

# Resim Sanatında Yüzey Organizasyonu ve Plan Araştırmaları

**Canan ATALAY**

*Yard.Doç.,*

*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü,  
Öğretim Üyesi*

Resim yapıtının temellendiği ana ilke renk, çizgi ve leke aracılığı ile belirlenmiş bir yüzey organizasyonuna dayalıdır. Resimde plan, sanatsal bir tasarımın ötesinde yan yana gelen renklerin, çizgilerin ve biçim istiflenmelerinin yarattığı ilişkiler sonucu ortaya çıkar. Resmin organizmasını, bütünlüğünü ve birliğini ayakta tutan bu yapı birliğidir. "Resimde yapısal bütünlük, imgenin güçlü olmasını sağlayan bir etmendir aynı zamanda" (Berger, 1986: 13). Bir resimdeki bu yüzey organizasyonu ve plan sanatçı tarafından önceden bilinmemekle beraber yapıtın sonuçlanıncaya kadar geçirdiği aşamalar sırasında yapılandırılır. Böylece sanatçı yapıtının kendine özgü motif, plan kuruluşunu açığa çıkarır.

Şüphesiz burada, resim sanatı adına herhangi bir yüzey organizasyon biçimini kesinleştirmenin, formüleştirmenin olası olmadığını vurgulamak gerekir. Bugüne kadar yazılı kaynaklardan belirlenmiş ilkeler ışığında, çeşitli yazarların çalışmaları temel alınarak, bu konunun aydınlatılmasına çalışılırken, seçilen sanatçıların eserleri paralelinde yüzey organizasyonu ve planının değişen örnekleri bir araya getirilecek.

## **Resimde Yüzey Organizasyonu ve Plan**

Yüzey deyince "sanat terminolojisindeki anlamıyla, üzerinde iki boyutlu çalışmaya olanak veren her tür alan" (Sözen, 1996: 61) anlaşılmaktadır. Bunun sonucunda mekan olgusu ortaya çıkar ki resimde sınırlandırılmış yüzey olup, bir tuvalin ya da benzeri malzemelerin fiziksel olarak sınırlandırıl-

rılmasının yanında yüzeyin boşluk ve derinlik ilişkisini de içerir. Resimde plan ise resim yapıtını meydana getiren çizgi, renk, kütle-modle, biçim gibi elemanların yüzey düzenlemeleri ile sağlanır.

Resim yapıtı, çok yönlü plan, boşluk ve yüzey ilişkilerinin çeşitliliği ile oluşmaktadır. Tarih boyunca sanatçıların resmin plastik değerlerine karşı yeniliği, farklılığı yaratma çabası plastik unsurların ve buna bağlı olarak resim planının nasıl hızla değiştiğini göstermektedir. Yüzyılımız resmin yapısının, bir tuvalin üzerine atılan gelişigüzel boya katmanlarından oluşan planlamadan bir tuvali yırtarak oluşan plan anlayışına, yakılarak yaratılan resim planından, tek renkli yüzey planına indirgeyen ve resmin objeye dönüşümünü gösteren plan örnekleri ile doludur.

Herhangi bir nesnenin belirli yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısı olan 'yüzey' iç-dış-alt-üst-yan gibi eklemelerle yön belirtir. Resimde yüzeylerin yön farkları, ışığı farklı yönlerde yansıtmaları ve perspektifle ilgili olup, betimlenen nesnelerin yüzeylerinin yönlendirilişi kompozisyonda yanılınan mekan içinde belirli bir hareketlilik sağlar. Resimde renk, doku, ışık, gölge, çizgi aracılığı ile sağlanan yüzey organizasyonu, resim yüzeyinin algılanması ve yorumlanmasında en önemli etmenlerden biridir.

## **Resimde Yüzey Organizasyonunu Oluşturan Öğeler**

Bir resim çizgi, renk, rengin tonal derecelendirmesi, boşluk, kütle ve yüzey gibi elemanların bir arada ya da ayrı ayrı kullanılması ile oluşmaktadır. Bu elemanlar çeşitlidir. Tansuğ, bu elemanların hangi yönde kullanıldıklarının önemini şöyle açıklamaktadır:

Çizginin perpektif bir derinlik amacıyla birleşmesi başka bir yöneliş, çizginin bir yüzey nakışı olarak ele alınması başka bir yöneliştir. Rengin saf bir sembolcülükle kullanımı da gene doğal kullanımından ayrılır. Bazı çevrelerde gerek ton derecelenmeleri, gerekse ışık gölge yolundan derinlik izlenimleri elde edilmeye çalışılır. Bu unsurların kullanımları yolundan resim yüzeylerinin bir mekan oluşturmaları ya da bir mekan içinde yer alma tarzları değişir. (Tansuğ, 1982: 43)

Resimde yüzey organizasyonunu oluşturan öğeler belirli ilişki ve etmenlere göre açığa çıkarılır. Bunlar 'kompozisyonu' oluşturan elemanlar olup, kısaca tanımları şu şekilde verilebilir:

