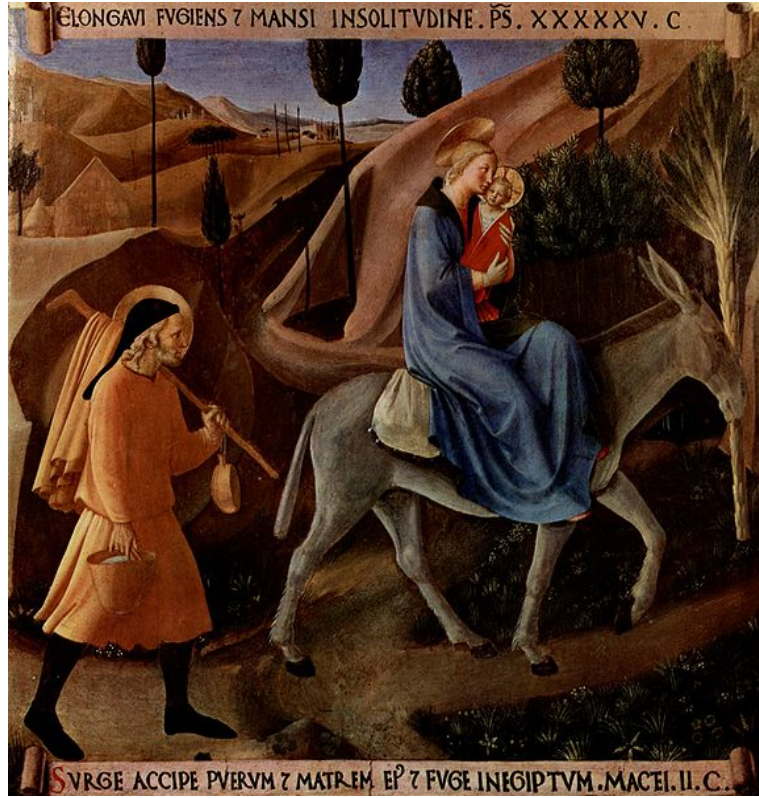
Klasik Yunan ve Roma kaynaklarından beslenen Rönesans sanatçısı bu yapıtları büyük bir özenle inceleyerek eserlerini oluşturmakta, sanatçı kelimesinin anlamı farklı bir boyut kazanarak zanaatçı ile eş tutulmamakta, kendi kimliğini ortaya koymuş olmaktadır.

Bu dönem sanat yapıtları yüzey üzerinde çizgi kullanımında en ideal form arayışına tanıklık etmektedir. Erken dönem Rönesans yapıtları çizginin kontur özelliğinin en iyi örneklerindendir. (Resim 14)



Resim 14: Fra Angelico “Beşaret”, 1438-1445, Floransa, İtalya

Fra Angelico, “Beşaret” isimli çalışmasında (Resim 14) figürleri keskin kontur çizgileriyle sınırlandırmakta, perspektif ve antik dönem sütun yapılarını kullanarak Rönesans dönemi biçim anlayışına örnek teşkil etmektedir. Sütunlardaki dikey biçimsellik yuvarlak kemerlerle çatışmakta ve bütünlük yaratabilmektedir.



Resim 15: Fra Angelico “Mısır'a Kaçış”, 1450

Sanatçının “Mısır’a Kaçış” adlı yapıtında (Resim 15) kompozisyon kurulumu diyalektiğin “karşıtların çatışması ve birliği” yasasına dayandırılabilir. Figürlerin yer aldığı manzarada dağların eğri çizgisel hareketine karşıt olarak ağaçların dikey hareketi çatışma yaratmakta ve bütünlük oluşturmaktadır. Biçimsel bakımdan Rönesans tekniklerini kullanan sanatçı dinsel bir temayı konu olarak betimlemektedir.

Kuzey Rönesans sanatında dinsel temaların yeni tekniklerle uzlaştırıldığı başka bir sanatçıda Rogier van der Weyden’in çizgisel betimlerinde ifade bulur. (Resim 16)



Resim 16: Rogier van der Weyden “Çarmıhtan İndiriliş”, 1435 dolayları, Prado, Madrid, İspanya

Ayrıntı betimlemelerinde mükemmele ulaşma Kuzey sanatçılarının yapıtlarında görülebilmektedir. “Çarmıhtan İndiriliş” adlı bu yapıtta kontur çizgilerinin keskinliği, figürlerin kumaş desenlerindeki ince çizgisel ifade dikkati çekmektedir. Lhote’ye göre: “Çizginin gücü onu izleyen başka bir çizgi ile yaratacağı karşıtlıktan kaynaklanır: Bir yerde eğri ya da kavisli, daha ötede köşeli bir çizgi...” (Lhote, 2000, 116) Bu çatışma; İsa’nın bacaklarını tutan figürün kıyafetindeki organik formların ince çizgisel dili ile diğer figürlerin kıyafetlerindeki kumaş sadeliğinde görülebilmektedir. (Resim 16)

“16. yüzyılda her yönün bir karşı yönü vardı, her ışık, her renk dengini bulurdu” (Wöfflin, 2000, 155) 15. yüzyıl ortalarında yapılmış bu yapıtta Wöfflin’in belirttiği bu özellik dikkati çekmektedir. Merkezde yer alan İsa ve Meryem betimlemesi yüzey üzerinde diğer figürlerin dikey hareketine karşıt diyagonal bir çizgi hareketi oluşturabilmekte ifadeyi güçlendirici etkisi görülebilmektedir.

Çizgisel perspektif, kontur çizgilerindeki netlik ve figürdeki anatomik yapının sağlamlığı İtalyan Rönesans sanatçılarının biçim arayışlarında mükemmele ulaşmaktadır. (Resim 17)



Resim 17: Andre Mantegna ‘Aziz Yakup’ un İnfaza Götürülüşü’, 1455 dolayları, İtalya

Resim 17’deki Roma İmparatorluğu’nda yaşamış Aziz Yakup tasviri biçimsel ve konu olarak çağın antikiteye olan ilgisinin sanat yapıtına ve sanatçıya yansıdığı örneklerden biridir. Sanatçı sahneye alttan bakarak ele aldığı konuyu yüceltmekte, dikey ve diyagonal çatışmayı formlar aracılığı ile vurgulayabilmektedir. Lowry, yapıta ilişkin şu yorumda bulunmuştur:

“Bu sahnede gözün takibe zorlandığı diyagonal istikamet, resmin içinde birbirinin benzeri çizgilerle zaten ortaya konulan tesiri artırıyor. Figürlerle nesnelerin durumlarından doğan öteki diyagonal çizgiler de gözümüzün yönüne hâkim olarak sahnedeki canlılığı daha da şiddetlendiriyor. Bu harekete mukavemetleri dolayısıyla dikey çizgiler daha kuvvetli görünmektedir. Bu sebeple

St. James' in dikey figürünü, çevresindeki kaynaşmanın bile sarsamadığı kudret ve kuvvette bir adam olarak görüyoruz.” (Lowry, 1972, 103)

Çizgi çatışmalarının yapıt üzerindeki ifade gücünü artırdığı Uccello'nun “San Romano Bozgunu” adlı yapıtında da görülebilmektedir. (Resim 18)



Resim 18: Paolo Uccello, “San Romano Bozgunu”, 1450 dolayları, National Gallery, Londra, İngiltere

Silahlar, savaşan figürler ve arka plandaki tarla çizgileri arasındaki dikey - yatay - diyagonal çatışmalar savaş sahnesinin ifadesini güçlendirilebilmekte ve çizgi perspektifi aracılığıyla derinlik hissi kazandırılmaya çalışıldığı görülebilmektedir.

Kuzey Rönesans sanatçısı Uccello'nun biçim arayışındaki çizgi kullanımı incelendiğinde sert, köşeli ve keskin çizgi, İtalyan sanatçı Botticelli'nin figür ve arka mekân betiminde ise yumuşak ve akıcı çizgi kullanımını tercih ettiği söylenebilir. (Resim 19)



Resim 19: Sandro Botticelli, “Venüs’ ün Doğuşu”, 1482–1486 dolayları, Uffizi, Floransa, İtalya

Sanatın tarihi mitolojik karakterlerden biri olan Venüs’ün tasvirine birçok defa tanıklık etmiştir. Botticelli bu yaklaşımla, Yunan mitolojisinden seçtiği konuları çizginin hareketli kullanımı ile betimler. Sanatçının Resim 19’da görülen “Venüs’ün Doğuşu” adlı eserinde; çizgisel üslubun en belirgin özelliği olan kontur kullanımı görülmekte, kontur biçimlerin sınırlandırılmasında dikkat çekmektedir. Midye kabuğundaki kenar çizgilerinin, denizin dalgası ile ritimsel tekrarı sağlanmakta; genel dikey formlara karşıt arka plandaki ufuk çizgisinin yatay uzanışı birçok çizgisel karşıtlığın bir araya getirildiği görülebilmektedir.

Biçimi oluşturan sanatçı, çizgiyi özünü yansıtacak şekilde kendince yorumlayarak kullanabilmektedir. Çizgi kullanımı resme bakan kişide farklı duygular uyandırabilmektedir. Edman’a göre; “Akıcı ve kıvrak bir çizgi, vücudumuzdaki gerginliği azaltır; hem algılayışımızı, hem de yarı bilinçli tepkimizi, rahat ve zevkli bir hale getirir.” (Edman, 2. baskı, 47)

Rönesans dönemi sanatçıları nesneleri bize göründükleri gibi değil, gerçekte göründükleri gibi vermek isteği el ve göz dokunma ve görme çatışmasının önceliğini gösterebilmektedir. Çizgisel üslup dokunma duyusuna hitap etmekte çizgi

kullanımını da bu yönde şekillendirebilmektedir. Derinlik yansıması da çizginin paralel kullanımıyla gerçekleştirilerek, doğa yüzey üzerinde can bulabilmektedir. (Resim 20)



Resim 20: Giorgione, “Uyuyan Venüs”, 1508

Giorgione’nin Venüs’ünün ince kontur çizgileri ve manzaradaki paralel çizgiler incelendiğinde göz resim üzerinde sakince gezinebilmektedir. Manzarayı oluşturan yatay çizgileri figürün diyagonal çizgisi kesişmekte, figürün üzerine uzandığı kumaşı oluşturan ahenkli çizgilerde kompozisyonun sakin havasına hareket katabilmektedir. İç ve dış konturlar Venüs’ ün güzelliğini sergileyebilmesine fırsat verebilmektedir.

16. yüzyılın ikinci yarısında Maniyerizm, Rönesans ve Barok arası geçiş dönemi olarak yer almaktadır. Bu dönem sanatçısı Antikiteye tepki göstererek manevi dünyanın önemini vurgulayan eserler üretmektedir. Yüzeyi oluşturan çizgi kullanımı değişiklik göstermektedir. (Resim 21) Bigalı dönemler arası çizgi kullanımındaki farklılıkları şöyle açıklamaktadır:

“Klasik dönemde çizgi, bildiğimiz gibi tamamen duruk bir anlatımdaydı. Barok ise, çizgiye duygulu bir hareket getirdi ve figür, mekânda dağılan bir bütün haline geldi. Böylece Rönesans, maniyerizm ve barok’ un değişik birer karakter gösterdiği de

anlaşılır. Klasik çizgisel, duruk; maniyerizm çizgisel, dinamik; barok ise kitlesel dinamik birer özellik gösterir.” (Bigalı, 1984, 391)



Resim 21: Parmigianino “Melekli Madonna”, 1534-40, Uffizi, Floransa, İtalya

Parmigianino eserini oluşturmada farklı çizgisel hareketler kullanmaktadır. (Resim 21) Manzaradaki dikey sütunun hareketi, figürü oluşturan hareketli sarmal çizgi kullanımına karşıtlık yaratmakta, bu çatışma ele alınan konunun ifadesini güçlendirdiği görülebilmektedir.

Çizgi kullanımı tarihte farklılıklar göstermekte 16. yüzyıl sanat yapıtlarında çizgisel bir tutuma yönelmekte iken, 17. yüzyıla gelindiğinde öncelik ışık ve gölgeye geçebilmektedir. (Resim 22) Rönesans dönemi sanatçısı kompozisyon bütünü oluştururken net, açık çizgiler kullanarak nesneleri tek tek ele almakta, 17. yüzyıl

Barok dönem sanatçısı nesneleri onu çevreleyen her şeyle birlikte ilişkilendirerek çizgiyi nesne içinde eriterek betimlemektedir. Bu dönemde oluşturulan yapıtlarda çizgi nesnelerin oluşumunda sınır olmaktan çıkmakta, kitlesel bir hal alarak resme bakan kişide tamamlanmamışlık hissi uyandırabilmektedir.



