

GÖRSEL ANLATIMDA DENGE

Nilgün ŞENER

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Eskişehir 2004

GÖRSEL ANLATIMDA DENGE

Nilgün ŞENER

SANATTA YETERLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül 2004

SANATTA YETERLİK TEZ ÖZÜ

GÖRSEL ANLATIMDA DENGE

Nilgün ŞENER

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2004

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

“Görsel Anlatımda Denge” adlı araştırmada, görsel öğelerin bir araya gelişlerini ve ilişkilerini düzenleyen ilkelere biri olan dengenin oluşmasını sağlayan unsurların değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırma, tarama modelinde gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın çalışma evrenini ise; dengenin kavram ve genel olarak incelenmesi, görsel algılama ve denge ilişkisinin görsel anlatımları oluşturan öğelere yansımaları oluşturmaktadır.

Araştırmanın belirlenen amaca ulaşması için gerekli olan veriler, araştırmacı tarafından konu ile ilgili ve ilişkili ansiklopedi, tez, makale, dergi, İnternet gibi kaynakların taranması ve incelenmesi ile toplanmıştır.

Araştırmanın ‘Denge’ adındaki birinci bölümünde ‘Kavram Olarak Denge’ başlığı altında dengenin ansiklopedik açılımı yapılırken, ‘Genel Olarak Denge’de ise denge kavramı kapsam olarak genişletilerek açıklanmıştır. Evrende, doğada ve yaşamda dengenin önemi vurgulanmış, bütün bu değer ve değerlendirmelerle görsel dengeyle bağlantı kurulması kolaylaştırılmıştır.

İkinci bölüm olan ‘Denge Kavramı ve Algılama’da; ‘Gözde Denge’, ‘Bakma ve Görmede Denge’, ‘Algılama ve Denge İlişkisi’ adlı

konular birinci bölümden elde edilen değer ve değerlendirmelere bağlı olarak açıklanmıştır. Gözün yapısı, görme sistemi incelendikten sonra bakma ve görmeye dengeyi etkileyen unsurlar çeşitli örneklerle belirlenmiştir. Algılama sürecinin denge ile ilişkisinden sonra görsel algılama tanımlanmıştır.

‘Görsel Anlatımda Denge’ başlığındaki üçüncü bölümde; ‘Genel Olarak Görsel Denge’ örneklerle açıklandıktan sonra görsel anlatımı meydana getiren öğelerin denge ile ilişkileri incelenmiştir. Görsel anlatımı oluşturan renk, form, hareket ve yön, espas, nicelik ilişkileri ile kavramsal etkilerin denge ilkesi ile oluşturdukları genel etkiler ele alınmıştır.

Son bölüm olan ‘Yapısal Özelliklerine Göre Denge’de ise sanat tarihi içerisinde önemli yeri olan resim, heykel, grafik gibi yapıtlardan alınan örneklerle ‘Simetrik Denge’, ‘Radyal Denge’, ‘Kristalize Denge’ ve ‘Asimetrik Denge’ açıklanmıştır. Görsel öğelerin düzen ve disiplini sağlayan görsel denge, yapısal özelliklerine göre yapıt analizleri ile çözümlenmiştir.

Sonuç olarak, doğanın ve yaşamın düzenini sağlayan denge unsuru, görsel anlatımların da temelini oluşturmaktadır.

ABSTRACT

In the research, named “Balance In Visual Expression”, one of the principles that organize the harmony of visual elements and their relations is called ‘Balance’. Here, it is aimed to analyze the elements which make up ‘Balance’. The scanning model has been used in this research. It includes the analysis of balance as a concept and the reflections of visual perception and balance relations as well as the elements consisting visual expression in general.

In order to reach the objective of this research, the data has been gathered by the researcher via the sources from encyclopedias, thesis, articles, magazines, internet etc related to the subject.

In the first division ‘Balance’, various descriptions of balance from different encyclopedias has been included under the title ‘Balance as a concept’. The concept of balance in universe, nature and life is explained in the next title ‘Balance In General’.

The importance of balance in universe, nature and life has been expressed and the relation of visual balance is simplified by the means of all the analysis.

In the second division, ‘The Concept Of Balance And Perception’, the three subjects ‘Balance in Eye’, ‘Balance In Looking and Seeing’ and ‘The Relationship Between Perception And Balance’ has been analyzed under the explanations in the first division.

The elements, that affect the balance of activity of looking and seeing, are determined with various examples after the analysis of anatomy of eye and visual system. The visual perception is defined after a relationship between the process of perception and balance is built.

In the third division, 'Balance In Visual Expression', the relation between balance and the elements that constitute visual expression is examined after the 'Visual Balance In General' is explained.

The relation between the constitutes of visual expression, including color, form, direction-motion, space, quality-quantity and conceptual effects, are studied together with the principles of balance.

In the last part 'Structural Characteristics Of Balance', the sub titles 'Balance Symmetry', 'Radial Balance', 'Crystallized Balance' and 'Balance Asymmetry' are explained with the samples from work of art like drawing, statue and graphic, that have a considerable place in Art History. Visual balance that supplies the order and discipline of visual elements is described with the composition analysis.

As a conclusion, balance, which provides the regularity of life and nature, constitutes the fundamental basics of visual expression.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Nilgün ŞENER'in "Görsel Anlatımda Denge" başlıklı tezi **03 Kasım 2004** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

- Üye (Tez Danışmanı) : Prof.Abdullah DEMİR
- Üye : Prof.Atilla ATAR
- Üye : Prof.Basri ERDEM
- Üye : Prof.Mustafa GÜRÜNLÜ
- Üye : Yrd.Doç.Dr.Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Prof.Dr.Nürhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Tez konusunun belirlenmesinde, geliştirilmesinde yol gösteren ve çalışmalarına ışık tutan, her türlü yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölüm Başkanı Sayın Profesör Abdullah Demir'e içten teşekkürlerimi saygı ile sunarım.

Tezimin tamamlanması süreci içerisinde, özverili yaklaşımları ile çalışmalarına yön veren Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi Lale Altinkurt'a ve eşine, diğer hocalarıma, öğretmen ve öğretim görevlisi arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Diğer yandan bu tezimin hazırlanmasında maddi ve manevi olarak beni destekleyen ailem ve eşim Ahmet Şener'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nilgün Şener

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
ÖZGEÇMİŞ.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	xviii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DENGE

1. KAVRAM OLARAK DENGE.....	6
2. GENEL OLARAK DENGE.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

DENGE KAVRAMI VE ALGILAMA

1. GÖZDE DENGE.....	17
2. BAKMA VE GÖRMEDE DENGE	19
3. ALGILAMA-DENGE İLİŞKİSİ.....	24

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖRSEL ANLATIMLARDA DENGE

1. GENEL OLARAK GÖRSEL DENGE	29
2. RENK İLİŞKİLERİNDE DENGE.....	36

3. FORM İLİŞKİLERİNDE DENGE.....	81
4. HAREKET VE YÖN İLİŞKİLERİNDE DENGE.....	94
5. ESPAS İLİŞKİLERİNDE DENGE.....	104
6. NİCELİK VE NİTELİK İLİŞKİLERİNDE DENGE.....	110
7. KAVRAMSAL ETKİLERDE DENGE.....	113

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
YAPISAL ÖZELLİKLERİNE GÖRE DENGE

1. SİMETRİK DENGE.....	121
2. RADYAL DENGE.....	134
3. KRİSTALİZE DENGE.....	142
4. ASİMETRİK DENGE.....	145
SONUÇ.....	179
KAYNAKÇA.....	181

RESİMLERİN LİSTESİ

<u>Resim</u>	<u>Sayfa</u>
1. Leonardo Da Vinci, “ Venedik Deseni ”	13
2. Piza Kulesi	14
3. George Koble, “ Dansçı ”	23
4. Thomas Eakins, “ Bayan Van Buren ”.....	31
5. Picasso, “ Guernica ”.....	32
6. Yatay Denge	33
7. Dikey Denge	33
8. Paul Klee, “ İp Cambazı ”.....	34
9. Joan Miro, “ Maternity ”.....	36
10. Georges Seurat, “ Grande Jatte Adası’nda Pazar Öğleden Sonrası ”.....	49
11. Paul Signag, “ Avignon Papalık Sarayı ”.....	50
12. Piet Mondrian, “ Kırmızı, Sarı, Mavi ile Kompozisyon ”.....	53
13. Henri Matisse, “ Dans ”.....	54
14. Henri Matisse, “ Zulma ”.....	55
15. Henri Matisse, “ Akşam Sofrası ”.....	55
16. Andre Derain, “ Londra’da Gemi Havuzu ”.....	56
17. Paul Gauguin, “ Mangolu Kadın ”.....	57
18. Vitray	57
19. Renkli Dokuma	58
20. Kirchner, “ Model İle Birlikte Kendi Portresi ”.....	60
21. Cezanne. “ St. Victoire ”.....	61
22. Andre Derain, “ Westminster Köprüsü ”.....	61
23. Vincent Van Gogh, “ Van Gogh’un Arles’teki Yatak Odası ”.....	66

24. John Singer Sargent. “ Paul Helleu’nun Yaşamından Taslak ”	66
25. Eugene Delacroix, “ Baron Schwiter ”	70
26. Francis Goya, “ Arenada ”	70
27. Caravaggio, “ Şüpheli Thomas ”	71
28. Rembrant, “ Kutsanmış Jacop ”	73
29. Rembrant, “ Kendi Portresi ”	73
30. Vincent Van Gogh, “ Patates Yiyenler ”	74
31. Edgar Munch, “ Madonna ”	75
32. Francisco de Zurbaran, “ Aziz Serapion ”	75
33. Artemisa Gentilechi, “ Judith ve Holofernes ”	78
34. Theo Van Doesburg, “ Kompozisyon 9: Oyun Kartları ”	83
35. Wassily Kandinsky, “ Kompozisyon ”	84
36. Joan Miro, “ Painting ”	84
37. Joan Miro, “ Dünyanın Doğuşu ”	85
38. Nesneyle Tanımlanan Form	86
39. Nikolai Suetin, “ Süprematizm ”	87
40. Nikolai Suetin, “ Kompozisyon ”	87
41. Joan Miro, “ Painting ”	88
42. Ayırt etme	89
43. Bütünleştirme	89
44. Serge Poliakoff, “ Kompozisyon ”	91
45. Kurt Schwitters, “ Resimde İki Küçük Köpek ”	92
46. Laszlo Woholy-Nagy, “ All ”	93
47. Kasimir Malevich, “ Süprematizm ”	93
48. Piet Mondrian, “ Gri Çizgiler Ve Yüzeyler ”	97
49. Gustave Courbet. “ Elmalar ve Nar ”	101
50. Francis Celentano, “ Flowing Phalanx ”	102
51. Piet Mondrian, “ Kompozisyon No:10 Pier and Ocean ”	102

52. Kasimir Malevich, “Süprematist Kompozisyon”.....	103
53. Espas İlişkilerinde Denge.....	106
54. Espas İlişkilerinde Denge.....	106
55. Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie”.....	109
56. Kasimir Malevich, “8 Kırmızı Dikdörtgen”.....	110
57. Rene Magritte, “Düşlerin Anahtarı”.....	114
58. May Ray, “Ütü”.....	116
59. Günther Uecker, “Futbol Ayakkabısı”.....	116
60. Meret Oppenheim, “Kürkle Kaplı Fincan, Çay Tabacağı ve Kaşık”.....	118
61. Edvard Munch, “Yaşam Dansı”.....	118
62. Salvador Dali, “Ermiş Antuvan’ın Baştan. Çıkarılması”.....	119
63. Murillo, “Kavun Yiyen Çocuklar”.....	120
64. Antony Gormley, “Melek 2”.....	122
65. Jesse’nin Ağaçları, Chartes Katedrali Batı Yakası Pencere Vitrayları.....	124
66. Maria Martinez, “Uzun Boyunlu Vazo”.....	124
67. Jose Pena ve Fernando Kaleleri.....	125
68. Matamorus, “Mumluk”.....	126
69. Yılan Tanrıça.....	126
70. Flippa Brunelleschi, “St. Lorenzo Kilisesi”.....	126
71. Fatih Sarıgül’de Bulunmuş Olan Mermer Bir .Lahidin Yan Cephesi.....	127
72. Hans Holbein, “Anna Van Cleves’in Portresi”.....	127
73. Katip Heykeli.....	128
74. Giovanni Bellini, “Madonna’nın Tahta Oturması”.....	129
75. Hans Memling.....	130
76. Duccio, “Madonna İn Majesty”.....	131
77. Mısır Heykeli, “Giza’daki Khafre”.....	131
78. Yunan Heykeli, “Genç Apollo”.....	132
79. Hodler, “Yıkılanlar”.....	133

80. Frank Stella, “ Gran Cairo ”.....	133
81. Jean Luçat, “ İnce Bayan Luçat ”.....	134
82. Buckminster Fuller “ Dome Kubbesi ”.....	135
83. Helga ve Bent Exner, “ Beyaz Altın ve Taşlarla Oluşturduğumuz Tasarım ”.....	136
84. Kubbelerin İç Mekanı	137
85. Gotik, “ Gül Pencere ”.....	137
86. Maurice Utrillo, “ Sacre Coeur Kilisesi ”.....	138
87. Dick Bouts, “ Son Akşam Yemeği ”.....	139
88. Andre Montegna, “ Ducal Sarayı Tavan Freskleri ”.....	139
89. C.Carra, “ Karışık Bildiri ”.....	140
90. Jasper Johns, “ Dört Yüz İle Hedef ”.....	141
91. Panamint Hintlileri, “ Oyun Tablası ”.....	141
92. Andy Warholl, “ Marilyn Monroe ”.....	142
93. Jasper Johns, “ Rengin Numaraları ”.....	143
94. İbrahim Lassaw, “ Macellan’ın Gölgesi ”.....	144
95. Lee Krasner, “ Kutupsal Panik ”.....	144
96. Mondrian, “ Gri Çizgili Elmas ”.....	145
97. Paul Klee, “ Cüretkar Dengeleme ”.....	147
98. Katsushika Hokusai, “ Açık Havada Fuji Dağı ”.....	149
99. Kevin Roche, John Dickloo, “ Ford Kuruluş Binası ”.....	150
100. Joannes Vermeer, “ Sürahili Genç Kadın	151
101. Antonie Bourdelle, “ Herakles ”.....	152
102. Eugene Boudin, “ Trouville’de Sahil ”.....	152
103. Paul Gauguin, “ Sahilde İki Kadın ”.....	154
104. Hiroshige, “ Kıştan Kaçan Tokiwa Gozen ”.....	154
105. Edvard Munch, “ Madonna ”.....	155
106. Paul Gauguin, “ Bugün Pazara Gitmiyoruz ”.....	156
107. Suziki Harunobu, “ Gece Balkonda Gezinen Kız ”.....	157
108. Francis Goya, “ Tutuklu ”.....	158
109. Marcel Duchamp, “ Döner Ayna ”.....	159

110. Pierre Fix Masseau, “ Exactitude Gouache ”.....	160
111. Leonid Berman, “ Malamocco ”.....	161
112. Alberto Giacometti, “ Şehir Kavşağı ”.....	162
113. Francis Goya, “ Panasol ”.....	163
114. Sylvia Gosse, “ Baskı Yapan Kadın ”.....	164
115. David Hare, “ Sunsire ”.....	165
116. Joannes Vermeer, “ Lute’li Bayan ”.....	166
117. Mary Cassal, “ Bir Fincan Çay ”.....	167
118. Alma-Tadema, “ Gözlem İçin Uygun Bir Yer ”.....	168
119. Ingres, “ Madam Ingres ”.....	168
120. Hunt, “ Uyuyan Vicdan ”.....	169
121. Barbara Hepworth, “ İçi Beyaz Oyuk Biçim ”.....	170
122. Edgar Degas, “ Prima Madonna ”.....	171
123. Klimt, “ Öpücük ”.....	172
124. Wilhem Kalf, “ Lokotas, İçki Boynuzu, Bardaklar ”.....	173
125. Georges Seurat, “ Le Chahut ”.....	174
126. Henri Matisse, “ Bayan Matisse ”.....	175
127. Joan Miro, “ Dünyanın Doğuşu ”.....	176
128. Pierro Dorazio, “ Janus ”.....	177
129. Franz Hals, “ Genç Adam Ve Kadın ”.....	178

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

<u>Sekil</u>	<u>Sayfa</u>
1. Denge ile Birliğe Ulaşılan Yolları Gösteren Şema.....	29
2. Newton'un Yedi Rengi Ayrıştırma Olgusu.....	38
3. Yapay Işığın Ana Renkleri.....	39
4. Işık Tayfındaki Üç Ana Rengin Pigment Olarak Karıştırılması.....	39
5. Simultane Etki.....	42
6. Simultane Etki.....	43
7. Simultane Etki.....	44
8. Simultane Etki.....	44
9. Simultane Etki.....	45
10. Simultane Etki.....	46
11. Simultane Etki.....	46
12. Simultane Etki.....	47
13. Simultane Etki (Renklerin Yanlarındaki Renklerle Renklenmesi.....	48
14. Bir Rengin Diğer Renklerle Girdiği İlişkileri Etkileri.....	48
15. Yalın Renk İlişkileri.....	52
16. Yalın Renk İlişkilerinde Siyah-Beyaz Etkileri.....	53
17. Sıcak-Soğuk Renk İlişkileri.....	63
18. Sıcak-Soğuk Renk İlişkileri.....	64
19. Sıcak-Soğuk Renk İlişkileri.....	65
20. Griler Skalası.....	67
21. Rengin Açık-Koyu Renk Değerleri.....	68
22. Kalite (Nitelik) Renk İlişkileri.....	76

23. Kalite (Nitelik) Renk İlişkileri.....	77
24. Renk Çemberinde Karşılıklı Gelen Renklerin Miktar Açısından Gözdeki Uyarı Dengesi.....	81
25. Açık-Koyu Arasında Yaşanan Hareket.....	98
26. Sıcak-Soğuk Arasında Yaşanan Yönsel Hareket.....	99
27. Sıcak-Soğuk Arasında Yaşanan Hareket.....	99
28. Turuncu-Mor Çiftinin Hareket Etkisi.....	100
29. Form İlişkilerinde Espas Etkileri.....	109
30. Nicelik İlişkilerinde Görsel Denge.....	111
31. Nicelik İlişkilerinde Görsel Denge.....	111
32. Form Zıtlıkları İle İzole Edilmiş Olan Biçim.....	112
33. Nicelik İlişkilerinde Denge.....	113
34. Simetride Bölünmenin İkizliği.....	123
35. Simetri Denge (Eksenin Bir Tarafı Diğeri İçin Ayna Durumundadır).....	123
36. Simetri Denge (Eksen İle Simetrinin Kurulması).....	125
37. Hareketsiz (Kesin, Katı) Simetri.....	128
38. Hareketli (Esnek, Formal, Biçimsel) Simetri.....	129
39. Radyal Denge.....	135
40. Asimerik Denge Düzenlemeleri.....	146
41. Dengede Zıt Ögelerin Çapraz Etki İle Eşitliğin Sağlanması.....	148

GİRİŞ

Araştırmanın Temel Problemi

Görsel anlatımı oluşturan yapıtlarda, kompozisyon ya da tasarımı meydana getiren temel öğelerin biraraya gelişlerini ve ilişkilerini sağlayan uyum, birlik, egemenlik, bütünlük, tekrar, zıtlık gibi ilkelerin yanında önemli bir ilke olan dengenin vermiş olduğu etkilerin yapıta neler kazandırdığı soruları araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel problemini ortaya koyan sorulara cevap aranması ile birlikte görsel anlatımda dengenin oluşmasını sağlayan unsurların değerlendirilmesi, bu araştırmanın temel amacını oluşturmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda, araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Kavram ve genel olarak denge nedir?
2. Denge kavramının görsel algılamaya etkileri nelerdir?
3. Görsel anlatımda genel olarak denge nedir?
4. Denge kavramının genel olarak görsel dengeye olan etkileri nelerdir?
5. Görsel anlatımı oluşturan öğelerin, görsel dengenin sağlanmasıyla izleyicide meydana getirdiği genel etkiler nelerdir?
6. Görsel anlatımı meydana getiren öğelere bağlı olarak yaşanan denge ilişkileri ve etkileri nelerdir?
7. Görsel anlatımı oluşturan yapıtlarda, kompozisyon ya da tasarımı meydana getiren temel öğelerin, dengenin yapısal özelliklerine (simetrik, radyal, kristalize ve asimetric) göre nasıl incelenir?

Araştırmanın Önemi

Görsel anlatımların önemli ana başlıklarından olan “Denge” konusunun kavranabilmesi için; kavram ve genel olarak denge, gözde ve algılamada denge, görsel anlatımı meydana getiren öğelerin denge ile ilişkileri irdelenmiştir. Bunun sonucunda elde edilen bilgiler, seçilen yapıtlardan da yola çıkılarak analiz edilmiştir. Bu çalışmanın önemi; yapıtların oluşumunda ve değerlendirilmesinde yapılması gerekenlerin bir temele oturtulması, konunun netlik kazanması, ilgilenenlerin ise bilgilendirilmesidir. Ayrıca bu çalışmadan elde edilecek sonuçların, daha sonra gerçekleşecek çalışmalara ışık tutması ve kaynak oluşturması beklenmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

1. Bu araştırma ‘Görsel Anlatımda Denge’ başlığı altında; dengenin kavram ve genel olarak açıklanması, görsel algılama ve denge ilişkisinin görsel anlatımlara yansımaları ile sınırlı tutulmuştur. Bu nedenle araştırmadan elde edilen bulguların bu kapsam içinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

2. ‘Görsel Anlatımda Denge’; kavram olarak denge, algılama, görsel anlatım öğelerinin görsel denge ile ilişkileri kapsamında değerlendirilecektir. Denge ve görsel denge, görsel anlatımlardaki etkileri konusunda gelişme sağlayacak her türlü kompozisyon, tasarım, eylem, uygulama, vb. örnekler konunun aktarımında geçerli faktör sayılacaktır.

3. Araştırma amaçlarının gerçekleştirilmesi doğrultusunda verilerin toplanması; ‘Temel Sanat Kavramları’, ‘Tasarım’, ‘Sanat Tarihi’, ‘Resim ve Heykel Sanatı’ gibi kaynaklardan alınan örneklerle sınırlandırılmıştır. Araştırma; içerik olarak konuyu fazla dağıtmadan ve okuyucuya ipuçları vererek, aynı zamanda okuyucunun kendi yorumuna açık bırakılacak şekilde hazırlanmıştır. Araştırmada elde edilen verilerle birlikte sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Tanımları

Bu araştırmaya özgü birçok sözcük ve kavram, ilk geçtikleri yerlerde tanımlanmıştır. Ancak, okuyucuya uygun bir bakış kazandırması açısından sık kullanılan bazı sözcük ve kavramların tanımları aşağıda verilmiştir.

Bu araştırmada kullanılan sözcükler ve kavramlar:

Denge: Bir nesnenin veya bir insanın devrilmeden durma hali, muvazene.

Görsel Denge: Görsel ağırlıkları olan öğelerin eşit dağılımı.

Düzen: Ahenk, akort, armoni, disiplin, istikrar, nizam vs.

Görsel Anlatımda Düzen: Her tür sanat yapıtını var eden öğelerin arasındaki ilişkiler ve bağlantıların tümü.

Eksen: Resim ve mimarlık yapıtlarında ilginin yönlendirilmek istendiği odak noktasına ulaşan, doğrultu belirleyen varsayımsal çizgi.

Gestalt: Biçimi, kendisini oluşturan öğelerin örgütsel ilişkileri ve yapısal nitelikleri bağlamında değerlendiren anlayış.

Hareket: Devinim.

Komplemanter: Tamamlayıcı.

Kompozisyon: Sanatsal dizgenin yapıtta oluşturulması işlemi. Yapıtı oluşturan öğelerin belirli düzen bağlantıları içinde biraraya getirilmesi ve bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yapıtın kendisi.

Kontrast: Her tür sanatsal kompozisyonda renk değerleri ya da diğer nitelikler açısından öğeler arasındaki karşıtlık.

Plastik Sanatlar: Gerçekliğin kendi biçimleri içinde (düzlem bir düzeyde ya da uzayda) gerçeklikteki olayların tasarımına başvuran sanatların tümü.

Radyal: Işınsal.

Ready-made: Hazır. Sanatçının seçimi ile sanat yapıtı düzeyine yükseltelen, üretilmiş eşya.

Sanat: Hoşa giden biçimler yaratma çabası. İnsanla doğadaki nesnel gerçekler arasındaki estetik ilişki. “*Düzene koyma işi*” (Ersoy, 1995, s.5-6).

Sanat Eğitimi: “Sanatın genel doğasını sorgulayan süreçtir” (Kırışoğlu ve Stotraki, 1997, s.9). “Sanatın yaşamdaki yerini, önemini kavratacak biçimde düzenlenmiş belli programlar aracılığı ile çeşitli dallarında beceri kazandırabilecek uygulama çalışmaları ve sanatsal yaratma olgusunu tanımaya yönelik bir eğitim sürecidir” (San, 1983, s.9).

Simultane: Eş zamanlı. Yanıltıcı. “Süredeş” (Demir, 1993, s.33).

Tasarım: Bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapının gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, maket, vs. ürünlerin tümü. Zihinde canlandırılan biçim, duyuların ya da belleğin anlığa sunduğu görüntü. Bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci.

Uyum: Bir tümün parçaları arasında bulunan ahenk, uygunluk, armoni. Farklı kişilikte ve nitelikteki ögeler arasında, farklılıkları azaltacak uyarlama, geçişler kurarak elde edilen bütünleyici düzen.

Görsel Sanatlarda Uyum: Bir sanat yapısını oluşturan ögelerin birbirlerine ters düşmemesi durumu.

YÖNTEM

Bu bölümde: araştırma modeli, araştırma evreni, örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama aracı, aracın uygulanması ve elde edilen verilerin çözümlenmesi esnasında kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmaktadır.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada yöntem olarak tarama modeli kullanılmıştır. “Geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekli ile betimlemeyi amaçlayan tarama modelleri” (Karasar, 1998, s.78), araştırılan konu ilgili yazıların taranması, incelenmesi ve bu konularda deneyimli sanat eğitimcilerinin görüşlerinin alınması ile yapılmıştır.

Araştırma; Anadolu Üniversitesi, YÖK, Hacettepe Üniversitesi, Kocaeli Üniversitesi kütüphanelerinden elde edilen güzel sanatlar alanında kaynakların ve tezlerin incelenmesinin yanısıra Internet,

araştırmacının kendi ders notları, kitap, ansiklopedi ve dergiler kullanılarak hazırlanmıştır. Elde edilen veriler, konunun içinde bulunduğu koşullar, özellikler ve ilişkiler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Evren ve rneklem

Dengenin kavram ve genel olarak değerlendirilmesi. görsel algı ile ilişkilendirilmesi ve heykel, grafik, resim gibi sanat tarihi içerisinde önemli yerleri olan kompozisyon ya da tasarımlardaki etkileri araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise sanat eserlerinde kompozisyon ya da tasarımı meydana getiren ögelerin, önemli bir görsel ilke olan denge çerçevesinde incelenmesini kapsamaktadır.

Verilerin Toplanması

Araştırmanın temel verileri, tarama modeli sonucunda elde edilmiştir. Araştırmanın belirlenen amaca ulaşması için gerekli olan veriler, araştırmacı tarafından konu ile ilgili ve ilişkili İngilizce ve Almanca'dan çevrilmiş kaynaklardan, Türkçe yayımlanmış kaynaklardan, güzel sanatlar alanında yapılmış tezlerden, Internet'teki Türkçe ve yabancı yazı ve makalelerden, yabancı kaynakların araştırmacı tarafından çevrilmesinden ve ders notlarından toplanmıştır.

Verilerin çözümlenmesi ve Yorumlanması

Araştırmacı tarafından araştırma amaçları doğrultusunda elde edilen veriler, denge kavram ve genel olarak ifadelendirilmesi, denge kavramının algılama ile ilişkisi, plastik sanatlardaki yansımaları ve etkileri, yapıt analizleri ile birlikte çözümlenerek yorumlanmıştır.

Birinci Bölüm

DENGE

1. KAVRAM OLARAK DENGE

En yalın anlatımıyla “*kuvvetlerin ve ağırlıkların eşitliği*” (Feldman, 1972, s.332) ilkesine dayanan denge kavramının sözlük anlamı, “*bir nesnenin veya bir insanın devrilmeden durma hali, muvazenedir*” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 1988, s.355). Muvazene ise “*çeşitli ve karşıt varlıklar arasında bulunan ve durma, ahenk veya bağdaşıklık yaratan uygun ilişki ve oran*” (Meydan Larousse, C.5, s.168) anlamında kullanılmaktadır.

Denge, genel bir tanımla ifade edilirse “*birbirini ortadan kaldıran kuvvetlerin sonucu olan durma hali*” (Meydan Larousse, C.5, s.168) ya da “*birbirine egemen olamamaları nedeniyle çelişen karşıt güçlerden doğan görelî ve geçici durum*” (Hançerlioğlu, 1977, s.295) dur.

Denge: “*Bütünü meydana getiren farklı ögelerin ve ağırlıkların eşit dağılımı*” (Şentürk, 1999, s.121) veya “*organik hayatın bileşenleri arasında meydana gelen uyum*” (Meydan Larousse, C.5, s.168) dur.

“*Denge, yapısal dünyada ağırlığın ve kararlılığın uzlaşması ya da bir ilişki içinde durgun ve hareketsiz olmasıdır*” (Feldman, 1972, s.333).

Fiziksel, biyolojik ve kimyasal varoluşların özünde de denge olgusu yatmaktadır. Fizikte denge; kinetik enerjinin potansiyel enerjiye dönüştüğü nokta, bir yere etki eden güçlerin bu yerle olan ilişkilerindeki eşitliği ya da “*hesaplanabilen objektif bir olay*” (Hançerlioğlu, 1977, s.295) olarak tanımlanır. Kimyada denge, biçimi değişmeyen maddeler sistemidir. Biyolojide denge ise “*bütün canlıların sürekli olarak, yerçekimi etkisinde ve yerçekimine karşıt bir durumda bulunması*” (Gelişim Hachette, C.4, s.169) ya da “*aynı bölgede yaşayan canlı varlıklar arasında bulunması gereken durum*” (Grolier International Americano Encyclopedia, 1993, C.4, s.368) olarak ifadelendirilmektedir.

Fizyolojik açıdan denge, “*vücudun ve çeşitli kısımların mekanda bulunduğu sürekli durum*” olarak ifadelendirilir. Başka bir ifadeyle fizyolojik denge, “*mekanda vücudun çeşitli parçaları arasında kurulan normal bağlantıların süreklilik haline denir. Vücudun parçalarının duruşlarında meydana gelen değişme ve bu değişmenin sebep olduğu dengeleme tepkileri, birçok duygu, duyu ve hareket sistemlerini harekete geçirerek bozulan dengeyi yeniden kurar* (Meydan Larousse, C.5, s.169).

“*Siyasi güçlerin, yetkilerin, etkilerin, birbirini sınırlayacak şekilde dağılması*” (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 1988, s.355) siyasi açıdan dengeyi, ekonomik hayatın uyumlu düzeni ise ekonomik açıdan dengeyi ifade eder.

Ruhbilimde denge, “*ruhsal yaşam ve tutumda değişmez uyumu*” (Hançerlioğlu, 1977, s.296) ya da “*zihinsel ve duygusal uyum, istikrar*” (Türk Dil Kurumu, 1988, s.355) olarak açıklanır. “*Olumlu ve olumsuz yönlerde aşırılığa düşmeyen iradeye dengeli, akıl ve duygusal açıdan denge eksikliğine ise dengesiz denilir*” (Hançerlioğlu, 1977, s.296).

Sibernetik açıdan denge, “*denge fonksiyonu bir büyüklüğün, ölçme sırasında uğrayabileceği önemli bir değer değişikliğini gideren veya tamamen tersine, bu büyüklüğün başka büyüklüklerle akla yakın bir karşılaşmasını yapabilmek için ona bir katsayı ekleyen fonksiyondur*” (Meydan Larousse, C.5, s.169).