- a) Çerçeveleme: Resimde kullanılan çerçevelemenin başka bir dünyaya açılan bir pencere görevini yüklenmesi ve tuval yüzeyi üstündeki biçimlerin de gerekli yanılınmayı sağlamak üzere bu çerçeveyle belirli biçimsel ilişkilerin kurulması.
- b) Denge: Bir kompozisyonda, renk, ölçek, açı, yön ve ışık tonu gibi biçim öğelerinin birbiriyle çelişki içinde algılanmalarını sağlayan, bunların karşıt

değerlerini yumuşak geçişlerle birbirine yaklaştıran ya da bir bütün olarak algılanan bir elemandır.

c) Hiyerarşi: Parçaların bütün içinde belirli bir öncelik dizgesine göre yerleştirmeleri olup, bu düzende parçadan bütüne bir gelişme söz konusudur.

d) Tekrarlama: Aynı motifin, imge ya da işaretin resim yüzeyinde belli bir düzen anlayışı içinde art arda ya da yan yana organize edilmesi olup daha çok ritim yaratmak için kullanılır. Özellikle Pop sanatında belirgin olarak izlenebilecek bu öge kompozisyona tek değer olarak katılması açısından ilginç bir özellik gösterir.

e) Uyum: Resim yüzeyindeki bir bütünün parçalar arasında oluşturduğu armoni olup biçimlerin ve aralarındaki ilişkilerin birbirlerine benzemesinden çok birbirlerini tamamlaması ilkesine dayalıdır.

f) Karşıtlık: Biçim, renk, doku, çizgi gibi kompozisyonu oluşturan elemanların birbirlerini farklı nitelikler ile kurduğu ilişkilerdir.

g) Derinlik: Resimde perspektif aracılığı ile yaratılan yanılsama olup biçimlerin üst üste yerleştirilmesi, rengin ön plandan arka plana doğru açılması ve sıcaklaşması ile, yakın nesnelere ışık tonlarının zıt olup, uzaklaştıkça zıtlığın azalması, yakın ve uzak arasındaki ölçü farkları gibi işlemler derinlik yanılsaması ile ilgilidir.

h) Perspektif: İki boyutlu resim yüzeyiyle derinlikte üç boyutluluk yanılsamasıdır.

ı) Tema: Parçaların bir araya gelerek bir bütünün oluşması olup resimde işlenen işaret, imge ya da öğelerin tekrarlanması ile yapıya ilişkin özün çıkması açısından yüzey organizasyonunun en önemli ögesidir.

i) Zamanlama: Kompozisyonda kullanılan öğelerin yapıtın oluşumu sırasında farklı ilişkilerin birbirini izleyerek belli bir zaman diliminde sonuca ulaşması olan zamanlama sanatçının kararı ile ilgili olup, bu süreç diğer kompozisyon elemanlarının seçimi ile belirginlik kazanır. Dengelerin kurulması, karşıtlıkların oluşumu, tekrarlanan motifler ve işaretler gibi.

Zamanımızın sayısız estetik, figüratif gelenek ile beraber farklı malzemelerin yoğunca kullanıldığı bir yüzyıl olması nedeniyle yüzey organizasyonu düşüncesine karşı görüşler olmasına rağmen, Rudel bu olgunun halen yaşayan taraflarını, R. Passeron'dan bir alıntıyla şöyle açıklamaktadır;

...yüzyıllardan beri her kompozisyon, her şeyden önce işlem gören yüzeyin, özgün ve çalıntı olan tipik organizasyonunca terimsel olarak kendini ifade eden bir seçişin neticesidir. Ve bunun boyutu, bazan belirlenmiş bir espas içindeki konumu indirgenemez bir olgudur. Bir sehpa resminin veya duvar yüzeyinin kadrajı her durumda ölçülü bir önemi ve bazan de engel-

leyicidir: Ressamın gözü ve ruhu önüne sürekli olarak çıkan sorun budur işte (Rudel, 1991: 89).

Sanatçı yaratıcı düşüncesini ilk eskizden, eskizin uygulanacağı yüzeydeki oluşumuna kadar geçireceği süre boyunca yapıtı plan ve organizasyonu açısından ele alır, geliştirir. Rudel, yüzey organizasyonu konusunda yapıtın farklı kısımlarını bir araya getirip düzenlemenin biçim, boyut ve malzemelerle ilgili olmasının yanında ressamın bu elemanlardan yararlanma endişesi ile ilgili olduğunu Alberti'nin Della Pittura (1436) adlı kitabındaki tanımlamaya dayanarak açıklarken, bu durumun aynı zamanda seyircinin algıladığı şekilde 'kompozisyonun son etkisinin kaynağı' olduğunu belirtmektedir. Aynı şekilde resmin yüzey organizasyonunun sanatçının esas yapıtı olduğu 'genel anlamın içtenlikle dayandığı gerçek' olmasının önemi üzerinde durmaktadır. Alberti'nin resimde en basit kompozisyon yönteminin resmin yapısal bölümleri, bu bölümlerin birbirleriyle ilişkili olmasının yanında bir bütün adına görev yapma, bütüne göre kendilerini etkin bir yapıya dönüştürmeleri üzerine kurulu olduğunu açıklar.