Resim 22: Rembrandt, “Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi”, 1632



Resim 23: Rembrandt, “Otoportre”, 1639

Rembrandt'ın kendi portresini yaptığı çalışmada (Resim 23) çizginin sık ve karşıt bileşimi leke oluşturmak amaçlı kullanılmaktadır. Hacimsel oluşum için çizgi kullanılabilir. Salt kontur çizgisinin ortadan kalktığı bu dönemde nesne ışık ve gölgenin etkisi altında eritilmektedir.

19. yüzyıl biçim oluşturmada tekrar çizginin hizmetine girmiştir. Neoklasisizm dönemi sanatçıları Barok ve Rokoko üslûplarına karşı klâsisizmden esinlenir. Baroğun öznel ve şatafatlı tasviri yerine Antik Yunan ve Romanın nesnel tasvirini tercih etmektedirler. Bu dönem sanatçılarının amacı, biçimi tasvirde renk ve ışık gölge etkilerini tekrar çizgi ve formun hâkimiyetine alabilmektir.



Resim 24: Jacques Louis David “Horas Kardeşlerin Yemini”, 1784

David'in “Horas Kardeşlerin Yemini” adlı çalışmasında figürler ve sütunların dikey konumuna karşıt kemerlerin dairesel hareketi incelendiğinde zengin bir çatışma bütünlüğü görülebilmektedir. (Resim 24)

Horas kardeşlerin kollarındaki ritmik tekrar kılıçlarda da sağlanmakta yatay ve eğik çizgisel form karşıtlığı ters üçgensel bir geometrik forma dönüşmektedir.

Genel olarak ters üçgen kompozisyon birçok nesne figür ilişkilerinde sağlanmaktadır. Sanatçı resimsel bütünlüğü sağlarken nesneler arasında ritim bütünlüğüne dikkat etmektedir. Lowry; bu yapıtı şu sözleriyle açıklamaktadır:

“David’in mimariden yararlanarak sağladığı ritm ve hareket, kuvvetli koyu- açık motifler kullanmak suretiyle yapılmış figür gruplarınca karşılanmaktadır. Bu her iki yatay ve paralel hareketin çizgileri, bunlar arasındaki ileri ve geri hareketimize daha karmaşık bir ritm eklemektedir. David, üç kemerle üç insan grubu arasındaki ilişki kurarak, bu iki hareketi kolaylaştırıyor.” (Lowry; 1972, 105)

Sanat yapıtlarında ki kompozisyon bütünlüğünü sağlamak için ritimsel tekrarlara da gerek duyulmaktadır.



Resim 25: Jean Augustuste Dominique Ingres “Kaynak”, 1856

Ingres’ın Resim 25’deki “Kaynak” adlı yapıtındaki kontur çizgisinin oluşturduğu çatışmayı Genç ve Sipahioğlu şu şekilde açıklamaktadır:

“Figürün sol kontur çizgisini omuzdan aşağıya izlersek, kalçanın geniş kemerine doğru uzanan küçük yuvarlaklar görürüz. Bu geniş kemerden sonra, baldırlar, bilek ve ayaklarda yer alan küçük yuvarlaklarla karşılaşırız. Bu sol kontur çizgisi, neredeyse düz bir dikey çizgi olan sağ konturla çalışmaktadır. Bu dikeylik sağ kolun kafa üzerindeki hareketiyle uzatılıp, güçlendirilmektedir. Bu birleştirilmiş gövde ve kol konturu bir suje yeniden yorumlanmasına ilişkin güzel bir örnektir. Çünkü bu bir keşiftir; bedenin basit görsel kavramında daha önce yer almayan bir şekildir. Sağ kontur merkezi eksenindeki zik-zag şeklindeki süreçte yer alan dikeyliği ortaya çıkarır. Sonuç olarak tüm bedenin kendi içinde uyum haline sokulmuş iki ilkeye dayalı iki farklı ifade arasında varlık kazanmakta olduğunu söyleyebiliriz: Sağ konturla belirlenen mükemmel durgunluk ve sol tarafta oluşan dalgalanma hareketi.” (Genç – Sipahioğlu,150)

Bu yapıtta düz dikey - zikzak çizgi karşıtlığı ifade bütünlüğünü sağlayan en önemli plastik elemanlardan biri olmaktadır. Klasik sanat yapıtlarındaki biçimi oluşturmada kullanılan kontur çizgisi Ingres’ın yapıtlarında da önemli bir yere sahip olduğu görülebilmektedir.

19. yüzyıl geçmiş sanatın dinsel ve eğitici işlevinin yerine sezgisel bir içerik katmakta, sanatçının kendine özgü biçim arayışlarına yöneldiği görülebilmektedir.

Realizm akımına dâhil edilen Daumier’nin yapıtları güncel sahnelerden oluşmaktadır. Bu akımın sanatçıları doğayı olduğu gibi ele alarak yansıtmak istemektedirler. Bu dönemin düşünürleri de metafiziği reddederek, doğa bilimlerine önem verilmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Deneye dayalı bilimlerin gelişmesi ve pozitivizm felsefesi Realizm’ in doğmasına yol açmıştır.

Daumier, Paris’in günlük yaşantısını iç ve dış kontur çizgisinin verdiği olanakları en üst düzeyde kullanarak kişilerin karakteristik tiplerini lirik bir anlatımla yüzey üzerinde somutlaştırdığı görülmektedir. (Resim 26) Turani, Daumier’nin portrelerindeki çizgi kullanımını şu sözleriyle açıklamaktadır: “Daumier bir mimik

ressamıdır. Yüzlerdeki çizgilerin her parçası psikolojik iç durumun bir manası, çıplak şekilde acı bir gerçek olarak biçimlendirir.” (Turani, 2007, 507)



Resim 26: Daumier “Üçüncü Mevki Vagonu”, 1863-65

Karikatürün anlatım dili çizgiyi çok etkili kullanan sanatçı dönemini eleştirel bir yaklaşımla ele aldığı birçok karikatür yapmıştır. Daumier’nin Resim 26 “Üçüncü Mevki Vagonu” adlı yapıtında figürlerin portrelerini klasik bir anlayışla betimlemediği görülmektedir. Halktan kişileri çizginin verdiği sınırsız olanaklar doğrultusunda ruhsal durumlarını yansıtmaktadır.

4.1.3. Empresyonizm ve Sonrası Çağdaş Sanatlarda Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Sanatçılar ve Örnekler

Empresyonizm akımı 19. yüzyılın son çeyreğinde sanatçının atölyeyi terk ederek doğa karşısına geçmesiyle anlatım diline kavuşmaktadır. Doğanın gerçekçi tasviri birçok dönemde sanatçının problemi olarak karşımıza çıkabilmektedir. Natüralist sanat anlayışı Empresyonizm akımı ile doğa incelemesinde en üst amacına ışık ve gölgeyi ön plana çıkartarak ulaşabilmektedir. Çizgi ve formu reddeden bu akıma mensup sanatçı izlenim notu almak amacıyla bir araç olarak çizgiye gereksinim duymaktadır.

Rönesans sanatçısının doğayı olduğu gibi tasvir etme isteği empresyonist sanatçıda da varlığını sürdürmekte, nesneyi ele alış şekli bakımından biçim dilinde farklılık gösterebilmektedir. Empresyonist sanatçı biçim arayışının plastik ifadesinde çizgiyi tamamen ortadan kaldırarak yerini renkçi bir anlayışa bırakmaktadır.

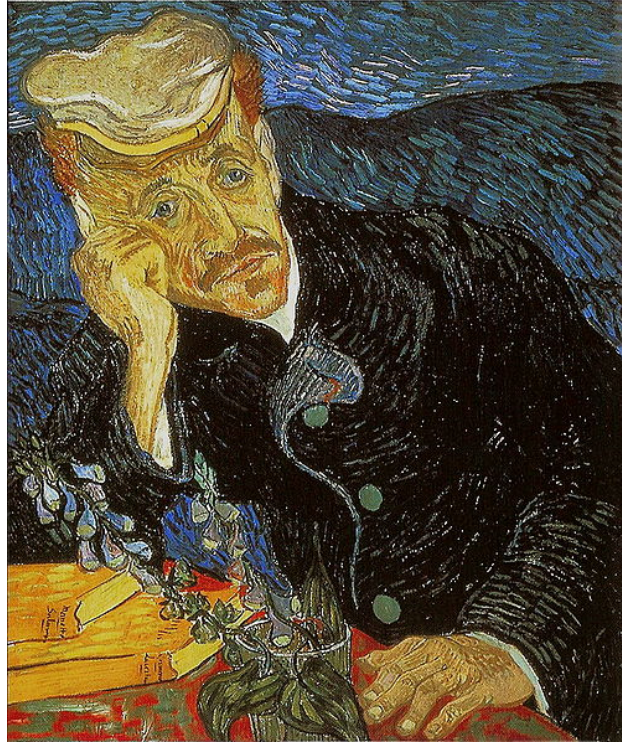
Bu akımın sanatçıları yapıtlarında, ışık ve gölgeyi renkçi bir yaklaşımla sorgulamışlardır. Formun yapısını yok ettiği düşüncesi ile Empresyonizm akımı varlığını uzun süre sürdürememiştir. Formun yapısını yeniden kazanmak isteyen Post Empresyonist sanatçı Paul Cezanne, doğanın geometrik biçimlerini aramaktadır. Cezanne'ın hacim yapısı üzerine bu arayışı Kübizm akımının çıkış noktası sayılmaktadır.



Resim 27: Paul Cezanne, “Sainte-Victoire Dağı”, 1904

Sanatçının nesneyi ele alışında renkçi ifadenin fırça vuruşlarındaki çizgisel anlatımı görülebilmektedir. Cezanne'nın sanatını, Empresyonist sanatın konuya yaklaşımı ile klasik sanatın biçim dilinin sentezleştirilmesi oluşturmaktadır. Klasik dönemde nesneleri birbirinden ayırmak için kullanılan kontur çizgisinin işlevi kaybolmaktadır. Kısa fırça darbelerinin dikey ve yatay çizgisel çatışma ve birlikteliği renkçi anlatımla bütünlük kazanmaktadır. (Resim 27)

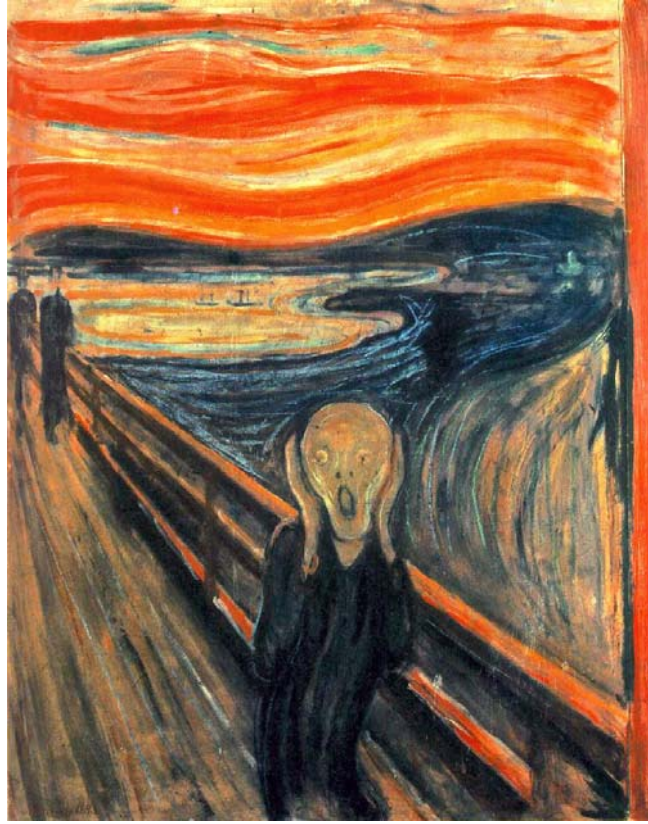
Post empresyonist diğer bir sanatçı Van Gogh'un yapıtlarında birbirini takip eden kısa çizgiler dinamik bir forma dönüşebilmektedir. Dinamik çizgi kullanımının formun hacimsel yapısını ortaya çıkardığı görülebilmektedir. (Resim 28)



Resim 28: Vincent van Gogh, “Dr. Gachet’ nin Portresi”, 1890

Bigalı, Van Gogh'un yapıtlarındaki çizgi kullanımını şu şekilde açıklamaktadır: “Bu renkli çizgileri biçimleri çıkarmak için kullanır. Nesnelerin yapısını isabetli çizgilerde yakalar. Çizgiyle sınırlı yüzeyleri, saf lokal renklerle boyadığını da belirtir.” (Bigalı, 2007, 506)

Dışavurumculuğun sanat alanında ortaya çıkışı, 19. yüzyılın sonlarında resim sanatıyla gerçekleşebilmektedir. Empresyonizm’in (izlenimcilik) dış gerçekliği yansıtmaya karşı bir tepki olarak iç gerçekliğe yönelmektedir. Ekspresyonist sanatçı artık konusunu dış dünyadan değil kendi “ben” inde aramakta, yapıtlarında ifadeci bir tutuma yöneldiği görülebilmektedir.