“*Mekanikte denge bir malzemenin, ağırlığın veya yükün meydana getirdiği iç ve dış kuvvetlerin birbirlerini sıfırlaması ya da koordinat sistemi içindeki noktaların her birinin koordinatları sabit olan sistemdir*” (Grolier International Americano Encyclopedia, 1993, C.4, s.384-386).

Hareketsiz bir cisme karşıt etki yapan kuvvetler o cismin yörüngesini ve hızını değiştiremezlerse cisim dengede demektir. “*Boşlukta kendi haline bırakılan bir cisim, yerçekiminin etkisiyle yere düşmektedir. Fakat bu cisim bir ip bağlanarak bir noktaya asılacak olursa (sarkaç), ipin direnci, yerçekiminin etkisini ortadan kaldırır; üçüncü bir güç de etkilemedikçe cisim sallanmadan ve düşmeden asılı olduğu yerde durur. Bu, cismi etkileyen güçler arasında denge*

bulunduğunu gösterir” (Gençler İçin Genel Bilgi Ansiklopedisi, 1981, s.387-388).

“Değişen denge; durumu değiştirildiği zaman, bir başka durumda dengeye giren cismin hali: Sabit bir nokta etrafında hareket eden ağırlıklı bir cismin asılma noktası, ağırlık merkezinin dikeyinde veya altında ise bu cisim değişen denge halindedir. Değişmeyen denge, durumu değiştirildiği zaman, dengeye girmek için bir cismin kendiliğinden aldığı durum....Kararsız denge; durumu değiştirildiği zaman, verilen yeni durumu muhafaza eden bir cismin hali...” (Meydan Larousse, C.5, s.170) dir.

Denge, plastik sanatlar alanında kullanıldığında ‘görsel güçler eşitliği’, ‘eşit görsel ağırlık dağılımı’ ya da ‘görsel ağırlık ve konumların denkleşmesi’ anlamına gelmektedir. Çünkü plastik sanatlarda denge, görsel bir durumdur ve sanat yapıtlarının en önemli unsurlarından biridir. Dengesi olmayan yapıtlar düzeni bozup rahatsızlık verirken denge, düzeni sağlayıp huzura neden olmaktadır.

Weismann’a göre, *“sanat eserinin dengeli ya da dengelenmiş olduğunun ifadesi, eserdeki elemanların ve elemanların kalitesinin eşitlenmiş bir durumda karşılıklı dengelenmesidir” (Weismann, 1970, s.78-80).*

Güzel sanatlarda denge: *“Bir heykelin kimi zaman ustalıkla gizlenmiş mermer ya da paydalarla sağlamlaştırılması // Bir mimari ya da resim kompozisyonunda kitlelerin, boş ve doluların dengelenmesi yoluyla istifi” (Meydan Larousse, C.5, s.169-170), “Bir eser içinde muvazeneli bir şekilde yer alan kitlelerin sağladığı ahenkli uyum” (Oskay, 1989, s.8) olarak tanımlanır.*

Sonuç olarak denge, *“ağırlık, miktar veya önem bakımından eşitlik, uyum, oran, mizan” (Golden Dictionary, 1990, s.95-96) dir. Bütünü oluşturan tüm öğelerin uyumuna dayalı düzenin yarattığı dinamik etki yani gerilimlerin yarattığı bir uyumdur.*

2. GENEL OLARAK DENGE

Evren, az ya da çok kütleli varlıklar (uydular, gezegenler, yıldızlar vs.) bütününden meydana gelir. Genel çekim yasası uyarınca birbirlerini dengeleyen bu varlıkların hareketleri hangi koşulda olursa olsun, zaman sürekli ve değişmez bir şekilde aktığı için evren, doğal olarak gözlemlenen olgulardan bağımsız kalır.

Bütünü oluşturan tüm varlıklar, varolma amaç ve fonksiyonlarına uygun nesillerini devam ettirirlerken birlikte hareket ederler. Her biçim kendisiyle uyumlu diğer biçimlere bağlıdır. Her bağlılık da yeni biçimin başlangıç sebebidir. Böylece evren içinde birçok biçim ve görüntü oluşmaktadır. Genel çekim yasaları uyarınca birbirlerini denetleyen varlıkların oluşumu, düzeni ve hareketliliği denge ile belirlenmektedir.

Evren, bir yandan sürüp giden hareketliliğin, diğer yandan sürekli devam eden karşıt öğelerin çatışması olarak görülür. Evrenin düzeni, bu karşıt öğelerin birbirlerini dengelemeleri sonucunda oluşmaktadır. Karşıt öğeler, dengede aynı önemde rol alırlar. Öğelerden biri olmadan diğeri hiçbir şeydir. Birinin yok olması yaşam durumunun değişmesi ya da ortadan kalkması anlamına gelir. Çünkü karşıt öğeler karşılıklı uyum, ilişki, uygunluk ve düzende buldukları süre boyunca varlıklarını sürdürebilirler. *“Karşıtların birliği, aralarındaki çözülmez bağdan oluşur. Çünkü karşıtlar birbirlerinin varlığını belirlerler. Biri, sadece öteki varolduğu için vardır”* (Hançerlioğlu, 1977, C. 3, s.230-231) (Eder, 1996, s.14'deki alıntı). Uyumun bozulması dengenin bozulmasına, dengenin bozulması da zincirleme diğer dengesizliklere neden olmaktadır.

Evren ve evrenin parçası olan doğa, birbirlerinden farklı pek çok unsurun birlikteliğinden meydana gelen yapılardır. Evren; boşluk ve doluluğun, doğa; biyolojik, fiziksel, kimyasal ve de görsel açıdan oldukça farklı toprak, su, hava gibi çelişkilerin bileşimidir. Bunların birbirleriyle olan mücadele ve uyumlarından dengeli bütünlükler meydana gelir.

Evrende herşey denge durumundadır. Güneş sistemi içindeki tüm gezegen ve uydular belli yörüngelerle hep aynı yönde hareket ederler ve bunların ortak çekim merkezi güneştir. Güneş tüm canlıların ve doğanın

vazgeçilmez ögesidir. İklim, doğal bitki örtüsü, gece ve gündüz, mevsimlerin oluşması gibi olaylar denge ve dengesizliklerle ilişkilidir. Sıcaklık, yağış ve diğer iklimsel özelliklere yön veren güneş, bitki ve hayvan türlerini ve gelişimlerini etkilerken insanların yaşamlarını ve davranışlarını yönlendirir. Bu yüzden güneşte yaşanacak herhangi bir değişiklik, sistemin ve doğanın tüm dengelerini altüst edebilir.

Gezegenlerin güneş etrafındaki hareketlerini sağlayan, zıtlıkların mücadelesinden kaynaklanan dengedir. Gezegenleri güneşe çeken çekim gücü ile güneşten uzak tutmasını sağlayacak itme gücünün mücadelesi, evrenin düzenini ve hayatının sürekliliğini sağlamaktadır.

Aynı durum dünya için de geçerlidir. *“Dünyanın dengesi dönme hızından meydana gelen itme gücü ile karşıt kuvvet olan merkezkaç kuvvetine karşılık oluşan çekme gücü ile sağlanmaktadır”* (Şentürk, 1999, s.7). Evrenin dolayısıyla doğadaki hareketin temel biçimi, itme-çekme gücü arasındaki mücadeledir denilebilir.

Dünyanın şekli, eğik ekseni, güneşe olan uzaklığı, yörüngesi ve atmosfer yapısı matematiksel bir düzen içinde varlığını sürdürmektedir. Kutuplardan geçtiği kabul edilen eksen etrafındaki günlük hareketi ve güneş etrafındaki yıllık hareketi canlı-cansız tüm varlıkların yaşamlarını etkileyip belirlemektedir. Çünkü dünya eğik ekseni ile güneşin etrafında dönerek mevsimlerin oluşmasına, elips biçimli yörüngesiyle de mevsimlerin süresine etki etmektedir. Böylece meydana gelen ısı farklılıkları, doğanın durmaksızın değişmesine ve yenilenmesine neden olmaktadır. Yani bütün bu oluşumlar içinde dünya da, dengenin bir ögesi durumundadır.

Doğanın oluşumunu, hareketini ve sürekliliğini sağlayan varlıkların varolma nedenleri bulunmaktadır. Yani dengenin sağlanabilmesi için tüm varlıklar; görevleri, çevreyle olan ilişkileri ve etkileşimleri doğrultusunda uyum içinde hareket ederler. Canlı varlıkların en temel görevleri; doğmak, büyümek, yaşamlarını sürdürmek ve nesillerini devam ettirmektir. Bu arada güçlü olanın yaşamını devam ettirmesi ise doğadaki doğal dengeden kaynaklanmaktadır. Bitkilerin üremek için arılara ihtiyaç

duymaları, bu yüzden nektar üretmeleri ise karşılıklı iletişim ve etkileşime örnek olarak verilebilir.

Doğadaki tüm olaylar birbirini takip etmektedir. Nehirlerin denizlere dökülmeleri, bir palamuttan meşe ağacının oluşması, gece ve gündüzün birbirini izlemesi, ağaçların yeşerip sonra yapraklarını dökmesi gibi olaylar doğanın değişmez dengesini göstermektedir. Doğadaki tüm işlevlerin dönüşümler halinde düzenlenmesi de, işlevlerin sonsuza kadar devamlılığını sağlamaktadır. Böylece yeryüzündeki tüm kaynaklar tekrar tekrar kullanılmaktadır. Ancak hızlı nüfus artışı, çevre kirliliği, tarım, endüstri ve plansız şehirleşme gibi nedenlerle çevre değişmeye zorlanmakta, bu da doğal dönüşümlerin bozulmasına dolayısıyla dengelerin sarsılmasına neden olmaktadır.

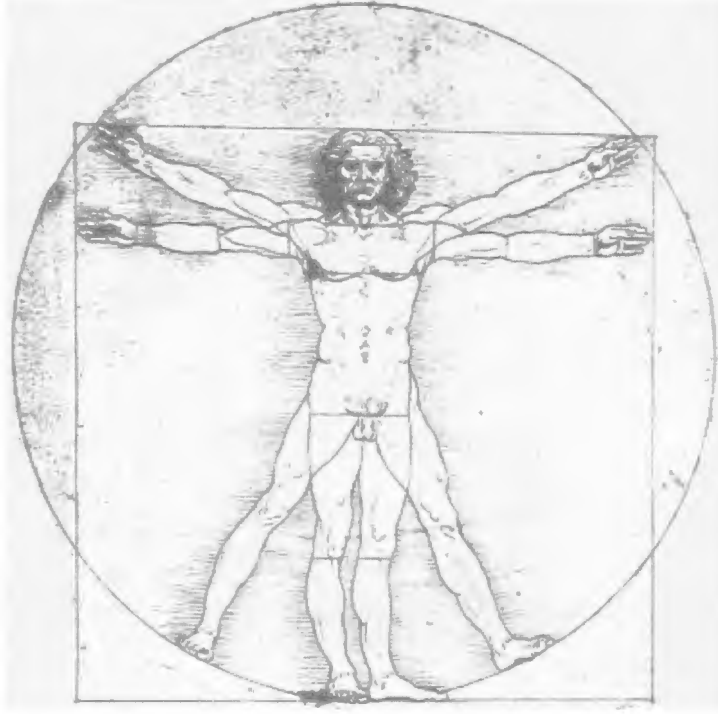
Denge, farklı öge ve ağırlıkların çatışması sonucunda oluşan bütündür. Örneğin etki tepkiyle varlık bulur, yaşamın dengesini arttıran ölümdür. Hayvanlar arasındaki güçlü-güçsüz olgusunu doğal denge belirler. Element atomları, artı-eksi dengesindedir. Geceyi gündüz takip eder. Sıcak ve soğuk, mevsimlerin sonucudur. Toplumsal denge, ilişkilerde yaşanan eşitlikle sağlanır. Bireyin düşünsel dengesi, beyindeki karşıt fikirlerin ve olayların çatışmasıyla kurulur. Toplumsal hayatta güç dengeleri ve çıkar ilişkileri vardır. Zenginliği fakirlik belirler. Düzeni anlamlı kılan düzensizliktir. Boş dolu ile, ıslak kuru ile, karanlık aydınlık ile, acı tatlı ile, sevgi sevgisizlik ile anlam kazanır. Denge ile dengesizlik zıt ilişkilere bağlıdır. Siyahın beyazla, kırmızının yeşille, yatayın dikeyle olan uyumlu ilişkileri birbirini dengeler. *“Zıtlıklardan biri olmadan diğeri hiçbir şeydir. Birinin yok olması yaşam durumunun ortadan kalkması demektir”* (Keskinok, 1968, s.55). *“Birşeyin öznel veya nesnel değerlendirilmesinde karşıtlık etken olmaktadır”* (Demir, 1993, s.103).

Zıtlığı oluşturan ögeler, birbirini bütünler ve dengeyi meydana getirirler. Zıtlar arasında uyum olduğu sürece denge vardır. Bütün içindeki zıt ögelerden birinin artması, diğerinin eşdeğer oranda azalmasıdır. Çünkü zıtlar birbirleriyle mücadele ederlerken aynı zamanda birbirlerinden ayrılmadan bütünü meydana getirirler. Dengenin yapay ya

da doğal olarak bozulması, tekrar denge sağlanıncaya kadar zıt ögelerin hareketlenmesine yol açar. Denge bulunduğunda ise sakinleşir ve durur. “Örneğin, elektrik akımı, dengenin bozulması ve bozulan dengenin tekrar dengeye yönelmesinden oluşur” (Demir, 1993, s.103).

Denge, insan yaşamının da temelini oluşturmaktadır. Yerçekimine karşı dik yürümeyi başarmış olan insan, dünyaya geldiği andan itibaren denge duygusuna sahiptir. Çevresinin dengeler sistemi doğanın görünümleri ile kuşatılmış olması da, bu duygusunun artmasına neden olmaktadır. “Çünkü bir bütünlük içinde insan bedeninin, uyumsuzluk ve kaos dengesizliği için değil, uyum ve birlik dengesi için tasarlanmış olduğu görülür. Denge, insan yapısıyla ve hareketiyle doğrudan bağlantılı bir kavramdır” (Weismann, 1970, s.78).

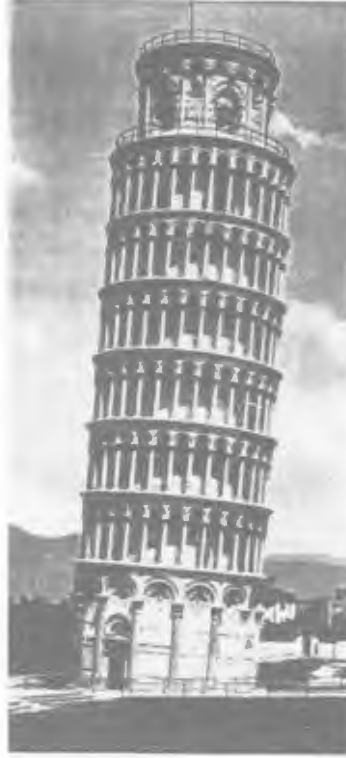
İnsan vücuduna önden ve arkadan bakıldığında, merkezi eksenin sağ ve sol taraflarının birbirine simetrik olduğu görülür. Leonardo Da Vinci'nin Resim 1'deki çizimi, “...kol ve bacak arasındaki ilişkiyi ve bunların...uyumunu bir çember ile bir kare yardımıyla ortaya koymaktadır” (Weismann, 1970, s.78). Vücudun iç yapısı incelendiğinde ise dış görünüşteki gibi simetrik bir dağılım görülmemektedir. Kalp ve mide sol boşlukta, karaciğer ve safra kesesi sağ tarafa yakın bir yerdedir ve diğer organlarla beraber mükemmel bir uyum içinde bulunmaktadır. “Varolan denge duygusu, enerji yüklü ve hareket içerisindeki evrenin doğası ve işlevleri ile vücut ilişkilerinin bir kanıtıdır” (Weismann, 1970, s.78). Yani insandaki denge hissi vücudun simetrik karakteriyle bağlantılıdır. Ayrıca dengenin sürekliliği ile ilişkili, iç kulaklarda üç yarı dairesel kanal eşit bir şekilde yer almaktadır. Otururken, ayakta, yürürken, koşarken hatta bir jette uçarken bile dengeyi sağlayan vücudun evrendeki yeri ve radikal yapısıdır. Pozisyonu ve bulunduğu yer her ne olursa olsun denge, insanın fiziksel ve fizyolojik yapısının yanında zihniyle de ilişkili bir kavramdır.



Resim 1: Leonardo Da Vinci. Venedik Deseni (Vitruvius'e Gönderme), 1490. Mürekkepli Kalem. 13.1/2 x 9.3/4". Akademi, Venedik (Santi, Leonardo, 1978, s. 41.)

Denge içinde olmayan ya da denge dağılımı eēit olmayan durumlar, insanı olumsuz yönde etkiler ve huzursuzluk verir. Örneğin insanın duvarda asılı bir resmin eğikliğini hemen farkedip yerçekimine göre dik duracak Şekilde düzeltmek istemesi dengesizliğin göz ve beyne verdiği rahatsızlıktan kaynaklanmaktadır. Bu açıklamalara verilebilecek en iyi örneklerinden biri de Piza Kulesi'dir (Resim 2). Piza Kulesi'nin eėrilmiē büyük yapısını ve ağırlılığını görmek, insanda felaket ve dengesizlik duygusu uyandırmaktadır. DüŐecek gibi olan eğik görünümü, insandaki bazı temel beklentileri boēa çıkartmaktadır. Normal beklenti, kulenin yerçekimi nedeniyle yıkılacağı ya da mühendislik güçlerinin sorunu çözümleneceği yönündedir. Ancak hiçbirinin olmaması rahatsız edicidir. Çünkü denge, tüm kuvvetlerin yapıdaki kararlılığıdır. Bu durum, doğada ve insanın Őekillendirdiėi yapısal dünyada açıkça görülmektedir. Eğik duran tüm varlıklar, bir felaketin sonucu ya da habercisi olarak zihinde

yer almaktadır. Herhangi bir kompozisyon ya da tasarımda bir ağacın ya da insanın öne, arkaya doğru eğik olması rüzgarın ya da hareketin ifadesi için kullanılabilir. Fakat bir binanın eğik olarak ifadelendirilmesi zihinde açıklanamaz.



Resim 2: Piza Kulesi.

Dengesizlik, göz ve beyinde rahatsız edici olduğu kadar uyarıcı bir etkiye de sahiptir. Dengesizlik her zaman dengeyi arar, dengeye ulaştığında ise sakinleşir ve durur. Dengesizlik sadece dengeyi bulamadığında rahatsız edici olmaktadır. *“Görsel uyarıcılığın etkinliğini belirleyen unsurlardan biri de zıtlıktır....Gözün ve beynin uyarılması, harekete geçirilmesi, birbirleri ile ilişkili zıtlıklarla sağlanabilir. Ancak, bu zıtlıkların birbirlerine olan farklı etkileri ile denge sağlandığında göz ve beyin rahatlar....Görsel etkinlik, ışık, biçim, renk ve anlam olarak uyumlu zıt denge ilkeleri ile sağlanabilir”* (Demir, 1993, s.103-112).

Denge, aynı zamanda toplumsal hayatın önemli unsurlarından biridir. Diğer insanlarla yaşama eğilimi ve isteği içinde olan insan; konuşma, yürüme gibi temel özellikler kazanmak ve ihtiyaçlarını karşılayabilmek için toplumun bir parçası olarak yaşamaktadır.

İnsanın içinde yaşadığı toplumun değer ve normlarını öğrenmesi, üzerine düşen görevleri yerine getirmeyi sağlayacak düşünce ve davranışlara sahip olması önemli bir süreçtir. Bu süreç, toplumsallaşmayı yani toplum içinde uyumlu yaşamayı gerektirir. Toplumsallaşma süreci doğumla başlar, aile içinde gelişir ve diğer insanlarla kurduğu ilişkilerle devam eder. Yani toplumsallaşma yaşam boyu sürmekte, bireyin kişiliğinin oluşmasında ve gelişmesinde önemli rol oynamaktadır.

Toplumun refahı, huzuru ve sürekliliği açısından ilişkilerde kurulan denge son derece önemlidir. Çünkü karmaşık ve geniş bir ağ olan insan ilişkilerinde denge olmadan ne birey ne de toplum varlığını sürdürebilir.

İnsan ilişkilerinde denge, birtakım değer ve kurallarla sağlanmaktadır. “*Toplumların varolabilmesi için düzen, düzen olabilmesi için de kurallar gereklidir*” (Geçtan, 1998, s.15). Toplumsal değerler iyi-kötü, güzel-çirkin, yanlış-doğru gibi toplumların beğenilerinden kaynaklanan ve onları yansıtan ölçütlerdir. Toplumsal kurallar ise gelenek, görenek, töre, görgü kuralları gibi yazısız kurallar ile hukuk gibi yazılı ve resmi kuralları içerir. Bunlar toplum içinde insanlara yol gösteren, düzeni sağlayan, toplumu geleceğe hazırlayan ölçütlerdir. İnsan ilişkileri bu çerçevelerde gerçekleşirse yerleşik bir hale gelir ve toplumsal dengenin sağlanmasına yardımcı olur.

Evrende ve evrenin parçası olan doğada yaşanan ani değişimler, toplumsal hayatın dengesini derinden etkilemektedir. Ayrıca insanların topluluk halinde yaşamasıyla ortaya çıkan çevre kirliliği, ekosistemi tehdit eden bir durumdur. Doğa tarafından ayrıştırılmayan insan üretimi atıklar da, doğal çevrimlerin düzenini bozmakta, doğa içinde birtakım aksamalara neden olmaktadır. Ayrıca plansız nüfus artışı, dünyanın geleceğini tehdit etmektedir. Çünkü dünyadaki doğal kaynaklar, bu büyük nüfusu beslemek için yeterli değildir ve beraberinde açlık ve yoksulluğu getirmektedir. Doğal kaynakların ülkeler ve insanlar arasında eşit

olmayan dağılımı ve gücün getirisinin fazlasıyla kullanılması toplumsal hayatta güç-çıkar dengelerini etkilemektedir.

Evrenin, doğanın, insanın ve yaşamın yani genel olarak dengenin irdelenmesi ve değerlendirilmesi, görsel ve düşünsel olarak dengenin ve öneminin daha kolay vurgulanabilmesi ile ilgilidir. Çünkü evrendeki herşeyin düzenini sağlayan denge unsuru; görsel, düşünsel ve anlatım yönü bakımından sanat yapıtının da temelini oluşturmaktadır.

İkinci Bölüm

DENGE KAVRAMI VE ALGILAMA

1. GÖZDE DENGE

Bir nesnenin görülebilmesi için o nesneden vansıyan ışınların göze gelerek ağ tabaka üzerinde görüntü oluşturması, oluşan görüntünün ise sinirler yoluyla beyindeki görme merkezine iletilmesi gerekir. Işığın, gözdeki ağ tabaka üzerinde ve sinirlerde meydana getirdiği bu değişime fizyolojik olarak görme denir.

Ağ tabakadaki renk alıcıları sarı, mavi, kırmızı renge duyarlı hücreler biçimindedir. Görülebilir ışık dalgalarıyla (420-760 nanometre) gerçekleşebilen uyarı, görme sinirini oluşturan sinir uzantıları aracılığıyla beyindeki görme merkezine iletilir. Çok duyarlı bellek ögelerinin de devreye girmesiyle gözler tarafından toplanan ışıklı iletinin ya da görüntünün bir bakıma çevirisi yapılır. Gözün sinirler yoluyla beyne gönderdiği ışık etkilerinin değerlendirilmesiyle birlikte bakılan nesne netleşir ve renkli olarak görülür.

“Göz, kabaca diyaframı (gözbebeği), merceği (billur cisim), karanlık odası (göz yuvarının çeperi) ve duyarlı levhasıyla (ağ tabaka) bir fotoğraf makinesine benzetilebilir” (Gelişim Hachette, C.5, s.1547). Dengenin sağlanıp görmenin oluşması, bu sistemin bütünlüğüne bağlıdır. Çünkü göz yapısındaki herhangi bir eksiklik gözdeki dengeyi bozar.

Gözdeki ışığa ve renge duyarlı hücrelerin hareketleri ve işlevleri, ışık etkilerine bağlıdır. Çünkü bakılan nesnenin retina üzerinde yoğunlaşması ışık etkileri ile belirlenmektedir. Yoğunlaşma ile gözdeki sinir hücrelerine duyular yüklenmekte ve ağ tabaka üzerindeki sarı benekte nesnenin imgesi oluşmaktadır. Bu olay, özellikle zıt ögelerle daha da aktif bir hal almaktadır.

Göz, zıtlık içeren renk, ölçü, biçim, doku, ışık-gölge, derinlik gibi etki kaynakları nedeniyle hızlı ve kalıcı bir biçimde görmektedir. “Göz

ile beyin birşeyleri karşılaştırarak veya zıttı ile ilişki kurarak anlamlandırır, algılar” (Demir, 1993, s.31). “Siyahın beyazla, kırmızının yeşille, sıcak tonların soğuklarla, yatayların dikeylerle olan ilişkileri birbirine zıttır. Karşıt öğeler alternatif bir hareket oluştururlar” (Keskinok, 1968, s.57).

Bütün, zıt öğelerin birbirleriyle çatışması sonucunda gözde oluşturduğu dengedir. Yani zıt öğelerin birarada göze vermiş olduğu etkideki uyum, bütünde denge hissine neden olmaktadır.

Zıt öğelerdeki farklılıklar ve uyumsuzluklar ise gözde dengesizlik (uyarı) etkisi yapar. Zıtlıkların bu etkisi, nesneden yansıyan ışığın şiddetine ve yoğunluğuna duyarlı gözbebeğinin kasılıp uyarılmasına neden olur. Göz ve beyin dengeyi sağlamak için hareketlenir, kıyaslamalar ve ayırt etmeler yapar, benzerlikleri bulur, denge kurulduğunda ise rahatlar. “Psikolog Ewaeld Herrin: Gözün ve beynin dengede olması, renklerin karışımının orta griyi vermesi ile mümkündür, aksi takdirde göz ve beyin huzursuzdur demektedir” (Demir, 1993, s.34). Örneğin miktar olarak bir birim sarı alan ile üç birim mor alan, göze uvarı etkisi bakımından hem denge hem de uyum vermektedir. Yüzev miktarları bu şekilde dengelenmeyen çalışmalarda, göz, aktif durumdaki renk tarafından uyarılır. Yani renklerin titreşimlerdeki zıtlık ilişkileri bozulursa, uyumsuzluk gözü rahatsız eder.

“Fizyolojik açıdan renk, gözün ağ tabakasında renge duyarlı sinirler tarafından algılanır. Bu sinirler sarı, kırmızı ve mavi olmak üzere üç ayrı ışığa duyarlıdırlar. Kırmızı alıcılar yalnız kırmızı ışığa, sarı alıcılar yalnız sarı ışığa, mavi alıcılar da yalnız mavi ışığa duyarlıdırlar” (Demir, 1993, s.34). Beyaz ışık ise, bu üç alıcı tarafından aynı anda algılanmaktadır. Çünkü beyaz ışık, üç ana rengin karışımından meydana gelmektedir (İngiliz Fizikçi Isaac Newton 1676’da gün ışığını bir prizmadan geçirerek renklere ayıştırmıştır. Işığın kırılmasıyla meydana gelen tayf renklerinin toplamı beyaz ışığı verir). “Beyazı oluşturan tamamlayıcı renk çiftleri içinde aslında doğrudan görünmeyen biçimde üç ana rengin varlığı kabul edilmektedir” (Akdeniz, 1982, s.74).

Bir renge uzun süre bakıldığında, o renkle ilgili alıcılar yorulduğundan rengin etkisini ortadan kaldıran veya şiddet yönünden değişikliğe uğratan başka renk ve tonlar algılanır. Bu, bir rengin gerçekte varolmayan titreşimler ve renk etkileri vermesi olarak tanımlanabilir. Örneğin kırmızı zemin üzerinde gri kareden oluşan düzenekteki kırmızı renge uzun süre bakıldığında; gri, kırmızının tamamlavıcısı vesil gibi görülür. Kırmızı renk alıcısı yorulduğundan gerçekte hem kırmızı hem de gri değerinden birşey kaybetmediği halde, aynı anda yanıltıcı (simultane) etki nedeniyle gözde üçüncü bir renk etkisi olarak yeşil görülür. Simultane etkiye göre: Beyaz zemin üzerindeki siyah kareye uzun süre baktıktan sonra siyah kare kaldırılırsa siyah karenin olduğu yerde koyu bir alan görülmeye devam eder. Yani göz ve beyinde kıyaslamaya dayalı olarak optik yanılgılara neden olan bir algılama gerçekleşmektedir.

2. BAKMA VE GÖRMEDE DENGE

Görme, insanın dünya ile kurduğu iliskidir. Fiziksel olarak görme ışıkla başlar, ışık devam ettiği sürece devam eder. Fizyolojik olarak görme ise; aydınlık yüzeylerden yansıyan ışığın, duyum olarak göz ve görme sinirleri aracılığıyla kimyasal enerjiye dönüşerek beyne ulaşır burada imge (görüntü) oluşturmasıdır

Gözün ışık, biçim, ses, hareket gibi uyarılara yönelmesine ise bakma denir. Görmenin ilk basamağı olan bakma, gözün salt uyarı durumudur.

Bakma yönelmedir; görme ise bütünü görüp daha sonra parçaları kavramaktır.

Bakmanın görmeye dönüşebilmesi için düşünmeyi de içine alan bir süreç gerekmektedir. Etkin (aktif) bir görme; anlama, kavrama ve özümseme ile yapılan bir anlamlandırma işlemidir. Bu görme, derin ve kalıcı bir görmedir.

Etkin görmenin dışında derin ve kalıcı olmayan görmeler de vardır. Örneğin insanlar, günlük yaşantılarında binlerce kez baktıkları şeyleri anımsamakta güçlük çekerler. Çünkü insanlar gözlerini genellikle görmeden bakmaya göre kullanmaktadırlar. Görmeden bakma, kalıplaşmış

fizyolojik bir eylemdir. Bu, önceden tanımlanmış ve öğrenilmiş görüntülerin beyne ulaşmasıyla bireyin bilinçsizce yaptığı görme tavrıdır. Nesnelerin derinlemesine incelemesi yapılmadan, beyinde önceden kaydedilen bilgiler yardımıyla tanınıp anımsanmasıdır. Ancak duyum; kişinin bireysel, mesleki ya da özel ilgi alanına giriyorsa inceleme daha detaylı ve hızlı olabilir.

İnsanlar çoğu zaman uzaklara doğru boş bir şekilde bakarlarken beyne birtakım bildirimler gönderilmekte, ancak görme eylemi gerçekleşmemektedir. Edilgen görme olarak da adlandırılabilen bu eylemde, beyne gelen bildirimler önceden kaydedilmiş bilgilerin ışığında refleks olarak değerlendirilmektedir. Bakılan şeyler özellikle bireysel, mesleki ya da özel ilgi alanına uygun duyumlar halinde ise duyum, farkına varmaksızın yüzeysel bir dikkat ile anlık olarak incelenir. Yani imge tanınır tanınmaz görme eylemi son bulur. Kısaca, görmeden bakma ile edilgen görme arasındaki fark fazla değildir.

İnsan gün boyu birçok uyarana bakar. Bunlardan nelerin seçilip görüleceği zihinde önceden oluşmuş kalıplarla sağlanır. Işık, biçim, hareket gibi uyarıların etkisiyle oluşan duyumlar, çağrışım yoluyla beyindeki zihinsel kurgular, koşullanmalar ve kalıplar ile sorgulanır. Sorgulama sonucunda birçok görüntü ya kaydedilir ya da elenir. Yani göz ve beyinde oluşan denge ile beraber görme sınırları ortaya çıkar. Bakma süresi ne olursa olsun en yüksek seviyede odaklanma ile anlamlandırma ve kaydetme yaşanır. Bu da görüneni anlamaya dönük, derin ve kalıcı bir görmedir.