Rudel'in açıklaması, 'ilk gözlemler bütünü' üzerinedir. Zaman içinde değişik yüzey organizasyonu sistemlerinin varlığını izlerken, bu sistemlerin yeniden ele alınarak canlandırıldığını söyler. Örneğin, Sembolizm, Kübizm ve geometrik soyutlamanın etkisi ile bazı motifler, nesnelere 'model' halini alarak kesin çözümlenmelere ulaşmıştır. 'Altın Kesim'in yakın zamanda ortaya yeniden çıkıp canlandırılması gene tipik bir yüzey organizasyonunun mitleştirilmesi olarak vurgulanabilir.

Bu duruma Turani (Turani, 1978: 84) resim yapıtının, hangi çağda yapılsa yapılsın, hangi anlayışta başlanırsa başlansın, saplantılar içinde kalınmadığı sürece, kendine özgü, çok yönlü ve hatta birbirini tahrif ederek oluşan geometrik kuruluşlu motif ve kompozisyonları birlikte getirmekte olduğu konusunda yüzey organizasyonunun temel bir gereklilik olduğuna inanmaktadır.

Resim sanatında plastik değeri oluşturan elemanlar kendi aralarında 'yapısal bağlantılar' kurarlar. Tansuğ, bu bağlantıların parça ve bütün ilişkisinin başlı başına çözümlenmesi gerektiğini belirtirken sanat eserinin eş-zamanlı bir düzen birliğiyle beraber sürekli bir düzen ve plan anlayışı içinde geliştiğini belirtmektedir ve şöyle devam etmektedir.

Bütünlük ister sürekli, ister eş-zamanlı olsun, geometrik orantı onun biçimsel uygunluğunu gösterir. Sanattaki güzellik ve uyumun kaynağı olarak da bunlar gösterilmiştir. Altın kesim adı verilen geometrik orantı biçim mükemmelliğinin anahtarı olarak yüzyıllar boyunca denenmiş ve yalnız sanatta değil, doğadaki nesnelere ve insan bedeninde sınanmıştır. (Tansuğ, 1982: 44)

Sanat eserinde Altın kesimin yanında başka geometrik orantıların da geçerli olduğunu belirten Tansuğ, dikdörtgen ile bu dikdörtgenin eni ölçülerindeki bir kare arasındaki orantının önemli olduğuna dikkat çeker.

Plastik sanatlardaki temel ilkelerin sınıflandırılması da ünlü Alman sanat tarihçisi Heinrich Wölflin'in (1985) Avrupa sanatının Rönesans ve Barok dönem eserleri üzerinde analizlerini yapması sonucu belirlenmiştir. Bunlar dogmatik ilkeler olmamakla beraber hem bu dönemlerin genel üslupları olması açısından hem de resme ilişkin yüzey organizasyonunu analiz edici ilkeler sunması bakımından sanat tarihinde önemli saptamalardır. Bunlar sırası ile;

a) Çizgisel- Gölgesel: Wölflin bu ilkede çizgisel bir eğilimden ışık-gölgeye yönelen bir anlayışı belirler. Bu anlayışta çizgi nesnenin dış hatlarını onun tutulabilir, kavranabilir niteliğini verirken, ışık-gölgeci anlayış, nesnenin yayılan yumuşak atmosferini sunar. Buna karşın çizgiyle de ışık ve gölge yaratılabileceği bir gerçektir. Aradaki fark sanatçının konturlara ne derece öncelik ve önem vermiş olduğuna dayanmaktadır.

b) Düzlem (Yüzey)-Derinlik: Wölflin bu ilkede Klasik dönem eserlerinde şekillerin plan derinliklerini yüzeyde ele alırken, Barok dönem eserlerinde plan ilişkilerinin derinliğe yönelmesi esasının analizini kurar. Wölflin'in (Wölflin, 1985: 90) belirttiği gibi, "sanat rakursi ve sahneyi derinleştirmeye tamamıyla hakim olur olmaz bilerek ve mantıklı olarak, düzlemlere ayıran bir tasvir şeklini belirledi".

c) Kapalı Form-Açık form: Bu ilkede Wölflin kapalı bir biçim ve yüzey karakterlerinden, açık bir biçim ve yüzey karakterine geçişin analizini yaparken, sanat eserinin tam şeklini almış bir organizma olduğunu belirtir. Kapalı formlar resmi kendi içinde sınırlı bir görüntü halinde, kapalı bir betimleme sunarken bunun tam tersi, her tarafı kendi dışına taşan sınırsız bir görüntü sunan açık form ilkesidir.

d) Çokluk-Birlik: Bu ilkede gelişmenin çokluktan, birliğe doğru olduğu belirtilir. Klasik sanatta bölümlere bağımsız eklemler, görevler vermek yoluyla birlik, düzenleme duygusuyla birleştiği halde, figürlerin ve nesnelerin her bölümü tek tek parçalar halinde bağımsız bir düzen içinde gösterilirler.

e) Belirlilik-Belirsizlik: Wölflin bu ilkede figürlerin, nesnelerin ve şekillerin mutlak bir belirlilikle betimlenmesinden bahsederken, Barok üslubun da tam bellilikten kaçındığının analizini yapar.