Resim 29: Edvard Munch “Çığlık”, 1893

Munch’un ‘Hayatın Frizleri’ adlı serinin bir parçası olan “Çığlık” tablosunda olduğu gibi eserlerinde ruhsal konulara yöneldiği görülmektedir. (Resim 29) Modern insanın bunalımını ifade eden bu resim; yüzeyi diyagonal olarak bölen köprü çizgisi, manzarada yer alan denizin eğimli çizgisi ve gökyüzünü oluşturan yatay çizgilerin çatışmalarından meydana gelmektedir. Tüm çizgiler çığlık atan figür üzerinde yoğunlaşarak çığlık atan figüre hizmet etmektedir.

Ekspresyonist sanatçı Oskar Kokoschka yaptığı portrelerde kişinin iç dramını yansıtır şekilde çizgi kullanımına yer verdiği görülebilmektedir. (Resim 30) Walden'in portresindeki monokrom renk kullanımı çizginin gücünü artırıcı bir nitelik sağlayabilmektedir. Portresini oluşturmada kesik kesik attığı çizgiler Kokoschka'nın 'Ben bu insanları tedirginlikleri ve acılarıyla resmettim' (Lynton; 2004, 43) sözünü destekler biçimde, yüzeyle çatışmakta olduğu görülebilmektedir.



Resim 30: Oscar Kokoschka "Herwarth Walden", 1900, Devlet Galerisi, Stuttgart, Almanya



Resim 30: Oscar Kokoschka "Herwarth Walden" adlı resimden ayrıntı

Egon Schiele'nin resimlerinde boşluk, yüzey üzerinde dinamik çizgi kullanımı ile en iyi anlatım diline kavuşmaktadır. Bazı resimlerinde çizgiyi sadece kontur olarak ele almakta nesneyi betimlemekte çizgi dilinin sınırsız olanaklarından faydalanmaktadır. Resimlerinin ana temasını portreler oluşturmaktadır.

Resim 31'de kendini çalıştığı otoportre narsisizmin yansıması olarak değerlendirilebilir. Psikolojik yaşamın sunulduğu bu çalışma biçimlerin karşıt

yönlerdeki hareketlerinden oluşmaktadır. Yüzün sağa kavisli ile bitkinin sola kavisli çizgisi, bir omuzun yukarıda bir omuzun aşağıda betimlenmesi gibi çatışmalı asimetrik bir kompozisyon anlayışı görülebilmektedir.

Fırça darbelerinden oluşan kıyafet, çatışmalı kalın çizgisel doku hâkimiyetinde görülmekte; bitkiyi oluşturan ince çizgiler ile çatışma yaratarak bütünlük oluşturmaktadır. Sanatçının kıyafeti betimlemede kullandığı çizgisel plastik dokunun benzeri, saç betiminde kısa çatışmalı çizgisel örüntüler halinde görülmektedir. Ruhsal yaşamın yansıması bu çatışmalı otoportre betimlemelerinde ifade bulmaktadır.



Resim 31: Egon Schiele, 1912



Resim 32: Egon Schiele, 1909-1910

Resim 32'deki betimlemede hiçbir şeyi ifade etmeyen alanların kapladığı boşluk ince ve kalın çizginin ahenkli kullanımı ile yapıtın özünü yansıtmakta önemli bir işleve sahiptir. Ağaç ve dalların ince ve kalın çizgisel kullanımı ile oluşan dolu alanların kapladığı yüzey üzerinde farklı büyüklüklerde boşlukların kurgusu tamamen karşıt çatışmalı bir bütünlük oluşturmaktadır. Kalın ağaç kütlesine karşıt, ince sarmaşık misali dalların kompozisyonun farklı yerlerindeki dağılımı organik bir soyutlamanın betimi olabilmektedir. İnce ve kalın karşıt yönlerdeki çizgilerden oluşan bu resimde çatışmalı hareketler ritmik bir kompozisyon oluşturmaktadır.

19. yüzyıldan itibaren fotoğraf makinesi, otomobil, telefon gibi teknik gelişmelerin bulunması, yeni bir çağın habercisi olmaktadır. Toprağa bağlı insan, elektrik enerjisinin gelişimi ile birlikte teknik bir dünyaya adım atmakta, Endüstri çağı olarak adlandırılan bu dönemde sanatın ve sanatçının görevi değişmektedir.

Antmen; endüstri çağı sanatını meydana getiren birikimi şu sözleriyle ifade etmektedir:

“19. yüzyıldaki modernlik deneyimini tüm karmaşıklığı ile temsil etmeye soyunan sanatçılar, modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır.” (Antmen, 2008, 18)

20. yüzyıl sanat yapıtlarında, toplumla sanatçı kişiliğin bütünleştiği diyalektik bir bütünlük ve hümanist bir düşünce yapısı görülebilmektedir. Var olan durumu yansıtmakla yetinen sanatçı tipi yerini toplumsal sorunlara eğilen, toplumuna yön veren sanatçı tipine bırakmaktadır. Toplumsal düşüncenin önem kazandığı bu dönem sanatın biçim diline de yansımaktadır.

Var olanı yansıtan Natüralist geleneğin biçim dili, nesnenin değişmeyen yapısını vermek isteyen Kübist sanatçılarla değişime uğramaktadır. Çizgiye ve nesnenin geometrik yapısına odaklanan Kübist sanatçıların, ele aldıkları nesneleri tek bakış açısından göstermeyerek nesneyi farklı açılardan irdelemekte hacimsel bir arayış içine girdikleri görülebilmektedir. (Resim 33)



Resim 33: Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, 1937



Resim 34: Georges Braque, “Harp ve Keman”, 1912

Resim 34’de Braque’ın “Harp ve Keman” adlı yapıtında ele aldığı nesneler salt çizgisel çatışmalı bir düzen içinde görülmektedir. Yüzeyde kullanılan çizgiler müzik aletleri hakkında fikir vererek onları fiziksel olarak net bir biçimde yansıtmamaktadır. Picasso ve Braque’ın yapıtlarındaki kesin çizgi kullanımı ve geometrik oluşum daha sonra gelen sanatçıları da etkiyebilmektedir.

Yeni sanatla birlikte çizginin yüzey üzerinde sorgulanması da farklılık gösterebilmektedir. Çizginin plastik ifadesinin soyut biçim diline yansıması görülebilmektedir.

20. yüzyıl Fransız Kübist ressamı Leger’nin yapıtlarında çizgi önemli bir plastik eleman olarak kullanılmaktadır. (Resim 35) “İnşaat İşçileri” adlı yapıtında çizginin dikey ve yatay kullanımı kompozisyonu farklı büyüklükteki geometrik boşluklara bölmekte boşluk ve doluluk dengesi sağlanabilmektedir. Leger’ye göre:

“En saf haliyle görünür olan resimsel zıtlıklar (tamamlayıcı renkler, çizgiler ve biçimler) modern resimlerin yapısal temelidir.” (Antmen, 2008, 62)

Resim 35’de Leger’in ince ve kalın çizgisel çatışmaları ile oluşan kompozisyon derinlik hissi uyandırmakta yüzeyde geometrik örüntüler yaratmaktadır.



Resim 35: Fernand Leger, “İnşaat İşçileri”, 1950, Fernand Leger Müzesi, Biot

Leger bir resmin gerçekçi olarak nitelenmesini saf plastik değerlerin bir arada olmasına bağlamakta ve bu temele göre yapıtlarını oluşturmaktadır.

“... bana göre, resimsel gerçekliğin şu üç büyük bileşeninin düzenlenmesinden kaynaklandığını söyleyeceğim: Çizgiler, Biçimler, Renkler.

Bu bileşenlerden herhangi birinden feragat eden herhangi bir yapıt, hangi çağa ait olursa olsun saf bir klasisizme ulaştığını, yani kalıcı bir değere sahip olduğunu iddia edemez. (...)” (Antmen, 2008, 60)

Endüstri çağında, “hareket ve hız” kavramını temel alan fütürist sanatçılar çizginin devinimsel ritmine göre yapıtlarını oluşturmaktadırlar. Bu sanatçılar konularını teknik endüstriyel çevreden seçmekte, kentsel yaşamın bir görünümünü parçalayarak betimlemektedirler.

Fütürist sanatın önde gelen temsilcilerinden Boccioni’nin biçim dilini; Endüstri çağının soyutlanmış görünümünün şematik çizgi çatışmaları ile ifadesi oluşturmaktadır. (Resim 36) Fütürist manifestoda Boccioni:

“Her şey hareket eder, her şey bir kovalamaca halinde hızla döner. Önümüzdeki figürler bir görünüp bir yok olurlar. Retina üzerinde görüntülerin etkisi, titreşimler halinde algılanır. Koşan bir atın dört ayağı değil, yirmi ayağı var gibi görünür ve o görüntü birden üçgenimsi bir biçim kazanır.” (Antmen, 2008, 67)



Resim 36: Umberto Boccioni “Ruh Durumları: Uğurlamalar”, 1911, Modern Sanat Müzesi, New York

Boccioni’nin manifestodaki ifadesi resimlerinde biçim bulmaktadır. “Ruh Durumları: Uğurlamalar” adlı yapıtında çizginin yumuşak-kıvrak kullanımı lokomotiften çıkan buharları ve birbirlerine sarılan figürleri, keskin çizgiler ise lokomotifin ve elektrik direklerinin betimlemesini oluşturmaktadır. Kompozisyonun geneline hâkim sarmal kıvrak çizgiler, keskin çizgilere karşıtlık yaratarak Endüstri

çağının bir görünümünü sunmaktadır. Lynton’a göre “Ruh Durumları: Uğurlamalar” adlı yapıtta “hüzün havası ile mekanik enerji” (Lynton, 2004, 90) bir arada betimlenmektedir.

Empresyonizm’den itibaren gelişmeye başlayan soyutlama eğilimi 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren farklı biçimsel arayışları beraberinde getirmektedir. Soyut sanatçılar, doğa taklidini bir yana bırakarak sanatın kendi doğasını ortaya koyan estetik biçim dilini Kübizm’in biçim diliyle sentezleştirmektedir. Antmen, soyut sanattaki eğilimleri şu şekilde belirtmektedir:

“Soyutlama yönündeki çeşitli eğilimleri bünyesinde barındırmasına karşın soyut sanat, esas olarak soyutlamanın da ötesindeki bir ifade arayışının sonucudur. Bu açıdan bakıldığında, dış dünyadaki bir görünümünden ‘soyutlanarak’ gerçekleştirilen yapıtlarla, herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmadan, Kantçı anlamda salt bir tür ‘kendinden şey’ olarak ortaya çıkan soyut yapıtları birbirinden ayırmak gerekir. Bu ayrım, soyuta giden farklı yolların belirlenmesinde de rol oynar.” (Antmen, 2008, 80)

Çağın sanatçılarını etkileyen soyut sanatın biçim dili, 1917’ de “De Stijl” grubunu kuran sanatçılardan biri olan Mondrian’ın yapıtlarında da görülmektedir. Yeniçağın sanat anlayışını ‘neo-plastisizm’ olarak adlandıran Mondrian, ve arkadaşları yapıtlarında “kübizmi en aşırı noktaya kadar götürürler.” (Tunalı, 2008, 179)

Mondrian’ın sanatı dikey ve yatay çizgi karşıtlarının diyalektiğinde biçim bulmaktadır. (Resim 37–38) “Evrensel uyum”u Mondrian, derinliği olmayan bir yüzey üzerinde kesişen dikey/yatay dengesinde arıyordu...” (İpşiroğlu, 1991, 62) Dengeyi karşıtların çatışmasında arayan sanatçı, son dönem yapıtlarında soyut sanatı biçim dili olarak seçmektedir.