“Bakmak, anlık ve kısmî sentez yapma ve seçme olayıdır. Geniş seçme özgürlüğünün, belleğin de etkisiyle o anda nesneye sabitleştirerek yakına getirme eylemidir” (Erdok, 1977, s.100-101). *“Görmek ise her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği onun da alıp düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur”* (Bahr, 1982, s.12). Yani bakılan nesne üzerinde düşünülmediğinde, derin ve kalıcı bir görmenin gerçekleşmediği sonucu ortaya çıkmaktadır.

Görmede gözün mercekle yapısını değiştirerek yaptığı netleşmeye dikkat denir. Dikkat, yakın alan içindeki bir uyarana gözün yoğunlaşması ve

odaklanmasıdır. Dikkatin sağlanmasıyla zihne teslim edilen etki, duyuma; duyum, görmeye ulaşır. Görülenler de bilince dönüşür ve beyinde düşünce olarak yerini alır.

Bakmanın görmeye dönüşmesinde yani görüş alanı içindeki nesnelere etkiye neden olmasında, ışık kaynağı ve göz ön koşuldur. Işığın şiddeti (alıcıya ulaşma gücü), büyüklüğü (ölçüsü, genişliği, süresi, parlaklığı, derinliği gibi nitelikler), hızı (yönü ve yoğunluğu), tekrarlılığı, çevresi, ortamı, yeri gibi fiziksel ve enerjisel ögeler görmedeki dengeyi belirleyip etkilemektedir. Işığın bu etkileri sonucunda aktif duruma geçen uyaranlar, dikkatleri üzerlerine daha çok topladıklarından göz uyarılmakta, bakılan nesnenin de görüldüğü anlaşılmaktadır.

Göz, yapısı itibariyle ışık yoğunluğunu ve şiddetini denetleyerek denge kurma özelliğine sahiptir. Göz merceğinin çapı, karanlık ya da aydınlıkta büyüüp küçülerek renk, ışık değerleri, parlaklık ve biçim sınırlılıklarını ayırt eder. Bunlar da daha sonra karşılaştırmalarda kullanılmak üzere beyin tarafından anlam yüklenerek kaydedilir ve zihne iletilir.

Göz, bazı renk frekanslarını ve ışık yoğunluğu olan yüzeyleri beyne daha yakındaymış gibi iletebilir. Uyarı etkileri; aydınlanma durumu, rengin dalga boyu ve titreşim sayılarıyla ilişkilidir. Bu nedenlerle öndeymiş gibi görünen nesnelere, zıtları ile girdikleri ilişkilerde bütünde uyumlu bir dengeye neden olabilirler. Örneğin sıcak renkler, soğuk renklere göre daha uyarıcı olduklarından öne gelir. Yeşillikler içinde bir gelincik, dikkat çekici olduğu kadar azlık-çokluk etkisi nedeniyle gözde denge etkisi verir. Gelincik tarlasındaki kırmızılar ise gözde bütün olarak algılandığı için yeşil alana oranla dengesiz bir etki meydana gelir. Çünkü yeşilin tamamlayıcısı olan kırmızı, hem sıcak-soğuk zıtlığı hem azlık-çokluk bakımından hem de miktar zıtlığı ile dengelenmediğinden göz ve beyinde rahatsız edici olmaktadır.

Parlak ve doymuş renklerin, mat ve doymuş olmayan renklerle olan ilişkileri, zıtlık temelinde ele alınabilir. Bu renklerin uyumlu birliktelikleri göz ve beyinde denge hissine neden olmaktadır. Örneğin

mavinin tonlarından oluşan bir kompozisyondaki doygun mavi, diğer tonların yanında hem uyarıcı etki hem de azlık-çokluk etkisi nedeniyle öne gelir. Renklerin açık-koyu ilişkileri, uyarı etkileri ve kalitelerindeki uyumları dikkate alınarak hazırlanılan kompozisyonlarda göz ve beyinde denge hissinin oluşması söz konusudur.

Göz, çevresinde olup biten olayları öncelikle bütün olarak görür ve algılar. Ancak ışığın şiddeti, süresi, büyüklüğü ve yoğunluğundaki ani değişimler gözde zıtlık etkisi yarattığından dikkat çekici ve uyarıcı olmaktadır. Işığın bu etkileri, gözdeki dengenin bozulmasına neden olmaktadır. Örneğin alaca karanlıkta yürüyen beyaz giysili bir insan dikkat çeker. Araba ile seyir halindeyken ortama alışmış bir göz selektör ile irkilir. Virajı alır almaz karşılaşılan otobüsün farları uyarıcıdır. Gözün çok yakınında aniden patlayan flaşın ışık şiddeti dengesizlik yaratır. Yoğun, ani ya da sık aralıklarla gelen ışık gözdeki dengeyi değiştirir ve bakılan nesneye odaklanmayı engeller. Işık kaynağına ait bu ayırt edici nitelikler alıcıyı zorlamaktadır. Yani ışığın farklı durumları görmede farklı etkilere neden olmaktadır.

İnsan uzaklara yönelip çevresine dikkatsiz bir şekilde bakarken gözde hiçbir yoğunlaşma yaşanmamaktadır. Bakma, zihinsel anlamda katılım olmaksızın anlamsız duyumlar halinde beyne ulaşır. Bu esnada beyinde hiçbir kayıt olmamaktadır. Beyinde kayıt olabilmesi için ışık, renk, doku, ölçü, hareket gibi öğelerin gözde zıtlık etkisi yaratıp dikkat çekmesi gerekmektedir. Bu zıtlıklar bakma alanı içindeki nesnenin öne çıkıp görülmesini sağlar. Zıtlık etkisi ile uyarılan göz, öne çıkan nesneyi çevresiyle uyumlu bir bütün olarak algılayorsa denge oluşur. Örneğin pencereden dışarı bakan kişi, aşağıya doğru düşen bir obje ile karşılaştığında dikkat kesilir. Hareket uyarısını nedeniyle aşağıya doğru yönelen göz, objeyi incelemeye başlar. Beyinde oluşan imge, çağrışımlar ve kıyaslamalar sonucunda dengelenirse görme algılamaya dönüşür. Hareketin süresi, alıcıya uzaklığı, çevresi, ortamı, yeri, zihindeki eski bilgi ve deneyimler gözün denge durumunu etkilemektedir. Örneğin vitrindeki mankenlerin giysilerini inceleyen bir kişi, mankenlerden birinin hareket ettiğini gördüğünde şok olur. Çünkü eski bilgi ve

deneyimlerinden cansız olduğunu düşündüğü mankenin hareket etmesi, görmedeki denge durumunu değiştirir. Daha önce karşılaşmadığı bu durumu önceki bilgileri ile kıyaslar. Bilgiler ile gördükleri örtüşmediğinden göz ve beyinde dengesizlik meydana gelir.

Görme sürecinin başlamasını sağlayan uyarılar her zaman aynı şekilde ve yoğunlukta değildir. Bu nedenle görmede ve görme biçimlerinde birtakım farklılıklar yaşanmaktadır. Ayrıca uyarıların çokluğu, karmaşıklığı, tekrar ediliş şekli, uyumsuzluğu gibi nitelikler göz ve beyinde denge kurulmasını zayıflatan ya da engelleyen özellikler taşırlar.

Gözü ile çevresini tanıma süreci içindeki insan, düzenli-düzensiz, basit-karmaşık yapıları algılamak bazen ışık, biçim, renk, doku ve ölçüye ait etkileri beyne olduğu gibi aktarmaz. Yani insan gözü, doğadaki bazı dengeli durumları dengesiz, dengesiz durumları dengeliymiş gibi görüp algılayabilir. Tek ayağı üzerinde duran bir leylek denge durumunda olmasına rağmen onu bu biçimde ilk kez gören bir kişi tarafından dengesiz gibi algılanabilir. Resim 3'deki "*Dansçı çalışması da fizyolojik olarak rahat bir denge durumundadır. Diğer taraftan heykel son derece dengeli, model ise rahatsız bir pozisyonundadır*" (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s.69).



Resim 3: George Kolbe. Dansçı, 1922 (Hunter, Modern Art, 1985, s.71).

1953 yılında Matisse, sanatçı gözüyle görmenin önemini ve niteliğini şöyle açıklamıştır: “Görmek, çaba gerektiren yaratıcı bir eylemdir. Günlük hayatımızda gördüğümüz her şey, alışkanlıklarımız yüzünden, az ya da çok bir biçim bozukluğuna uğrar. Bu özellikler içinde yaşadığımız çağda böyledir; çünkü sinemanın, reklamların, dergilerin hergün hazır olarak karşımıza çıkarmadığı yığınla görüntü, önyargılar, zekamızı nasıl etkilerse, görüşümüzü de öyle etkiler. Bütün bunların etkisinden kurtulmak için gereken çaba cesarete dayanır, gördüğü her şeyi ilk kez görüyormuş gibi görmesi gereken sanatçı için bu cesaret vazgeçilmez birşeydir. Sanatçı hayatı boyunca gördüklerini çocukluğundaki gibi görmek zorundadır” (Lynton, 1993, s.212).

3. ALGILAMA-DENGE İLİŞKİSİ

İnsan; sosval, ekonomik, kültürel, ahlaki, politik ve mistik değerlere, akıl-mantık-zeka düşünselliğine, istemli-istemsiz yönelişlere, bilinç ve belleğe sahip bir varlıktır. Meydana gelen her duyum da bu faktörlerle çağrışımlı olarak etkilenir ve algılanır.

Göz, birtakım uyarıların etkisiyle uyarılır. Bu uyarılma ile göz, uyarana yönelir ve bakma eylemi gerçekleşir. Uyarana dikkat kesilip yoğunlaşması ise görme sürecinin başlamasına neden olur. Görme; meydana gelen duyumu tanıma, tanımlama, anlama, kavrama ve kaydetme gibi olayları içeren bir düşünme sürecidir. Bu süreç içerisinde duyum, ilk beyinsel ürün olan imge halinde ortaya çıkar. İmge, beyindeki duyu şifrelerinden pek çoğunu uyarır. Uyarılmayla birlikte zihinde önceden kaydedilmiş tüm kaynak kalıplar çağrılır. Eski bilgilerle yeni imgeler birleşir. Benzetmeler yapılır, bilgiler birbirleriyle kıyaslanır. Elemeler ve çıkarmalar olur. İmgenin çağrışım benzerliği olan bilgilerle adaptasyonu yapılır. Anlamlı yapılar çözümlenir, ilişkilendirilir, özümser. Eski bilgilerle yeni bilgiler birbirleriyle değerlendirilir. Bu bilgiler birbiriyle çakışırsa göz ve beyinde denge oluşur. Böylece beyinde çok hızlı akıl yürütme, zeka ve mantığı da içine alan tanıma ve yorumlama eylemi gerçekleşmiş olur. Bunun sonucunda simgesel veya kavramsal olarak şekillenen ve sınıflanan yeni veriye anlam yüklenir. Beyinde kaydetme ve

duyumların dengelenip yorumlanması ile algılama süreci tamamlanır. Duyum, algılama sonucunda bilgi olarak zihindeki yerini alır.

“*Algılama, her tür gerçekliğin duyu organları aracılığıyla imge olarak zihinde bilgiye dönüşmesi*” (Sözen ve Tanyeli, 1994, s.17) ya da “*...duyumlar aracılığıyla iç ve dış gerçekliğin bilinmesi*” (Gelişim Hachette, C.4, s.97) olarak tanımlanır.

Meydana gelen görsel duyum, zihinde herhangi bir canlandırmaya neden olmadıysa etki alanına (duyumun şiddeti, ritmi, düzenliliği, yalınlığı ve etkinliği) göre tanıma yapılır, denge kurulur, kaydetme gerçekleşir ve algılanır.

Beyin sadece gelen uyarıları imgeye dönüştüren bir organ değildir. Günlük yaşantıların, deneyim ve bilgi birikimlerinin tanımlanıp yorumlandığı yerdir. Algı, bu yorumlamaların sonucunda ortaya çıkan karmaşık bir olaydır. Duyumun bilgiye dönüşmesi, yoğun ve içsel düşünme sürecini zorunlu kılar. Düşünme ve dengeleme eylemi içermeyen duyumlar, beyinde kaydedilen bir bilgiye dönüşmezler.

İnsan, hayvanlardan farklı olarak kavram ve kavramsal zekası ile duyum ve görüntüleri değerlendirmekte dengelevip algılamaktadır. Algı; duyumun imge, simge, nesnel ve kavramsal olarak anlama ve kavrama yeteneğidir.

Algılama sürecinde bir nesne bir de özne söz konusudur. Nesne dış çizgileri, kütlesi, rengi ile göz merceklelerinden geçerek beyinde imge olarak kaydedilir. Nesnenin görünümü dışındaki özellikler ise geçmiş ve şimdiki yaşantıya dayanılarak öğrenilir. Bu da nesnelerin özlerinde birtakım özellikler olduğunu göstermektedir. Nesneler özlerinde iki ayrı boyut barındırmaktadırlar. Birinci boyut nesnel (objektif) boyuttur. Bu herkesin kabul ettiği görünen boyuttur. Örneğin limonun sarı renkte olması gibi. İkinci boyut ise kavramsal boyuttur. Örneğin bazı kişiler tarafından limonun ekşi tadı nedeniyle meyve olarak kabul edilememesi gibi. Kavramsal boyut, insanın doğduğu günden yaşadığı ana kadar olan süreç içinde oluşmaktadır. Özellikle “*kendimi bildim bileli diye ifade ettiği süreç içinde kavramsal boyut daha fazla gelişme göstermektedir. Algılama karmaşık bilişsel bir süreçtir*” (Derman, 1989, s.24). “*Belleğe*

dayalı elde edilen ön yaşantılar, gözlem ve eleştirel değerlendirmeler biliş öncesi düşünce diye adlandırılmaktadır. Bu süreçte düşünce ve duyumun sanatsal yaratıcılık içinde gerekli olan olgular bulunmaktadır” (<http://defot.edu.tr/ders4.pho/28.01.2002>).

“Duyumların algıya dönüşmesi, dengeye bağlı karmaşık bir kuruluştur. Zihinsel birtakım faaliyetlere ve aşamalara bağlıdır. Duyumun daha iyi kavranmasını sağlamak için zihni şu ya da bu ayrıntıya yönelten **dikkat**; özellikle derinliğin algılanmasında rolü açıkça görülen ve algılanan nesnelere arasında dengeler kuran **zeka ve yargı**; geçmiş deneylerin (yaşantıların) öğrettiklerinin yardımıyla nesnelere bilip tanımayı sağlayan **bellek** gereklidir” (Gelişim Hachette, C.1, s.97-98).

Bir nesnenin diğerinden önce seçilip algılanması yani algıda seçicilik; bireyin çevreyle kurduğu ilişkiler sonucunda kaydedilmiş bilgilere, geçmişte kazandığı birikim ve deneyimlere, yaşadığı yer ve ortama, gereksinimlere, zihinsel tutuma, hafızaya, ruh haline göre tercihler içeren bir süreçtir.

Bireyin seçiciliği, ilgi alanları ve etki alanları doğrultusunda gelişmektedir. Böylece birey, duyarlılık ve farkındalık boyutuna ulaşmaktadır. Seçiciliğin bilgilenip yeteneklenmesi, deneyim ve birikimleri daha anlamlı ve üstün kılmaktadır. Eğer seçicilikte farkına varmazlık ve rastgelelik varsa algıyı yalnızca etki kaynakları etkileyip belirlemektedir. Bu etki kaynakları; duyumun ışıklılık durumu, ölçüsü, zıtlıkları, tekrarlılıkları, yeri, hareketi, rengi, formu gibi özelliklerdir. Ayrıca uyaranların çokluğu ve karmaşıklığı, dikkatin toplanıp yoğunlaşmayı dolayısıyla algılamayı zorlayan nedenler arasındadır.

Beyin, öğelerin belirliliği-belirsizliği, çevreye ve işlevselliğe olan uyum ya da uyumsuzlukları, bütün içindeki kuvvetli-kuvvetsiz ilişkileri, öğeler arasında yumuşak ya da hareketli geçişleri de düzenlemektedir. Ayrıca beyin, algılama olayı sırasında refleks olarak gördüğü her öğeyi zıttı ile denetlemektedir. Zıtlar arasında uyum ve denge, eski bilgilerdeki yansımalarla sağlanmaktadır. Çeşitli yönleriyle birbiriyle çakışmayan uyumsuzluklara ve dengesizliklere bağlı beraberlikler eski bilgilerle

kıyaslanmakta, elemeler, eklemeler ve benzetmeler yapılarak görüntüler beyne dengelenmiş olarak kaydedilmektedir. Bakma, görme, düşünme ve yorumlama süreci sırasında meydana gelen etkileşimlerin birbirleriyle örtüşmesi, görsel algı oluşmasına neden olmaktadır.

Bazı algılar beyine tam olarak ulaşmaz. Zihin, eski kaydedilmiş imge ve bilgilerden yararlanarak bu eksikliği tamamlar, görüntüyle bütünleştirir. Kavramsal algılar da buna benzer şekilde algılanmaktadırlar (beyin, boş alanı ya da biçimi net olarak göremediği durumlarda zihinden tamamlama özelliği göstermektedir).

Algılama olayında görme duyusu, diğer duylardan daha etkin bir rol oynamaktadır. Bu yüzden görsel-uzamsal zekanın gelişmesinde görme duyusunun güçlendirilmesi yani görmenin öğrenilmesi ilk koşuldur.

Görmek, gerekli bilgilendirme ve uygulama sonucunda sonradan kazanılan bir yetenektir. Sanat eğitimi, özellikle görme yoluyla algıları bilerek ve denetleyerek kullanma, her türlü nesneyi görsel sanat ögesi durumuna getirme çabası ve amacı içindedir. Görme yoluyla yeni anlam, değer, fikir, felsefe ve nesne yaratmada dengeli bütünlük sağlamak sanat eğitiminin temel hedefidir.

Sanatsal üretim sürecinde görsel algıya nasıl yön verildiği önemlidir. Yön verme esnasında geçen süreç, görsel bütünlüğün doğru ve etkili kullanılmasıyla sağlanabilir. Kompozisyon, yüzeyi oluşturan elemanların dengeli ve etkili bir bütün oluşturacak şekilde düzenlemesi eylemidir. Düzenlemede elemanların uyum içinde olmaması, görme ve algılamada dengesizliklere neden olabilir. Dolayısıyla sanat ürünlerinin yapısını oluşturan öğelere anlamlı ve amaçlı bir şekilde yoğunlaşma, bireylerin görme özellikle algılama yetilerinin gelişiminde etkili olabilir.

Görsel algılama, en yalın ifadeyle tasarlanmış görüntüler olduğuna göre, kompozisyon ya da tasarımdaki öğelerin biraraya gelerek dengeli bir bütün oluşturması gerekmektedir. Dengeye zıtlıklar destek verirken zıt ilişkiler ve zıt düzenlemeler algıyı etkilemektedir. *“Zıtlığın belirliliği-belirsizliği, çevreye ve işlevselliğe uyumları-uyumsuzlukları, düzenlemelerde zıtların kuvvetli-zayıf ilişkileri tüm duygusal yapıyı ve estetik değerleri etkiler. Çünkü görsel anlatım öğeleri (renk, doku, ritim,*

ilgi, hareket vb.) zıtlıklarla vardır ve anlam kazanır. Görsel algıda yaratılacak uyum, tasarım öğelerinin sahip olduğu zıtların denge düzeninden elde edilmektedir. Bunun için denge, uyum, gerilim ve ritim ilişkileri, görsel anlatımda önemlidir” (Özer, 1981, s.11).

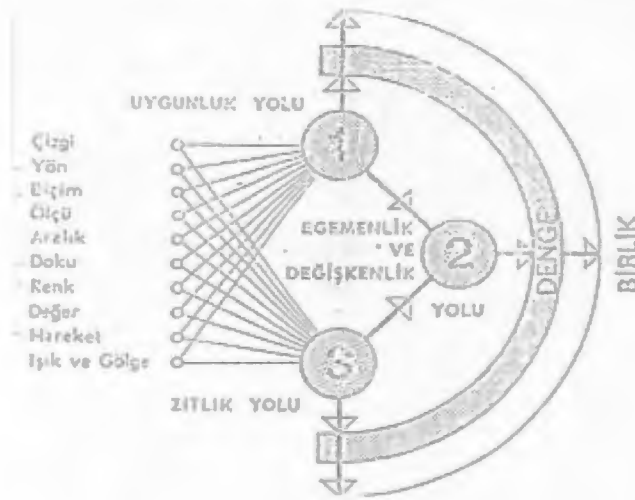
Üçüncü Bölüm

GENEL OLARAK GÖRSEL DENGE

1. GÖRSEL ANLATIMDA GÖRSEL DENGE

“İnsan zihninin en kuvvetli ihtivacı, esva ve olavlara bir düzen vermektir. Düzen, insanın kendi varlığını anlamasının ana koşulunu meydana getirmekte, düzensizlik ise zihin için yokluğu, dengesizliği ifade etmektedir” (Ersoy, 1995, s.6-8). Düzen içinde birbirinden farklı birçok eleman bulunmaktadır. Bunlar, karşılıklı olarak birbirlerini tutarlı ve mantıklı bir şekilde şartlandırarak birlik oluştururlar. “Birliğin en üst seviyeye çıkmasıyla da denge sağlanır” (Ersoy, 1995, s.15).

Sanat, herşeyden önce düzene koyma işidir. Sanat eserinde düzen, kompozisyon ile sağlanmaktadır. Kompozisyon: “Yapıtı oluşturan öğelerin belirli düzen bağlantıları içinde biraraya gelmesi ve bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yapıtın kendisi” (Sözen ve Tanyeli, 1994, s.135) dir. Sanat eserinde birlik yaratmak ise bütün ortak kısımların dengeye getirilmesi ile mümkündür (Şekil 1).



Şekil 1: Denge ile Birliğe Ulaşılan Yolları Gösteren Şema (Güngör, Temel Tasar, 1983).

Plastik anlatımlarda görsel öğelerin (form, renk, doku, ışık, gölge, espas, hareket, yön gibi) seçimi, ilişkisel durumları ve ifadelendirilmesi çok önemlidir. Bunun için biçimleri görmek, varoluş anlamlarını kavramak, bireysel olarak benimseyip özümsemek, estetik değer ve normlarla bütünleştirdiği bilgi sentezini akıl, zeka ve mantığı kullanarak dengeli kompozisyonlar oluşturmak gerekmektedir.

En genel anlamıyla “...bir yere etki eden güçlerin, bu yerle olan ilişkilerindeki (güç etkileşimindeki) eşitliği” (Genç ve Sipahioğlu, 1990, s.69) olan denge, birbirlerini zıt yönlerde çekmeye çalışan iki güç ya da kuvvet arasında meydana gelen ilişkidir. Bu tanımlamalar plastik anlatım için de etkili bir yoldur. Görsel anlatımda denge, “...sanat yapıtını oluşturan tüm öğelerin oluşturduğu bütünlüğüne dayalı düzenin yarattığı dinamik bir etkidir. Yani gerilimlerin yarattığı bir uyum...hem karşıtlardan (azlık-çokluk, büyüklük-küçüklük, incelik-kalınlık vb.) oluşan gerilim, hem de bu gerilimin yarattığı uyumun gösterdiği bütünlük” (Gençaydın, 1993, s.78) tür.

Bir sanat eserinde denge, bütünü oluşturan farklı öğelerin ve ağırlıkların kompozisyon düzenini bozmayacak şekilde etki dağılımı olarak tanımlanmaktadır. “Denge, kompozisyon şemasında uyumun olması veya olanın da kendini gösterebilmesi için gerekli bir unsurdur” (Eroğlu, 1997, s.140).

Fizik öğelerinde olduğu gibi görsel düzenlemelerde de bir ağırlık merkezi (etki merkezi ya da ilgi alanı) bulunmaktadır. Ağırlık merkezi ile düzenlemeye giren elemanların renkleri, ışık değerleri, dokuları, yönleri, hareketleri, formları, aralıkları ve önem dereceleri birbirleriyle kıyaslanmaktadır. Böylece öğelerin beraberken ortaya koydukları değerlerin ilişkileri tartılmakta, çalışmada denge olup olmadığı anlaşılmaktadır. Çünkü “...herhangi bir tasarım içerisindeki değerlerin birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koyan ve tüm bu biçimleri bir bütünlüğe ulaştıran denge unsurudur” (Lauer, 1990, s.51). Dengenin sağlanmadığı durumlarda ise dengesizliğe neden olan kısımlar düzeltilir. Ya öğelerin yerleri değiştirilir ya da diğer tarafa dengeleyici öğeler yerleştirilir. Böylece uzun ve kalıcı etkiler bırakan dengeli

kompozisyonlar oluşturulabilir. Yüzey üzerindeki ağırlık (etki, ilgi, değer) dağılımının eşitlenip eşitlenmediği durumu Thomas Eakins'in 'Bayan Van Buren' adlı çalışmasında net olarak görülmektedir (Resim 4 a,b). Resmin tamamının görüldüğü Resim 4 a, ayrıntının olduğu Resim 4 b'ye göre dengededir. Çünkü ayrıntıda kesilmiş gibi duran portre ile tam olarak görülmeyen ama hissedilen sandalye, resmin ağırlık dağılımını sol tarafa kaydırmaktadır. Ayrıca sağ tarafta bu ağırlığı dengeleyecek hiçbir elemanın bulunmaması göz ve beyni rahatsız etmektedir. Bu nedenle ayrıntıdaki görüntü dengesiz bir kompozisyon olarak algılanmaktadır. Resmin bütününün görüldüğü Resim 4 a ise, elemanların ağırlığının kompozisyon düzenini bozmayacak şekilde eşit dağılımı, izleyicide denge hissine neden olmaktadır (Lauer, 1985, s.36).



Resim 4: a. Thomas Eakins. Bayan Van Buren, Tuval Üzerine Yağlıboya. 113 x 81 cm.. 1860-1890. Washington.

b. Thomas Eakins. Bayan Van Buren, ayrıntı (Hunter, Modern Art, 1985, s. 247).

Göz ve beyinde uzun ve kalıcı etkiler bırakabilmek için kompozisyonda kullanılan öğelerin farklı değerlerde ele alınıp dengeli bir şekilde dağıtılması gerekmektedir. Yataylara karşı dikeyler, geniş bir yüzey üzerindeki küçük ve dokulu elemanlar, soyutların yoğun olduğu bir kompozisyonda bilinen formlar hem dikkat çekmekte hem de ilgiyi üzerlerine toplamaktadır. Yani kompozisyonda kullanılan zıt öğeler dengenin sağlanmasında etkili rol oynamaktadırlar. Çünkü kompozisyon, aynı zamanda zıtlıklarla oluşturulan çok yönlü bir dengeleme işlemidir.

Pablo Picasso'nun 'Guernica' adlı tablosu incelendiğinde biçimsel öğeler arasındaki dengenin karşıtların ilişkisiyle kurulduğu görülmektedir. Açık-koyu değerlerin ve yatay-dikeylerin uyumu çalışmada hareketliliğe neden olmuştur (Resim 5).



Resim 5: Picasso. Guernica, Tuval Üzerine Yağlıboya. 350 x 780 cm., Madrid
(Walther, Picassa (1881-1973), 1996, s.68-69).

Görsel anlatımlarda dengeden bahsedilirken çoğu zaman anlatılmak istenilen yatay dengedir (görüntünün sağ ve sol tarafı), (Resim 6). Sanatçılar yatay dengenin yanı sıra çalışmayı aşağı ve yukarı bölen dikey dengeyi de göz önünde bulundururlar (Resim 7). Çünkü yerçekimi nedeniyle çalışmaların alt kısımlarını daha ağır görmek izleyicide huzura

neden olmaktadır. Böyle çalışmalarla ulaşılan denge hissi sakin, sağlam ve kararlıdır.

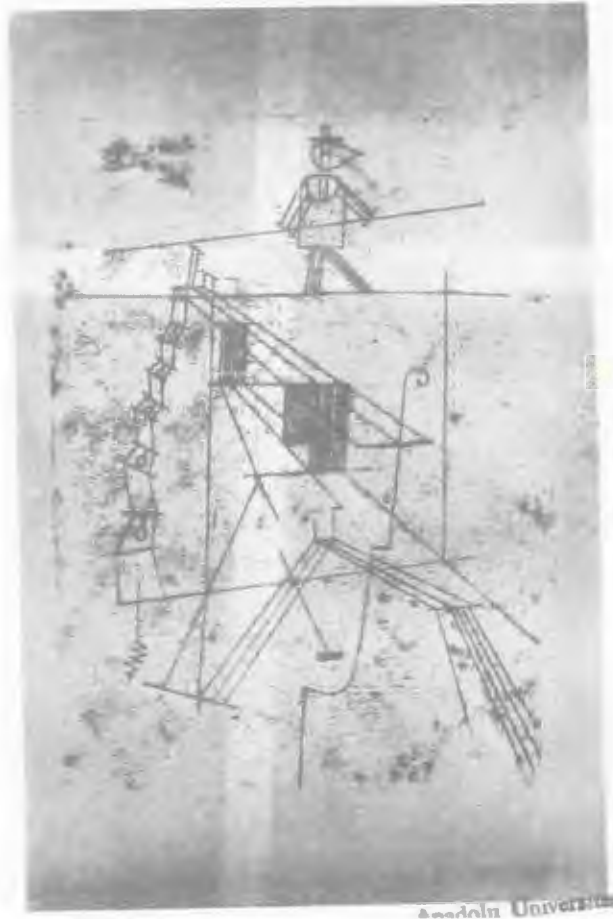


Resim 6: Yatay Denge (görüntünün sağ ve sol tarafı), (dikey eksenle bölünmüş), (Lauer, Design Basics, 1985, s.38).



Resim 7: Dikey Denge (çalışmayı aşağı ve yukarı bölen yatay bir eksen), (Lauer, Design Basics, 1985, s.39).

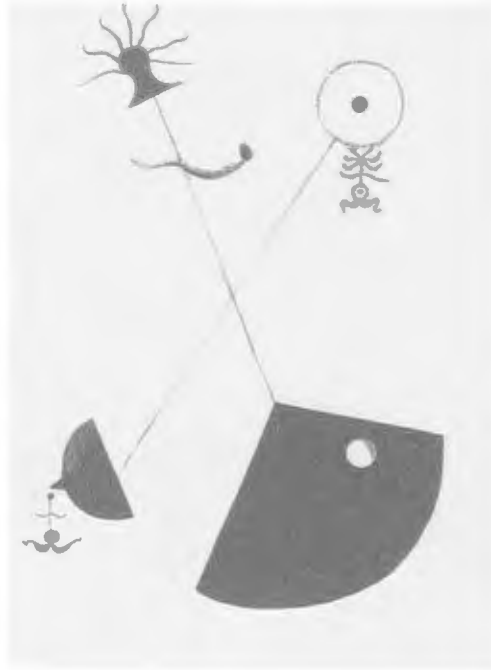
Düzenin izleyicide ilgi ve heyecan uyandırması, elemanların yüzey üzerinde değişik konumlarda yerleştirilmesiyle sağlanabilmektedir. Örneğin görsel ilginin ya da etki alanının ana dağılımı, biçimden uzak olursa görüntü uyarıcı olduğu kadar dinamik de olur. Paul Klee'nin 'İp Cambazı' adlı çalışması bu özellikten yararlanarak hazırlanmıştır (Resim 8). Tekdüze çizgilerle inşa edilmiş şekiller en yukarda ellerinde denge sopası tutan cambaza kadar dikey olarak birikmiş ve güçlenmiştir. Ressam, özel ve belirli amacına ulaşabilmek, aynı zamanda ilgiyi güçlendirmek için yatay ve dikey denge özelliklerini birarada kullanmıştır. Ayrıca elemanların yerleştirilmesinde biçimlerin birbirleriyle olan ilişkileri göz önünde bulundurulmuştur (Lauer, 1985, s.39).



Resim 8: Paul Klee. İp Cambazı, 1923. Renkli Litografi. 44 x 26 cm., Modern Resim Müzesi, New York (Great Modern Art, Klee, 1996, s.22).