Resim sanatındaki ilkeler ayrıca, dönemden döneme ülkeden ülkeye farklılık gösterir. Örneğin, yüzey organizasyonu ilkelerinin bir Çin resminde nasıl anlaşılması gerektiği konusunda M.S. 5 yy da ressam Hsieh-ho'nun tanımladığı ilkelerden öğrenmek mümkündür.<sup>1</sup> Bunlar: Doğudaki hayat ve

1 TANSUĞ, S. 1982, *Sanatın Görsel Dili*, Urart Sanat Galerisi Yayınları, s. 47.

enerji ilkesi/Kemik-fırça ilkesi: Kemik sağlamlığında bir fırça vuruşu ile kağıt ya da ipeği kullanmak/Doğadaki benzerlikten yola çıkarak nesnenin benzerliğini yakalamak/Rengi yerinde kullanmak/Düzeni önemsemek/Geleceğe bağlı kalmaktır.

Yüzey organizasyonu ile ilgili bakışlar, figür ve nesnenin yapılanmasında açık bir şema sunmakla beraber yapılan çalışmaların çözümlenmesinde önemli ipuçları da verir. Turani (Turani, 1978: 11) bu konunun ilkelerini yüzey organizasyonun "geometrik çözümlenmesi" esası üzerinde sınıflandırmıştır. Bunlar ayrıca geometrik biçimlemelere ilişkin gözlemler ve değerlendirmeler olup, kısa tanımlamaları aşağıda şu başlıklar altında verilebilir:

\* **İki boyutlu, iç kontursuz resimlerdeki geometrik biçimlenme:** Bu geometrik biçimlendirme, iki boyutlu resimlere ilişkin ilk geometrik çizim işlemleri, hayvan ve insan betimlemeleri ile ilgili olup, optik görüntü biçimi esasına dayanmayan, bir yüzey organizasyonu anlayışına bağlı, şematik ve silüet biçimlidir: Kimi iç bölümleri silüet halinde gösterilen resimlerde kesin eğri ve doğruların yer aldığı geometrik akli bir çizim esas olmaktadır.

\* **Modleli resimlerdeki geometri anlayışı:** Modlenin desen üzerindeki üç boyutluluk etkisi, yuvarlaklığın optik görüntüsü üzerine değil, modlenin yuvarlak etkili görüntüsü, açık-koyu-açık ya da koyu-açık-koyu değerler dizisi üzerinde bir yapı anlayışıdır. Bu anlayışın yapılandırılış işlemi çok çeşitli olup, temel ilke geometrik bir işlemlendirir.

\* **Proporsiyon geometrisinin gözlemlenmesi:** Turani'nin saptadığı proporsiyon geometrisinde amaç büyüklerin orantılı olarak belirlenmesi ile ilgili olup 'geometrik çizimler' bitmiş resmin son görüntüsünde yer almamaktadır. Bu geometrik yapıya ilişkin en önemli ilke ise "optik görüntünün yalnız çizgisel olarak saptanması için yapılmaktadır".

\* **Bilimsel perspektife dayalı üç boyutlu figür inşası:** Turani, bilimsel perspektifin bulunmasından sonra üç boyutlu geometrik çizimlerin optik görüntünün proporsiyonel araştırmalara dayalı olarak çizildiğini belirterek, bu tip çizimler boya-resmin bitmiş yüzeyinde yer almamaktadır. "Doğal optik görüntü, bitmiş resimde amaç olunca, onun çizimi için yararlanılan geometrik inşa çizgileri, yapımı bitirildikten sonra kaldırılan inşaat iskelelerine benzetilmektedir" (Turani, 1978: 25).

\* **Figür çiziminde biçimlenmeye yönelik yapı inşası:** Turani, optik görüntü biçiminin üç boyutlu anlatımında modelin mekan içinde planlanan hacim ve bunun yapısına bağlı olarak araştırılarak bulunan bir geometri anlayışının varlığından bahsederken, bu geometri dışında, görüntüye anlam veren, yani onu canlandıran bir de ritim geometrisinin resimsel işlemde önem kazandığını belirtmektedir (Turani, 1978: 29).

Turani'nin "kompozisyon kuruluşunda geometri" üzerine yer alan saptamaları iki boyutlu resimde kompozisyon geometrisi ve mekan kavramına dayanmakta olup, temel ilke olarak, resimde sınırlı bir yüzey üzerinde, figür ve nesne sıralamasına ilişkin denge anlayışına bağlıdır.

## Yüzey Organizasyonu ve Plan İlişkisinin Farklı Uygulamalarına Sanat Tarihinden Örnekler

Batı sanatında, resimdeki yüzey organizasyonu ve planı, özellikle Rönesans'tan sonra gelişmeye başlamış ve 20. yy'ın soyut sanat akımlarında görülen hızlı değişim ve çeşitliliklerle sanat eserinin analizinin en öncelikli konusu durumuna gelmiştir.