Resim 37: Mondrian



Resim 38: Mondrian

Mondrian'ın ağaç resimleri (Resim 37–38) kübist ressamı inceledikten sonra yaptığı çalışmalardandır. Kübizmin resim dilini kullanarak ele aldığı nesneyi (ağaç) siyah kontur çizgileri ile betimlemekte ve soyutlama sürecine girdiği görülebilmektedir. “H. P. Bremer’e 1914’te yazdığı bir mektuptur. Bu mektubunda Mondrian sanat kuramını şöyle açıklamıştır: (<http://en.wikipedia.org>):

“En üst düzeyde farkındalıkla genel güzeli açıklamak için düz bir yüzeyde çizgiler ve renk kombinasyonları yapıyorum. Doğa (ya da gördüğüm şey) bana esin veriyor, beni anlatıyor... Fakat ben, şeylerin temeline (hala yalnızca dışsal bir temel) ulaşmaya dek gerçeğe yakın olabildiği kadar başlıyorum ve bundan her şeyi soyutlamak istiyorum... Yatay ve dikey çizgilerin, ama hesaplama değil, sezgiyle yönlendirilen ve armoni ve ritm getiren farkında olma inşa ederek bunun mümkün olduğuna inanıyorum, eğer gerekliyse, diğer doğrudan çizgiler ya da eğrilerle desteklenen güzelliğin bu temel biçimleri, bir sanat çalışması, güçlü oldukları kadar gerçek olabilirler.”

(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf>)

Mondrian'ın resimlerini oluşturan çizgisel çatışmalar biçim oluşturmada temel eleman olarak ele alınmaktadır. Dikey ve yatay çizgi kullanımları sanatının temelini oluşturarak karşıtlıklarda dengeye ulaşabilmektedir. Çizgisel çatışmalar resmin bütününde ritm dengesine ulaşmakta ve yüzey üzerinde kompozisyon oluşumunun plastik dilini oluşturmaktadır.

Soyut sanata giden yolda sanatçılar, öncelikle doğa yorumlamaları ile Kübizmin geometrik plastik dilini uç noktalara taşımakta daha sonra anti-natüralist

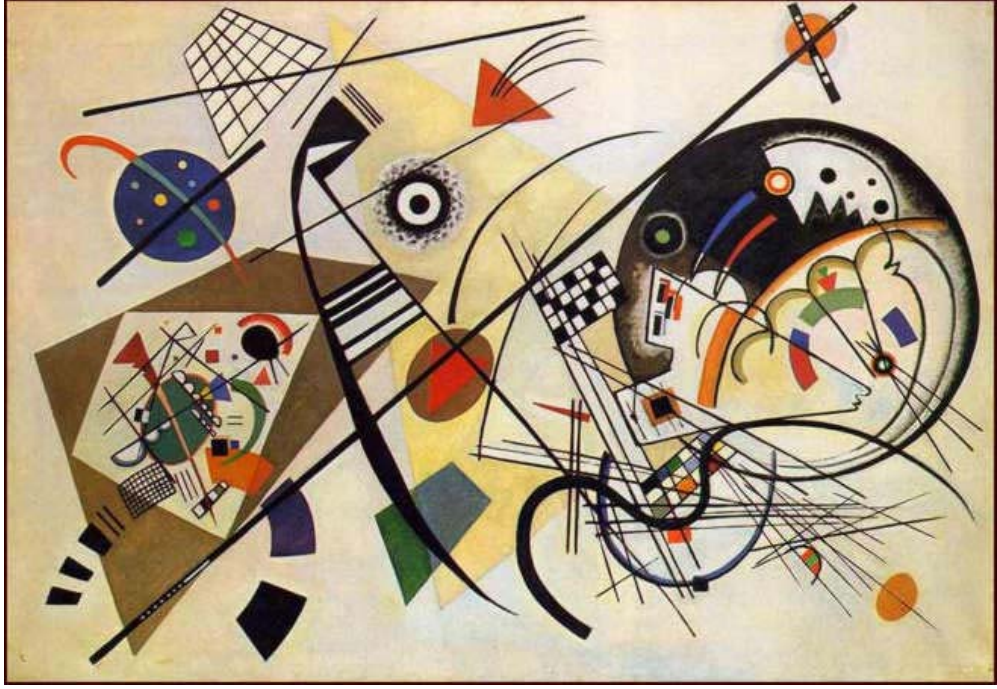
bir anlayış benimsemektedirler. Bunun sonucu olarak da plastik öğelerin yüzey üzerinde salt kullanımı önem kazanmaktadır. Tunalı, bu dönem sanatını şu sözleriyle ifade etmektedir:

“...sanat yapıtı, doğaya karşıt bir başka düzeni, geometrik bir düzeni ifade eder. Bu geometrik düzen ya da bu geometrik yapı, temelde bir mimari yapıdır. Bu yapıda her şey rasyonel ilgiler içinde bulunur ve bu anlamda da, her ilgi bir orantı demek olur. Bunun için, bir orantı varlığı olan resim, hem mimari bir yapıya, hem de müzik yapıtına benzer. Çünkü her resim yapıtı, dikey çizgilerin, renksiz renklerin biçim kazanmış, ‘denkleşmiş’ bir yapısıdır, bu anlamda da bu elemanların bir harmonisidir. (Tunalı, 2008, 181)

Kandinsky, 1910 yılından sonra biçimin ve renklerin hâkimiyetinde olan soyut çalışmalara yönelmeye başlamaktadır. Biçimi doğada aramayı bırakan sanatçı, iç dünyasına yönelmekte ve resimlerinde renk ve çizgi önemli iki plastik eleman halini almaktadır. Kandinsky’de biçimler sanatçının iç dünyasını yansıtmakta Mondrian’ın sanat anlayışından bu noktada ayrılmaktadır. Mondrian’ın biçimi kendi başına duygusal bir ruh durumunu yansıtmadan var olmaktadır.

Kandinsky’nin çalışmalarında, geometrik biçimler ve çizginin keskin yüzey üzerine diyagonal uzantısı çatışmakta, soyut biçim dilini diyalektik yansıması görülebilmektedir. (Resim: 39)

Kandinsky’nin “Sürekli Çizgi” adlı yapıtında (Resim 39), birbirlerini kesen çizgiler farklı uzunluktaki, kalınlıktaki ve yöndeki çizgiler daire, dörtgen gibi geometrik formlar yüzey üzerinde çatışmalı biçimde bütünleştirildiği görülmektedir.



Resim 39: Wassily Kandinsky, “Sürekli Çizgi”, 1923

Turani; Kandinsky’nin 1924-1933 yılları arasında yaptığı resimlerdeki yapıyı şöyle açıklar:

“1924–1933 arasındaki resimleri, büyük bir dikkatle kompoze edilmiş ve taze, açık renklerle boyanmıştır. Bu dönemin resim öğeleri mekanik bir yapı gösterir. Bu sıralardaki resimlerinde çember biçimleri yer almış ve çizgiler birbirlerini kesmişlerdi. Geometrik biçimler düz yüzeyler halinde değil, nüanslı olarak boyanmıştır. 1930 yıllarına doğru resimlerinde hücre biçimleri yer almaya başlar. Renkleri gayet yoğunlaştırılmış olup zengindir. Resmin yüzeyi halı gibi düzenlenmiştir. Müzikal, yoğunlaştırılmış renkler ve yılan biçimindeki çizgiler, resimlerinin karakterini oluşturmaya başlamıştır.” (Turani, 2007, 595)

Kandinsky Köln konferansında çizgisel plastik öğeyi belirgin kılmak için beyaz renge ağırlık verdiğini vurgulamakta, çizginin plastik kullanımına önem verdiğini anlaşılmaktadır.

Kandinsky’nin plastik öğelere verdiği önem Klee’nin resimlerinde de görülmektedir. İpşiroğlu sanatçının çalışmalarını şu şekilde değerlendirmektedir:

“Klee’nin çalışmalarını diğer soyut sanatçılarla karşılaştırarak şöyle açıklar: “O kendini, ötekilerin nesneler-dünyasını yok ederek varmaya çalıştıkları evrensel-bütünün içinde, onun bir parçası olarak duyuyordu. Klee’nin dünyası karşıt güçlerin çarpıştığı bir dünyadır. Doğan, ölen ve üreyen güçlerin oluşturduğu, sürekli oluş içinde bir dünya.” (İpşiroğlu, 1991, 63)

Klee’nin 1920 Bauhaus döneminden itibaren çizgisel çalışmalara daha ağırlık verdiği, doğa biçimlerini resim sanatının plastik diliyle biçimlendirdiği görülmektedir. Sanatçının yapıtlarında çizginin ritmik kullanımı hâkimiyetindedir. Sanatçı aynı zamanda birçok tekniği bir arada kullanarak da yüzeyde diyalektik bir bütünlüğe gitmektedir.

Klee’ye göre çizgi, renk ve ton (plastik öğeler) sanatçıyı önce biçime daha sonra içeriğe yönlendirerek önemli anlatım değerleri taşımaktadırlar. Klee “Modern Sanat Üzerine” adlı kitabında çizginin karşıt oluşturulan birliğini şu şekilde açıklamaktadır:

“...açısal ve zigzag hareketler aynı şekilde kontrast oluşturan anlatım tınlarına ulaşır. Benzer şekilde bir kontrast kavramı iki çizgisel konstrüksiyon biçimi ile de verilebilir, biri sıkıca birleştirilmiş bir yapıdan, diğeri seyrek olarak dağılmış çizgilerden oluşur.” (Klee, 2007, 37)

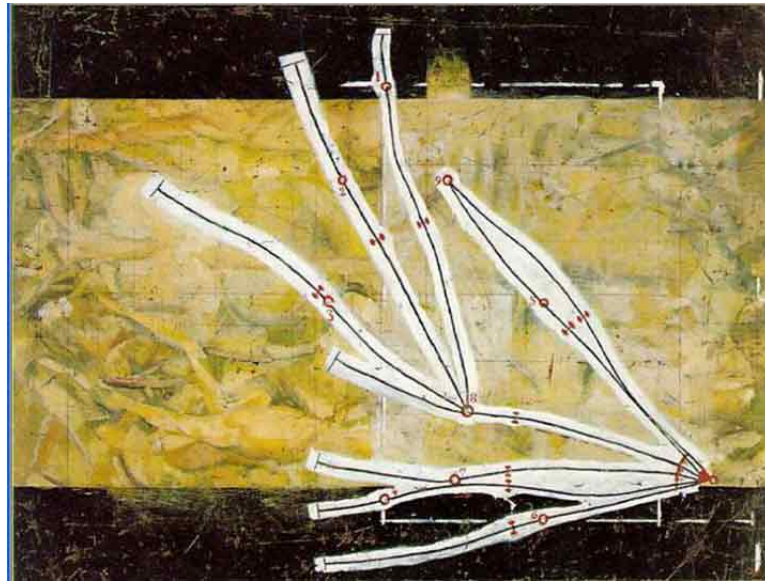


Resim 40: Paul Klee, “Fruits on Red”, 1930

Resim 40’da Klee, doğadan alınan imgelerin; ince-kalın, yatay-dikey yalın çizgisel ifadesi, tek renk hâkimiyetinde, ön ve arka plan ilişkisi olmadan biçim bulduğu görülmektedir.