Görsel algılamaya göre görsel ilgi ile denge kurma çabaları seyircinin merakıyla ilişkilidir. Görsel ilgi, elemanların yüzey üzerindeki yerine ya da kompleks bir yapıya sahip olup olmamasına bağlıdır. Kompleks yapıdaki elemanlar ilgiyi üzerlerine çektiklerinden izleyicide daha fazla uyarı etkisine neden olurlar. Çünkü görsel ilgi belli bir ağırlık içermekte, çalışmaya da bu ağırlığını eklemektedir. Ancak bazı çalışmalarda görsel ilgi, yapısal kuvvetlerin mantıksal organizasyonunu etkilemektedir. Örneğin sürrealist resimlerdeki sembol ve işaretler izleyicide başka duygular uyandırır. Buna rağmen yapının yanlış ya da farklı algılanmasına da neden olabilirler. Kuruluş düzeninde denge bulunmasına rağmen sembol ve işaretlere yükledikleri anlamlar ile gerçek yaşamda asla olmayacak gerçeküstü görüntüler, izleyici tarafından farklı ve dengesiz olarak yorumlanabilir.

İlgi ile görsel ağırlıkların dengede olması Joan Miro'nun 'Maternity' adlı resminde (Resim 9) açıkça gözlemlenmektedir. Çalışmada iki düz çizgi resmin merkezinde kesişerek X biçimini meydana getirmiştir. Kesiştikleri bu nokta adeta bir manivela dayanağı gibi çalışmaktadır. Sağ tarafta bulunan büyük cisim, sol taraftaki küçük ve sinek gibi bir varlıkla dengelenmiştir. Solucana benzeyen bir biçim sinekle aynı yönde birleşir ancak çizgiye bağlı değildir. Ayrıca biçimlere yüklenen zıt anlamlar da kompozisyon düzeninde oldukça etkili rol oynamaktadır. Dengenin sağlanabilmesi için ortaya yakın bir yere konulan ağır obje erkeğin simgesidir. İçindeki delik de bir horoz ibiğinin gözünü, solungaç şekli de öositi arayan spermatoziti simgeler. Diğer çizgi ise dişiyi ifade eder. Bir yarımı içsel olarak öositin diğer yarımı dışsal olarak göğsün simgesidir. Objelerin uçlarındaki şekil (♀) dişiliğin sembolüdür ve bir tahterevalli oyunu gibi bir spermatozite yaklaşacak gibidir. Öosit'in yeri ve resmin ismi, ikisinin birleşeceğini söylemektedir. Bu eser sürrealizmin kişiselliğini ve gelgeç modunun bir örneğidir (Feldman, 1972, s.339).



Resim 9: Joan Miró, Maternity, 1924, 91 x 74 cm., Penrose Koleksiyonu, Londra (İlgi ile ağırlıkların dengelenmesi), (Feldman, Varieties of Visual Experience, 1972, s.339).

Çalışmayı oluşturan elemanların birbirleriyle olan ilişkileri oldukça karmaşıktır. Örneğin bir kompozisyonun önünde bulunan basit bir form, arkada bulunan karmaşık formun gücünü yok edebilir. Bu durum formların geometrik ya da organik yapısıyla, renk, ışık, şiddet, doku, yön gibi özellikleriyle, elemanların birbirleriyle olan zıtlık ve uygunluk ilişkileriyle değişmektedir. Yani elemanların kompozisyon içindeki yerleri çalışmaya başka anlamlar vermektedir. İzleyici, formun çalışmadaki yerini inceleyerek gerçek anlamını ve önemini kavrayabilir. Çalışmanın bütünlüğü, çalışmayı oluşturan elemanların dengeli uyumlarıyla şekillenmektedir.

2. RENK İLİŞKİLERİNDE GÖRSEL DENGE

Algılama; karşılaştırma, anlamlandırma, zıttı ile ilişkiler kurma gibi olaylar sonucunda göz ve beyinde denge kurulmasıdır. Göz ve beyinde

dengeinin oluşmasını etkileyen faktörlerden biri görsel anlatım ögesi olan renktir.

Renk; fiziksel, fizyolojik ve psikolojik olmak üzere üç ayrı oluşumun birbirini izlemesi sonucunda oluşmaktadır.

Rengin fiziki özellikleri ışıktan kaynaklanır ve renk: “*Bir tür elektromanyetik enerji olan titreşim halindeki ışık dalgaları*” (Gençaydın, 1993, s.43) olarak tanımlanır. “*Bu bakımdan renk fizik biliminin bir dalı olmakla birlikte, görsel algının özelliğinden ötürü, yalnızca nesnel bir olgu olarak anlaşılmaz*” (Eczacıbaşı, 1997, s.1544). Nitekim renk; ışıkla ortaya çıkan, alıcısıyla varolan, bilinç sayesinde anlam kazanan fiziksel, fizyolojik ve psikolojik bir olaydır.

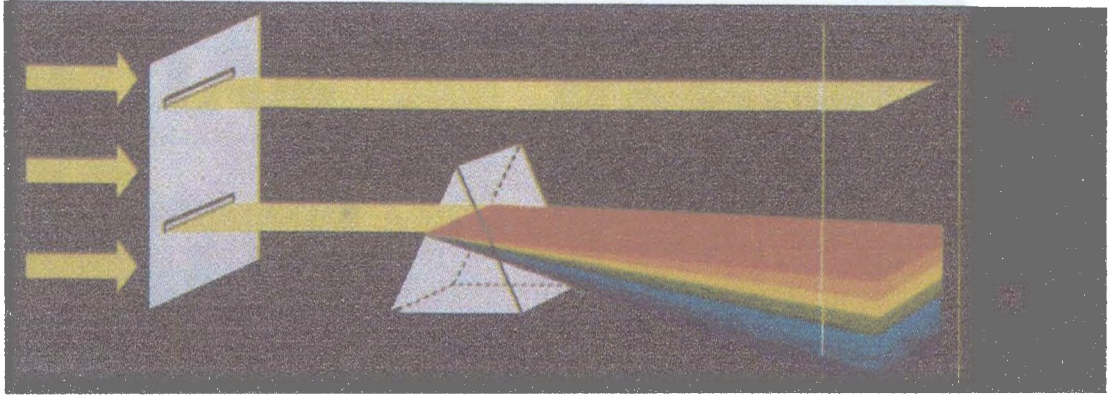
“*Fiziksel sistemde renk: Işığın ölçüler ve rakamlarla incelenen fiziksel olaylar topluluğudur. Fizyolojik sistemde renk: Işığın, göz retinası üzerinde ve sinirlerinde meydana getirdiği değişimdir. Psikolojik sistemde renk: Çeşitli ışık etkilerinin beyinde uyandırdığı etkidir*” (Temizsoylu, 1987, s.9).

“*Renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir*” (Sözen ve Tanyeli, 1986, s.200).

Nesnelerin kendilerine ait renkleri yoktur. Nesnelerin renkleri yüzey üzerine düşen güneş ışığının bir kısmının o nesnenin taşıdığı özelliklere göre emilmesi, bir kısmının da yansıtılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Doğadaki nesnelere tanıtan da bu yansımadır. Örneğin bir nesnenin sarı olarak görülmesinin nedeni, o nesne üzerine düşen beyaz ışıktaki bulunan sarı dışındaki tüm renklerin emilmesi ve sadece sarı rengin yansıtılmasıdır. Beyaz olarak görülen nesnede ise tüm renkler yansımaktadır. Çünkü beyaz ışık, tüm tayf renklerinden oluşan bir bütündür ve içinde bu renkleri bulundurmaktadır. Yani renk, nesnelerin üzerinden yansıyan ışıktır.

Işığın değişik açılarla kırılarak ayrıştığını, ayrışan her rengin çeşitli uzunlukta ve titreşimdeki ışık dalgalarından oluştuğunu, 1676’da fizikçi Isaac Newton prizma deneyi ile ispatlamıştır. “*Güneş ışığı yani beyaz ışık, bir prizmadan geçirilerek bir ekran üzerine düşürülürse ekran*

üzerine düşen ışığın artık beyaz ışık olmayıp gökkuşağında görülen yedi renge dönüştüğü görülür ki bunun adı spektrum ya da tayftır. Beyaz ışığın prizmadan geçerken yedi ayrı renge ayrışmasının nedeni beyaz ışığı oluşturan değişik dalga boyundaki diğer renk ışınlarının prizmadan geçerken değişik miktarlarda kırılarak birbirlerinden ayrılmasıdır” (Kafalı, 2000, s.161). Tayf renkleri kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert, mordan meydana gelir (Şekil 2). Yani prizmadan kırılarak geçen ışınların, fiziksel olarak kısa dalga boyu olan mordan uzun dalga boyu olan kırmızıya doğru büyüyerek sıralandığı izlenmiştir. Başka bir ifadeyle kırmızı, diğer renklere göre daha az kırılarak prizmadan geçer. Bu nedenle ışık tayfında kırmızı en üstte, mor en altta yer alır. Tayf renkleri prizmadan tersine geçirilir ise kendilerini oluşturan beyaz ışığa tekrar ulaşırlar.



Şekil 2: Newton'un Yedi Rengi Ayrıştırma Olgusu.

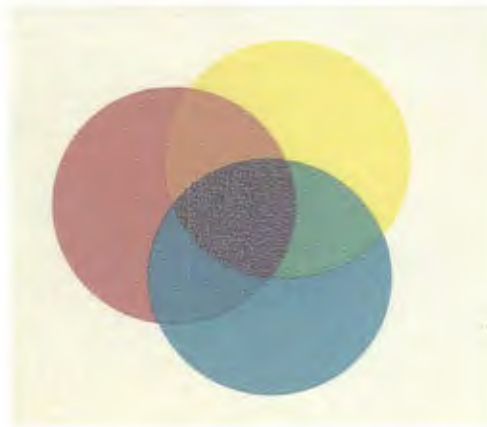
Fiziksel özelliklerine göre tayf renkleri, ana ve ara renkler olarak ayrılır. Ana renkler sarı, kırmızı ve maviden oluşur. Ara renkler ise ana renklerin karışımlarından elde edilir. Sarı ve mavinin karışımından yeşil, sarı ve kırmızının karışımından turuncu, mavi ve kırmızının karışımından mor meydana gelir. Nötr renkler iki tamamlayıcı rengin karışımıyla ya da bir renge siyah, beyaz, gri ilavesiyle elde edilir. Nötr renklere renklilik güçleri azaltılmış renkler de denilebilir. Yapay olarak beyaz ışık elde

etmek için kırmızı, mavi ve yeşil kullanılır. Bunlar yapay ışığın ana renkleridir. Bu durumda boya renklerindeki sarı rengin yerini yeşil renk almaktadır (Resim 3, 4).



Şekil 3: Yapay Işığın Ana Renkleri (Kırmızı, Mavi, Yeşil).

Işık tayfındaki üç ana renk ışık olarak karıştırıldığında beyazı, pigment olarak karıştırıldığında ise siyahı (Şekil 4) vermektedir. *“Her renk kendisinde olmayan rengi yuttuğu için, bütün renkler karıştırıldığında, toplam tüm renkler yutulmuş olacağından, renklilik kaybolacağı gibi ışıklılığı da azalarak, siyaha yaklaşan bir koyuluk ortaya çıkar”* (Temizsoylu, 1987, s.12).



Şekil 4: Işık Tayfındaki Üç Ana Rengün Pigment Olarak Karıştırılması.

Göz, yüzeyden yansıyan ışığın rengine göre algılama yapmaktadır. Bir nesnenin renkli görülebilmesi için ışık kaynağından gelen ya da nesneden yansıyan ışınların retina üzerinde görüntü oluşturup beyni etkilemesi gerekmektedir. Öyle ise renk, “...ışınların göz aracılığıyla kişide meydana getirdiği duyuların ve algılamaların niteliksel halidir” (Temizsoylu, 1987, s.11). Retinadaki sarı benek üzerinde sarı, kırmızı ve mavi renge duyarlı hücreler bulunur. Bunlar açık-koyu renk farklılıklarını algılayıp gece görmeye, ışığın renksel karakterini yakalayıp gündüz görmeye yarayan hücrelerdir. Renk hücreleri ışığı sinirler yardımıyla beyne iletirler. Burada olanaklar ve veriler gözden geçirilir, çağrışımlar yoluyla hatırlatmalar yapılır. Yeni bilgiler deneyim ve bilgi birikimleriyle kıyaslanır, zıtlarıyla ilişkiler kurulur. Ayırt etmeler sonucunda göze gelen renk ışınları değerlendirilir ve tanımlanır. Yani renk verileri gözde ve beyinde dengeye ulaşır. Göz ve beyinde dengenin kurulması algılamanın meydana gelmesine neden olur. Yani düşünme ile birlikte (anlama, kavrama, yorumlama ve karar verme) renk algısı meydana gelir. “Göz, çevresindeki hareketi, ışığa bağlı olarak yakalar, açık-koyu farklılıkları bulur, renksel algılama ile beraber tüm özellikleriyle nesnel varlığı algılar” (Temizsoylu, 1987, s.11). Öyleyse algılama dengeyle ilgilidir. Bu aşamalardan birinin eksikliği algılamada güçlük yaratır. Göz ve beyinde rahatsızlık olur, dengesizlik meydana gelir.

“Bir renk, başka renklerle ilişki kurarak değer kazanır. Renk, siyah-beyaz-gri veya başka renk ve renklerle ilişkilerinde değişik anlam ve etkilere sahip olur....Renk ve renk etkileri uyumlu ilişkilerle kendini gösterir. Uyum (armoni); iki veya daha çok rengin göze vermiş olduğu denge etkisidir. Kısaca söylemek gerekirse, uyum; renklerin simetrik dengesidir....Gözün ve beynin dengede olması renklerin karışımının orta griliği vermesi ile mümkündür, aksi takdirde göz ve beyin huzursuzdur.... İki veya daha çok renk karıştırıldığında nötr griyi veriyorsa bu renkler birbirleri ile armoni (uyum) oluştururlar. Biraraya getirildiğinde orta griliği vermeyen renkler ise uyumsuz renklerdir” (Demir, 1993, 31-34). “Ancak karıştırıldıklarında gri renkleri vermeyen...ekspresif (dışavurum-

aşırı duygu yüklü) ya da desarmonik (uyumsuzluk)...veren, insanlar üzerinde uyarıcı, bazen huzursuz edici vb. etkilere rastlanmaktadır. Öyleyse, bir kompozisyondaki renklerin etkilerinin eşit dengeye ulaşması her zaman gerekmez” (Gençaydın, 1993, s.52). Aynı yüzey üzerinde yanyana kullanılan renkler, fizyolojik ve psikolojik etkiler nedeniyle olduklarından farklı algılanırlar. Renklerin beraberken ortaya koydukları farklılıklar, renk zıtlıkları ile dengelenip anlam bulur. “Uyum ve zıtlık, birbirinin içinde kavramlar olduğundan elemanlar ve renkler hangi doğrultuda zıt, hangi noktada uyumlu olurlar sorusu her zaman vardır. Bu felsefede ele alınarak süreklilik-karşıtlık tartışmalarına kadar gidilebilir. Hatta Itten’in ileri sürdüğü gibi zıtlıklar uyum yaratabilir denilebilir” (Saçlıoğlu, 1988, s.18).

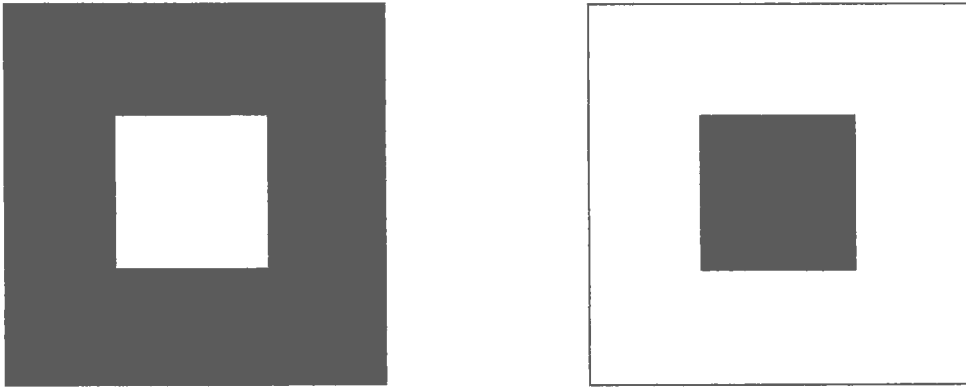
Renk ilişkilerinde yaşanan ilk etki **simultane zıtlıktır**. *“Simultane...aynı anda olmayan bir rengin de varmış gibi görünmesi veya bir rengin değişik renklerle olan ilişkilerinde farklı etkiler göstermesi olgusu, göz yanılığısından kaynaklandığı için,...simultane sözcüğünün yanılıcı olarak yorumlanması...daha uygundur” (Demir, 1993, s.53). Bu ilişkinin oluşması, renklerin komplementer ilişkilerine bağlıdır. Başka bir ifadeyle simultane renk zıtlığı, sürekli bir renge baktığı için yorulan göz alıcısının o rengin tamamlayıcısını varmış gibi üreterek bakılan renge karşı dengeleme çabasına girmesidir.*

Simultane renk ilişkileri renklerin yanlarına gelen başka renkten etkilenecek farklı etkiler göstermesi şeklinde yorumlanabilir. Bir rengin diğer bir renkle ya da nötr renklerle girdiği ilişkilerde, göz yanılıcı etkiler nedeniyle gerçekte olmadığı halde varmış gibi renk etkileri verir. Renkler yanyana iken fiziki açıdan birbirlerini etkilememelerine rağmen fizyolojik olarak birtakım farklılıklar gösterirler. Algılamadaki bu yanılgılar, kıyaslamalar sırasındaki optik etkilerden kaynaklanmaktadır. Örneğin renkler, başka renklerle yanyana olduklarında daha parlak, koyu ya da büyümüş gibi değiştirebilirler.

Siyah zemin üzerindeki beyaz kare, beyaz zemin üzerindeki siyah kareden daha büyük algılanır. Göz, aynı büyüklükteki karelerden oluşan düzeneklerdeki rengi yanındakilere göre kıyaslamakta ve etkisi altına

almaktadır. Bu fizyolojik durum nedeniyle göz, yanındakiyle ilişki kurmaya ve denge sağlamaya çalışır. Görme ışıkla başlar. Işık açık değeri kendine doğru çeker. Çünkü açık değer ışığa daha yakındır ve ışığın tersi olan koyu değeri ise izleyiciye doğru iter. Çünkü koyu değer ışığa uzaktır. Açık bir değer olan beyaz ışığı yansıtır, koyu bir değer olan siyah ise emer. Beyaz, dışarı doğru yayılır ve büyük görünürken siyah, merkeze doğru bir hareket gösterir (Şekil 25). Ayrıca göz, ağırlıklı olan renk ne ise önce onunla ilişkiye girer ve açık-koyu kuralları nedeniyle açık olan renkler olduğundan büyük algılanır (Şekil 5).

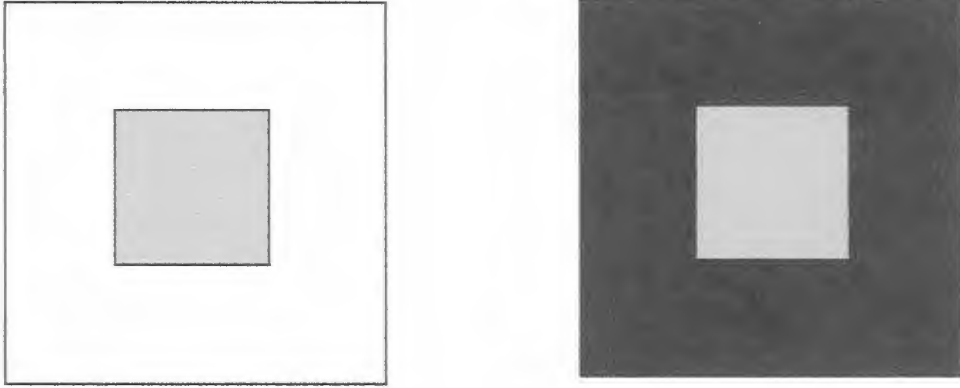
Siyah zemin üzerindeki beyaz kare ile beyaz zemin üzerindeki siyah kare kıyaslandığında, siyah zemin üzerindeki beyaz diğerine göre daha parlak görülür (Şekil 5). Çünkü renklerin gerçek değerleri, en koyu değer olan siyahla daha belirgin bir hal alır. Siyah, yanındaki rengin şiddetini artırır, canlandırır ve parlaklaştırır. En açık ve ışıklı değer olan beyazda ise renkler ışığını saklar. Bu prensipler, görsel dengenin temel dayanaklarından birini teşkil etmektedir.



Şekil 5: Simultane Etki.

Beyaz zemin üzerindeki gri, siyah zemin üzerindeki griden daha koyu görünür (Şekil 6). Beyaz en açık ve ışıklı bir değerdir. Işığı yansıtır

ve fon ile birleşerek açık form halini alır. Siyah zemin ise ışığı emer, koyulaşır, nötrleşir. Böylece siyah fon üzerindeki gri düzenek, kapalı form halini alır ve gözü sınırlar. Yani siyah ile çevrelenmiş gri, siyahın koyuluğundan etkilenerek daha açılmış gibi görünür. Ayrıca gri, siyah yüzeyi, açık-koyu ilişkiler nedeniyle daha da geriye iter.



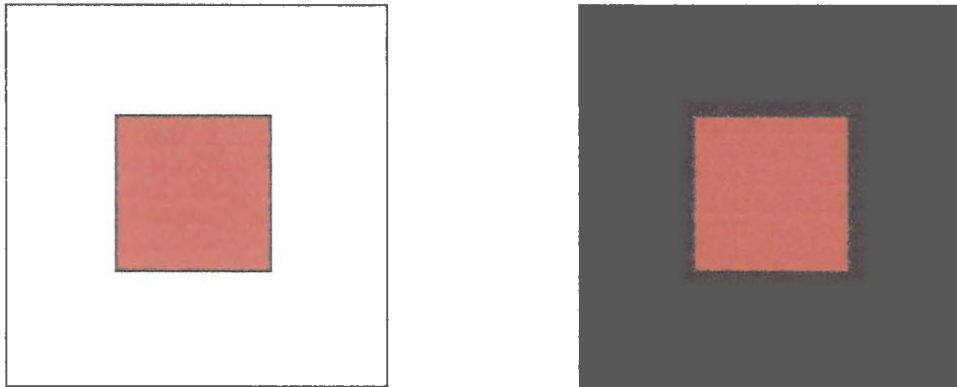
Şekil 6: Simultane Etki

Beyaz üzerindeki sarı, siyah üzerindeki sarıya göre biraz daha sıcak ve daha koyu olarak görülür. Siyah üzerindeki sarı ise diğer düzeneğe göre daha açık, parlak, sert, soğuk ve baskındır (Şekil 7). Açık renkler gözü uyarır. Sıcak bir renk olan sarının uyarı gücü yüksektir. Bu nedenle hem açık hem de sıcak olan renkler daha uyarıcı ve etkileyicidir. Ancak renkler, çevrelendikleri beyaz ve siyahın etkileri nedeniyle olduklarından daha farklıymış gibi algılanabilir.

Beyaz zemin üzerindeki kırmızı, siyah zemin üzerindeki kırmızı ile kıyaslandığında, beyaz zemin üzerindeki kırmızı kare daha koyu algılanır ve ışığını belli etmede güçlük çeker. Siyah üzerindeki kırmızı ise diğerine göre daha parlak, ışıklı ve sıcak etkiler verir (Şekil 8). Gözün açık değeri kendine doğru çekmesi, açık değerın ışığa yani aydınlığa daha yakın olması gibi nedenlerle beyazdan daha koyu ve sıcak bir renk olan kırmızı, daha koyu bir değermiş gibi algılanır.



Şekil 7: Simultane Etki.



Şekil 8: Simultane Etki.

Beyaz zemin üzerindeki mavi, siyah zemindeki maviye göre daha koyu görülür ve derinlik etkisi verir. Mavinin tayf renkleri içinde siyaha yakın koyulukta ama siyahtan daha açık bir değerde olması, siyah ile çevrelenmiş mavinin daha açık görülmesine neden olmuştur. Fiziksel olarak birbiriyle aynı büyüklükte olan düzeneklerin izleyiciye verdikleri yanıltıcı etkiler nedeniyle, renkler olduğundan daha farklıymış gibi görülmektedir (Şekil 9).

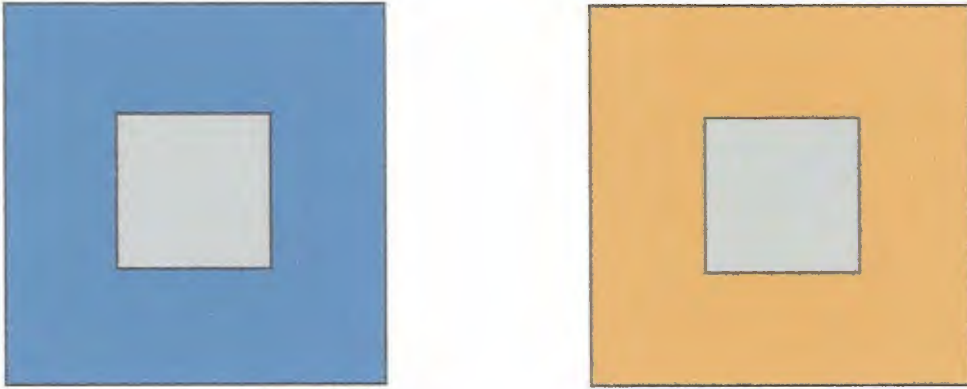


Şekil 9: Simultane Etki.

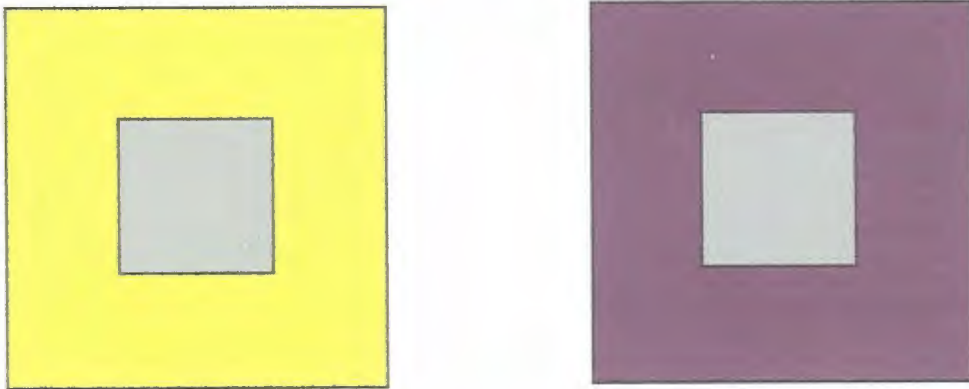
Fizyolojik olarak renk, gözün ağ tabakasında bulunan üç ana renge duyarlı sinirler tarafından algılanır. Sarı renk alıcıları sarı renge, kırmızı renk alıcıları kırmızı renge, mavi renk alıcıları da mavi renge duyarlıdır. Beyaz ışık ise, tüm alıcıları uyarmaktadır. Gri zemin üzerindeki bir renge uzun süre bakıldığında o renk ile ilgili renk alıcısı yorulduğundan göz, baktığı rengi, değişmiş başka bir renk olarak algılar. “Renk ve renk ışığına denk bir gri yanyana veya içiçe bulduklarında, gri, yanında yer aldığı rengin tamamlayıcısını çağrıştırır. Göz ve beyinde oluşan bu yanıtıcı (simultane) etkide gri, hem değerini yitirmez hem de gerçekte olmayan komplementerini çağrıştırarak bir denge oluşturur. Her iki olgudan da anlaşılacağı gibi komplementer kurallar yerine geldiğinde göze denge etkisi verir” (Demir, 1993, s.34). Örneğin mavi zemin üzerindeki gri kare kırmızımsıturuncu, turuncu zemin üzerindeki gri kare ise mavimsi bir etkiye neden olmaktadır (Şekil 10). Mavi zeminden etkilenmiş ve yorulmuş mavi göz alıcıları, kırmızı ve sarı renk alıcıları ile denge kurmaya çalışacağından, olmayan kırmızı ve sarı renk alıcılarının karışımı olan turuncuyu çağrıştırmaya başlar. Böylece bozulan denge, komplementer rengin üretilmesi ile tekrar dengeye ulaşmış olur.

Sarı zemin üzerindeki gri kare, sarı renk alıcılarının yorulmasıyla beraber gözde mor etkisi oluşturur. Gerçekte renk ve gri, değerinden

hiçbir şey kaybetmediği halde üçüncü bir rengin oluşmasını sağlayarak göz ve beyni rahatlatır (Şekil 11). Sarıyı dengeleyerek bir bütünlüğe ulaşmak isteyen göz, karşıtı ve dengeleyicisi olan moru çağırır. *“Biliyoruz ki, birbirinin tamamlayıcısı olan renkler karıştırıldıkları zaman nötrleştirir (yani birbirlerini yok eder ve grileşirler). Bu durumda göz dengeyi bulabilmek için (buna rahatsız olmamak, dinlenmek için de diyebiliriz) grileşmek yoluna gider. Karıştırıldıklarında griyi veren iki ya da daha çok sayıdaki renkler gözümüzde armoniktir (...uyumlu, ...renk etkilerinin eşit dengeye ulaşması)”* (Gençaydın, 1993, s.52). Çünkü gözde uyum ve denge, karıştırıldıklarında orta griyi veren renklerle oluşmaktadır.



Şekil 10: Simultane Etki (Itten, 1983, s.53).



Şekil 11: Simultane Etki (Itten, 1983, s.53).

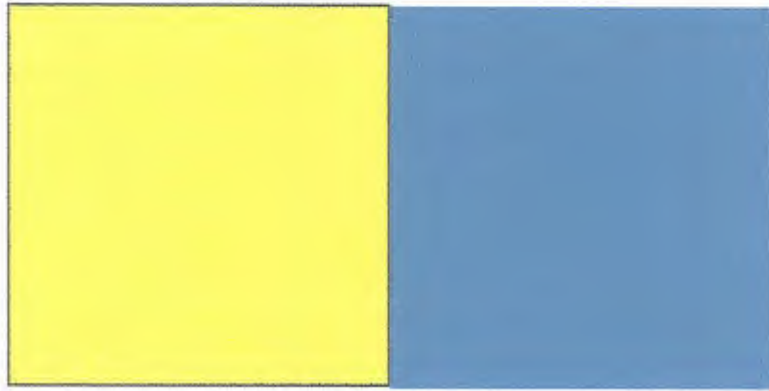
Kırmızı zemin üzerindeki gri, kırmızı alıcılarının yorulmasıyla komplementerini yani dengeleyicisi olan yeşili (mavi+sarı) çağrıştırmaktadır. Yeşil zemin üzerindeki gri ise bir süre sonra kırmızı olarak algılanır. Bunun nedeni yorulan göz alıcıları diğer alıcıları devreye sokarak göz ve beyinde denge sağlamaya çalışmasıdır (Şekil 12).



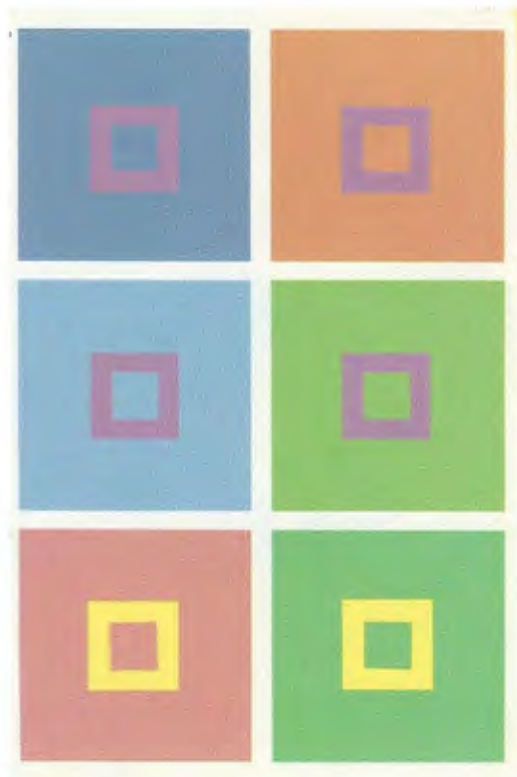
Şekil 12: Simultane Etki (Itten, 1983, s.53).