Önceki bölümünde sanat yapıtlarındaki biçim ilişkilerini irdeleyen yazarların görüşlerinin bir kısmı verilmeye çalışıldığı gibi bu ilişki sistemleri dönemden döneme çeşitlilik ve farklılık göstermektedir. İlk temel örnekleri, Yunan uygarlığının MÖ 5.-3. yy'larında doruğa ulaştırdığı biçim güzelliklerinde, çizgilerin ve biçimlerin, altın oran düzen anlayışı içinde sistemleştirilmesiyle açığa çıkmaktadır.

Klasik sanatın bu güzellik anlayışı, Rönesans'ta örneklerini portre sanatında, iç mekan ve dış mekan anlayışlarının, figürün, ışık, gölge ve biçim dağılımının yeni yüzey organizasyonu anlayışı ile çeşitlenmesinde görmekteyiz. Leonard da Vinci, Holbein, Bellini'nin portreleri bu grup içinde değerlendirilebilir. Poussin'in tarihsel konulu çalışmalarının yüzey ve plan ilişkilerini ayarlamak için, ufak ahşap mankenleri bir tiyatro konumu içinde yerleştirmesi, sanatın belirlenmiş bir düzenden hareketle kompozite edilmesi açısından dikkate değer bir örnektir.<sup>2</sup>



Nicolas Poussin,  
Arkadia Çobanları, 1638-9,  
Tuval Üzerine Yağlıboya  
85x121 cm.

Degas'nın çalışmaları ise resmin yüzey organizasyonuna yeni bir yapı getirmiştir. Bu gelişme fotoğraf makinesinin sanat alanında getirdiği yenilikle ilgili olup, eski merkezi kompozisyon anlayışı değişmiş, figürler bölünerek açık bir düzen anlayışı etrafında, çerçeve dışına yayılarak resme girmeye başlamıştır. Önceki dönemlerin hiyerarşik kompozisyonlarında bir zaman sürekliliği bir olayın öncesi ve sonrasını yansıtmak şeklinde düzenlendiği halde bu yeni düzen anlayışında neden-sonuç, zaman ilişkisi gibi kavramlar gittikçe etkisini yitirmiştir. Olayların betimlenmesiyle birlikte yorumunu

da getiren öznel bir yaklaşıma karşılık, anlık ve gerçekçi olduğu kadar nesnel bir yaklaşım da gelişmiştir.

Lynton'un da (Lynton, 1982: 17) belirttiği gibi, bu yeni yüzey anlayışı ve planı içinde, Degas'dan bir kuşak sonra gelen ve Gauguin örneğinden esinlenen Maurice Denis 1890'da yayımlanan ve sık sık anılan denemesinin ilk cümlesinde bu gerçeği unutulmaz bir kesinlikle dile getiriyordu: "Unutmanın ki, bir resim-bir savaş atı, çıplak bir kadın ya da herhangi bir öykü olmaktan önce-üstü renklerle belli bir düzene göre boyanmış düz bir yüzeydir". Lynton, Denis'in ünlü aforizmasını hatırlatarak, Rönesans resim anlayışının bittiğini ve resimde yeni yüzey organizasyonu anlayışının doğduğunu ifade ediyordu.

20. yy'da birbiri ardına ortaya çıkan yeni sanat akımları, Purizm, De Stijl,



Paul Cezanne, Mavi Vazo,  
1895-97.

*Bu çalışmada renk parlaklığını tedarik etmeyen bir derinlik ve hacimsellik (modülasyon) dayalı bir yüzey anlayışı sergilenmektedir.*

Kübizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük, resmin yüzey anlayışında bireysel atılımları ön plana çıkaran kuşaklara sahne oldu. Her dönemin getirdiği yeni buluş ve düşüncelerle resmin yüzey yapısında görülen değişimler, çeşitlikler de birbirini izlemektedir. İkinci dünya savaşından sonra gelen yıllar yeni buluşlara, zenginliklere ve hızlı bir yaratıcılığa sahne olmuştur. Sanat yapıtları kendilerini içerik ya da anlamları ile birlikte, yeni yaratılmış yüzey ve plan ilişkileri bağlamında resmin tuval sınırlarını zorlayan akımları da beraberinde getirmiştir. Çağın sanatçıları yapıtlarını artık güvenli ve geçerli estetik temellere, belli grupların kabul ettiği ilke ve belli kompozisyon kurallarına bağlamaktadır. Yaratma süreci yeni deneyimler, biçimler ve tekniklerle yeni bir dil, anlatımlara doğru gelişmekte ve farklılaşmaktadır. Cezanne, geçmi-

şin en iyi resimlerini nitelleyen uyum yasalarına, hacimsel yalınlığa ve mükemmel dengeye varmayı amaç edinmişti. Bunun için "Empresyonist ustaların buluşlarını kullanarak 'doğadan' resim yaparken, aynı zamanda Pousin'in sanatına özgü o düzen ve gereklilik duygusunu da yeniden elde etmeye çalıştı" (Gombrich, 1997: 538).