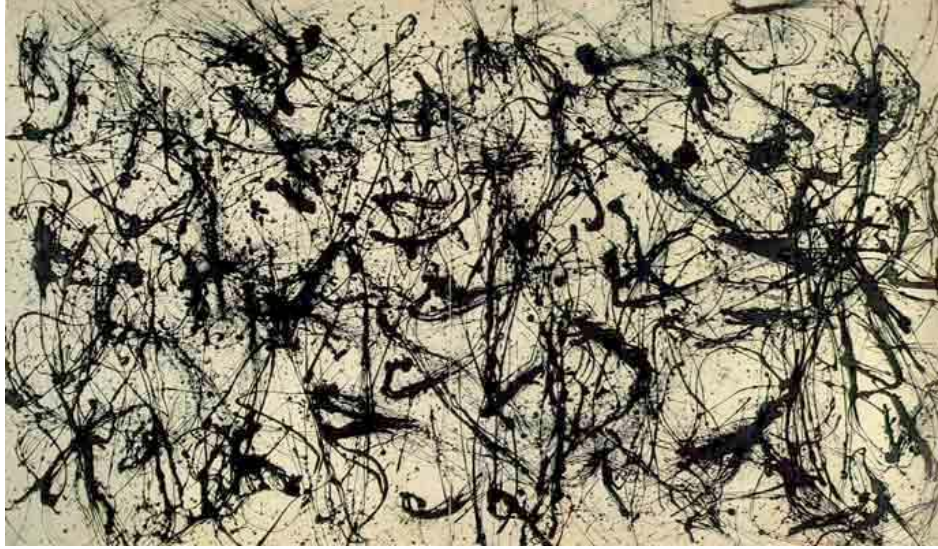
I. Dünya Savaşının ardından 1916 yılında Zürih’te ortaya çıkan savaş karşıtı Dada hareketi birçok akım dâhilinde ki sanatçıların ilgisini çekerek bu hareket içinde yer almalarıyla birçok biçim dilini içinde barındıran bir dönem olmaktadır. Biçim dilinde farklılık gösteren bu sanatçıların birleştiği noktayı Lynton şöyle betimlemektedir: “Dadacıları ortak yanı, yenilikçiliği benimsemeleri ve sanatın ne olması konusundaki yerleşmiş görüşlere karşı çıkmalarıydı.” (Lynton, 2004, 127) Bu dönem sanatçıları sanat yapıtı oluşturan geleneksel biçim ustalıklarını bırakarak, kendiliğinden oluşumlara yer vermektedirler.

Rastlantı sonucu oluşan biçimler Marcel Duchamp’ın bazı yapıtlarında da görülmektedir. “Stopaj Ağı” adlı çalışması (Resim 41) eskiz bir çalışmanın yer aldığı tual üzerine kurşun kalem ve yağlı boya bir arada kullanılarak yapılmıştır. Tualin sağ alt köşesinden farklı yönlere dağılan çizgisel bir ağ görülmektedir. Aynı kalınlıktaki çizgilerden oluşan çizgiler kimi yerlerde birleşip tekrar dağılmakta ve çizgiler arasında oluşan boşlukların farklı genişlikte olmaları yüzeydeki monotonluk hissini ortadan kaldırmaktadır.



Resim 41: Marcel Duchamp, “Stopaj Ağı”, 1914, Modern Sanat Müzesi, New York

I. Dünya Savaşı ile başlayan göçler, II. Dünya Savaşı yıllarında artmakta devlet politikalarının sanatçı üzerindeki baskıcı tutumu Avrupa'yı sanatın tek merkezini olmaktan çıkarmaktadır. New York soyut dışavurumcu sanatçıların birleştiği bir merkez haline gelmektedir. Antmen'e göre soyut dışavurumcu sanatçılar; "Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbiri ile ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışını" benimseyerek ortak bir biçim dili oluşturmaktadır. (Antmen, 2008, 147) Önemli temsilcilerinden Jackson Pollock sanatı bir eylem alanı olarak görmekte, fırça, tuval gibi araçları dışlamakta, yerdeki tuval üzerine boyaları sıçratarak, akıtarak ya da damlatarak yapıtını oluşturmaktadır. (Resim 42)



Resim 42: Jackson Pollock, "Numara 32", 1950

Pollock; yapıtını oluşturmada performansa dönüşen sürecini şöyle açıklamaktadır:

"Benim resimlerim şövaleden çıkmıyor. Resim yapmadan önce tuvali nadiren gererim. Gerilmemiş tuvali duvara veya yere çivilemeyi tercih ederim. Sert bir yüzeyin direncine ihtiyacım vardır. Yerde daha rahat ederim. Kendimi daha yakın, daha bir resmin parçası hissederim, zira bu şekilde resmin etrafında yürüyebiliyor, dört köşeden çalışabiliyor ve gerçek anlamda resmin içinde olabiliyorum." (Sanat Dünyamız, 1998, 71)

Pollock'un "Numara 32" adlı yapıtında sıçratılan, akıtılan ve damlatılan boyalar çizgisel örüntüler oluşturmaktadır. Yüzeyin tümünü kaplayan çizgilerin çatışmalı sentezi kimi yerlerde lekeye dönüşerek dinamik ve durağan alanlar yaratmakta, soyut dışavurumcu sanatçıların ortak biçim dilini oluşturmaktadır. Modern sanatta meydana çıkan çizgisel çatışmalı anlatımı Gombrich; şu şekilde açıklamaktadır:

"Sonuçta ortaya çıkan çizgi karmaşası, XX. Yüzyıl sanatının iki karşıt beklentisini doyurmaktadır: Bunlardan birincisi, çocukların daha imge oluşturmayı bile bilmedikleri dönemlerinde yaptıkları karalamaları anımsatan çocukça bir sadeliğe ve kendiliğindenliğe duyulan özlem. İkincisi ise, terazinin öteki kefesinde yer alan ve "saf resim"ın sorununa karşı duyulan entelektüel ilgiydi." (Gombrich, 1997, 604)

Savaş sonrası Avrupa'da halkın acı çekişlerinin biçimlendiği korku sahnelerini çizgiden doğan gerilimlerle anlatan Francis Bacon bulunmaktadır. Ragon, Bacon'ın resimlerini şu şekilde açıklar: "Resimlerinin tekniği de son derece Bacon'a özgü bir tekniktir: genellikle tuvalinin üzerine bir çeşit yapı çizer (birkaç renkli çizgiyle basit bir paralelyüz), figürlerini bu uzaysal yapının içine yerleştirir. Astar çekilmemiş tual de çok kullanır ve bazen bu tual resmin yarısını oluşturur." (Ragon, 96)

Resim 43'de Bacon'ın, "Şempanze" adlı yapıtı görülmektedir. Sanatçının, yüzeyde kullandığı (boşluk) plastik elemanların (doluluk) oluşturduğu çatışmalı bütünlük izleyici üzerinde gerilim etkisi yaratmaktadır. Şempanze figürünün kapladığı alana karşın, etrafını saran boşluk daha fazla yer kaplamakta, bu boşluktaki çizgisel değerler kafes hissini uyandırmakta yalnızlık hissini artırmaktadır. Yüzeye ince çizgilerle çizdiği kafes genelde tüm resimlerinde kullanıldığı görülmekte ve mekân algısı yaratmaktadır.



Resim 43: Francis Bacon, “Şempanze”, 1955

Lynton, Bacon’ın imgeleri ile Giacometti’nin imgelerini karşılaştırarak: “Bacon’ın eserleri hepimizin bildiği günlük yaşantılarımızı sergilerken, Giacometti çağlar boyu insan imgesini dile getirir.” demektedir.

Alberto Giacometti, doğadan aldığı görünümü içselleştirerek düzenlemekte, yüzeydeki boşluk ve doluluk çatışmasında çizginin dilini kullanarak “...boşluğu var etmeye...” (Giacometti, 2005, 229) çalışmaktadır. Sanatçı, çizgi çatışmalarının boşluktaki devinimi ile nesneyi olduğu gibi var etmeyi amaçlamakta; ele aldığı nesneler küçüldükçe küçülmektedir. Fırçayı kalem gibi kullanan sanatçı yüzey üzerindeki “çizgi” kullanımında şunları belirtmektedir: “...çizgilerin atmosfer içindeki devinimi göze çarpmalı. Her zaman, başka bir çizgiye kavuşan ve geri dönen ya da figürün bölümlerini bütünüyle birbirlerine bağlayan bir (çizgi) görülmeli.” (Giacometti, 2005, 157)



Resim 44: Alberto Giacometti, “Diego”, 1953

Giacometti’nin mekânı belirtmek için kullandığı çizgiler figürü betimlemek için kullandığı çizgilerle farklılık yaratarak, karşıtların çatışması ve birliği, devinimi sağlamaktadır. Mekân izlenimi yaratmada kullanılan keskin çizgiler, gri rengin hâkim olduğu kompozisyonda merkezde yer alan figürde yerini ince ve hacimsel yapıyı ortaya çıkarmaya çalışan eğimli çizgilere bıraktığı görülebilmektedir. Resimde egemen olan çizgisel örgüler arasından seçilen figür ve mekan “devinimsizlik içinde devinim yanılması uyandıran jestler” (Giacometti, 2005, 222) olarak karşımıza çıkmaktadır.

Doğa İlkçağ’dan itibaren sanatçının ele aldığı konu olarak karşımıza çıkmasına karşın 1960’lı yıllarda sanatın ifade bulduğu yüzey konumuna yükselmektedir. Arazi üzerinde geçici değişiklikler yapan Land Art (arazi sanatı) sanatçıları endüstriyel gelişimin olumsuz etkilerini gündeme getirerek duyarlı bir yaklaşımla doğayı, sanatının yüzeyi yapmaktadırlar.

Doğa ile doğrudan diyalektik ilişki içinde olan Robert Smithson'ın "Sarmal Dalgakıran" adlı çalışması çizgisel sarmal ifadenin doğa üzerinde biçim bulması olarak görülebilir. Yapıtlarında ele aldığı ölüm-yaşam karşıtları doğanın elemanları kullanılarak, sanatçı kendi dünyasını betimlemektedir. (Resim 45)



Resim 45: Robert Smithson, "Sarmal Dalgakıran", 1970

Sanat tarihi sanatçının doğa, çağı ve toplumu ile diyalektik bir ilişki içinde değişerek ve gelişerek sanat yapıtını çizginin plastik dili ile oluşturduğu farklı kullanımlara sahne olmuştur.

"...zamanımızda, konturun yerini kendi başına bir konu niteliğindeki dinamik soyut çizgilerin aldığını görüyoruz. Demek ki eski çağlardan bu yana nesnelerin görüntüsüne bağlı çizgi, çağımızda bağımsız olarak yalnız kendisine hizmet eden bir resim ögesidir." (Turani, 2006, 108)

Araştırma kapsamında Batı sanat tarihinin yanı sıra Türk sanatında çizgi kullanımını ön planda tutan sanatçılar irdelenmiştir.

4.1.4. Türk Resim Sanatında Çizgiyi Kompozisyonlarının Temel Ögesi Olarak Ön Planda Tutan Sanatçılar ve Örnekler

Sanat yapıtı yaratıldığı coğrafyanın inanç esasları, kültür yapısı ve sanatçının içselliğinin diyalektik bütünlüğü ile gelişim göstermektedir. Türk sanatının oluşum sürecini Osmanlı topraklarındaki kozmopolit yapı ile zenginleşen estetik bir anlayış oluşturmaktadır. Osmanlı dönemindeki yapılan çalışmalarda doğa gözlemi önemli bir yere sahiptir. Tansuğ, bu dönem sanatını şu şekilde değerlendirmektedir:

“Kitap sayfaları arasında saklanan nakış-resimlerin, duvar yüzeylerini kaplayan tezyinatın, halıların, hat levhalarının hem anıtsal nitelikleri, hem de doğayı zihin süzgecinden geçirebilen, yoğun duyarlık ve düşünüş çabalarıyla görülüp yaşananı özümseyen, böylece doğayı taklit etme çabasından daha yoğun anlam içeriklerine ulaşan değerlerinin farkına varılıyor.” (Tansuğ, 1996, 14)

Osmanlı döneminde padişah ve saray çevresi egemenliği altında gelişen minyatür sanatının uygulama bulduğu yüzey kitap sayfalarıdır. Minyatür sanatı örnekleri gerçeği yansıtan tarihi belge niteliğindedir. Çizgi hâkimiyetindeki bu betimlemelerde perspektif ve ışık gölgenin kullanılmaması genel ortak özellik olarak görülebilmektedir. Bu dönem minyatür örneklerinde sanatçı adına yer verilmediği için çoğu çalışmaların kime ait olduğu bilinmemektedir. Adları saptanan Kanuni Döneminin en önemli minyatür sanatçılarından biri Matrakçı Nasuh’tur.

Nasuh, 1543’de Fransa’ya yardım için gönderilen Barbaros komutasındaki Osmanlı donanmasına katılarak konaklanan tüm limanları gerçekçi bir gözlemle betimlemiştir. Toulon limanını gösteren Resim 46’da, kompozisyonu oluşturan çizgisel ifade görülebilmektedir. Farklı bakış açıları kullanılarak betimlenen çalışma yatay ve dikey, boşluk ve doluluk çatışmalarını içinde barındırmaktadır.