Biri açık diğeri koyu iki renk yanyana kullanıldığında, renklerin birleştikleri alanlarda simultane ilişki gerçekleşir. Bu ilişki nedeniyle koyu renk daha açık olarak görülür. Aynı şekilde renkler komplementeri ile yanyana geldiklerinde en yüksek uyarı gücüne ulaşırlar ve birbirlerini öne arkaya iterler (sıcak renkler öne, soğuk renkler arkaya gider). Her renk, bitişik olduğu rengi kendi komplementeri yanında etkileyerek, onun ton, kroma ve parlaltısında değişik etkilere neden olur. Örneğin yanyana kullanılan sarı ve mavideki sarı renk, mavinin tamamlayıcısı olan turuncu ile, mavi renk ise sarının tamamlayıcısı mordan etkilenerek daha koyu algılanmalara neden olacaktır. Bunun nedeni görme hücrelerinin renklere olan doygunluğudur (Şekil 13).

Bir renk farklı renklerle girdiği ilişkilerinde farklı etkilere neden olur (Şekil 14).



Şekil 13: Simultane Etki (Renklerin Yanlarındaki Renk ile Renklenmesi).



Şekil 14: Bir Rengin Diğer Renklerle Girdiği İlişkilerdeki Etkileri.
*“Simultane... olayı, komplemanter olmayan saf renkler arasında da olur.
 Her renk, kendi içinde az miktarda kullanılan diğer rengi komplemanteri*

olmaya zorlar. Her iki renk de genellikle, öz kişiliklerini kaybederek yeni bir etkide ışıklanır” (Altınkurt, 2003, s.117).

Ayrıca renklerin büyük-küçük, açık-koyu, sıcak-soğuk, ışıklı-ışsıksız, sert-yumuşak, mat-parlak, saydam-saydam olmayan farklılıklar, göz ve beyinde değişik etkilere neden olur.

Neo-Empresyonist sanatçılardan Seurat, çalışmalarında simultane renk zıtlığından yararlanmıştı. Tablolarında saf prizma renklerini birbirine karıştırmadan küçük ve düzenli noktalar halinde kullanmıştır. Böylece renklerin birbirleriyle olan etkileşimlerini ustaca sergileme imkanı bulmuştur. *“Belirli bir uzaklıktan bakıldığında bu noktalar, istenen rengi seyircinin gözünün ağ tabakasında oluşturur. Seurat'ın resmi de böylece artık ritm, denge ve karşıtlardan oluşan bir düzen yapıtıdır” (İnankur, 1997, s.74).* Ayakta duran figürler, ağaçlar, gölgeler, yönler ve renkler zıt çizgiler oluşturur (sıcak-soğuk etki, ışık-gölge, yatay-dikey zıtlıklar gibi). Sanatçı da bu denge hissi ile güneşli bir günün insana huzur veren yanını anlatmış olur (Resim 10).



Resim 10: Georges Seurat. Grande Jatte Adası'nda Pazar Öğleden Sonrası, 1884-1896, Tuval Üzerine Yağlıboya. 207,6 x 307,9 cm., The Art Chicago Enstitüsü, Chicago. (Büyük Ressamlar Gauguin -Cennete Kaçış-, 1997, s.7).

Paul Signac'ın 'Avignon Papalık Sarayı' adlı çalışmasında da simultane renk ilişkilerinden yararlanılmış, küçük kare parçalar özellikleri bozulmadan yanyana getirilerek gözde üçüncü renk hissi sağlanmıştır. Saf renklerin gözün ağ tabakasında kaynaşması amaçlanan resimde, aynı zamanda az renkle çok renklilik hissi yaratılarak denge oluşturulmuştur (Resim 11).



Resim 11: Paul Signac. Avignon Papalık Sarayı, 1900, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73,5x92,5 cm., Orsay Müzesi, Paris (The Art Book, 1996, s.430).

Yalın (karşılıklı) renk ilişkilerinde denge etkisi: Sarı, kırmızı, maviden oluşan ana renkler; turuncu, mor, yeşilden oluşan ara renkler ve renk çemberinde karşılıklı gelen sarı-mor, turuncu-mavi, kırmızı-yeşil renklerin etkileşimleri ile sağlanmaktadır. Doygunluk dereceleri ve ışık değerleri açısından en dikkat çekici yalın renk ilişkileri sarı, kırmızı, maviden oluşan ana renkler ve birincil derecede ara renkler (turuncu,

mor, yeşil) arasında yaşanmaktadır. Yalın renk ilişkileri diğer renk ilişkilerine göre daha uyarıcı ve rahatsız edici bir etki gücüne sahiptir.

Yalın renk zıtlığında ana renklerden oluşan ilişkiler, ara renklerden oluşan ilişkilerden daha uyarıcıdır. Çünkü ara renkler, sarı, kırmızı ve maviden daha zayıf karakterler gösterirler. “*Sarı, kırmızı ve mavinin birbirleriyle olan ilişkilerinde karşılıklı renk kontrastlıktan çok, açık-koyu etki baskındır*” (Demir, 1993, s.40). Renk çemberinde karşılıklı gelen yeşil-kırmızı çifti yanyana kullanıldıklarında ulaştıkları etki gücü, diğer çiftlere oranla en üst seviyededir. Bu iki renk yanyana geldiğinde birbirinin etki gücünü arttırmaktadır. Optik olarak rahatsızlık verdiklerinden göz ve beyin daha fazla uyarılır ve yorulur. Sarı ve mor, açık-koyu etki nedeniyle yeşil ve kırmızıya oranla göz ve beyinde daha az rahatsızlık verir. Turuncu ve mavi yanyana geldiğinde sıcak-soğuk ve tamamlayıcı etki nedeniyle sarı ve mora oranla daha uyarıcıdır.

Yalın renk ilişkilerinde kullanılan renklerin doygunlukları, şiddetleri ve parlaklıkları değiştirilmeden kullanıldıkları için uyarıcı etkileri çok yüksektir. Yalın renklerin yüksek uyarıcı etkisi gözü kendine çeker, cezbeder ve rahatsızlık verir.

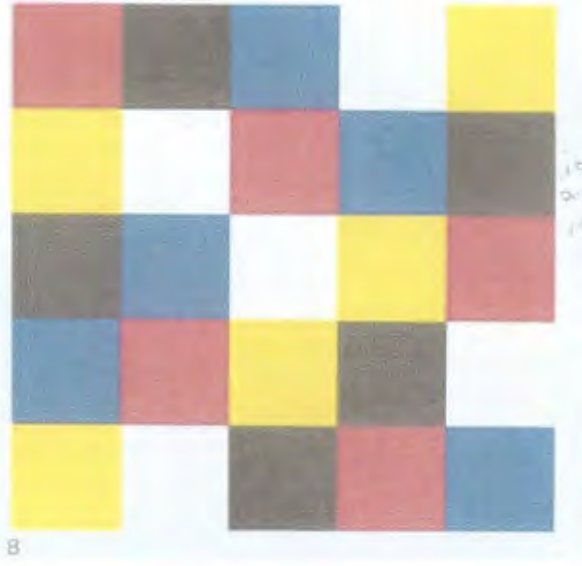
Gözdeki renk alıcıları beyaz ışığa aynı oranda duyarlıdır ve ışık olarak beyaz üç ana renkten oluşan bir bütündür (göz, ışık olarak beyazı algılama üzerine kuruludur). Yalın renk zıtlıkları üç ana rengi içermekte, komlemanter renklerin karışımları ışık olarak beyazı, pigment olarak koyu griyi vermektedir. Karşılıklı gelen renklerin oluşturduğu yalın renk ilişkilerinde, iki ana rengin karışımından oluşan ara renk ve karışıma girmeyen üçüncü ana renk beyaz ışığı meydana getirdiğinden dengededir. Örneğin yeşil (mavi+sarı) renk, kırmızı renk ile beyaza tamamlanmakta ve dengelenmektedir (Şekil 15).

Yalın renk ilişkileri içinde bulunan renkler arasında nötr alanlar kullanılırsa çalışmadaki renklerin etkileri artar. Böylece renkler çevrelerinden bağımsız bir hale gelir ve gerçek değerine ulaşır. Örneğin siyah ile belirginleşen rengin, renklilik etkisi artar ve olduğundan daha canlı, parlak ve şiddetli görünür. Çünkü tüm renklerden koyu olan siyahın üzerine ya da yanına gelen renkler, aydınlanarak olduğundan daha

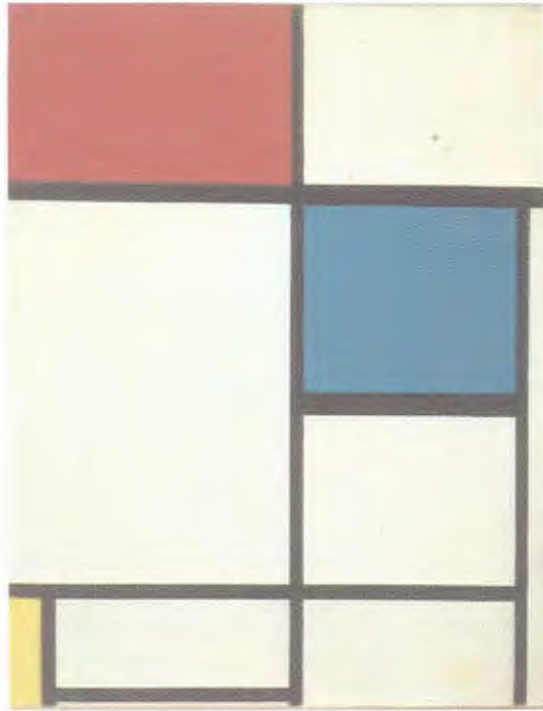
açıkmiş gibi görünür. Beyazla konturlanan renklerin ise ışıklılık değeri azaldığı için daha sönük algılanır. “Yalın renklerle yapılacak çalışmalarda, renkler arasında büyük-küçük, az-çok gibi ilişkiler dikkate alınır, siyah ya da beyaz da kullanılırsa renklilik etkisi artar” (Demir, 1993, s.41), (Şekil 16). Örneğin Piet Mondrian, renklerin etki güçlerinin ve alanlarının yüzeyde dengeli bir şekilde yer alabilmesi için renk aralarına siyah çizgiler çekerek ya da bölerek kompozisyonlar oluşturur. Sanatçı böylece renklerin güçlü karakterlerini daha da arttırır. Bu, gözün yalın renk ilişkilerini dengeleme çabası olarak değerlendirilebilir (Resim 12). Renkler arasında olması arzulanan uyum ve denge için renklerin yer aldığı parçalar rengin şiddetine göre büyümüş, küçülmüş, bölünerek başka yerlere taşınmış, renklerin arasına da nötr alanlar yerleştirilmiştir. Renk özelliği taşımayan bu nötr alanlar iki renk arasındaki bağlaç ve dengeleyici olmanın yanında, resim yüzeyinin genel örgüsünü ve bölünmesini de ayarlamaktadır.



Şekil 15: Yalın Renk İlişkileri (Itten,1983, s.35).



Şekil 16: Yalın Renk İlişkisinde Siyah-Beyazın Etkileri (Itten, 1983, s.35).



Resim 12: Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı ve Mavi ile Kompozisyon. 1930. 50 x 50cm., Özel Koleksiyon, New York (Lewey, A concise History of Painting From Giotto to Cezanne, 1968, s.299).

Henri Matisse'nin 'Dans' adlı yapıtında figürler kırmızı, yer yeşil, arka plan mavi renktedir. Halka şeklinde el ele tutuşmuş figürlerden çok büyük bir coşkuyla adeta renkler dansetmektedir. Resimde iki boyutluk ve dekoratiflik ile soyuta yönelik görülür. Düzensiz, sert, hızlı, şiddetli ve hareketli çizgiler ile anlatılan coşku, yaşama sevincini konu alan sanatçıya destek vermektedir. En soldaki figürle alttaki figür arasındaki boşluk, figürün kendini arkaya döndürüp elini uzatmasıyla dengelenmiştir. Renkler birbirine karıştırılmadan tüm şiddetleri ve en saf halleriyle yanyana kullanılırken figürler siyah kontur ile çevrelenmiştir. Böylece renk önem kazanmış, yüzey etkisinin artmasıyla da iki boyutlu anlatım güçlenmiştir. Anatomi ve perspektif ortadan kalkmıştır (Resim 13).



Resim 13: Henri Matisse. Dans, 1909-10, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 391 cm., Philadelphia Resim Müzesi (Essers, Matisse (1869-1954), 2002, s. 30-31).

Ayrıca Matisse'nin 'Zulma' (Resim 14) ve 'Akşam Sofrası' (Resim 15) adlı çalışmaları da yalın renk kontrastlığına uygun eserlerdir. Bu

eserlerdeki renklerin uyarıcı güçleri, renkleri beyaz ışığa tamamlayan komplementerleri ile dengelenmiştir.



Resim 14: Henri Matisse. Zulma, Devlet Sanatlar Müzesi, Rump, Kopenhag (Essers, Matisse (1869-1954), 2002, s. 91).



Resim 15: Henri Matisse. Akşam Sofrası (Essers, Matisse (1869-1954), 2002, s. 27).

André Derain'ın 'Londra'da Gemi Havuzu' çalışmasında da mavi, sarı, kırmızının en şiddetli halleri gri değerler arasında görülmektedir. Renk kullanımı perspektifi bozup yüzey etkisi yaratmıştır. Parlak renkler düz ve saf olarak tüpten çıktığı gibi kullanılmıştır. Hiç karışım renk olmayan çalışmada yalın ilişkilerle denge sağlanmıştır (Resim 16).



Resim 16: André Derain. Londra'da Gemi Havuzu, 1906. Tuval Üzerine Yağlıboya. 66x 99 cm., Galeri Teta, Londra (The Art Book, 1996, s. 128).

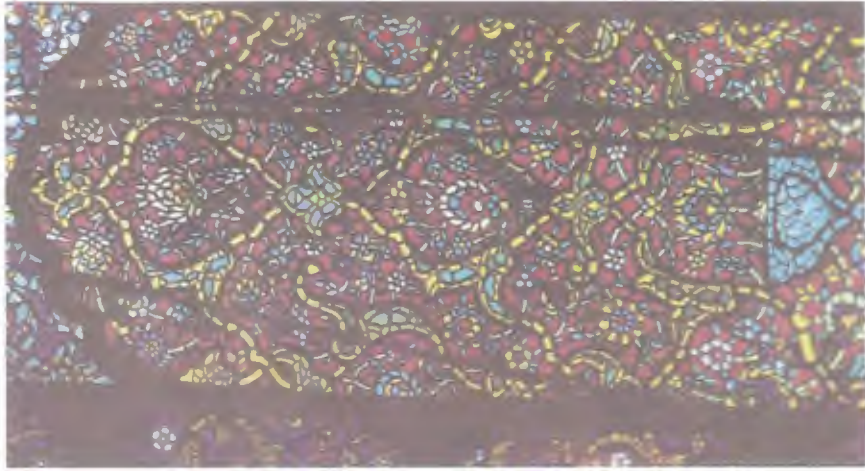
Gauguin'ın 'Mangolu Kadın' çalışmasında sarı ve mavinin uyarı etkileri, siyah ve beyaz alanlarla daha da şiddetlenmiştir. Karşılıklı renklerin göze verdiği uyarı etkileri yüzey olarak dengelenmiştir (Resim 17).



Resim 17: Paul Gauguin. Mangolu Kadın, 1982. Tuval Üzerine Yağlıboya.
72,7x44,5cm., Baltimore Sanat Müzesi (Walther, Gauguin (1848-1903), 1996, s.47).

Derain, Picasso, Kandinsky, Legér, Miro, Franz Marc, August Macke gibi sanatçılar çalışmalarında yalın renk zıtlığını sıkça kullanmışlardır.

Yalın renk ilişkilerine halk sanatında, renkli dokumalarda, keramikte, vitraylarda, ortaçağdaki kitap boyamacılığında rastlamak mümkündür (Resim 18, 19).



Resim 18: Vitray (Sanat Tarihi Ans., 1983, C.4, s.777).



Resim 19: Renkli Dokuma.

Renk ilişkileri içinde denge etkisi, **tamamlayıcı (komplemanter) renk ilişkileri** ile de sağlanmaktadır. Diğer renk ilişkilerine de temel olan bu ilişki, renk çemberinde karşılıklı gelen sarı-mor, turuncu-mavi, yeşil-kırmızı çiftlerinden oluşmaktadır. Bu çiftlerin karışımlarının ışık olarak beyazı, pigment olarak siyaha yakın griyi vermesiyle oluşan denge etkisi, çiftlerin içlerinde üç ana rengi taşımalarından kaynaklanmaktadır. Sarı-mor ilişkisinde mor, mavi ve kırmızıdan, kırmızı-yeşil ilişkisinde yeşil, sarı ve maviden, mavi-turuncu ilişkisinde turuncu, sarı ve kırmızıdan oluşur. “*Bir ana rengin tamamlayıcısı, diğer iki ana rengin karışımıdır*” (Demir, 1993, s.50). Yani komplemanter ilişkide üç ana rengin eş oranda bulunması, beyaz ışığı algılamaya kurgulanmış gözde denge hissine neden olmaktadır.

Tamamlayıcı renkler hem birbirlerine zıt, hem de biri diğerini sürekli olarak aradığından yanyana olma eğilimi gösterirler. Yanyana geldiklerinde de karşılıklı olarak birbirlerinin etkilerini arttırarak “...en

yüksek uyarı etkisine sahip olurlar ve gözü rahatsız edecek bir titreşime ulaşırlar” (Demir, 1993, s.50). Öte yandan birleştiklerinde birbirlerini yok ederler. İki tamamlayıcı renk birbirinin nötrleyicisi -grileştiricisi- yani gözde denge nedenidir.

Komplemanter ilişki içinde birbirlerini dengeleyen sarı ve mor, aynı zamanda açık-koyu etkidedir. Sarının uyarı etkisi morun uyarıcı etkisinden daha fazladır. Mor ve kırmızı parlak ve doygun olmasına rağmen tayf renkleri arasında en parlak, göz alıcı ve hareketli olan renk sarıdır. Sarı, diğer renklerden daha açık bir renktir ve bünyesinde çok az mavi ve kırmızıyı barındırmaktadır. Ayrıca gözün sarıya olan duyarlılığı daha fazladır. Sıcak bir renk olması nedeniyle de öne gelmektedir. Morun titreşim sayısının fazla olması da sarı renge hareketlilik kazandırmaktadır. Sarı rengi beyaz ışığa tamamlayan mor (mavi+kırmızı), göz ve beyinde dengeye neden olmaktadır. Öyleyse tamamlayıcı renkler üç ana rengin eş oranda karışımıdır.

“Beyaz ışığın ayrışması ile oluşan renklerin, tekrar birleşerek beyaz ışığı meydana getirmesine komplemanter diyoruz....Her bir tayf renginin tamamlayıcısı, geri kalan diğer tayf renklerinin karışımıdır....Beyaz ışık tüm tayf renklerini...dengeli bir şekilde kapsar” (Demir, 1993, s.29-30).

Turuncunun sıcaklığı sadece mavide dinlenir. Turuncu öne çıkarken mavi arkaya doğru derinleşir. Bu renkler birbirlerinin hem zıttı hem de bütünleyicisidir.

Kırmızı ve yeşil, tamamlayıcı ve sıcak-soğuk ilişkiler içindedir. Yanyana geldiklerinde ışıklılık güçleri birbirine eşittir (iki rengin ışık değerleri eş griliktedir). Tam doygun olduklarında uyarı etkileri de denktir.

“Eşit oranda tamamlayıcı renkler yan yana konulduklarında birbirlerini güçlendirirler ve rahatsız edici bir görüntü oluştururlar. Özellikle yan yana gelen kenarlarda hareketli bir canlılık meydana gelir” (Temizsoylu, 1987, s.31). Bu rahatsız edici özellik renklerin uyarı etkilerinden kaynaklanmaktadır. Renklerin uyarı etkileri; renkleri farklı büyüklük, doygunluk veya koyuluklarda kullanarak yani uyarıcı etkilerini değiştirilerek dengelenebilir.

Komplemanter renk ilişkileri, başka bir şekilde ifade edilecek olursa iki ana rengin karışımından elde edilen ara renk, karışıma girmeyen üçüncü ana rengin tamamlayıcısı ve dengeleyicisidir (örneğin sarı ile kırmızının karışımından oluşan turuncu, karışıma girmeyen üçüncü ana renk olan mavinin komplemanteridir).

Komplemanter renk ilişkileri ile yapılmış bazı düzenlemelerde renk çemberinde karşılıklı gelen renklerin dışında nötr renklerin de kullanıldığı, bunların bağlayıcı ve dengeleyici bir işlevde komplemanter etkiyi tamamladığı ve güçlendirdiği görülmektedir.

Kirchner'nin 'Model İle Birlikte Kendi Portresi' (Resim 20), Cezanne'nin 'St. Victoire' (Resim 21) ve Andre Derain'in 'Westminster Köprüsü' (Resim 22), tamamlayıcı renk ilişkilerinin kullanıldığı yapıtlar arasında yer almaktadır.



Resim 20: Kirchner, Model ile Birlikte Kendi Portresi, 1910. Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 150 cm., Hamburg (The Art Book, 1996, s.248).



Resim 21: Cezanne. St.Victoire (Hunter, Modern Art, s.32).



Resim 22: Andre Derain. 1906. Tuval Üzerine Yağlıboya. 50 x 60 cm., Pauma Galeri, Louvre (Hunter, Modern Art, s.106).

Renklerin birbirleriyle olan ilişkilerinden biri de **sıcak-soğuk renk zıtlığıdır**. Renk çemberindeki renklerin sıcak-soğuk farklılıkları, renklerin fiziki özelliklerinden kaynaklanan uyarıcılığıdır.

Renk çemberindeki kırmızı en uzun dalga boyuna sahip renktir. Mor ise en kısa dalga boyundaki ışıktır. Diğer tayf renkleri de bu iki renk arasında sıralanmışlardır (Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor). Işığın kırılması sonucunda oluşan *“tayf renklerini kırmızı, turuncu, sarı ile yeşil, mavi, mor olarak ikiye ayırdığımızda her iki grubun birbirleriyle karışımı ışık olarak beyazı verirler”* (Demir, 1993, s.29). İlk grup sıcak, ikinci grup ise soğuk ilişkiler içindedir.

Sıcak renkler kırmızı, kırmızıturuncu, turuncu, turuncusarı, kırmızımor ve sarı olarak değerlendirilir. Dalga boyları uzun, titreşim sayıları düşük olduğu için uyarı etkileri yüksektir. Sıcak renkler soğuk renklerden daha dinamik, hareketli ve canlı etkiler verirler. Bu etkiler de sıcak renklerin daha çabuk algılanmalarına ve daha yakındaymış gibi görünmelerine neden olur. Buldukları nesneyi olduğundan büyük ve geniş gösterirler.

Soğuk renkler ise sarıyeşil, yeşil, yeşilmavi, mavi, mavimor ve mordan oluşur. Soğuk renkler sıcak renklere göre sakin, statik, hareketsiz ve ağırdır. Dalga boyları kısa, titreşim sayıları yüksek, kırılma açıları fazla olması nedeniyle daha gerideymiş gibi algılanırlar. Soğuk renklerin uyarı etkileri ve ışık değerleri, sıcak renklerden daha az olduğu için sıcak-soğuk renk ilişkilerinde denge, azlık-çokluk temelinde oluşturulabilir.

Renklerin sıcak-soğuk etkilerinden dolayı öne ve arkaya gitmeleri, *“...bu renklerin göz merceğinden geçerken farklı şekilde kırılmalarından kaynaklanmaktadır. Örneğin, kırmızı göz merceğinden geçerken az kırılır. Retina tabakasının arkasındaki bir noktaya ulaşır. Rengin burada kesin hatları ile toplanabilmesi için, merceğin daha fazla şişerek konveks bir şekil alması gerekir. İşte merceğin bu hareketi ile göz, kırmızı rengi kendine çekmiş ve olduğundan daha yakına getirmiş olur. Mavi renkte ise bu olay tersi şekildedir”* (Kalmık, 1950, s.18).

Tayf renkleri içinde en parlak, doygun ve açık renk olan sarı ile en koyu renk olan mordaki açık-koyu etki, sıcak-soğuk renk ilişkilerinde önemli rol oynamaktadır. Çünkü açık ve sıcak renkler önde, koyu ve soğuk renkler geride algılanmaktadırlar.

“Doğadaki nesnelere geriye doğru gittikçe renklerinin soğuklaştığı bilinmektedir. Sıcak ve soğuk renkler yanyana izlendiğinde, soğuk renklerin arkaya doğru gittiği, sıcak renklerin ise öne doğru geldiği görülür. Göz kırmızıyı yansıtan nesneyi, kendine doğru çektiği ve kırmızı nesnenin olduğundan daha yakın görüldüğü kabul edilmektedir. Mavi ışık gönderen nesne için tersi bir durum söz konusudur” (Itten, 1983, s.64-65” (Edeer, 1996, s.90’daki alıntı), (Şekil 17).



Şekil 17: Sıcak-Soğuk Renk İlişkisi (Itten, 1983, s.47).

Üç ana renk arasındaki sıcak-soğuk renk ilişkileri değerlendirildiğinde; kırmızı, en az kırılmaya uğrayan en sıcak renk, mavi, en fazla kırılmaya uğrayan en soğuk renktir. Sarı ise titreşim sayısı, kırılma açısı ve dalga boyu nedeniyle iki rengin ortasında (sıfır

noktasında) kabul edilebilir. Sarı kırmızıya göre soğuk, maviye göre sıcak bir renktir.

Renk çemberi değerlendirildiğinde, renkler birbirlerine göre sıcak ya da soğuk etki verebilirler. “Örneğin, yeşil genelde soğuk bir renktir fakat maviyeşile göre sıcaktır. Kırmızı sıcak bir renktir fakat kırmızıturuncuya göre daha soğuktur” (Demir, 1993, s.46), (Şekil 18, 19). Bu durum renklerin beraberken göze vermiş olduğu farklı etkilerden kaynaklanmaktadır. Göz ve beyinde yaşanan kıyaslamalar sonucunda algılama meydana gelmektedir.

Renklerin doygunluk ve parlaklıklarındaki bazı değişimler, sıcak-soğuk renk ilişkilerini etkilemektedir. Örneğin mavi ve turuncu arasında yaşanan sıcak-soğuk etki, renklere beyaz katılmasıyla zayıflar. O halde renk doygunluğu ve parlaklığı fazla olan renkler arasında yaşanan sıcak-soğuk ilişki, doygunluğu ve parlaklığı zayıf olan renklere göre daha fazladır. Sıcak-soğuk renk zıtlığında kullanılan renklerin ton değerleri aynı veya yakın olduğunda ulaşılan etki en üst seviyededir.



Şekil 18: Sıcak ve Soğuk Renk İlişkileri (Itten, 1983, s.47).



21



22

Şekil 19: Sıcak-Soğuk Renk İlişkileri (Itten, 1983, s.47).

“Sıcak-soğuk zıtlığı ayrıca uzaklık-yakınlık çağrışımları veren etki öğeleri de içermektedirler. Renk, perspektif ve plastik etkiler için önemli bir sunu aracıdır” (Edeer, 1996, s.90). Sıcak renkli nesnelere daha yakında ve büyük, soğuk renkli nesnelere ise uzakta ve küçük görünmeleri, yüzey üzerinde derinlik etkisine neden olmaktadır (Resim 23). *“Sıcak-soğuk renkler, onları ilişkilendirdiğimiz olaylar ve nesnelere bağlı olarak görüntü boyutu içinde uzaklık-yakınlık, genişlik-darlık ve psikolojik zaman kavramını açıklamak için, estetik bir öğe olarak kullanılır”* (Kandinsky, 1969, s.85-86). Bu da göz ve beyinde denge etkisine yol açmaktadır.

“Sıcak renklerin uyarı etkisi, soğuk renklerden daha fazladır. Sıcak-soğuk renkler arasında az-çok, şiddetli-şiddetsiz dengesi oluşturulduğunda, görsel etkide uyum sağlanmış olur” (Demir, 1993, s.48). Örneğin empresyonist sanatçılar resimlerinde ışıklı olan kısımlarda açık ve sıcak, gölgeli kısımlarda ise koyu ve soğuk renkleri kullanarak renk etkilerini az-çok, şiddetli-şiddetsiz ve uyarı etkisi bakımından da dengelemektedirler (Resim 24).



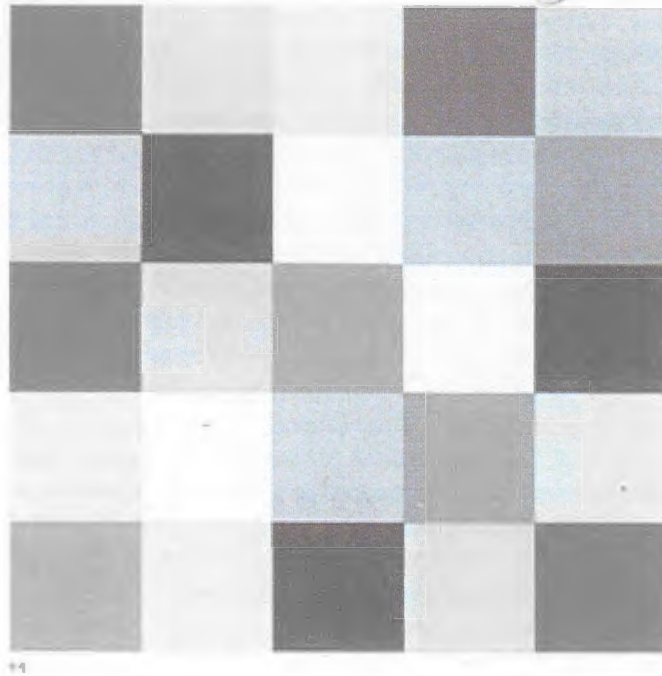
Resim 23: Vincent Van Gogh. Van Gogh'un Arles'teki Yatak Odası, 1889. Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 92 cm., Chicago Sanat Enstitüsü, Chicago (Walther ve Mezger, Van Gogh The Complete Painting II, 1993, s.549).



Resim 24. John Singer Sargent. Paul Helleu'nun Yaşamından Taslak, 1889. Tuval Üzerine Yağlıboya, 66 x 81.5 cm., Brooklyn Müzesi, New York (The Art Book, 1996, s.411).

Renk etkileşimlerinde yaşanan diğer bir olgu da **açık-koyu renk ilişkileridir**.