Braque'in resimlerinin etkisi durgun, geniş hacimli biçimlerle, Kübizmden kaynaklanan ayrıştırma ve çok ince bir renk duygusu ile organize edilmiş bir yüzey anlayışına dayalıdır. Leger ise Kübist biçimleri geride bırakarak, günlük yaşamın görüntülerine yönelerek yaptığı "Yapı İşçileri" adlı çalışmasında geniş yüzeyli, dekoratif bir kompozisyon kurar. Ağır hareketlerin altında adeta ezilen figürler kalın, güçlü dış çizgilerle verilmiştir. Bütün biçimlerin üstünde renkler adeta her şeyi birleştirerek yüzeye yayılmaktadırlar.

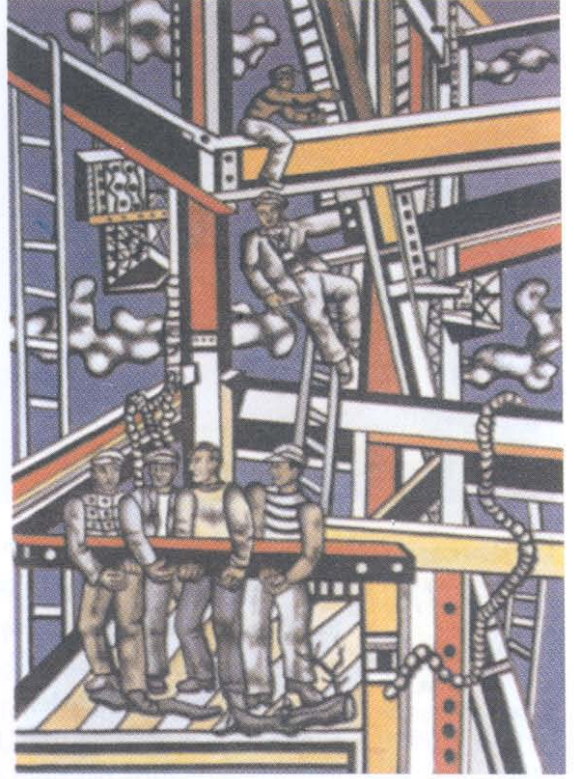


Picasso ise sınır tanımayan yaratıcı gücü ile biçimin bütün olasılıklarını resim yüzeyinde dener.

19.yy ortalarında ve 20.yy'daki akımların tümünü ilerici sanat anlamına gelen Avant garde sanat olarak tanımlarken, 1916'da başlayan Dadacılıktan da resmin yüzey anlayışını değiştiren sözselsel, yazınsal, görsel uygulamalar ve sözcüklerle Magritte'in çalışmalarında kullandığı şaşırtıcı sözcüklere uzanan çizgide resmin yüzey plan ilişkisinin değişimine tanık olmaktadır. Kendisinin de ifade ettiği gibi,

"Resim alanında çok şaşırtıcı buluşlar yaptığımı inanıyorum: Resimlerimde nesnelere hep bir araya getirdim Sürdürdüğüm araştırmanın sonucu olarak varlıklara ilişkin, yepyeni bir gerçek ortaya çıktı: Her varlık yavaş yavaş apayrı bir varlığa dönüşüyor, nesne kendi özünden sıyrılarak, başka bir nesne ile kaynaşıyor. Örneğin, bazı yerlerde gökyüzü, ormanı ön plana çıkarır. İki doğa parçasının oluşturduğu, bu görüntüyü, "bileşik nesne" olarak tanımlamalıyız. Çünkü söz konusu varlıkların tözlerini birbirinden ayıran ya da kesen bir çizgi yoktur. Yapıtlarım, göze alışageldiğinden daha farklı boyutlarda algılamaya zorlar. Çizdiklerim akla yakındır ama bazı bölümlerde ormandan göğe yükselen, birkaç ağaç görünmeyecek kadar saydamlaşır ya da çıplak kadının bazı parçaları başkalaşım geçirerek başka tözlere dönüşür (Torczyner, 1992: 109)."

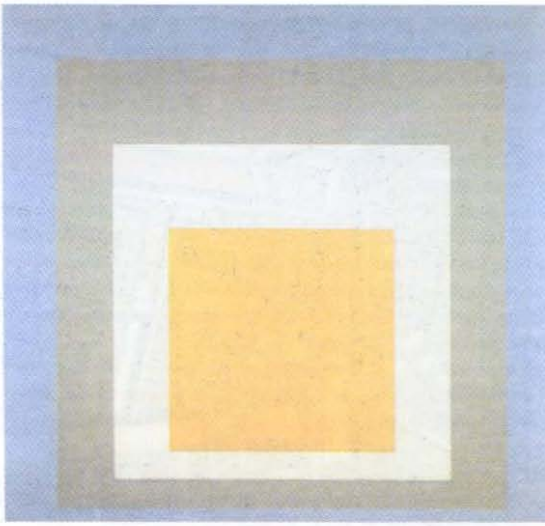
Soyut Dışavurumculuğun başka bir türü olarak gelişen, 'Eylem Resmi' (Action Painting) akımı ile, beyaz tuvalin önüne oturup, canlandırdığı, soyut ya da başka konularla resim yapan geleneksel ressam imgesi de zamanla değişmiştir. Resim yüzey ve plan ilişkisi, içgüdüsel ve bilinçdışı bir yaratma istemi ile organize edilmiştir. Örneğin, Pollock 1940'lı yıllarda yaptığı çalışmalarla, resmin yüzey anlayışı ve plan anlayışını değiştirmekle beraber geleneksel tuval sehpasını kullanmaktan da vazgeçmiştir. Yüzeyi, damlatma tekniği kullanarak, merkezi bir ilgi çerçevesinde düzenlememiştir. Resim yüzeyi serilen tuvale her yandan yaklaşılarak çalışılan bir eylemin izlerini taşır. Sonu belli olmayan çizgiler, geniş boya lekeleri, tablonun