Resmin genel kompozisyon kurulumunda boşluk doluluk ilişkisi resmi üçte bir oranında yatay bir şekilde bölen kavisli çizgi ile ayrılarak gösterilebilmektedir. Evlerin oluşturduğu üst kısmın doluluğuna karşın, alt kısımda boşluk oluşturacak biçimde yer alan gemiler ile zengin bir bütünlük elde edilebilmektedir.

Resmin alt bölümünde tekrar niteliğinde yer alan gemilerin yatay ve dikey çizgisel ritmik düzeni kendi içinde çatışmalı bir birliktelik oluşturarak, rengin arka plana itildiği çizgisel kurgunun ön planda tutulduğu görülebilmektedir.



Resim 46: Matrakçı Nasuh, Osmanlı Donanması, Fransa, Toulon Limanında, 1543

Osmanlı minyatür sanatında halkın günlük yaşamını, eğlencelerini betimleyen sahnelerde görülmektedir. Şenliklerin, sünnet düğünlerinin anlatıldığı resimli yazmalara “Surname” adı verilmektedir. İpşiroğlu; surname resimlerini şu şekilde değerlendirmektedir:

“Surname resimlerinde, Osmanlılar keskin gözlemci olarak karşımıza çıkıyorlar ve gördüklerini titizlikle, bir belge işler gibi bütün ayrıntılarıyla vermeye çalışıyorlar. Bu resimler gerçekten bir belge niteliği taşır; kültür, ekonomi ve kurumlar tarihiyle uğraşanlar için, yazılı kaynakları kanıtlayan, hatta bunların yerini tutabilecek olan somut bir bilgi malzemesi sağlarlar.” (İpşiroğlu, 2005, 66)

18. yüzyıl başlarında III. Ahmet’ in oğullarının sünnet düğünü vesilesiyle hazırlanan “Surname-i Vehbi” adı ile de anılan el yazması dönemin ünlü nakkaşı Levni tarafından resimlendirilmiştir. (Resim 47)



Resim 47: Nakkaş Levni ,”III Ahmet Surnamesi minyatürlerinden” , 18. yüzyıl başı

Mahir bu eserdeki betimlemeleri şu şekilde değerlendirmektedir:

“Bu eserde, surname minyatürlerinin kesitler halinde verilmiş mimari biçimlere ve art arda figür gruplarına sahip kompozisyonlarındaki doğa unsurlarında bir takım değişiklikler yapıldığı görülür: Resmin arka düzlemine yerleştirilen tepeler, ağaçlar ve yapılar daha ufak resmedilmiş, bunların bazıları bir duvar arkasına gizlenerek kompozisyona boyut kazandırılmıştır. Sanatçı bu tasvirlerinde boyayı yan yana değil, üst üste kullanarak tonlamalarda yapmaya çalışmıştır.” (Mahir, 2005, 78)

Levni’nin geleneksel minyatür özelliklerini kırmaya başladığı görülmektedir. Perspektifin kullanımı Batı etkisinin Osmanlı sanatına yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Resim 47’de nesneleri ve figürleri betimlemek için çizginin dış ve iç kontur özelliğinin kullanıldığı görülebilmektedir. Çizginin kontur özelliği haricinde soyut çizgisel hâkimiyetin; yüzeyi irili ufaklı birçok parçaya bölen gemi yelkenleri ve yelkenlerden etrafa yayılan diyagonal, yatay ve dikeylerin çatışmaları ile oluştuğu ve kompozisyon bütünlüğü sağladığı görülebilmektedir. Yelkenlerdeki çizgisel uzantılar; resimlere devamı niteliğini kazandırabilmekte ve resim üzerinde gözün rahat dolaşımı sağlanabilmektedir.

İslam’ı benimsemiş toplulukların sanatında figürün nadir kullanımı, sanatçıları farklı anlatım biçimlerine yönlendirmiştir. Osmanlı döneminde gelişen bir başka sanat dalı da “hat sanat”ıdır. Arapça çizgi veya yazı anlamına gelen “hat” kelimesi; Yunancada kaligrafi olarak karşılığını bulmaktadır. Hat sanatı ile çizginin lirik kullanımı görülebilmektedir. (Resim 48) Aksel, hat sanatının gelişimini şu şekilde açıklamaktadır:

“Yazılarla şekillenen bu güdümlü resimler yalnızca gınahtan sıyrılma kaygısıyla yapılmamış, Müslüman ibadet yeri olan camiye ve tekkeye en yakışan resimler olduğu içinde yapılmıştır. Öyle ki cami biçiminde ayetler, hadisler, hatta canlılar ortaya çıkmış, böylece halk kendi inancına uygun resmi burada bulmuş, ona gönül bağlamıştır.” “Aksel, Malik.. Türklerde Dini Resimler/Yazı-Resim. Elif Yayınları No:21,1967.” Aktaran Gürel, Haşim Nur.”Son Dönem Türk Resminde Kaligrafik Öğeler ve Dini Motifler” Türkiye’ de Sanat, sayı: 45, ss. 23”



Armut şeklinde
“ya mürüvvet” yazısı

Resim 48: Armut Şeklinde “ya mürüvvet” yazısı

Türk plastik sanatlarının gelişim sürecine katkısı bulunan diğer bir alanda çini ressamlığıdır. Dini ve sivil mimaride görülen bitki motiflerinin soyutlamacı çizgisel kullanımı dikkat çekmektedir. (Resim 49) Kuban; Osmanlı dönemi çini ressamlığını şu şekilde değerlendirmektedir:

“Osmanlı sanatının en büyük yaratmalarından biri olarak bakılacak nefis bir çiçek stilizasyonu bu sırada gelişir. Doğa gözlemini soyut bir biçim anlayışı içinde tamamen bezemesel amaçlara yöneltilmesi ve çininin adeta bir “duvar resmi” olarak kullanılması bu devrin özelliğidir” (Kuban, 2005, 189)



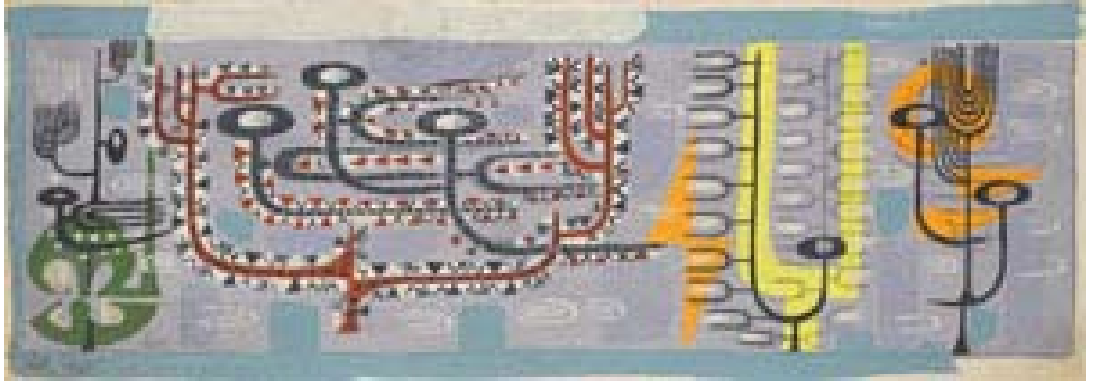
Resim 49: Rüstem Paşa Camisinden çini örneği

Cumhuriyetin ilanı ile her alanda kendini gösteren yenilikler sanat alanında da görülebilmektedir. Ulusal sanat yaratma düşüncesiyle hareket eden sanatçılar Türk sanatının geleneksel öğelerinden yararlanarak kendi biçim dillerini geliştirmişlerdir.

Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun yapıtlarında geleneksel öğelerin yer aldığı görülmektedir. Sanatçının yapıtlarında, çizgi olanaklarının sınırsız kullanımı hat sanatındaki çizgi ustalığını andıracak niteliktedir. (Resim 50)

İlhan Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun sanatını ve “Ebabil Kuşu” adlı çalışmasını şu şekilde açıklamaktadır:

“Ebabil kuşları sanki Karahisari’nin yazılarına bürünmüş, onlardan çıkmıştır. Elini yeni bir hat sanatının alanına sürmüş gibidir: Parçalayarak, bölerek, dağıtarak. Bedri Rahmi’nin bütün resimleri gibi bu resimlerde de ilk anda göze vuran renk olmasına karşın, yine de desene, çizgiye, lekeye, kısaca biçime verdiği ağırlık, devingenlik başta gelir. Bütün iyi resimlerde olduğu gibi, sonunda altı çizilen hep biçimdir.” “Berk, İlhan. ‘Sanat Çevresi Dergisi’, sy: 24, 1980” Aktaran: Tansuğ, Sezer. “Çağdaş Türk Sanatı, 1996, 182”



Resim 50: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Ebabil Kuşu”

Eyüboğlu, “Ebabil Kuşları” adlı çalışmasında (Resim 50) ele aldığı konuyu çizginin olanakları ile soyutlamaktadır. Çizginin yukarı doğru uzantısını, yatay çizgisel çatışmalı hareketlerle tamamlayarak lirik bir anlatıma ulaştığı görülebilmektedir. Resimde dekoratif bir oluşumda gözlemlenebilmektedir. Süslemenin ana öğelerinden biri olarak çizgiyi kabul edersek, resimdeki dekoratif oluşumu çizginin lirik kullanımına bağlayabiliriz.

Çok partili döneme geçişle toplumsal yaşantının özgürlükçü bir yapıya kavuştuğu, Türk sanatçının Batı sanatını inceleyerek kendi kültürünün biçimleri ile senteze ulaşmakta soyutlamacı bir eğilime yönelerek evrensel bir görünüm kazanabilmektedir.

Batı sanatının tekniğini, geleneksel öğeler ile sentezleyerek kendi çağdaş biçim dilini oluşturan diğer bir sanatçı da Erol Akyavaş’tır. Sanatçının; minyatür, hat

sanatı gibi kültürel birikimlerden faydalandığı kompozisyon oluşumlarında “çizgi” önemli bir yer tutmaktadır. Ersoy, sanatçının yapıtlarını şu şekilde yorumlamaktadır:

“Üçgen, kare, küp gibi geometrik formlar, duvar, yılan, göz, sayı, hat, minyatür, burç, melek gibi simgeler eski uygarlıkların, söylencelerin, bilimin ve düşüncenin imleridir. Yaşamın simgeleri ile kültürel simgeleri bir resimde iç içe, yan yana getirerek yeni bütünler oluştururken, içerik bağlamında anlamı farklı yönlere çekilebilir. Geçmişini yeniden düşünmemizi, eski uygarlıklarımızı, tarihi, kültürü görsel ve simgesel bir anlatım diliyle birleştirmektedir.” (Ersoy, 2004, 32)

Akyavaş, “Son Soslere Ağıt” (Resim 51) adlı yapıtında küçük-büyük, yatay-dikey kare-daire gibi karşıt düzenlemeler arasındaki bağlantılar ile geometrik kompozisyonunu oluşturmaktadır. Matrakçı Nasuh’un Osmanlı donanmasını betimlediği çalışmasında görülen (Resim 46) kıyı şeridinin yatay, kıvrak çizgisel hareketi, bu resimde yerini dikey kıvrık çizgisel harekete bırakmakta, resmi üçte birlik oranda dik olarak bölmektedir. Kompozisyon oluşumunda görülen ve yüzeyi bölümlere ayıran daire ve kare gibi geometrik elemanlar, farklı büyüklükte ve yönlerde kimi yerlerde birbirlerini kesmektedir.