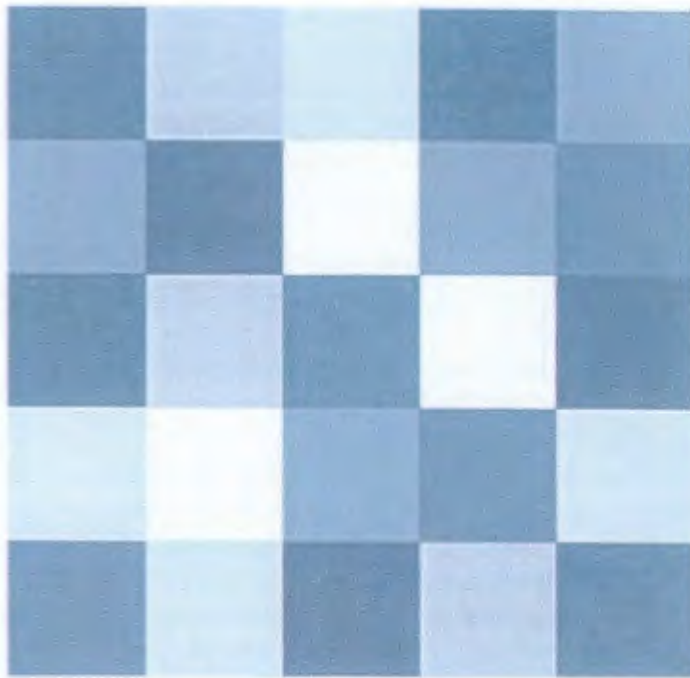
Açık-koyu renk farklılıklarının algılanmasında ışık çok önemlidir. Çünkü görme ışıkla yani aydınlanmayla başlar. Işık beyaz, ışıksızlık da siyah olarak ele alınırsa siyah ve beyaz arasında birçok gri değer oluşur. Oluşan bu gri değerler, farklı açıklık ve koyuluklara sahiptir. Grilerin farklılaşması ya da derecelenmesi 'nötr, griler skalası, ton çubuğu, değer ölçeği' olarak adlandırılır ve açık-koyu ilişkilerde denge unsuru olarak kullanılır. Çünkü gri, renklerin gücünü zayıflatan ve sakinleştiren bir değerdir (Şekil 20). *"Her renkle uyum gösteren saf grinin önemli bir özelliği de, yanındaki renklerle olan eş zamanlı (simultane) ilişkiler nedeniyle, tamamlayıcı (komplemanter) renk etkisine dönüşebilmesidir.... Nötr olan griler, yanlarındaki renklere göre değişik karakter kazanırlar ve kompozisyona zenginlik katarlar. Ayrıca, renkleri yumuşatıcı etkilerinden dolayı uzlaşmayan renkler arasında bağlayıcı bir köprü işlevi görerek bütünlüğü sağlarlar"* (Gençaydın, 1993, s.56).



Şekil 20: Griler Skalası (Itten, 1983, s. 39).

Siyah-beyaz ve gri tonların toplam karışımı göz ve beyinde orta griyi veriyorsa ışık olarak uyumdan ve dengeden bahsedilebilir.

Siyah ve beyaz ilişkilerde olduğu gibi, renkler arasında da açık-koyu değerler vardır (Şekil 21). Bir renge siyah ya da beyaz karıştırılarak birçok ton elde edilebilir. Ton, rengin çeşitliliğidir. Başka bir ifadeyle ton, bir rengin açık ve koyu değer farklılığı ya da rengin parlaklık ve aydınlık değeridir. Kompozisyonu zenginleştiren ve denge sağlayan etkenlerden biri de tonlardır. Gri değerler, resimsel anlatımlarda denge unsuru olarak kullanılabileceği gibi renkler arasındaki geçişleri ve bağlayıcılığı sağlaması yönü ile ele alınabilir. Çünkü gri değerler yanyana buldukları renklerin esas güçlerini ortaya çıkarırken kendileri de bu renklerden etkilenerek hareketlenirler. Siyah-beyaz ilişkilerde açık-koyu denge ne ise renkli çalışmalarda da ışık yönü ile denge aynı kapsamda düşünülebilir. Renkli bir yüzeyde bütün değerlerin toplam karışımı ışık olarak beyazı, pigment olarak orta griyi veriyorsa o çalışmada dengeden bahsedilebilir.



Şekil 21: Rengin Açık-Koyu Değerleri (Itten, 1983, s. 39).

Tayf renkleri, parlaklık ve ışıklılık durumlarına göre birbirlerinden farklı açık-koyu değerlere sahiptir. Tayf renkleri incelendiğinde en ışıklı ve açık değere sahip olan rengin sarı, en koyu ve ışıksız rengin mor olduğu görülür. Tayf renkleri arasında sarının en uyarıcı, en hareketli ve en açık renk olması, gözün sarı renge olan duyarlılığı bu rengin uyarı etkisinin diğer renklerden daha fazla olduğunu gösterir. Uyarı etkileri bakımından üç ana renk ele alındığında ise sarı en açık ve uyarıcı renk, mavi en koyu ve uyarı etkisi az bir renktir. Kırmızı maviden daha uyarıcı, sarıdan daha az uyarıcıdır. Yeşil ise en uyarıcı renk olan sarı ile en az uyarıcı olan mavinin karışımıdır ve orta uyarıcılıkta olan kırmızıya hem ışıklılık hem de uyarıcı etki yönüyle denktir.

“Parlaklık ve doygunlukları yüksek olan renklerin birbirleri ile olan ilişkilerinde açık-koyu etkiden daha çok diğer zıtlıklar öne çıkmaktadır. Örneğin, turuncu ile mavi, açık-koyu farkı olmasına karşın, önce tamamlayıcı daha sonra da sıcak-soğuk etkileşime girerler” (Demir, 1993, s.43). Sarı ve mor: komplementer, açık-koyu, miktar, sıcak-soğuk; kırmızı ve yeşil ise komplementer, sıcak-soğuk ilişkiler kurarlar. Renk ilişkilerindeki denge ve dengesizlikler, renk çiftlerinin girdiği bu zıtlıklarla ilgili ve ilişkilidir.

Bir renge siyah ya da beyaz karıştırılırsa doygunluğunu kaybeder, matlaşır ve donuklaşır (renk sarı ile karıştırılırsa hem ışıklılık değerini korur, hem de hareketlenir. Yeşil renge sarı karıştırıldığında ısınıp hareket kazanırken mavi karıştırıldığında soğur ve koyulaşır). Renklere siyah karıştırıldığında ise değerlerinden uzaklaşmakla kalmaz aynı zamanda aktifliklerini de kaybederler. Öyleyse bir renge siyah ilave edilirse koyulaşır ve ışıksızlanır. Bu şekilde nötrleşip grileşen renkler yanlarındaki renklere göre değişik karakterler kazanırlar ve kompozisyonlara zenginlik katarak etkiyi kuvvetlendirirler. Ayrıca renkler arasında bağlaç işlevi görerek kompozisyon ya da tasarımda bütünlük sağlarlar.

“Bir yüzeyde çeşitli büyüklüklerde, çeşitli tonlarda renkler kullanıldığında, ton değerleri arasındaki farklar ve büyüklükler

fazlalaştıkça zıtlık artar, zıtlık azaldıkça armoni doğar” (Erim, 1999, s.24).

“Görsel etki kontrast oluşturup denge sağlanmakla meydana gelir. Açık-koyu etkide, büyük-küçük, az-çok, şiddetli-şiddetsiz, uzak-yakın gibi kontrastlıklarla ton değerleri arasında ilişki kurulması önemlidir” (Demir, 1993, s.43).

Eşit alanlara sahip siyah-beyaz bir çalışmada, siyah ve beyaz birbirlerini aynı ölçüde etkiler ve destekler. Bu durumda öğelerden birinin aktif ya da pasif olması gri değerlerle sağlanabilir. Çünkü siyah-beyaz çalışmada anlam sert; anlatım dinamik, canlı ve keskindir. Aynı görüntüde gri tonların kullanılması keskin ve karanlık alanları yumuşatır, sert zıtlığın dağılmasına neden olur. Böylece yoğun zıtlık ilişkisiyle yorulan göz rahatlar ve denge oluşur.

Eşit alanlara sahip siyah-beyaz bir çalışmada, siyahın ya da beyazın alan olarak arttırılması ya da azaltılması, birbirlerini kışkırtacak bir hareketlenmeye neden olurken hareketlenmede uyumsal bir ağırlık ilişkisi kurulabilirse denge oluşur (Resim 25, 26).



Resim 25: Eugene Delacroix.
Baron Schwiter, Taş Baskı.



Resim 26: Francis Goya. Arenada,
Taş Baskı (Südü, Aynaların Gerçeği).

Caravaggio'nun 'Şüpheli Thomas' adlı gerçekçi çalışmasındaki güç ve canlılık, açık-koyu renk zıtlığı ile belirginleşmiştir. Aziz Thomas'ın, çarmıha gerilmesinden sonra Hz. İsa'nın yaralarının gerçek olup olmadığına baktığı bu sahnede, tek yönden gelen ışık nedeniyle dikkat belirli noktalarda yoğunlaşmıştır. Işığın aydınlattığı alanlara karşılık karanlıkta kalan fon, göz ve beyinde denge hissine neden olmaktadır. Figürlerde kullanılan tonlar ise çalışmaya hacim etkisi katmıştır (Resim 27).



Resim 27: Caravaggio. Şüpheli Thomas, 1599. Tuval Üzerine Yağlıboya, 107x146cm., Postdam (The Art Book, 1996, s.81).

Rembrandt, açık-koyu renk zıtlığını, ton farklılıklarını ve ışığı ustalıklarla kullanan bir sanatçıdır. Sanatçı, figürler etrafında bıraktığı boşluk ve figürlerin bu boşluğa dağılımı ile insanları daha canlı betimleme kolaylığı yakalamaktadır. Yani ışık-gölge ile espas etkileri oluşturmaktadır (Resim 28).

Rembrandt, mekanı loş alanlar içinde eriterek kullanmaktadır. Derinlik hissine neden olan bu durum, izleyiciyi resmin içine çekmektedir. Rembrandt'ta ışık, önemli bir unsurdur. Çalışmalarında tek kaynaktan gelen ışığı kullanan sanatçı, mekanı sayısız derecede değişen yarı aydınlık tonlar içinde eritmektedir. Karanlık alanlar aydınlık olanlardan daha fazla yer kaplamaktadır. Ancak karanlık alanları da çeşitli tonlar ve renklerle zenginleştirerek boşluk etkisinden kurtarmaktadır. Figürlerdeki açık-koyu dengeyi ise tek kaynaktan gelen ışığı önemsemeyen çözümlenmektedir. Böylece nesnelere resmin bir elemanı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca renklere siyah ve beyaz katarak ışıklılık değerini değiştirmektedir. Resim 29'da görülen 'Kendi Portresi'nde mekan, yansıyan ışıktan oluşan karanlık bir atmosfer içindedir. Yüzün bir yanında yarı saydam boya tabakaları, diğer yanında yoğun boya tabakaları görülmektedir. Yüzün karanlık ile iç içe geçmiş hali, hem güçlkle ayırt edilmekte hem de kesin ve keskin bir ifadeye neden olmaktadır. Canlı, belirgin, sağlam ve güçlü yapısı nedeniyle bu resim, açık-koyu zıtlığıyla denge oluşturulmasına örnek olarak gösterilebilir. Rembrandt'ın çalışmalarında elemanların kuruluş düzeni, ayrıntılı bir şekilde düşünülerek dengelenmiştir. Rembrandt, çalışmalarında kullandığı figürlerin ve diğer elemanların kuruluşundaki denge etkisini açık-koyu renk zıtlıkları ile arttırmaktadır (özellikle izleyicinin ilgisini çekmek istediği noktaları ışık-gölge ve açık-koyu etki ile desteklemektedir). Kompozisyonlarında bir elemanın yer değiştirmesi imkansızdır ve bu dengesizliğe neden olur. Çünkü çalışmalarında renk ve ışıkla vurgulamalar çok önemlidir.



Resim 28: Rembrandt. Kutsanmış Jacop, 1656. Tuval Üzerine Yağlıboya, 176 x 210cm., Kassel (The Art Book, 1996, s.382).



Resim 29: Rembrandt. Kendi Portresi, 1661, Tuval Üzerine Yağlıboya, Rijk Müzesi, Amsterdam (Sanat Tarihi Ans. 1983, s.523).

Gözde şiddetli etki bırakması nedeniyle, birçok sanatçı sıkça açık-koyu renk zıtlığını çalışmalarında kullanmıştır. Post empresyonizmin öncülerinden “...*Van Gogh'un “Patates Yiyenler”* yapıtında bir masa çevresinde toplanmış, işlerinden henüz dönmüş, yorgun ifadeli, akşam yemeklerini yemekte olan insanlar anlatılmıştır. Masa, bu topluluğun mabudu, yemek ise, çalışmalarına verilen nimetti. Ortadaki tek lambayla aydınlanan figürlerin çalışmaktan yıpranmış ellerinde ve yorgun yüzlerinde dokunaklı bir güzellik vardır. Figürlerin yerleştirilişi koyu renk tonları Van Gogh'un diğer yapıtlarından farklı bir özellik taşır. İçten bir ışıkla parıldayan gözlerde birbirine bağlılık da vardır” (Özüdoğru, 1993, s.33), (Resim 30),

Resim 31'deki ‘Madonna’ adlı çalışmasında Munch, göz ve beyinde dengeyi kurmak için açık-koyu renk zıtlığından yararlanmıştır. Gizem ve trajedi gizli resimde girdap ve fırtınalı arka plan, siyah renkli saçlar ve çıplak beden sıkıntılı ruh halini yansıtmaktadır.



Resim 30: Vincent Van Gogh. Patates Yiyenler, 1885. Tuval Üzerine Yağlıboya. 81,5x114,5cm., Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam (Walther ve Metzger, Van Gogh The Complete Painting I, 1993, s.96).



Resim 31: Edward Munch. Madonna, 1894-5, Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 71 cm., Oslo (The Art Book, 1996, s.331).

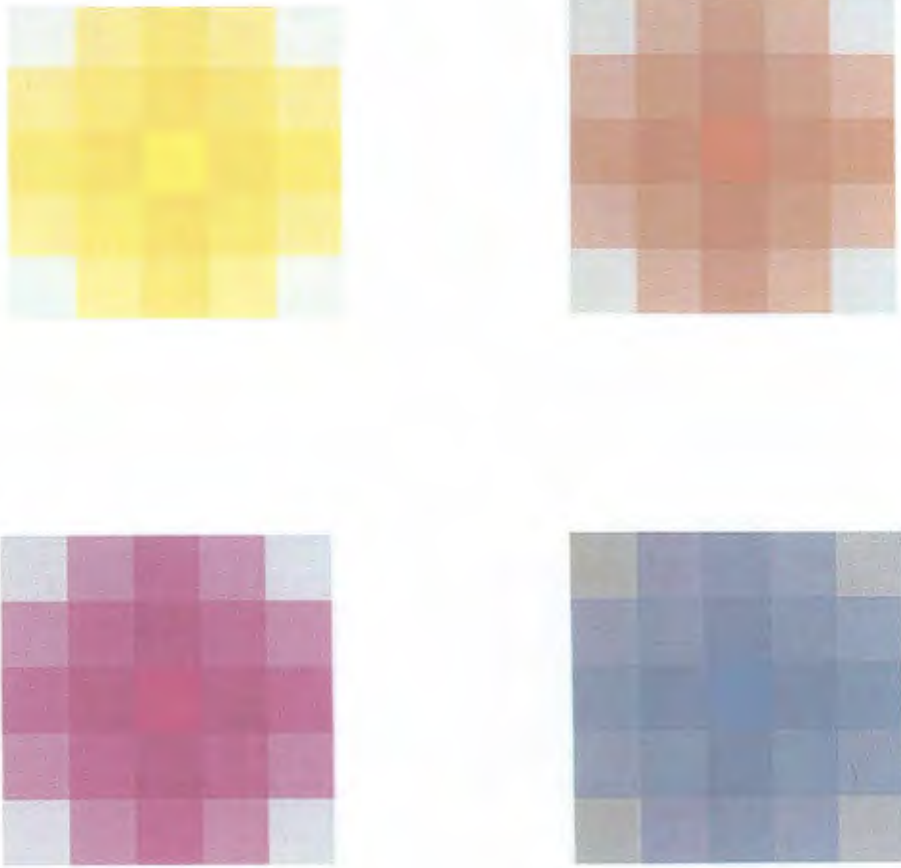
Zurbaran'ın 'Şehit Aziz Serapion' adlı çalışmasındaki denge ilişkileri açık-koyu zıtlığı ile sağlanmıştır. Resmin merkezi, sol tarafa daha yakındır. Aziz Serapion'nun sola düşmüş kafası sağ taraftaki duvara asılan küçük beyaz kağıt ile, kaftandaki geniş ve açık değerler arkadaki çok koyu mekan ile dengelenmiştir (Resim 32).



Resim 32: Francisco de Zurbaran. Aziz Serapion, 1628. Tuval Üzerine Yağlıboya, 121 x 104 cm., Hartford. (Alcolea, 1989, s.6).

Yüzey üzerinde kullanılan renklerin ışıklılık-ışıksızlık durumları yani kalite farklılıkları denge ve dengesizliklere neden olabilir. Rengin kalitesi, saflık derecesine bağlı bir olaydır.

Beyaz ışığı oluşturan tayf renkleri doygun ve parlak oldukları için kaliteleri de en yüksek seviyededir. “Rengin niteliği, saflığı ve doygunluk derecesi demektir. Nitelik kontrastı, parlak renklerle, aynı rengin nötrleştirilmiş (renk şiddeti kırılmış) tonlarının yanyana gelmesiyle oluşur....Parlak renklerle yanyana duran renkliliği kırılmış - grileştirilmiş- renkler birbirleri üzerinde yumuşatıcı bir etki yaratırlar. Özellikle gri bir yüzey içerisinde yer alan parlak renkler biraz kaybederken, gri daha canlı bir etki kazanır” (Gençaydın, 1993, s.59), (Şekil 22). Göze vermiş olduğu uyum, denge etkisine neden olmaktadır.



Şekil 22: Kalite (Nitelik) Renk İlişkileri (Itten, 1983, s.57).

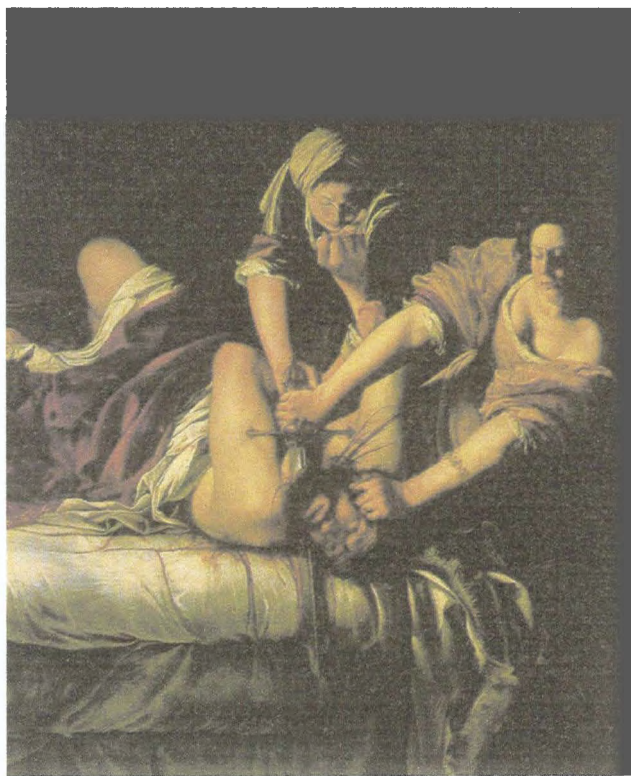
“Rengin gerçek değeri en ışıklı halidir. Renk ışısızlandıkça şiddeti ve etkisi zayıflar, pigment olarak rengi ışıklandırma beyazla olmaz. Çünkü beyaz, rengin doygunluğunu yok eder, ancak karmen kırmızı, koyu mavi, koyu mor, koyu yeşil ve koyu bordo gibi renklere bir miktar beyaz katıldığında renk kaliteleri hafif değişiklik gösterebilir de daha parlak etkiye sahip olurlar. Beyaz arttırıldığında renk ışısızlanmaz tersine yok olur. O halde, bulunmuş veya seçilmiş bir rengi boya olarak ışıklandırmak elimizde değildir. Ancak siyahla ışısızlandırabiliriz” (Demir, 1993, s.56).

Bir renk, kalitesi azaltılmış değeri ile kullanıldığında daha ışıklı bir hal alırken kendinden daha ışıklı ve parlak bir tonun yanında gözde mat bir etki verir. Renk ışıklandıkça öne çıkar, ışığı zayıfladıkça geri plana gider. Çalışmada kullanılan renklerin kaliteleri göz ve beyinde denge oluşturacak şekilde yanyana getirilirse hem birbirlerinin değerlerini arttırırlar hem de güçlü bir hacim etkisi oluştururlar (Şekil 23).



Şekil 23: Kalite (Nitelik) İlişkilerinde Denge (The Art Book, 1996, s.5).

Ressam Gentileschi'nin Judith'in Holofernes'in kafasını bedeninden ayırdığı anı resmettiği çalışmasında (Resim 33), oldukça kararlı görünen kadınların ve gırtlaktan fıskıran kanın yarattığı gerilim, rengin ışıklılık-ışıksızlık ilişkileri ile verilmeye çalışılmıştır. Sol taraftan gelen güçlü ışıkla aydınlanan kompozisyonda renkler, ışığı azaltılmış kaliteleri ile kullanarak daha da öne çıkartılmış, böylece izleyicinin dikkati istenilen noktaya yönlendirilmiştir. Renklerin ışığının azaltılmasıyla da figürlerde ve yüzeyde yoğun bir hacim etkisi yaratılmıştır.



Resim 33: Artemisa Gentileschi. Judith ve Holofernes, 1652. Tuval Üzerine Yağlıboya. 199 x 162.5 cm., Uffizi Müzesi, Floransa (The Art Book, 1996, s.175).

Açık renklerin kalite değerleri, koyu renklerin kalitelerine göre daha fazladır. “Örneğin; maviye bir miktar siyah katıldığında renk ışığı hemen kaybolur. Sarı, karıştırılan siyah oranına göre birçok kırık yeşil kaliteleri verir ve siyaha kadar ışığı daha yavaş zayıflar. Karmen

kırmızısının ışığı siyahla azaltıldığında kırık mora dönüşebilir. Vermiyon kırmızısına bir miktar siyah katılarak ışığı zayıflatıldığında kahverengine dönüşebilir....Zinnober kırmızısı ve kaliteleri resme sıcaklık etkisi kazandırır. Turuncu, turuncusarı ve kaliteleri resimsel anlatıma sıcak bir ışıklılık kazandırırılar” (Demir, 1993, s.58).

En yalın anlatımıyla renklerin kapladığı alan olan **miktar ilişkileri**, “...iki ya da daha çok renk yüzeylerinin fazla-az, büyük-küçük, şiddetli-zayıf, ilişkileri ile göze vermiş olduğu etki dengesidir” (Demir, 1993, s.60).

Miktar dengesi, farklı etkilere sahip olan renklerin yüzey üzerinde uyarı etkilerinin dengelenmeleriyle ortaya çıkmaktadır. Renklerin uyarı etkileri açık-koyu ilişkileri, şiddetli-şiddetsiz, ışıklı-ışıksız, sıcak-soğuk ilişkileri, önde ve arkada olma durumları ve gözün renklere olan hassasiyetlerine göre değişiklikler gösterir. “Miktar zıtlığının göze vermiş olduğu denge etkisi ile hiçbir renk farklı uyarı etkileri nedeniyle ön plana çıkamamaktadır” (Şentürk, 1994, s.101). Çünkü miktar zıtlığına “...oranların dengesi de denilebilir. Koyu bir elbisedeki parlak bir yaka iğnesinin dengeyi sağlaması gibi. Kuşkusuz burada koyu-açık ilişkisi de önemli bir rol oynamaktadır. Koyu bir yüzeydeki küçücük bir sarı noktanın patlayıcı etkisini, açık bir yüzey üzerindeki kocaman bir sarı leke ile dengeleyebiliriz. Sonuç olarak burada, hiçbir rengin ötekinden daha çok ön plana çıkmadığı bir denge söz konusudur” (Gençaydın, 1993, s.60). Renklerin uyarı güçleri ile bunların yüzey üzerinde ölçülü kullanılmaları dengeye neden olmaktadır (Şekil 24).

Renk çemberinde karşılıklı gelen renklerin miktar açısından gözdeki uyarı dengesi aşağıdaki oranlar gibidir:

Sarı-Mor : Alan olarak 1/4, birim olarak Sarı :1, Mor :3 : 3/4
 Turuncu-mavi : Alan olarak 1/3, birim olarak Turuncu :1, Mavi :2 : 2/3
 Kırmızı-yeşil : Alan olarak 1/2, birim olarak Kırmızı :1, Yeşil :1 : 1/1.

Sarı	:	Turuncu	:	kırmızı	:	mor	:	Mavi	:	Yeşil
3	:	4	:	6	:	9	:	8	:	6

Renkler arasındaki miktar dengelerinde iki komplementer rengin parlaklık şiddetleri ile kapladıkları alanların büyüklükleri orantılanmaktadır:

$$\text{Sarı} : \text{Turuncu} = 3 : 4$$

$$\text{Sarı} : \text{Kırmızı} = 3 : 6$$

$$\text{Sarı} : \text{Mor} = 3 : 9$$

$$\text{Sarı} : \text{Mavi} = 3 : 8$$

$$\text{Sarı} : \text{Kırmızı} : \text{Mavi} = 3 : 6 : 8$$

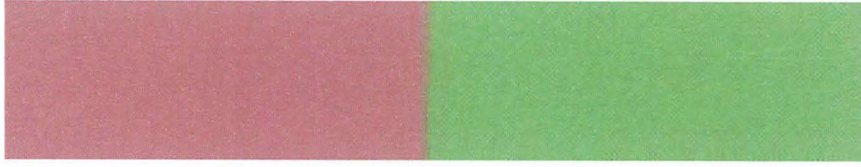
$$\text{Turuncu} : \text{Mor} : \text{Yeşil} = 4 : 9 : 6$$



Üç birim olan morun uyarıcı etkisi bir birim olan sarının uyarıcı etkisine denktir (Sarının ışıklılık değeri mordan üç kat daha fazladır).



İki birim olan mavinin uyarıcı etkisi, bir birim olan turuncunun uyarıcı etkisine denktir (Üçte bir oranında turuncuya karşılık üçte iki oranında mavi kullanılmalıdır).



Yeşil ile kırmızı arasındaki denge, eşit alan kapladıkları zaman kurulabilmektedir (Bir birim olan yeşilin uyarıcı etkisi bir birim olan kırmızının uyarıcı etkisindedir) (Şekil 24), (Itten, 1996, s.61).

Bu oranlar renklerin doymuşluk oranlarının en üst seviyede olduğu ışıklı durumları (tayf renkleri) için geçerlidir. Çünkü rengin gerçek değeri en ışıklı halidir. Renklerin gerçek değerleri değiştirildiğinde renkler arasındaki uyarı durumları da değişmektedir. Bu durumda dengenin sağlanabilmesi için renklerin kapladıkları alanların da ters orantılı olarak değişmesi gerekmektedir. Bu zıtlığa göre; renklerin ışık şiddetlilikleri arttıkça kapladıkları alanlar azaltılmalı, ışıklılıkları zayıflarsa kapladıkları alanlar genişletilmelidir.

Bütün bunlardan anlaşılıyor ki, iki komplementer renk arasındaki denge, miktar ilişkilerindeki farklılaşmalarla kurulabilmektedir. Renklerin miktar olarak ilişkileri “...renklerin ışıklılık-ışıksızlık güçleri, kapladıkları alan arasındaki denge ve dengesizlik durumlarını içerir. Bir kompozisyonda açık-koyu ton değerleri, parlaklık şiddeti ve leke büyüklükleri ile ilgili dengeli ilişkileri gösterilmelidir. Renklerin uyarı farklılıkları, yüzeylerinin oranlanmasıyla ilgilidir. Rengin ışıklılık gücü, kapladığı alan ile rengin etki gücünü belirler” (Altınkurt, 2003, s.117).

3. FORM İLİŞKİLERİNDE GÖRSEL DENGE

Sözlük anlamı “*biçim, şekil*” (Meydan Larousse, C.7, s.185) olan form, bir bütünün dış ve genel görünüşü ya da nesnenin doğal yapısıdır.

Genelde form, bir varlığın dış çizgileri bakımından niteliği olarak düşünülür. Ancak form, görülen dış görüntü ile iç yapının birlikte

algılanıp bilgiye dönüşmesi durumudur. Form algısı, bireyin deneyim ve bilgi birikimleri yardımıyla gördüğü nesneyi kendi sınırları içindeki ve dışındaki oluşum ve ilişkilere göre değerlendirip kaydedilmesidir. Öyleyse form, insan zihninin gördükleri üzerinde iç ve dış örüntüleri anlama bağlı olarak analiz etmesidir.

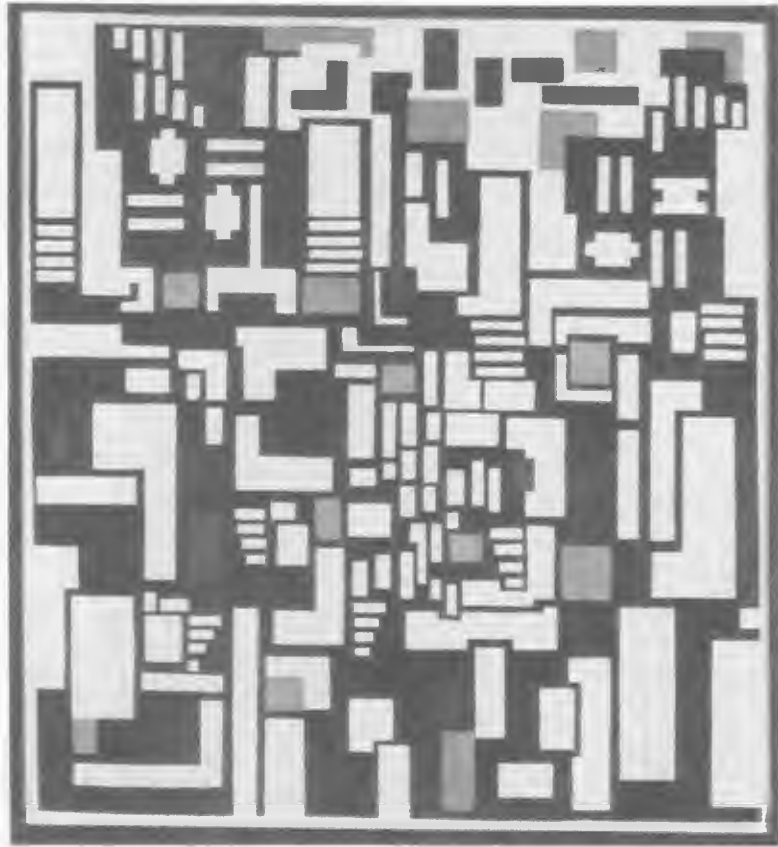
Görsel olarak form; nokta, çizgi, renk gibi görsel anlatım öğeleri ile meydana gelen, sınırları belli olan şekillerdir. Sözen'in (1986, s.41): *"Bir nesnenin görme ya da dokunma organları ile algılanabilmesini sağlayan kendine özgü gerçekliği"* olarak ifadelendirdiği biçimi, Fischer: *"Maddenin belirli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi, belirli bir dengeye oturtuluşu"* (Aksoy, 1977, s.39) olarak tanımlamaktadır. Yılmaz (1999, s.43): *"Karşıt öğelerin çatışmasıyla oluşan dengeleme"*, Bigalı (1999, s.119): *"Onun değer kavramı, renk, çizgi, valör ile ölçülebilir boyutlara sahip bir sınır sahası"* şeklinde yorumlamaktadır. S.Itten ise formu: *"Görülen ile gören arasındaki bağlantı nesnesidir. Üç esas unsurdan oluşur; biçim, ölçü, durum (pozisyon). Bunlardan birinin yoksunluğu, ifadedeki gücü azaltır"* diye açıklar. Kandinsky'e göre ise: *"Ne olursa olsun dar anlamı ile form, bir yüzeyin sınırlanarak, ötekisinden ayrılmasından başka bir şey değildir. Dışsal olarak form böyle tanımlanır"* demiştir. Ama varolan algı dışında kendi yasaları ile varolan herşeyin bir varoluş nedeni, içsel bir gerekliliği, içsel bir özü ve içeriği daima vardır. Bu içsel varoluş olmaksızın biçimin bilgiye dönüşmesi imkansızdır. O halde form; varoluş anlamının, içeriğin ve dışavurumun dış görüntüsüdür.

Formun birbirleriyle ve diğer görsel anlatım öğeleriyle olan ilişkilerinde ortaya çıkan etkiler, görsel dengenin oluşmasında belirleyici olabilmektedir.