*Fernand Leger,  
Yapı İşçileri, 1950  
Tuval Üzerine Yağlıboya  
300x200 cm.*

*Pollock geleneksel  
resim anlayışının  
dışında,  
yere paralel  
olarak çalışırken*





Josef Albers,  
Kareye Saygı, 1963  
Tuval Üzerine Yağlıboya  
(sol)

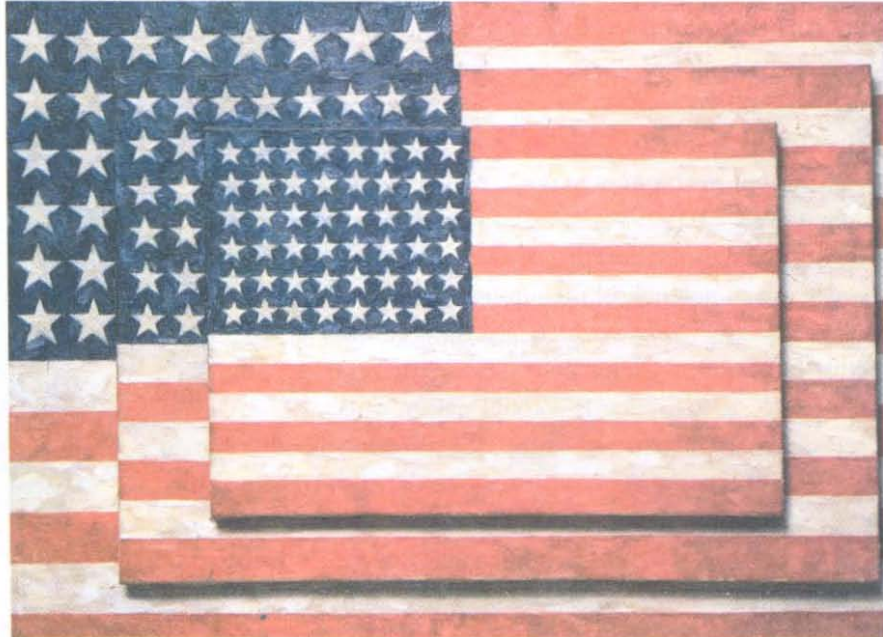


Lucio Fontana  
Özel kavram, 1962  
Tuval Üzerine Sığrafitto  
ve yağlıboya  
(sağ)

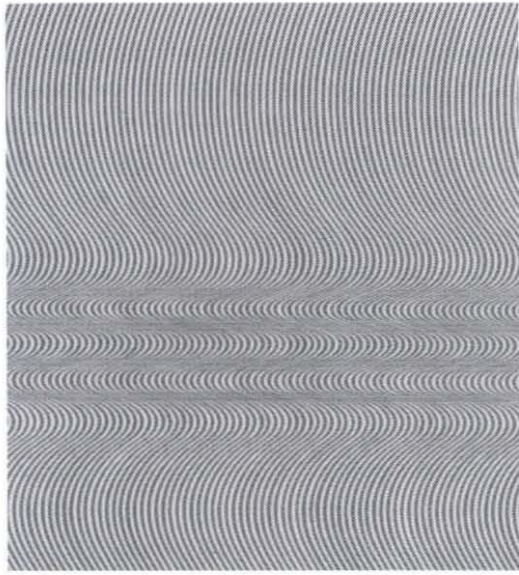
kenarlarına taşacakmış biçimde kômpoze edilmiştir. Pollock dışavurumun içsel çalışması ve düzen anlayışını şöyle açıklar:

Resmimin içindeyken, ne yaptığımı farkında değilim. Ne yapmış olduğumu görebilmem, ancak bir çeşit 'yaptığını farketme' döneminden sonra mümkündür. Değişiklikler yapmaktan, simgeleri bozmaktan korkmam; çünkü resmin kendine özgü bir yaşamı vardır. Ben bu yaşamın ortaya çıkması yolunda çaba harcarım (Lynton, 1982: 235).