Resim 51: Erol Akyavaş, “Son Soslere Ağıt”

1910’lar batıda ilk soyutlamacı eğilimlerin görüldüğü yıl iken Türk sanatında bu yaklaşım daha geç tarihlerde oluşmaktadır. 1930’lu yıllarda Fransa’ da eğitime giden Abidin Elderoğlu ülkesine döndükten sonra çeşitli anlatım biçimleri sergilemektedir. 1960’lı yıllardan sonra ki çizgisel çalışmalarının ağırlık kazandığı dönemde Türk kaligrafi öğelerini kullanarak eserler vermiştir. (Resim 52)



Resim 52: Abidin Elderoğlu, “Sonbahar”, 1964

Sanatçının “Sonbahar” adlı çalışmasında (Resim 52) siyah çizgiler; birbirlerine dolanarak kimi yerlerde birbirlerini keserek çatışmalı bütünsel yapı oluşturmakta, yüzeyin genelinde ritmik yayılım göstermektedir. Ersoy sanatçının biçim dilini şöyle açıklamaktadır: “Doğu sanatlarının çizgisel değerleri, Uzakdoğu’nun fırça ustalığı ve esnekliğiyle Batı resminin öğelerini birleştirerek ritmik, dinamik, soyut bir biçime ulaşmıştır.” (Ersay, 2004, 197)

Soyut resim yöneliminde çizginin plastik dilini kullanan Selim Turan’ın çalışmalarında spontane hareketlerle oluşan dikey ve yatay, ince ve kalın çizgiler karşıtlık yaratarak dinamik kompozisyonlar meydana getirmektedir. (Resim 53) Üst

üste gelen farklı renklerdeki çizgilerin çatışması yüzeyde derinlik hissi yaratmaktadır.



Resim 53: Selim Turan, “Dizayn”



Resim 54: Yüksel Arslan

20. yüzyılın ortalarından itibaren bazı Türk sanatçıların yapıtlarında gerçeküstü eğilimler görülebilmektedir. Yüksel Arslan'ın sürrealist yapıtlarında çizgi ele aldığı “şey”de diyalektik bir bütünlük oluşturmaktadır. (Resim 54) Sabahattin Eyüpoğlu, sanatçının çalışmalarındaki diyalektik bütünlüğe ele aldığı konu ve yüzey ile ilişkilendirerek şu şekilde yorumlamıştır:

“... bir köşeye yerleştirilmiş küçücük insanları şöyle elinizle kaparsanız, geriye kalan zemin, bir soyut resim niteliğiyle karşımıza çıkar. Her resimde, her sanat eserinde, birtakım karşıtları birleştirme, bağdaştırma çabası vardır. Ayrı olarak görmeğe, alıştığımız iki ögeyi, mesela kadın çıplaklığıyla Venedik sularını, İtalyan ustasının tablosunda kaynaşmış olarak görünce, suyun yeşilini kadında, kadının çıplaklığını suda bulunca, yepyeni bir gerçekle karşılaştığımızı anlarız. Su da, kadın da, ayrılmaz bir bütün olur, birbirleri dışında anlamları kalmaz, kendilerini aşan bir gerçeği değerlendirmekle görevlenirler. Yüksel Arslan'ın seçtiği ilk öge bu soyut zeminse, ikinci öge de, tarih öncesinin ilkel insanı.” (Tansuğ, 1996, 249)

Devrim Erbil'in resimlerinde boşluk ve doluluk çatışması çizginin seyrek ya da sık kullanımında var olur. Sanatçının yapıtlarında çizgi kent ve doğa görünümelerini meydana getirmektedir. (Resim 55) Çizgi sanatçının yapıtlarını oluşturmada en önemli plastik eleman olmaktadır.

Devrim Erbil'in Resim 55'deki çalışmasında birçok çizgi çatışmanın bir arada bulunduğu bir anlatım diline sahip görünmektedir. Biçimleri oluşturan çizgisel çatışmalı örgü, biçimlerin yönlerinde de hâkimiyetini korumaktadır. Resimde denizi oluşturan seyrek çizgilerin aksine, yoğun kent görünümü çizgisel yığınların oluşumu ile betimlenmekte, boşluk-doluluk çatışması yaratılmaktadır.

Sanatçı, Osmanlı minyatür sanatında görülen kuşbakışı manzara örneklerinden faydalanmakta, çizgisel çatışmaların yoğunlaştığı kendi biçim dilini meydana getirmektedir.



Resim 55: Devrim Erbil

1960'lı yıllardan sonra Türk sanatı, kentleşmenin yarattığı bunalım ile insanı ve duygularını ifade eden çalışmalara yönelmektedir. Bu bağlamda figüratif sanat anlayışı gelişmekte sanatçılar arası üslupsal farklılıklar belirginlik kazanmaktadır.

Türk sanatında figüratif anlayışla resim yapan sanatçılardan Mehmet Gülerüz'ün resimlerinin ana konusu "insan"dır. İnsan betimlerinde fırçasını kalem gibi kullanan sanatçı çizgisel bir yaklaşım sergilemektedir. (Resim 56) Yoğun boya tabakasının çizgisel ve üst üste kullanımı doku etkisi yaratmaktadır. Kazıyarak çizgisel tatlar elde eden sanatçı, çizginin olanaklarını kullanarak dinamik kompozisyonlar yaratmaktadır.



Resim 56: Mehmet Güler

Figüratif bir anlayış benimseyen günümüz sanatçılarından Mehmet Özer desene önem vermektedir. Resim 57’de sanatçı, biçimini oluşturmada çizginin dinamik kullanımını sağlarken farklı yönlerdeki ve kalınlıklardaki, uzunlu kısıklı çizgisel çatışmaları kullandığı görülmektedir. (Resim 57)

Figüratif bir anlayışla çalışmalarına devam eden Mehmet Özet, çalışmalarında çizginin lirik kullanımına önem vermektedir. (Resim 58) Yapıtlarında çizgi kimi yerde yok olmakta, kimi yerde tekrar yüzeyde belirli renksel formları sınırlayıcı nitelik taşımaktadır.



Resim 57: Mehmet Özer



Resim 58: Mehmet Özet

4.1.5. Yüksek Lisans Resim Anasanat Atölye Sürecinde Çizgi Probleminin Özgün Artistik İfade Arayışı Sürecine Etkisi

Lisans sürecinden itibaren çizginin plastik dili ile doğa imgelerinin biçimsel dilinin diyalektik bütünlüğü yüzeyde ifade bulmuştur. Yüksek Lisans sürecinde üretilen resimlerin genelinde boşluk-doluluk, dikey-yatay, ince-kalın, eğri-düz gibi karşıt kavramlar yüzey üzerinde çizgisel bağlamda sorgulanmıştır.

Tüm karşıt unsurların birbirlerini belirlediği düşüncesi özgün artistik ifade arayışındaki resimlerin tümünde sorunsal olarak değerlendirilmekte plastik ifade aracı olarak da çizgiye önem verilmektedir.



Resim 1: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2007, Tuval üzerine akrilik, (150x120 cm)

Resim 1’deki özgün ifade arayışlarında ele alınan konuya alttan bakılarak ufuk çizgisi aşağıya çekilmekte, kompozisyon derinlik yanılsaması vermeyecek şekilde ele alınan tema tüm yüzeyi doldurmaktadır. Sıcak ve soğuk renk armonilerinden oluşan “karşıtlık” biçimlendirme öğelerinde daha yoğun olarak görülmektedir. Dikey ve yataylardan oluşan kapı formunun durağan görünümü karşıtlık yaratacak resmin altındaki ve üstündeki eğri form elemanları ile zenginleştirilmeye çalışılmıştır. Resmin sağ alt köşesindeki ince çizgilerden oluşan daireye benzeyen tel formu, resmin sol üstünde daha küçük boyutlu tekrarlanarak ritmik bir harekete dönüşerek karşıtı ve bütünleyicisi konumundadır.

Doğada ki çizgisel görüntü formları yüzey üzerinde çatışmalar yaratacak biçimde kurgulanarak yapıt oluşumunda zenginlik sağlanmaya çalışılmaktadır.



Resim 2: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2007 Tuval üzerine akrilik, (120x100 cm)

Resim 2’de sokak görünümünden bir ayrıntı karşıtların çatışmalı birlikteliğini oluşturacak biçimde form ve çizgi karşıtlarını içinde barındırmaktadır. Resim: 1’in aksine kompozisyon oluşumuna boşluk-doluluk ilişkisi girmektedir. Kompozisyonu meydana getiren formlar arası boşluk-doluluk ilişkisi bir birliktelik ve çatışma yaratarak hareket edimini meydana getirecek şekilde ele alınmaktadır. Resmin arka yüzeyinde yer alan dikey formların ve aralarında oluşan boşlukların tekrarı sistematik biçimde betimlenmekte, arkalarından geçen diyagonal çizgi hareketiyle karşıtlık yaratmaktadır.

Çöp torbalarının oluşturan çatışmalı keskin çizgisel fırça darbeleri, direklerle sarılı birbirini takip eden ritmik düzensel tel görünümleri ile karşıtlık oluşturmaktadır. Ritmik bir düzen; yüzeydeki boşluklar, dikey formlar, çöp torbalarının tekrarı ve çizgisel telin dolanımı ile sağlanmaktadır.



Resim 3: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2007 Tuval üzerine akrilik, (100x80 cm)

Resim 3'te oda içinden bir ayrıntı görünmektedir. Soğuk renk hâkimiyetindeki çalışmada tuvalin yüzeyine paralel kullanılan çizgisel form duvar yansıması verecek şekilde oluşturulmuştur. Dinamik kabloların çizgisel yansıması ve bir noktadan çıkıp dağılması duvarın statik görünümünün hareket unsuruyla bütünleşmesini sağlayarak, durağan ve hareket karşıtlığı yaratılmaktadır.

Resim 1, 2 ve 3'de çizgisel çatışmalar, fırçanın verdiği olanaklar dâhilinde inceli kalınlı kullanılarak yüzeyde diyalektik bütünlük sağlanmıştır. Bundan sonraki çalışmalarda fırçanın verdiği olanaklarla yetinilmeyerek, çizgi oluşumunda farklı malzemelere yönelinmekte, füzen ve kalem kullanımı ile daha rahat sağlanan çizgisel yapı ve spatula ile kazınarak oluşturulan çizgisel doku olanakları bu süreçte kazanılmıştır.

Özgün artistik ifade çalışmalarına yansıyan doğa gözlemleri çizgisel form arayışları olarak değerlendirilmelidir. Çizgisel görünüme duyulan ilgi yüzey üzerindeki kurgusal düzenlemeler ile yön, biçim, form karşıtları olarak ele alınmakta, doğa yasalarının yüzey üzerindeki ifadesi ile ilişkilendirilebilir.

Direkler serisi doğada var olan çatışmaların içselleştirilmiş, yüzey üzerinde çizgi ile ifadesinin görünümünü sunmaktadır. Bu seride yer alan çalışmalardaki ortak ifade; direklerin dikey formlarına karşıt tellerin çatışmalı yayılımlarının plastik çizgisel anlatımı ile kurgulanmış, monokrom renk kullanımı ile bu ifade güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Direkler serisinin ilk resmi olan Resim 4'te yüceltilmiş bir ifade ile konuya alttan bakılmakta, ufuk çizgisi sorgulanmaktadır. Gökyüzünü bölen çizgiler farklı büyüklükte ve yönde geometrik boşluk alanların karşıt görünümüne sahne oluşturmuştur. Bu çizgiler farklı kalınlıkta ve direkteki çizginin karşıtı keskin ve sivruttur. Direkteki sarmal çizgi dinamik bir oluşum sağlamaktadır. Çizginin plastik ifadesi; kimi yerlerde boya fırça ilişkisi ile kimi yerde alttaki koyu zeminin imkânlarından spatula aracılığıyla yararlanılarak sağlanmaktadır. Direkten farklı yönlerde dağılan teller, üstteki boyanın spatula yardımıyla kazınması sonucu alt zemin rengi çıkartılmakta, çizgi – doku ilişkisinden faydalanılarak oluşturulmaktadır.

Sonuç olarak; yapıtı oluşturan plastik öge çizgi hâkimiyetinde çok yönlü çatışmalı diyalektik bütünlük kurumuna göre düşünülmektedir.



Resim 4: Ebru Dağdelen, “Sarmaşık”, 2008 Tuval üzerine akrilik, (100x80 cm)

Serinin ikinci resmi olan “Resim 5”, doğa ve insan ürünü karşıtlığı ifadesinin biçim arayışını simgelemektedir. Serinin ana biçimi direk resmin sol köşesinde sıkışmış gibi durmakta, boşluk alana doğru teller vasıtasıyla bir yayılma göstermektedir. Boşluk doluluk, keskin savruk çizgisel tellerin karşıt yönleri çatışmayı artırmakta gerilim ifadesi güçlenmektedir.

Direğin üzerinde bulunan leylek yuvasında, çizginin örgüsel kullanımı görülmektedir. Spatula yardımıyla oluşturulan çizgiler, yüzey üzerinde uygulanarak alttaki açık rengi ortaya çıkararak dokusal bir oluşum sergilenmektedir.