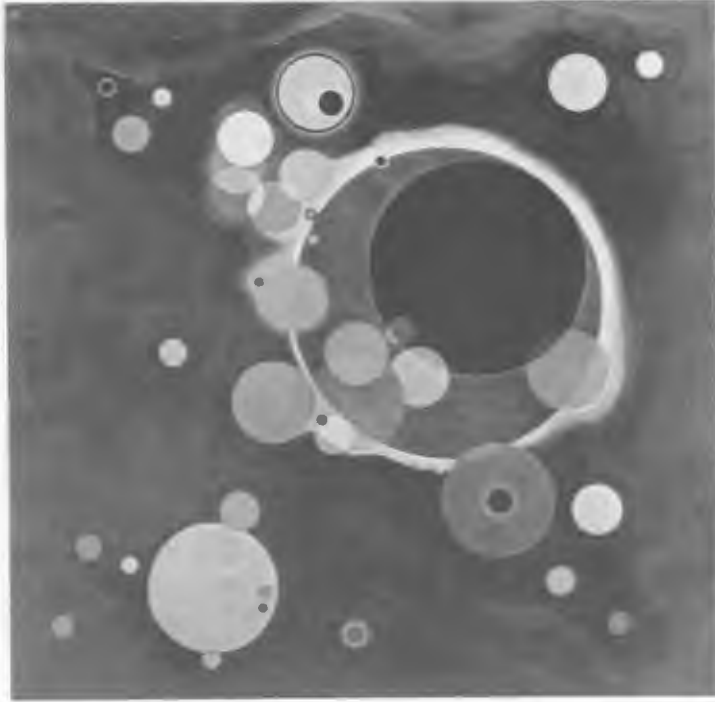
Doğadaki düzen içinde her varoluşun kendi iç ve dış şartlarına göre bir bütünlüğü vardır. Form da bu bütünlüğün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüşüdür. Özelliklerine göre farklı şekillenen formlar, görsel etki yönüyle de birbirinden farklı ve zıt nitelikler taşırlar.

Tanımlanabilen formlar, yüzeyle, kenarları, kavisleri ve açıları ile bilinen formlardır. Düzgün hatları ve bilinen nitelikleri ile çabuk algılanırlar (Resim 34, 35).

Tanımlanamayan formlar ise genellikle belirli şekillerle (örneğin geometrik ifadelerle) adlandırılmayan girift hatlı formlardır. Formların kenarlarının ve yüzeylelerinin düzgün olmayışı, tanımlamalarda birtakım belirsizlikler yaratır. Belirsizlikler de yoğun benzetme ve kıyaslamalar gerektirdiğinden, göz ve beyin daha fazla oyalanır. Bu yüzden tanımlanamayan formların algılanması tanımlanabilen formların algılanmasından daha zordur (Resim 36).



Resim 34: Theo Van Doesburg. Kompozisyon 9, Oyun Kartları, 1917. Tuval Üzerine Yağlıboya. 116 x 106 cm., Gemeentemuseum, The Hague (Feldman, Varieties of Visual Experience, 1972, s.302).



Resim 35: Wassily Kandinsky. Birkaç Daire, 1926. Tuval Üzerine Yağlıboya.
140.3x140.7cm., New York (Bucks, Kandinsky (1866-1944), 1994, s.156)



Resim 36: Joan Miro. Painting, 1933. Tuval Üzerine Yağlıboya. 174 x 196 cm.,
Modern Sanatlar Müzesi, New York.

Tanımlanabilen formlar ile tanımlanamayan formlar arasında görsel etki nedeniyle yaşanan zıtlık ilişkileri, temel geometrik form ilişkileri ile açıklanabilir. “Örneğin, üçgen, hareketli, uyarıcı ve dinamik bir etkiye sahiptir. Daire, hareketsiz, durgun ve nokta etkisindedir. Kare, dikey ve yatay olarak simetrik denge gösterir. Üçgenle daire arasında görsel yönü ile ortak ilişki göremiyoruz. Üçgenle kare arasında, kenarlarının düz olması nedeniyle yakınlık kurulabilir. Yine üçgen ile kare arasındaki ilişki, küple piramit arasındaki ilişkiye, üçgenle daire arasındaki ilişki de piramitle küre arasındaki ilişkiye benzetilebilir. Bu durumda genel olarak formda zıtlığı sert, kesin hatlı, köşeli formlar ve yumuşak hatlı, kavisli formlar olarak gruplayabiliriz. Bu iki form grubunun birbirleri ile ilişkilerinde daha belirgin etkiye sahip olurlar. Gözün uyarılması ve rahatlama, zıt formların uyumlu bir denge içinde bütünü-tasarımı oluşturması ile sağlanabilir” (Demir, 1993, s.104), (Resim 37).



Resim 37: Miro. Dünyanın Doğuşu (Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 1982, s.178)

Tanımlanamayan (amorf) formlar, kavram olarak beyinde kaydedilmiş olmadıklarından net olarak ifadelendirilemez. Bu durumda tanımlama, nesne özellikleri kullanılarak yapılır. Beyinde beliren form diğer formlarla ilişkiler kurar. Yani tanımlanamayan formlar nesnelere ile

özdeşleşerek anlam kazanırlar. Birey tarafından görülen amorf nesnelere, formun özellikleri ile değil daha önce beyne kaydedilmiş bilgilerin çağrılmasıyla değerlendirilir. Değerlendirme; bilgilerin diğer bilgilerle kıyaslanmasını, benzerlik ve ayrılıkların belirlenip birbirleriyle ilişkilendirilmesini ve örtüşmesini kapsar. Göze ve beyne gelen görüntü, kavram olarak yoksa yani daha önce kaydedilmemiş bir bilgi ise, göz ve beyin net olarak ifade edemez ve tanımlayamaz. Ancak canlanan en yakın ve benzer birikimlerle değerlendirilerek kaydedilir. Beyinde nesnenin formu varsa nesne hemen tanımlanır. Örneğin kabağa benzeyen bir form görüldüğünde şekil geometrik bir ifadeyle tanımlanamaz. Ancak nesne önceden bilindiği için beyinde hemen canlanır ve çağrışım yapar. Resim 38’de görülen amorf formlar, geometrik ifadelerle tanımlanamamasına rağmen beyin, nesnelere bildiğinden hemen çağrışım yapar. Görülen form, nesneyle ilişkilendirilir, diğer formlarla kıyaslanır. Birçok amorf form içindeki bilinen ve tanımlanan form, tanımlanmayan ve tanımlanamayan formun yanında öne çıkar. Çünkü nesne formun özelliğine göre değil, benzetmelerle, kıyaslamalarla ve nesneyle ilişkilendirilerek tanımlanır. Elma ve diğer meyvelerin olduğu bir sepette, bilinen elma formu tanımlanamayan diğer formlardan öne gelir. Bu özellikler kullanılarak hazırlanan kompozisyonlar, göz ve beyinde denge ve dengesizliklere neden olabilir.



Resim 38: Nesneyle Tanımlanan Form.

Fiziksel olarak formların gözde yarattığı duyular uzaklığa, bakış açısına ya da yönüne göre farklılıklar göstermesine rağmen bireyler formları daha önce beyinde kaydedildiği orijinal yapısıyla algırlarlar. Kısaca gözün gördüğü gibi algılamaması, taşıdığı ve bildiği şekilleri görüntü farklılığı yaratmadan zihinden algılamasıyla ilgilidir. Zihinde kaydedilmiş bilgisi olmayan nesnelere ise göründükleri ve buldukları ortama (konuma) göre çevresindekilerle ve bilinenlerle mukayese edilerek kaydolur. Bilinen ve tanımlanan formlar görsel algıda kendi ölçü, renk, doku gibi özellikleriyle belirlenir ve algılanırlar.

Herhangi bir kompozisyon ya da tasarımdaki formların yapı özelliklerinden kaynaklanan zıtlıkların (tanımlanan-tanımlanamayan) dışında, nicelik olarak zıtlıklar (az-çok, büyük-küçük, dar-geniş, kalın-ince, uzun-kısa, alçak-yüksek vb.), nitelik olarak zıtlıklar (ağır-hafif, durgun-hareketli, sert-yumuşak, dolu-boş, statik-dinamik vb.) ve formların sahip oldukları doku, renk, hareket, yön, espas gibi durumlarına bağlı zıtlıklar, göz ve beyinde denge ve dengesizliklerde etkindir (Resim 39, 40, 41).



Resim 39: Nikolai Suetin.
Süprematizyon, 1920-1921, Tuval
Üzerine Yağlıboya, 68,5 x 50,5 cm.,
Ludwig Koleksiyonu.



Resim 40: Nikolai Suetin.
Kompozisyon, 1920-1921,
Tuval Üzerine Yağlıboya,
Ludwig Koleksiyonu.



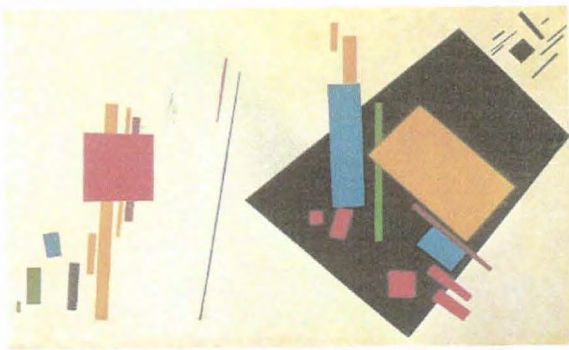
Resim 41: Joan Miro. Painting, 1967. Tuval Üzerine Yağlıboya. Özel Koleksiyon.
USA (Mink, Miro (1893-1983), 1996, s.88).

Görsel algıda belirliliği sağlayan ilkeler, Gestalt ilkeleri olarak ifadelendirilmektedir. Bunlar aşağıdaki gibidir:

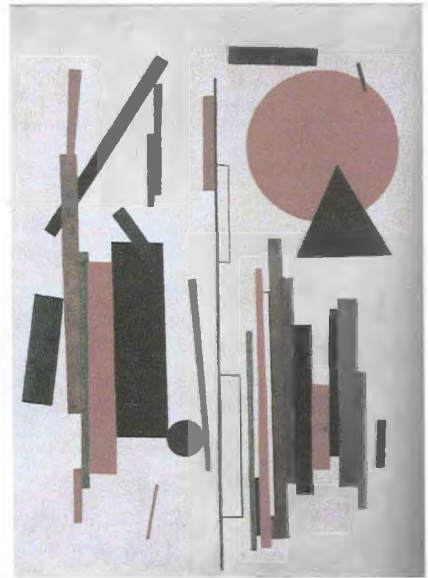
- Basit ve yalın formlar, daha kolay algılanır.
- Formların benzer sınırları, benzer dış çizgileri veya çizgisel birleşimleri bütünlük yaratma eğilimi gösterir.
- Belirli bir yönde yoğunlaşan veya belirli bir yöne akma etkisi yaratan formlar, gruplaşma eğilimi gösterir.
- Benzer formların renk, doku, ölçü, doku, oran benzerlikleri göz ve beyinde gruplaşarak algılanır.
- Tamamlanmış kapalı formlar veya aynı koşulda bir yüzeyi belirleyen çizgiler bütün olma eğilimindedir.

- Göz, eksik ya da boş olan formları zihinde tamamlama özelliği gösterir. Aynı zamanda net olarak göremediği biçimleri, önceki bilgilerinden yararlanarak benzetme ve kıyaslama yoluyla algılar.
- Birçok form birarada bulunduğu benzer olanlar gruplaşarak algılanır. Göz, belirli aralıkları -aralıksız ya da yakın aralıkları olan formları gruplayarak bütün olarak algılar ve diğerlerinden daha yakındaymış gibi görür. Yani algılama, aralık oranları ve benzerlik-uygunluk bağlamında gerçekleşir (espas ilişkisi).

Formlar arasındaki aralık farkları (espas ilişkileri), gözün bütünleştirme ya da ayırt etme özelliklerini etkilemektedir. Bu durum formların birbirlerine olan uzaklığına ve formların ölçülerine göre değişiklikler göstermektedir. Benzer olmayan şekillerin bütün olarak algılanması mümkün değildir (Resim 42, 43). Benzer formlar göz ve beyinde bütün oluştururlarken benzemeyen formlar ile kıyaslamaya girerler. Benzemeyen formlar ise bütün oluşturmuş benzer formlara karşı bir güç oluşturur. Çünkü benzer olmayan şekiller bütünden ayrılır ve öne çıkar. Bu durumda izleyicide denge hissi, alan büyüklükleri, miktar ya da aralık farklılıkları ile yaratılmaya çalışılır.



Resim 42: Ayırt Etme.



Resim 43: Bütünleştirme.

Doku, renk, değer, ölçü gibi ögeler, benzer ya da aynı formların bütün olarak algılanmasını etkilemektedir. Bu ögelerin etkileriyle farklılaşmaya uğrayan formlar, bütünden ayrılıp öne çıkar. Yani aynı formun farklı doku, ölçü, ton ve renk ögelerine sahip benzerleri bütüne karşı bir güç oluşturur. Göz ve beyinde bu etkiyi dengeleyebilmek için uzak-yakın, büyük-küçük, zayıf-kuvvetli gibi ilişkilerden yararlanır.

Göz ve beynin uyarılarak harekete geçmesi uyumlu ve ilişkili zıtlarla sağlanabilir. Zıtlık ilişkilerinde denge hissi, göz ve beyni rahatlatır. Örneğin sıcak renkler soğuk renklere göre daha aktif, dinamik ve uyarıcıdır. Buna karşılık soğuk renkler sıcak renklere göre daha statik ve durgundur. Renklerin birbirlerine göre etki farklılıkları dikkate alındığında formların renkleri de denge veya dengesizlikte etken olabilmektedir. Yani renklerin formla olan ilişkilerinde renk farklılıkları da görsel denge olgusuna etki edebilir.

Uyarı etkileri bakımından üç ana renk ele alındığında sarı en açık, hareketli ve uyarıcı bir renk, mavi koyu ve uyarı etkisi bakımından zayıf bir renktir. Kırmızı ise maviden daha fazla, sarıdan daha az uyarıcıdır. Temel formlar incelendiğinde ise dar açıları nedeniyle en hareketli ve dinamik form üçgendir. Daire; merkezi nitelik gösteren, nokta ve derinlik etkisi veren, hiçbir tarafa sapmayan hareketsiz bir formdur. Kare, dik açıları nedeniyle üçgen ve daire arasında yer alır. Renklerin ve formların bu uyarı etkilerine göre, bazı renkler bazı formlarla birlikte kullanılırsa değerleri ve etkileri kuvvetlenir. Örneğin mavi daire ve mavi üçgen, göz ve beyinde birbirlerinden farklı etkiler verirler. Uyarı etkisi bütün renklerden daha fazla olan sarı renk ise üçgene daha dinamik ve hareketli bir etki kazandırır.

Formların belirgin özelliklerden biri de dokusal yapılarıdır. Dokusal zıtlıklar; biçimsel zıtlıklar (sert-yumuşak, pürüzlü-pürüzsüz, eğri-düz, girintili-çıkıntılı, köşeli-yuvarlak gibi), yansıtma zıtlıkları (matlık-parlaklık gibi), renk zıtlıkları, biçimlerin ağırlık ve hafiflikleridir (Resim 44, 45). Formların birbirleriyle olan ilişkilerindeki dokusal farklılıklar formlara hareket, ölçü, derinlik gibi anlamlar kazandırır. Bu ilişkilerin uyarıcı etkileri düşünülüp değerlendirilirse göz ve beyinde denge oluşur.

Örneğin, pürüzsüz benzer formların arasından pürüzlü olan bir form öne gelir ve dikkat çeker. Mat yüzeyli formlar, parlak yüzeyli formlarla dengelenebilir. Aynı şekilde pürüzlü bir formun tamamlayıcısı pürüzsüz formdur. Sert dokulu formların uyarı etkisi daha fazla olduğu için, yumuşak dokulu formlardan daha önde algılanır. Yani formların birbirleriyle olan dengelerinde espas ve formların büyüklükleri önemli rol oynamaktadır.



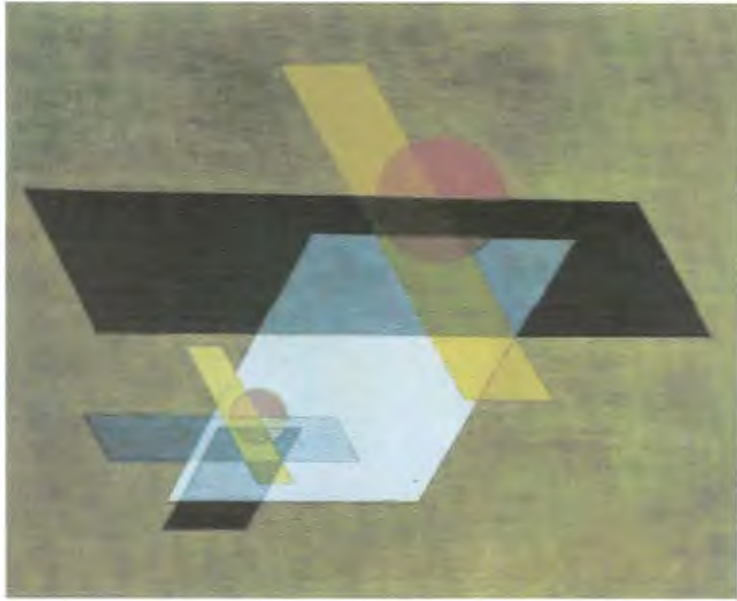
Resim 44: Serge Poliakoff. Kompozisyon, 1950. 130,5 x 97,2 cm., New York.
Solomon R. Guggenheim Müzesi (Ragon, Modern Sanat, 1987, s.167).



Resim 45: Kurt Schwitters. Resimde İki Küçük Köpek. 1939, 96,5 x 68 cm., Tate Galeri, Londra (The Art Book, 1996, s.419).

Ayrıntılı form ayrıntısız forma göre daha büyük görünür, uyarıcı ve dinamik etkidedir. Bu nedenle gözü üzerine çeker ve öne gelir. Ayrıntısız form ise çabuk algılanır, derinlik etkisine neden olur. Ayrıntılı-ayrıntısız formlar arasındaki görsel denge, formların bu görsel etkilerinden kaynaklanan uyumlu ve zıt ilişkilerle sağlanabilir. Örneğin ayrıntılı form, çok ayrıntısız form ile, formların kapladıkları büyük-küçük alanlar ile, formların ön-arka ilişkileri ile ya da ayrıntısız formun parlak, doygun ve zıt renk olması ile denge sağlanabilir.

Formun, form, renk, doku gibi elemanlarla olan ilişkilerinde espas belirleyici rol oynamaktadır. Öğelerin mesafeleri, birbirlerine göre önde ya da arkada olmaları, net-fluğ durumları formların etkilerini belirlemekte ve dengede etken olmaktadır (Resim 46, 47).



Resim 46: László Woholy-Nagy. All, 1924. Tuval Üzerine Yağlıboya. 116 x 136 cm.,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Resim 47: Kasimir Malevich. Süprematizm, 1915, Stedelijk Müzeum, Amsterdam (The
Art Book, 1996, s.294).

Görsel dengeyi etkileyen unsurlarından biri de formların kompozisyon içindeki yerleri ile belirlenen ağırlıklarıdır. “*Görsel dengede ağırlık, öğelerin görsel değerlerinden oluşur. Bu bağlamda konum, boyut, renk ve biçim ağırlığı etkiler*” (Selçuk, 1999, s.19). Örneğin merkezde bulunan formlar, köşelere doğru yönelme eğilimi gösterirler. Formun ağırlığı merkezden uzaklaştıkça artar. Görsel alan derinliği ne kadar geriye uzanırsa derinliğin taşıdığı ağırlık da o kadar artar. Bir kompozisyonu oluşturan formların kapladıkları alan dışında diğer özellikleri eşit ise alanı büyük olan form, diğerlerini etkisi altına alır ve öne çıkar. Örneğin aynı yüzey üzerindeki küçük daire ve büyük daire arasındaki ilişkide büyük daire öne gelir. Benzer formlar renk açısından ele alındığında; sıcak renkli formlar soğuk renklilerden, açık renkli formlar koyu renkli olanlardan daha ağır algılanırlar. Kompozisyonu meydana getiren yalın, düzenli ve geometrik formlar, komplike ve girift formlara göre daha çabuk algılanır ve öne çıkarlar.

4. HAREKET (DEVİNİM) VE YÖN İLİŞKİLERİNDE GÖRSEL DENGE

Hareket ve yön, görsel dengede önemli rol oynayan anlatım öğeleridir.

Fizikte “*bir cismin başka bir cisme ya da referans sistemine göre yer değiştirmesi*” (Ana Britanica, C.10, s.386) anlamında kullanılan hareket, genel olarak bir yerden başka bir yere yapılan geçme eylemi şeklinde tanımlanır.

“*Hareket algısı, gözler, hareketsiz bir nesneyi algılamak için hareket ettiğinde, ağ tabakasındaki görüntüler sanki nesne hareketli, gözler ise hareketsizmiş gibi değişir. Ama göz kaslarına gönderilen sinyaller beynin ağ tabakasındaki görüntünün değerlendirmesinde rol oynadığından, nesne hareketsiz olarak algılanır. Göz kasları üzerindeki normal denetimde bir tür aksama olduğunda ise, algı hataları ortaya çıkar ve gözdeki istem dışı kasılma sonucunda nesne hareketliymiş gibi algılanır*” (Ana Britanica, C.10, s.386).

“Hareket, enerjinin devinimidir. Madde enerjiye, enerji maddeye dönüşürken hareketi yaratır. Her varlığın daima dışsal (görünen), içsel (görünmeyen), sınırlı veya sınırsız hareketleri vardır. Nesne ve varlıkların nitelik değiştirmeleri, yer değiştirmeleri veya yerleri sabit olduğu halde pozisyonlarını değiştirmeleri bir hareketi ifade eder. Fiziksel, kimyasal ve organik hareketlerin hepsine birden, ‘mekanik hareket’ denilmektedir. Tasarımda, görsel hareket vardır. Nesne ve varlıkların fiziksel strüktürlerine göre değişen doku, form ve kontur öğeleri ışık enerjisine bağlı olarak farklı farklı etki ve titreşimler yaratırlar. Bu faktörler; gözün görme yetisi, görsel hareket tesirlerini belirler. Tasarım öğeleri ile elde edilen bu hareket tesirleri, tamamen görseldir” “Arnheim, R., Art and Visual Perception, 1974” (Atalayer, 1994, s.117’deki alıntı).

Görsel anlatımlarda hareket; kuvvetlerin yer ve yön değiştirmesine ya da “...betilerin yoğunlaşmış seyrelmesinden ve pozlarından kaynaklanan durağan dengenin bilinçli biçimde bozulması etkisi” (Sözen ve Tanyeli, 1994, s.66) dir. Poz, ışığın aydınlattığı yüzeyler ve gölge, ışık frekanslarının oluşturduğu renk, derinlik, espas gibi faktörler hareket olgusu ile etkinleşir.

Paul Klee ise “...her oluşum devinime dayanır. Sanat yapıtı devinimden doğar; o belirli bir devinimdir, varlığı, devinimle (göz kasları) ile anlaşılır” (Kavlak, 1997, s.6) der ve “...devinimi; karşıt güçlerin, insanla evrenin çatışmasından ya da dengesizliğinden doğan bir olay olarak ele almaktadır” (Cantürk, 1992, s.67). Ayrıca yine Klee’nin ifade ettiği gibi hareket, sakin (dingin, dengede) olduğu noktalarda bile daima çift yönde hareket ediyormuş etkisi yapar. Bu etki, durgun noktada karşılaşan ve birbirini sıfırlayan (dengeleyen) kuvvetler ile insandaki yön bilincinin yarattığı zıtlıklardan doğar. Objektif olarak bir yüzeyde ya da noktada denge içinde olan kuvvetler daima iki yönü ifade eder. Örneğin aynı şeklin yön olarak iki ayrı pozisyonda gösterilmesi durumunda, algı ve etki bakımından iki ayrı nitelik meydana gelir.

Görsel denge, bir kompozisyon ya da tasarımı oluşturan ağırlık ve güçlerin birbirlerini tamamlaması ya da eşitlemesidir. Tamamlama ya da

eşitleme; hareket noktasının yeri, harekete neden olan öğelerin ilişkileri, etkileri ve yönleri ile algılayanın deneyim ve bilgi birikimleri ile sağlanabilir.

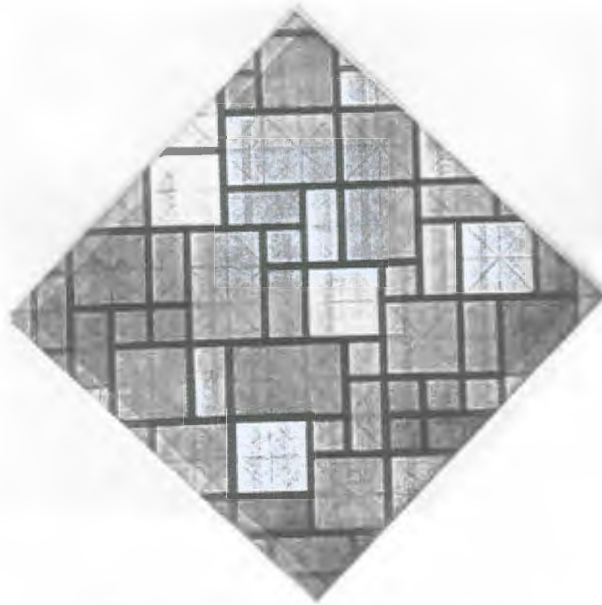
Hareket, bütünü oluşturan form, renk, doku, aralık, ölçü, yön gibi öğelerin zıtlık temelinde yarattığı etkidir. Görsel hareketin temeli zıtlığa dayanır. Form, renk, doku, aralık, ölçü, yön gibi öğelerin kendi içlerinde ve birbirleriyle olan ilişkilerinde meydana gelen zıtlıklar, yüzeyler ve öğeler arasındaki yön zıtlıkları, öğelerin anlam ve kavramından kaynaklanan zıtlıklar görsel hareket etkileri meydana getirir. Bu sayede algılayan sürekli ve düzenli bir şekilde uyarılmakta, bu da algılamanın süreklilik kazanmasına ve algılayanın ilgisinin yoğunlaşmasına neden olmaktadır. *“Herhangi bir kompozisyon ya da tasarımda, elemanlar arasındaki yönü ifade eden herhangi bir hareketin etkisi, zıt hareketlerle dengelenebilmektedir”* (Şentürk, 1999, s.60).

Konumları itibariyle yönler; yatay, dikey ve diyagonal olarak ayrılır ve insanlar üzerinde birtakım psikolojik etkilere neden olurlar. Dikey yönler; hırs, heyecan, etken, evrensel, nesnel, düşünsel, erkeksi, hayat, aktif ve dinamik özellikler taşırlar. Yatay yönler; sakin, durağan, huzur, istikrar, edilgen, bireysel, öznel, maddesel, dişi ve sessiz etkiye neden olurlar. Diyagonal yönler ise hareketli, canlı, dinamik, değişken, heyecan verici etkiler verirler. Aynı zamanda diyagonal yönler; yatay ve dikey yönlere göre daha değişken ve hareketli etkilere sahip olduklarından, kompozisyon ve tasarımlarda daha etkili anlatımlara neden olurlar (Şentürk, 1999, s.60). *“Denge prensibi, dikey ve yatay zıt yönlerin birlikte kullanımına bağlıdır. Dikey kuvvetlerin ilk olarak verdikleri etki yerçekiminden kaynaklanan çekim gücünün vermiş olduğu ağırlık ve düşme hissidir. Yatay kuvvetlerin vermiş olduğu etki ise; öncelikle düzlük hissinden kaynaklanan hafiflik etkisiyle, dikey kuvvetlerin ikisinin birarada bulunması yeterince ikna edicidir ve kararlı bir his vermektedir. Diyagonal kuvvetler ise; dinamizmi, hareketi ve değişkenliği ifade etmektedir”* (Lauer, 1990, s.202).

Devinim, yönlerin farklı ilişkilerine dayanmaktadır. *“...Yatay ya da dikey tek çizgide hiçbir hareket yoktur....Oysa birden fazla dik ya da*

yatayla oluşan bir durumda devinim vardır. Çünkü burada göz atlamalı bir sıra takip ederek devinimin temeli olan zaman boyutunu bulur. Yani göz önce çizgi üzerinde gezinir, sonra pasif olan araya geçer, oradan ikinci sıradaki çizgiye atlar. Kopuk kopuk yani yön değiştirmeden ara boşluklar bırakarak tek yönlü devam eden çizgilerle oluşan durumda da devinim vardır....Bu aynı zamanda bir karşıtlar çatışmasıdır. Zira ara ve çizgi birbirine karşıt öğelerdir. Aktif çizgiyi ortaya çıkartan bu pasif aralar devinim ögesi olmuştur” (Keskinok, 1968, s.78-81).

Herhangi bir harekete sahip olmayan tek çizgisel yönü canlandırıp hareketlendirmek için zıttına ihtiyaç vardır. Çünkü yönler zıtlarıyla anlam ve değer bulur, hareket kazanır ve dengelenir (Resim 48). Yatay dikeyin, arka önün, sağ solun, alt üstün hem zıttı hem de dengeleyicisidir. Yön zıtlıkları; öğelerin yüzey üzerindeki yerleşim yerlerini, gerilimlerini, aralıklarını, pozlarını, renk etkilerini, doğrultularını belirlemede yani göz ve beyinde denge sağlamada kullanılır. Ayrıca yön zıtlıkları kullanılarak gözün kompozisyonun ya da tasarımın dışına çıkması ve yeni arayışlara yönelmesi engellenebilir.



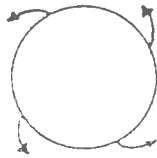
Resim 48: Piet Mondrian. Gri Çizgiler Ve Renkli Yüzeyle, 1919. Tuval Üzerine Yağlıboya. 26 3/8". Diyagonal, Marquise Arp Koleksiyonu. Basel

Açık-koyu ilişkilere dayanan bir kompozisyonda devinim, siyah-beyaz bölgeler arasında yaşanan gel-git durumlarından doğar. “Paul Klee’ye göre; beyaz temel öge, niteliği gereği, ışık ve aydınlıktır. Her direnç, şimdilik, durgundur, devinimden yoksun her nesnede, en küçük canlılık olmaz. Böyle olunca, siyaha çağrıda bulunmak, savaşa itmek; ışığın tüm biçimsiz gücüyle döğüşmek gerekecektir....Söz konusu olan, açık ve koyuyu kavraya tutuşturarak...yükselme ve çekilme devinimi elde etmektir ve bu iki kutupta etkili bir olanak içerir. Zamanın yükselen, inen değişimiyle birlikte, açıktan koyuya ve koyudan açığa doğru bir devinim oluşur. Beyazın belirli bir durumu olmasına karşı, siyah, tersine zamansal etkidedir” “Klee, 1956, s.52” (Kavlak, 1997, s.13’deki alıntı). Devinimin karakteri ve denge durumu, açık ve koyunun yüzey üzerindeki yerleşme durumuna (dikey-yatay, inişli-çıkışlı, eğik gibi), açık koyu arasındaki mesafe ilişkilerine ve büyüklük farklılıklarına göre değişebilir.

“Zihnimize rengine dair iki büyük ayrım oluşur: sıcak ve soğuk, açık ve koyu. Böylelikle, her rengin dört ayrı çekicilik tonu olur-sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık, soğuk ve koyu” (Kandinsky, 2001, s.98).

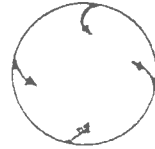
“Renklerin açık-koyu veya siyah-beyaz oluşu farklı görsel etki yaratır. Açık renkler ve beyaz, merkezden kaçan; koyu renkler ve siyah merkeze koşan bir hareket uyandırır”(Şekil 25).

Merkezden kaçan hareket



Açık-beyaz

Merkeze koşan hareket



Koyu-siyah

Şekil 25: Açık-Koyu Arasında Yaşanan Hareket.