Bu bağlamda, "serbest biçimli sanat anlayışı ve dışavurumculuk gibi soyut sanat akımları ile, resim yüzeyindeki ilişkiler sistemi önemini yitirerek, yü-



Jasper Johns,  
Üç Amerikan Bayrağı, 1958,  
üst üste yapılandırılmış üç  
bayrak tuval  
70,2x115,6x12,7 cm



*Bridget Riley,  
Stromung, 1964*

*Tuval üzerine emülsiyonlu boya  
135X150*

*Robert Ryman,  
İsimsiz, 1966*

*karışık teknik, 64 IX57.8 cm  
(sağ)*

zeye bütünü ile yayılmış açık ve hiyerarşik ilişkileri engelleyen yeni bir kompozisyon anlayışı gelmiştir" (Erzen, 1997:1038).

1960'larda Minimal sanatta leke ve renk ilişkileri tek bir alana yayılarak, tek bir yüzey anlayışı ile, anlatımcı içeriğin dışında, en aza indirgenmiş kompozisyon anlayışı içinde yalın, arı bir yüzey anlayışının egemen kılındığını görmekteyiz. Resimsel yanılsama böylelikle yok olmakta, resmin algılanılan mekansal derinliğinden, yüzeye çekme düzenlemesi eğilimi söz konusu olmaktadır. Joseph Albers üst üste getirdiği kare ve dikdörtgenlerinden kurulu saf geometrik resimlerinin mekana bağlı olmayan derinliğini renk kuramları ışığı altında güçlendirir.

Fontana 1950'den başlayarak, serbest biçimli sanat ve taşızım'e tepki olarak geliştirdiği tek renkli delinmiş tuvaleriyle birlikte, sonradan geliştirdiği yırtılmış tuvaleriyle tuvalin gerisindeki sonsuz mekanı seyircinin algılamasına sunmuştur. Fontana resmin yüzey organizasyonuna yarıklar ve deliklerle farklı bir anlayış getirerek izleyiciyi tuvalin sınırları içinden boşluğa, kosmosa doğru bir yolculuğa çıkarır. Yarıkların tuval gerisinde yarattığı gölgeler tuval yüzeyini kabartma ve üç boyutlu olarak algılanmasını sağlar.

Jasper Johns resim yüzeyini sanki duvarda asılı kalmış, eski bir ilanmış gibi parçalayarak organize eder. Bu ilişkileri güçlü renkler içinde yansıtırken, kökten bir değişikliği gündeme getiren, resimle biçimi değerlendirmek için, cisimlerin maddesel gerçekliğine geri dönen "Yeni Nesnelcilik" içinde çalışmalar yapar. "Üç Bayrak" adlı yapıtında, tam gerçekçi bir nesnellikle üç Amerikan bayrağını üste yerleştirerek farklı bir plan anlayışı yaratır.

"Op Art", geometrik soyutlamaya dayalı düzen anlayışını yeniden resim planına getirirken, küçük ve birbirine benzeyen geometrik nesnelere renkli ve

siyah beyaz olarak yatay, düşey ve dama tahtası görünümünde içiçe geçen çerçeveler halinde organize edilmiştir. Bu çizgi ve nesnelerin yaptığı görsel yanılsamalar hareket duygusu ile birlikte dış-bükey bir derinlik etkisi vermektedirler. Özellikle Vasereley ve günümüzde Bridget Riley gibi sanatçılar gerçek algı ve görsel yanılsamanın karşıtlığını göz aldatmasına dönüştüren yönetime başvurmuşlardır. Op Art'ın hareket etkisini göz aldatmasıyla sağ-lamasına karşılık, Kinetik sanatla motorlar, elektronik düzenlemeler ya da mekanik aygıtlarla beraber kompozisyona gerçek hareketi getirir: Bu dalda resmin sınırları heykele yönelerek aralarındaki sınır yok olurken, mekanik aygıtlar resmin duran parçalarını hareket ettirmekte ya da renklere hareketlilik etkisi kazandırmaktadır.

Robert Ryman beyaz resimleri ile resmin sınırlarını heykele taşımıştır. Beyaz boyanın verdiği arılık, temizlik resmi sıfır noktasına getirirken tuval kenarlarında kullanılan metal destekler boş kompozisyonun bir parçası olarak yüzeyi heykele kaydırmıştır.

## Kaynakça

- BERGER, John, *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları,1986.
- ERZEN, Jale, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
- GOMBRICH, Ernest, *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Erol ve Ömer Erduran), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.
- LYNTON, Norbert, *Moderen Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitapevi, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), 1982.
- RUDEL, Jean, *Resim Tekniği*, (Çev. Neşe Erdok), İstanbul:İletişim Yayınları, 1991.
- SÖZEN, Tanyeli, *Sanat Kavramı ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.
- TANSUĞ, Sezer, *Sanatın Görsel Dili*, İstanbul: Urart Sanat Galerisi Yayınları, 1982.
- TORCZYNER, H., *René Magritte: Gerçek Resim Sanatı*, (Çev. Nil Boyancı), İstanbul: Düzlem Yayınları, 1992.
- TURANI, Adnan, *Resimde Geometri İşlenleri-Sorunları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sayı:32, 1978.
- WÖLFELN, Henrich, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (1915) (Çev. Hayrullah Örs), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.