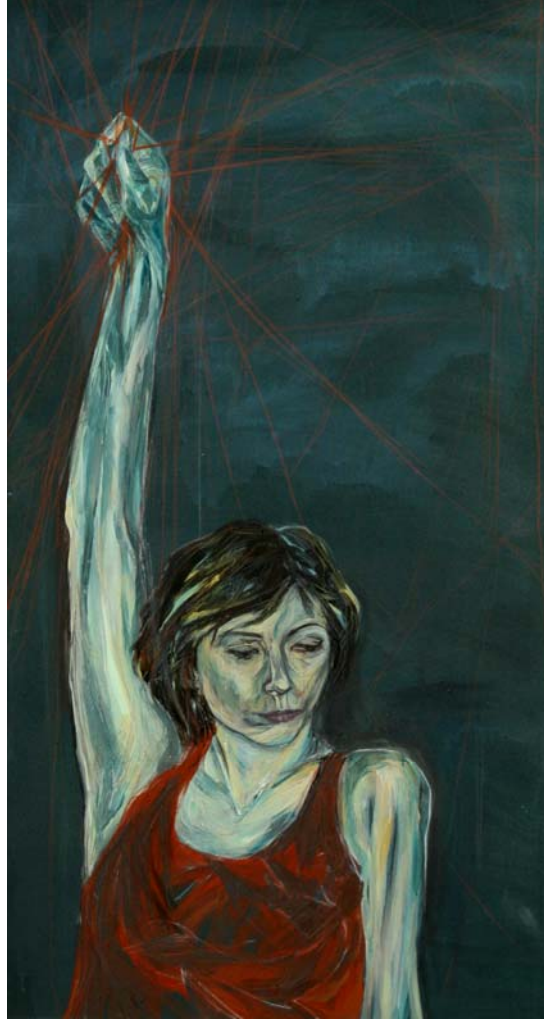
Resim 5: Ebru Dağdelen, “Yaşam”, 2009 Tuval üzerine akrilik, (100x80 cm)



Resim 6: Ebru Dağdelen, “İsimsiz”, 2008, Tuval üzerine akrilik, (200x140 cm)

Serinin üçüncü resmi olan Resim: 6’ da bakış açısı genişlemiştir. Diptik olan bu çalışmada çizgisel çatışmalar yoğunlaşmakta gerilimi artırıcı bir ifadeye bürünmektedir. Gökyüzü fırtınalı bir havanın etkisi verilircesine savruk fırça vuruşlarıyla, direklerin sabit dik çizgisel fırça darbeleri yüzeyde çatışmakta ve bütünleşmektedir.

Bu çalışmaların akabinde plastik öğelerden çizginin, figür sorunsalı üzerine etkileri üzerine çalışmalara girişilmiştir. Boşluk doluluk sorunsalı çerçevesinde, yüzey üzerinde ki figür çalışmalarında da karşıt yerleştirmelere yönelinmiştir.



Resim 7: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2009
Tuval üzerine akrilik, (150x80 cm)

Resim 6 ve 7 de tuvalin boyutlarında da farklılıklara gidilmiştir. Daha ince uzun tuval ölçüleri kullanılarak sıkıştırma, gerilim plastik öğelerin ifadesi ile artırılarak çatışma her alana yayılması amaçlanmıştır.

Koyu zemin üzerindeki figürlerin duruşlarında farklı yön karışıklıkları görülmekte, çizgilerin vücudu biçimlendirmedeki spatula ile kazınarak oluşan dokusal yapıları yüzeyde biçimsel ifadeyi oluşturmaktadır.



Resim 8: Ebru Dağdelen, “isimsiz”, 2009 Tuval üzerine akrilik, (120x60 cm)

Sonuç olarak yüzey üzerine yerleştirmelerde, çizgi kullanımlarında çatışma aranmaktadır. Çatışmaların birlikteliğinin doğanın bütünlüğünü oluşturduğu düşüncesi yapıtta sorgulanmakta çizginin plastik diline yansıtılmaktadır.

Resim 9’da insan bedeninin bir ayrıntısı ele alınarak yere basan ayak yüzeyin üçte birlik alanının kaplamaktadır. Üçte ikilik alandaki çizgisel geometrik bölmeler farklı büyüklükte, çizgiler ise aynı kalınlıkta boşluğu sınırlandırmaktadır.

Ayak etüdü ince çizgisel öğelerle farklı yönlerde verilerek anatomik yapı oluşturulmaktadır.



Resim 9: Ebru Dağdelen, “Oyun”, 2009 Tuval üzerine akrilik,
(90x60 cm)

SONUÇ

Kişinin doğa kavrayışı yapıtını ifade biçimine ve bu ifade biçimi ele aldığı plastik elemanlara yansiyarak yapıt diyalektik bütünlüğe kavuşmaktadır. Sanat tarihinin başlangıcından itibaren günümüze kadar sanat objesi ve kompozisyon oluşumunda ‘çizgi’ önemli bir plastik öge olarak var olmuştur.

İlkçağda gerek iletişim amaçlı doğandan ve yaşantıdan görünümler sunmakta, yeniçağda ideal güzel formları ifade de, modern çağda sanatçının içsel dünyasını yansıtacak ya da salt plastik bir değer niteliğinde farklı amaçlar doğrultusunda yapıt kurgusunda, çizginin karşıt kullanımından faydalanılmıştır.

Çizginin karşıt kullanımından kaynaklanan çözülemez birlikteliğini kullanan sanatçılar ve bu özelliği en iyi yansıtan yapıtları referans gösterilerek incelemeler yapılmış, plastik oluşumlara bakış açısı genişletilmiştir. Bu bağlamda, sanatçıların yapıt oluşumlarında ‘çizgi’ ögesinin çatışmalı kullanımına önem verdikleri ve o yönde çalışmalar ürettikleri saptanmıştır. Plastik öğelerin çatışmalı kullanımı yapıtta hareket ve ritim özelliği göstermek uyum ve armoni yaratmaktadır. Yapıt kurgusundaki bu özellik doğanın diyalektik yasalarıyla desteklenmekte, doğadaki gelişim ve değişime koşut; yapıttaki çizginin oluşturduğu değişim ve gelişim saptanmıştır.

Karşıt çizgisel yapının boşlukta biçimi sınırlandırarak varlık oluşturmaları, onu doldurması ile boşluk-doluluk çatışmasına değinilerek; algı üzerinde farklı etkiler uyandırdığı gözlenmiştir. Çizginin çatışmalı kullanımının, biçimi belirlediği gibi içeriği de belirleyen bir unsur olduğu saptanmıştır.

Doğadaki çizgisel elemanların, yapıt oluşumunda plastik dilin ifadesine yansıtılarak, araştırmacının özgün ifade dilinin gelişimi görülmüştür. Sanat tarihsel süreçte, plastik çizgi dilinin oluşumunda farklı malzemelerin olanakları görülmekte, araştırmacıya geniş malzeme seçimi olanakları sunulmaktadır.

Çizginin bu karşıt oluşumlarla kurulan birlikteliği, araştırmacının ürettiği çalışmaların gelişimine destek ve referans olduğu görülmektedir.

ÖNERİLER

Bu bölümde yapılan literatür araştırmaları sonucunda, çizginin plastik önemi üzerine öneriler verilmektedir.

Eğitimcilere yönelik öneriler:

Çizgi oluşumunda farklı teknik ve yöntemlerin yapıt oluşumunda farklı malzemelerle sağlanabileceği, değişik doku olanakları sağlanabileceği öngörülmüştür.

Orta ve lise öğretim kurumlarında eğitim veren öğretmenlerin, öğrencilere doğayı algılamada çizgi çeşitlerinden yararlanabilecekleri kompozisyon çalışmalarına yer vermeleri öngörülmüştür.

Üniversite’de anasanat dalını resim seçen öğrencilere yönelik öneriler:

Yapıt kurgusunda çizgiyi plastik öge olarak kullanan genç sanatçılara kaynak oluşturması öngörülmüştür.

Çizginin karşıt kullanımlarının yapıt algısına yansması farkı duygusal betimlemeler yapabilecekleri öngörülmüştür.

Araştırmacılara yönelik öneriler:

Sanat yapıtlarında form, doku, renk gibi farklı plastik öğelerin çatışmalarından oluşan durumlar araştırılabilir.

KAYNAKÇA

AKKAYA, Tayfun – BEKSAÇ, Engin, “Avrupa Resim Sanatı” İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1990

ANTMEN, Ahu, “20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar” İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

ATALEYER, Faruk, “Temel Sanat Öğeleri” Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1994

BİGALI, Şeref, “Resim Sanatı” Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999

CEVİZCİ, Ahmet, “Felsefe Sözlüğü” İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002

CHENG, Francis, “Boşluk ve Doluluk” (çev. Kaya Özsezgin) Ankara: İmge Kitabevi, 2006

EDMAN, Irwin, “Sanat ve İnsan” (çev. Turan Oğuzkan) İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri

ENGELS, Friedrich, “Doğanın Diyalektiği” (çev. Arif Gelen) Ankara: Sol Yayınları, 2002

ERSOY, Ayla, “500 Türk Sanatçısı” İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi, 2004

FISCHER, Ernst, “Sanatın Gerekliliği” (çev. Cevap Çapan) İstanbul: Payel Yayınevi, 1995

GENÇ, Adem – SİPAHİOĞLU, Ahmet, “Görsel Algılama “Sanatta Yaratıcı Süreç” İzmir: Sergi Yayınevi, 1990

GIACOMETTİ, Alberto, “Yazılar” (çev. Aykut Derman) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005

GOMBRICH, E.H. “Sanatın Öyküsü” (çev. Erol Erduran- Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997

HANÇERLİOĞLU, Orhan, “Felsefe Ansiklopedisi” (2. Cilt) İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000

İPŞİROĞLU, Nazan- Mazhar, “Sanatta Devrim” İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş., “İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları” İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005

KLEE, Paul, “Modern Sanat Üzerine” (çev. Rahmi G. Ögdül) Eskişehir: Altı Kırkbeş Yayın, 2007

KUBAN, Doğan, “Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları” İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005

LHOTE, Andre, “Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler” (çev. Kaya Özsezgin) Ankara: İmge Kitabevi, 2000

LOWRY, Battes, “Sanatı Görmek” (çev. Nejla Yurtsever- Zahir Güvemli) Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1997

LYNTON, Norbert, “Modern Sanatın Öyküsü” (çev. Cevat Çapan- Sadi Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi, 2004

MAHİR, Banu, “Osmanlı Minyatür Sanatı” İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005

MAY, Rollo, “Yaratma Cesareti” (çev. Alper Oysal) İstanbul: Metis Yayınları, 1994

POLİTZER, Georges, “Felsefenin Temel İlkeleri” (çev. Erol Esençay) İzmir: İlyas Yayınevi, 2003.

RAGON, Michel, “Modern Sanat” (çev. Vivet Kanetti) Cem Yayınevi

TANSUĞ, Sezer. “Çağdaş Türk Sanatı” İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

THOMSON, George, “İlk Filozoflar” (çev. Mehmet H. Doğan) İstanbul: Payel Yayınevi, 1997.

THOMSON, George, “İnsanın Özü” (çev. Celal Üster) İstanbul: Payel Yayınevi, 1976.

TURANİ, Adnan, “Çağdaş Sanat Felsefesi” İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

TURANİ, Adnan, “Dünya Sanat Tarihi” İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

WÖLFFLİN, Heinrich, “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” (çev. Hayrullah Örs) İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.

İNTERNET KAYNAKLARI

(<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/919/11460.pdf>)

DERGİLER

Sanat Dünyamız; 1998

Türkiye’ de Sanat, 2000, sayı: 45

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Ebru DAĞDELEN

Sürekli Adresi: Karamanlı Mah. Şen Sk. Zenginmert Apt. No:5/6 BOLU

Doğum Yeri ve Yılı: Bolu, 1981

Yabancı Dili: İngilizce

İlköğretim: 50. Yıl İlköğretim Okulu, BOLU

Ortaöğretim: Bolu Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, BOLU

Lisans: Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği,
İSTANBUL

Yüksek Lisans: Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Resim-İş Anabilim Dalı,
BOLU

Anabilim Dalı: Resim-İş Eğitimi