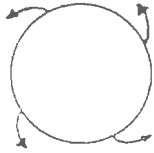
Renklerin sıcaklık ya da soğukluğu da görsel hareket etkisi yaratır. Ancak burada söz konusu olan yatay bir harekettir. Sıcak renk yatay yüzey üzerinde izleyiciye doğru ilerler, ona erişmeye çalışır. Soğuk renk ise izleyiciden uzaklaşır (Şekil 26).



Şekil 26: *Sıcak-Soğuk Arasında Yaşanan Yönel Hareket.*,”Kandinsky, 2001, s.99” (Yılmaz, 1999, s.68’deki alıntısı).

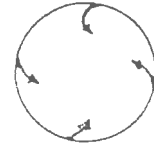
Sıcak (sarı) ve soğğun (mavi) bu karşıtlığına destek veren ikinci hareketi, merkezden kaçan ve merkeze koşan hareketleridir. Sarı, ışık yayarken merkezden bir hareket olarak izleyiciye yaklaştığı fark edilir. Mavi ise merkezde toplanan bir hareket ile izleyiciden uzaklaşır (Şekil 27).

Merkezden Kaçan Hareket



SICAK-SARI

Merkeze Koşan Hareket



SOĞUK-MAVİ

Şekil 27: Sıcak-Soğuk Arasında Yaşanan Hareket.

Bu etkiler, renklere beyaz ya da siyah ilave edildiğinde daha da büyür ve güçlenir. Sarıya biraz mavi ilave edildiğinde ortaya çıkan yeşil renk, yatay ve merkezden kaçan bir hareketlenme gösterir. Mavi bütünüyle karşıt bir hareket göstererek sarıyı frenler. Mavinin artmasıyla da birbirine karşıt iki hareket karşılıklı olarak birbirini yok eder (dengeler) ve hareketsiz, dingin bir yeşil oluşur.

Kırmızının ise canlı, kendi içinde hareketli ve huzursuz bir etki yapan, merkezden kaçan ya da merkeze koşan hareketleri yoktur. Tamamlayıcısı olan yeşil, siyah ya da beyaz ile karıştırıldıklarında griyi verirler.

“Kırmızıya katılan sarı ile ortaya çıkan turuncuda dışa doğru bir hareket başlar. Mavi katılmış kırmızıyla oluşturulan mor ise geri çekilme, uzağa kaçma eğilimlidir.

Turuncu ve mor çiftinin hareket etkisi ise şekil 28’de verilmiştir:



Şekil 28: *Turuncu-Mor Çiftinin Hareket Etkisi (sarıya katılan kırmızıyla ortaya çıkan turuncuda dışarı doğru bir hareket görülür. Mavi katılmış kırmızıyla oluşan mor ise geri çekilme, uzaklaşma eğilimindedir)* “Kandinsky, 2001, s.99” (Yılmaz, 1999, s.69’daki alıntısı).

“Renkli resimde devinim öğeleri rengin, olanaklarından yararlanmış durumuna göre değişir....Tamamlayıcı renklerin...birbirlerini aramaları bizi, devinim ve karşı devinim olarak...saat rakkası benzetimine götürür....Yanyana kırmızı ya da yeşil, hiçbir devinim özelliği göstermez. Birinden diğerine sıçrama bölgesinden geçerek devinimi sağlayabiliriz. Bu da çok doğal olarak etkinsiz (nötr) bir bölge ile sağlanabilir. Bu da

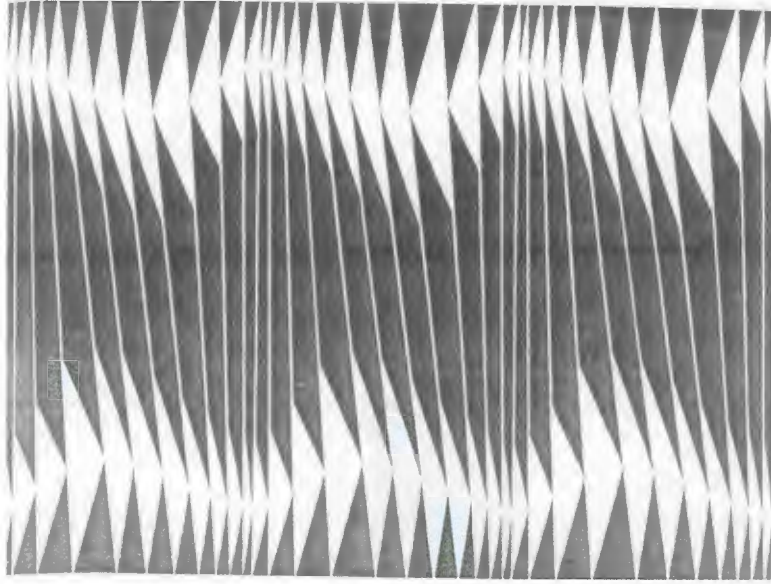
devinim-karşı devinim ile devingen dengeyi hatırlatır” (Keskinok, 1968, s.83).

Dengeli bir devinim, karşıt renklerden birini pasif, diğerini aktif hale getirmeyle sağlanabilir. Örneğin etkisi güçlü ve hareketli bir renk, pasif ve etkin olmayan hareketsiz geniş bir yüzey ile dengelenebilir (Resim 49).

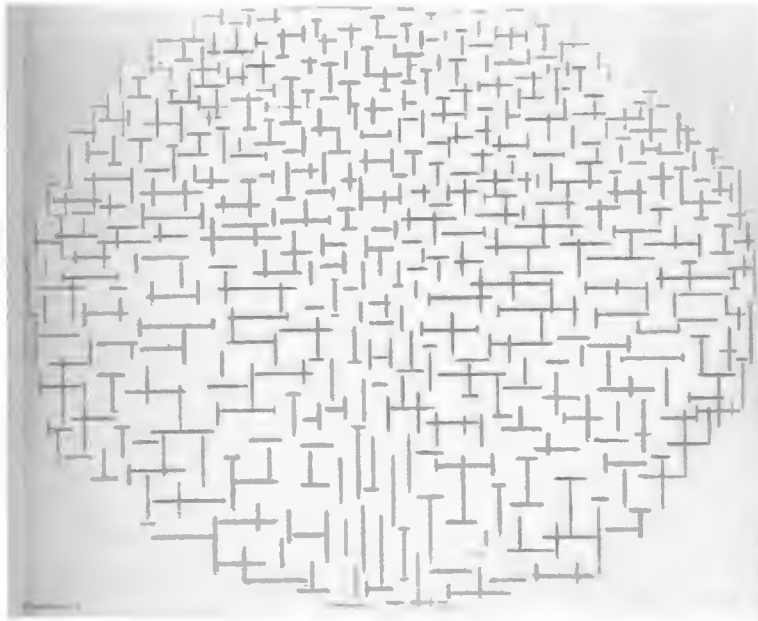


Resim 49: Gustave Courbet. Elmalar ve Nar, 1819-1877.

Hareketi etkileyen unsurlardan biri de ritmdir. “*Ritm, düzene girmiş harekettir*” (Keskinok, 1968, s.87). Ögelerin veya benzerliklerin zaman ve mekan içinde sistemli tekrarı ya da düzenli hareketine ritm denir. Bir rengin, bir çizginin, bir kitlenin belli ve belirsiz aralıklarla irdelenmesi ritmi doğurur. Ritmi oluşturan ögelerin yüzeyde belli bir düzen içinde dolaşımından doğan hareket yakalanmaya çalışılır ve çalışmayı izleyen gözün bir noktaya takılmadan tüm yüzeyde kesintisiz dolaşması amaçlanır (Resim 50,51). Hareketlerden doğan ritm, denge ve uyumun göstergesidir.

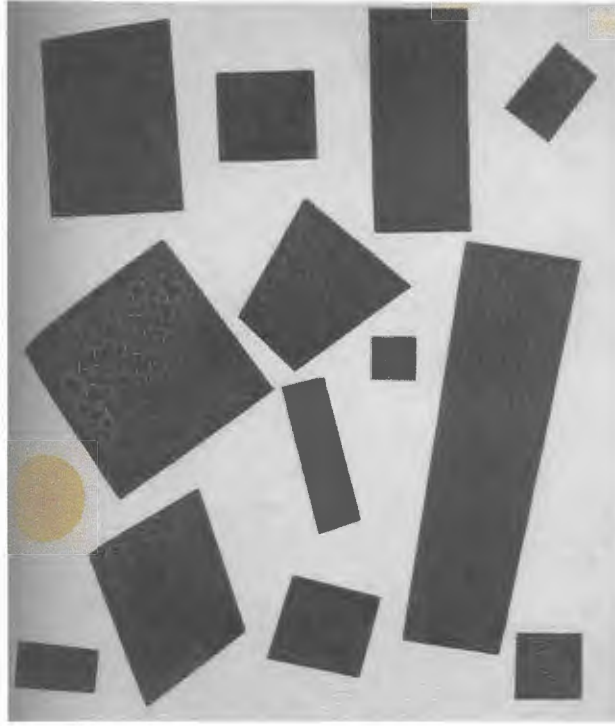


Resim 50: Francis Celentano. Flowing phalanx, 1965. Tuval Üzerine sentetik Polimer. 87x117 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York (Lauer, Design Basics, 1985, s.111).



Resim 51: Piet Mondrian. Kompozisyon No:10, Pier and Oceon. 1915. Tuval Üzerine Yağlıboya. 33 ½ -42 5/8. Kröller-Müller Müzesi, Otterlo (Hunter ve Jacapus, Modern Art, 1985, s.161).

“Bir veya birkaç formun, belli sistemlerle yinelenmeleri, ara boşlukların giderek fazlalaşması-azalması, belli aralıklarla değişime uğramaları, periyodik olarak büyüyüp-küçülmeleri, konumlarının ve renklerinin giderek değiştirilmeleri görsel yönü ile ritm olarak değerlendirilir” (Demir, 1993, s.111), (Resim 52).



Resim 52: Kasimir Malevich. Süprematist Kompozisyon, 1915. Tuval Üzerine Yağlıboya. 70 x 60 cm., Ludwig Koleksiyon (Hunter ve Jacapus, Modern Art, 1985, s.161).

“Devinimin, duraklama (yönlerin kesişmesi), yön değiştirme durumlarında periyodik bir düzen varsa yapıtın biçim öğelerinde ritmik bir ilişki kurulmuş demektir. Devinimlerin periyodik düzeni, devinimlerin birbirine benzerliğini, ortaya koyar. O halde bir ritmik oluşumda, ...çoğunluk teşkil eden devinimler ve bunların karşıtları bulunacaktır. Karşıt devinim çoğunluktaki devinimin tam karşıtı, ona hiç benzemeyen karakter bakımından tamamen farklı olan devinim öğeleriyle oluşur.

Örneğin, dikey çizgilerin yanyana tekrarı çoğunluk teşkil eden devinim öğeleridir. Bunun tam karşıtı eğik devinimlerdir. Oysa birer devinim öğesi olan aralar, dikey çizgilerden karakter bakımından farklı değildir. Ama bunlar çizginin aktifliğini ortaya çıkaran pasif öğeler olduğundan, görev bakımından farklılık gösterir. Bu bakımdan bir ritmik durumda tam karşıtlar bulunmadığı takdirde bunlar, aktif aralar karşıtı olabilirler” (Keskinok, 1968, s.87).

Ritimsel ilişkiler, görsel anlatımlarda birlik unsuru olarak kullanılabilir. “*Örneğin aynı formların belli sistemlerle tekrarlanmasından oluşan düzenlemeyi, göz ve beyin bir bütün olarak algılar, giderek büyüyen küçülen formlar arasında, gözün hareketi daha çabuk ve rahat olur, bu da algılamayı kolaylaştırır. Rengin giderek bir başka renge dönüşmesi (sıcaklaşması-soğuklaşması, ışık şiddetinin artması-eksilmesi, renk şiddetinin kromasının artması, eksilmesi) gözün hareketini kolaylaştırır ve bütünlüğün sağlanmasına etki eder. Rengin ritmik ilişkisi, yalın formların ritmik ilişkisi ile uyum gösterdiğinde optik hareketlenme çok daha artar”* (Demir, 1993, s.111).

Boyanın sürülüş ritmi de hareket uyandırma açısından önemlidir. Boya, genelde biçimin genel hareketi yönünde kullanılır. Farklı yönlerde sürülen boya ile çalışmalarda dinamik bir etki yaratılmaya çalışılır. Ayrıca ışık etkileri ve renk, hareket ve denge nedeni olabilir.

Özellikle figüratif çalışmalarda, görsel anlatım öğelerinin yanında figürlerin duruş şekilleri ve yönleri, konumları, ifadeleri, bakış ile kazanılan yön hissi ve konu gibi özellikler de kullanılırsa kompozisyonun dinamik etkisi artar ve hareket kazanır.

5. ESPAS İLİŞKİLERİNDE GÖRSEL DENGE

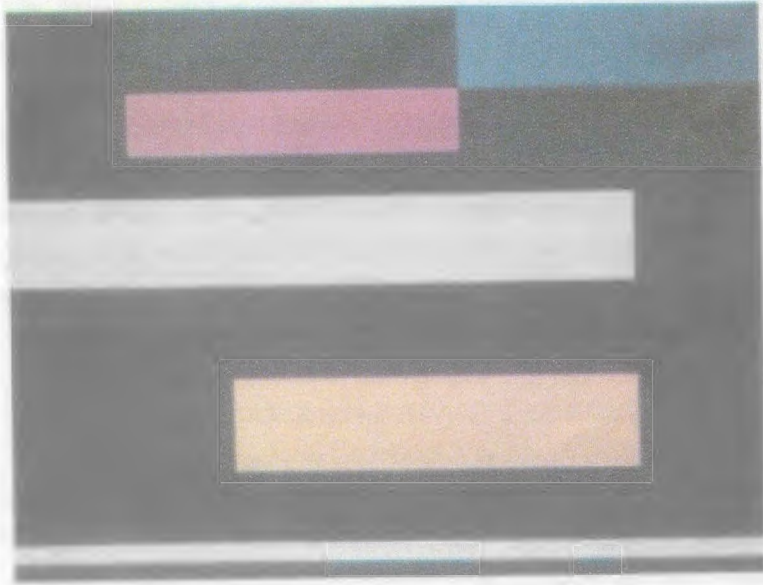
Kelime olarak “...derinlik, aralık, uzay, perspektif, atmosfer gibi anlamları...” (Kendirli Özcan, 1996, s.vi) içeren espas; plastik anlatımları oluşturan çizgi, renk, doku gibi görsel öğelerin yüzey üzerinde birbirlerini etkili kılacak oran ve yön ilişkileri içinde hareket kazanmalarını sağlayacak uzaklık-yakınlık veya aralık etkileridir. Bütünü

oluşturan elemanlar arasındaki espas ilişkileri ve etkileri göz ve beyinde denge ve dengesizliklere neden olan önemli unsurlardan biridir.

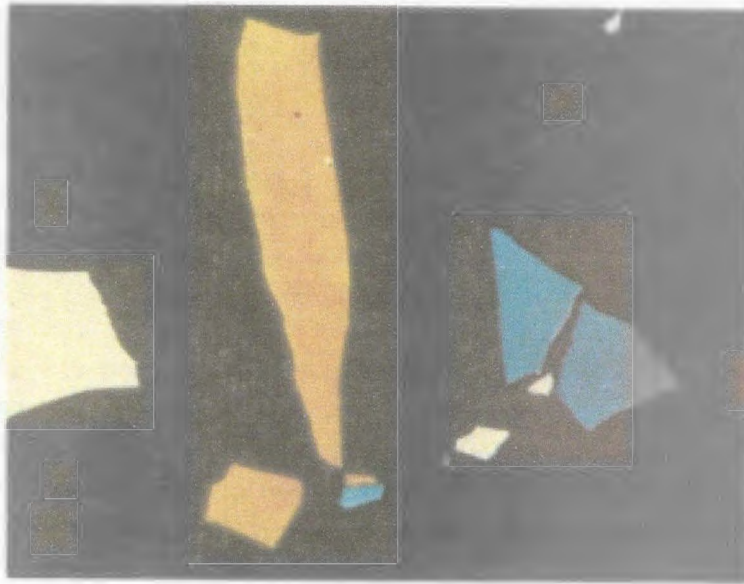
Herhangi bir kompozisyon ya da tasarımda kullanılan elemanlar arasındaki uzaklık-yakınlık veya aralık farklılıkları, hareket ve derinlik algısının oluşmasına etki etmektedir. *“Aralık; yüzeyler, formlar, cisimler arası uzaklıktır ve derinlik elde etmede kullanılır. Tekrarlar arası mesafe de denilebilir. Aralık, biçimlerin fonksiyonunu, ölçülerini, yönlerini, tesirlerini etkileyen, güdümlenen bir ögedir ve dengeyi sağlayan bir unsurdur. Sürekli yakın benzer aralıklardaki tekrarlar monotonluk yaratır. Aralıkların değiştirilmesi çalışmanın hareketlenmesine neden olmaktadır. Resim sanatında alan; seçilmiş sınırlı bir alanda, plastik ve resimsel elemanlarla yaratılan boşluk kavramıdır. Tabloda ara boşluk kavramı, ton; valör, çizgi, hacim değerleri ve strüktürü ile kendiliğinden olan durum ve sonuçtur. Bir alanda, iki nokta arasındaki uzaklık, zaman ve mesafeyi belli eden bir durum yaratır. Kısaca uzunluk, genişlik ve derinlikle birlikte zaman da sahip olmuş olan alan, boşluk kavramını verir”* (Özcan, 1996, s.6-8). Örneğin yakın aralıklarla biraraya gelen elemanlar, bütün olarak algılanırlar. Farklı aralıklar kullanılarak yüzeye yerleştirilen elemanlar ise bütünden ayrılarak espas zıtlıklarına neden olurlar. Yani espas, görsel etkilerin net, anlaşılır ve kuvvetli olmasında önemli rol oynamaktadır.

“Bir biçim veya renk, önce kendine en yakın form ve renkle ilişkiye girer ve uzağında kalanlara karşı birlik oluşturarak görsel bir ağırlık oluşturur. Biçimler, aralarındaki boşluk arttıkça bağımsızlaşırlar. Ara boşluklardaki azalma ve artma, biçimler ve renkler arasındaki etkileşimlerin de artmasına veya azalmasına neden olmaktadır. Bir rengin diğer bir renkle etkisini arttırmak, azaltmak veya dengesini sağlamak, renk şiddeti, rengin kapladığı alan ve oranla ilgili olmakla beraber birbirlerine olan uzaklık ve yakınlıkları ile de ilgilidir. Örneğin, sarı, mavi ve turuncuyu, bir yüzey üzerinde serpiştirdiğimizde, sarıya yakın olan mavi açık-koyu, turuncuya yakın mavi hem tamamlayıcı hem de sıcak-soğuk ilişkiye gireceklerdir. Bu yakınlaşma-uzaklaşma, ara mesafelerin artması-azalması farklı etkileşimlere, dengelere veya

dengesizliklere neden olabilmektedir” (Demir, 1993, s.109), (Resim 53, 54).



Resim 53: Espas İlişkilerinde Denge Etkileri (Demir, 1993, s.109).



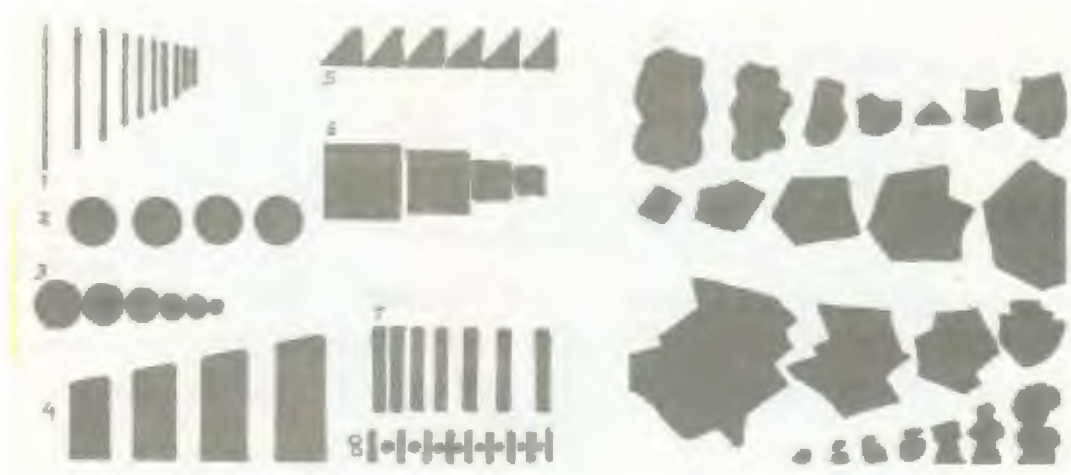
Resim 54: Espas İlişkilerinde Denge Etkileri (Demir, 1993, s.110).

Renklerin psikolojik etkileri ve renklerin kendi aralarında sahip oldukları sıcak-soğuk, ışıklı-ışsıksız, açık-koyu gibi özelliklere göre önde-arkada olma hissi, espas ile dengelenebilir. “Örneğin; sarı renge sahip alan önde olduğu hissini verirken, mavi renge sahip olan bir alan koyu ve soğuk özelliğinden kaynaklanan bir etki ile arka plan etkisi vermektedir. Yanyana kullanılmış olan sarı, mavi ve yeşil renklerden mavi ve yeşil, sarıya göre koyu ve soğuk etkiye sahip oldukları için birbirlerine yaklaşmaktadırlar. Fakat bu renkler sarı ile yanyana geldiklerinde açık-koyu, sıcak-soğuk etki nedeniyle sarıdan uzaklaşmaktadırlar” (Şentürk, 1999, s.47-48). Uyarı yönü ile sıcak renkler öne çıkma, soğuk renkler arkaya gitme eğilimi gösterirler. Eşit ışık şiddetine sahip olan nesnelere uzakta olanı daha karanlık görünür. Aynı rengin ışıklı olanı ışsıksızına göre öne çıkar. Rengin ışığı giderek azaldığında geriye gider ve derinlik etkisi artar. O halde rengin doygun olması ya da olmaması, öne çıkma ve geriye gitme etkisini de beraberinde taşır. Yani herhangi bir kompozisyon ya da tasarımda, ışık-gölge, açık-koyu sıcak-soğuk gibi etkilerden kaynaklanan plan farklılıkları espas ile belirlenmekte ve dengelenmektedir. Oluşan plan farklılıkları, nesnenin hacim kazanmasına yardımcı olur.

“Yüzey üzerindeki dokusal farklar, hareketi ve espası sağlayabilir. Özellikle saydamlık etkisiyle, yüzeyde ‘glase’ tekniğinin ve üst üste gelen boya katmanlarının kullanımıyla dokuların ve espasın oluştuğu, ışıklılığın arttığı görülmektedir” (Özcan, 1996, s.78). Böylelikle derinliği olan bir boyanın ışıklı titreşimleri yakalayabilme şansı doğacaktır. Yani gerek malzemenin kendi dokusu gerek sanatçının yarattığı dokular espas etkilerine neden olmaktadır. Doku zıtlıklarının yani mat-parlak, sert-yumuşak, pürüzlü-pürüzsüz gibi ilişkilerin göze vermiş oldukları ön-arka, sağ-sol durumları, espas ile dengelenebilir. Örneğin pürüzlü dokuya sahip bir form, pürüzsüz forma göre daha hareketli, uyarıcı, dinamik özelliklere sahip olduğundan öne gelir. Bu etkiler doğrultusunda pürüzlü bir form çok ya da büyük alan kaplayan pürüzsüz form ile dengelenebilir. Yüzeyde oluşan plan farkları da göz ve beyinde dengeye neden olur.

Espas, plastik anlatımlarda birbirleri ile ilişkiye giren öğelerin kıyaslamalarındaki yanıltıcı etkilerden kaynaklanan göz yanılmalarını etkilemektedir. Bütün renk armonilerinde ve kontrastlıklarda; büyüklük-küçüklük, şiddetli-şiddetsiz, açık-koyu gibi dengeyi etkileyen faktörler, uzaklığı (ara boşluğu) ayarlamak veya ara boşluğun dokusunu değiştirmek ile çözümlenebilir. *“Ancak espasın yanlış ayarlanması ve uygulanması farklı etkileşimlere veya dengesizliklere sebep olur. Gözün hareketini ve algılamayı yönlendirir. Formların, şekillerin, figürlerin uzaklığı-yakınlığı, birbirlerine göre yerleri görsel denge ve estetikle doğrudan ilişkilidir, bu da resmin kuruluşunda önemli yer tutar”* (Özcan, 1996, s.6).

Form ilişkilerinde, formların özelliklerinden kaynaklanan önde-arkada olmaları, espas ile dengelenebilir. Örneğin *“... belirgin-belirsiz form ilişkisinde belirgin formlar öne çıkar, belirsiz formlar derine gider”* (Demir, 1993, s.123). Uzaklık arttıkça cisimler arası uzaklık yaklaşır, uzaklık arttıkça cisimlerin görüntüsü küçülür. *“Giderek küçülen formlar arka planda kalır, büyüyen formlar ise öne çıkarlar. Büyükten küçüğe doğru sıralanan benzer formlar, küçüldükçe geriye giderler, büyüdükçe öne çıkarlar”* (Şekil 29), (Demir, 1993, s.122). Güncel yaşamda, aynı düzlem ve doğrultuda önde olan bir form arkada kalanın görüntüsünü tamamen ya da kısmen kapatır. *“O halde bir formun bir kısmını veya tamamını kapatan form (diğer prensipler ne olursa olsun) önde görülür. Bu da iki boyutta, ön-arka plan etkisi verir”* (Demir, 1993, s. 122). Bir formun kompozisyon içindeki etkisini arttırmak, azaltmak veya dengesini sağlamak, formların birbirlerine olan uzaklık ve yakınlıklarıyla ilgilidir. *“Benzer formlar arasındaki boşluk, belli sistemlerle azaltılıp çoğaltıldığında, gözün hareketini yönlendirebilir. Formlar arasındaki uzaklık-yakınlık ve birbirine göre konumları görsel denge ile ilişkilidir”* (Resim 55, 56), (Demir, 1993, s.109).



Şekil 29: Form ilişkilerinde Espas İle Yaratılan Derinlik Etkileri (Demir, 1993, s.112).



Resim 55: Piet Mondrian. Broadway Boogie-Woogie, 1942-43. Tuval Üzerine Yağlıboya. Modern Resim Müzesi, New York (Wasserman, Modern Art, 1970, s.65).

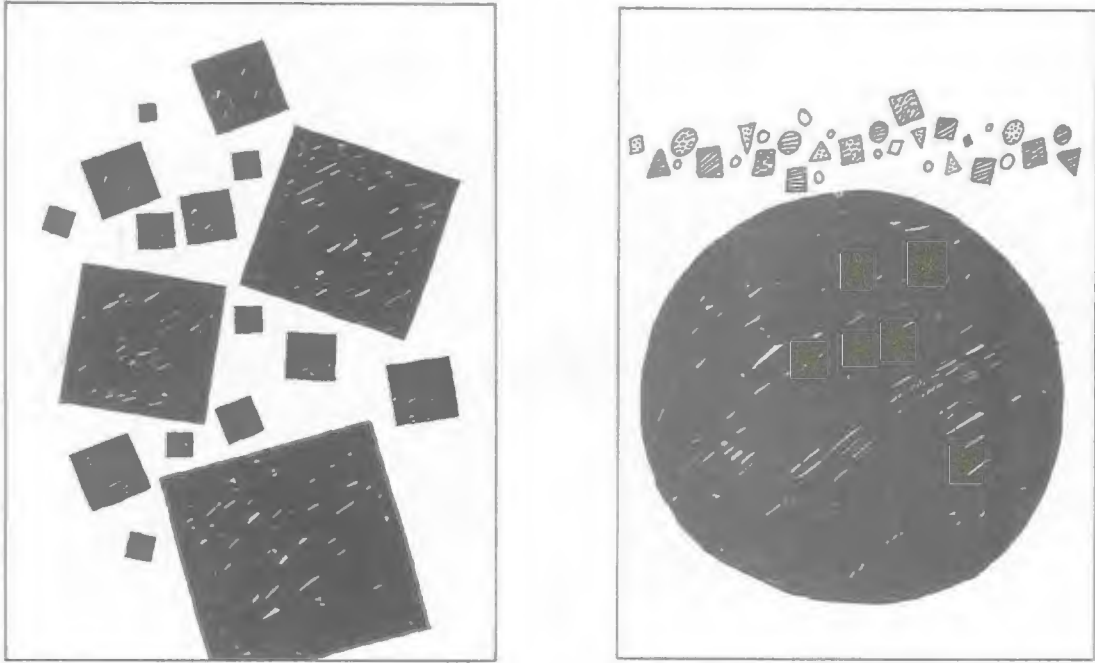


Resim 56: Kasimir Malevich. 8 Kırmızı Dikdörtgen, 1915. Tuval Üzerine Yağlıboya. Stedelijk Museum, Amsterdam (Hunter ve Jacapus, Modern Art, 1985, s.173).

6. NİCELİK İLİŞKİLERİNDE GÖRSEL DENGE

Herhangi bir kompozisyonu ya da tasarımı oluşturan elemanların yüzey üzerindeki dağılımları sayısal açıdan değerlendirildiğinde; benzer elemanların azlık-çokluk ilişkilerinin göze vereceği uyarı etkileri büyük-küçük, dar-geniş gibi zıtlıkların kullanılması ile dengelenebilir. Örneğin renk şiddeti yüksek olan büyük ve az bir formun göze vereceği uyarı etkileri renk şiddeti düşük, birçok küçük form ile dengelenebilir. Büyük benzer form ile küçük benzer formun göz ve beyinde etki dengesi ise büyük formun az, küçük formun çok olmasıyla sağlanabilir.

“Birbirleri ile ilişkili benzer veya farklı elemanların, değişik aralık, konum ve sayıda az-çok dengesi içinde dengelenmeleri tasarıma dinamik bir görsel etki kazandırır” (Şekil 30, 31), (Demir, 1993, s.106-107).

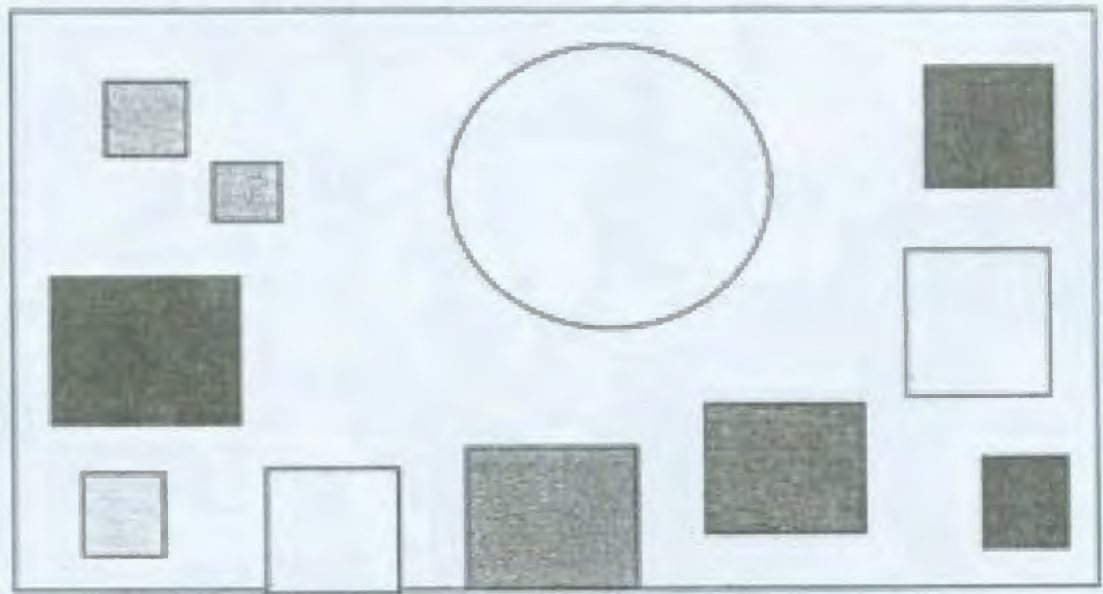


Şekil 30, 31: Nicelik İlişkilerinde Görsel Denge (Lauer, 1985).

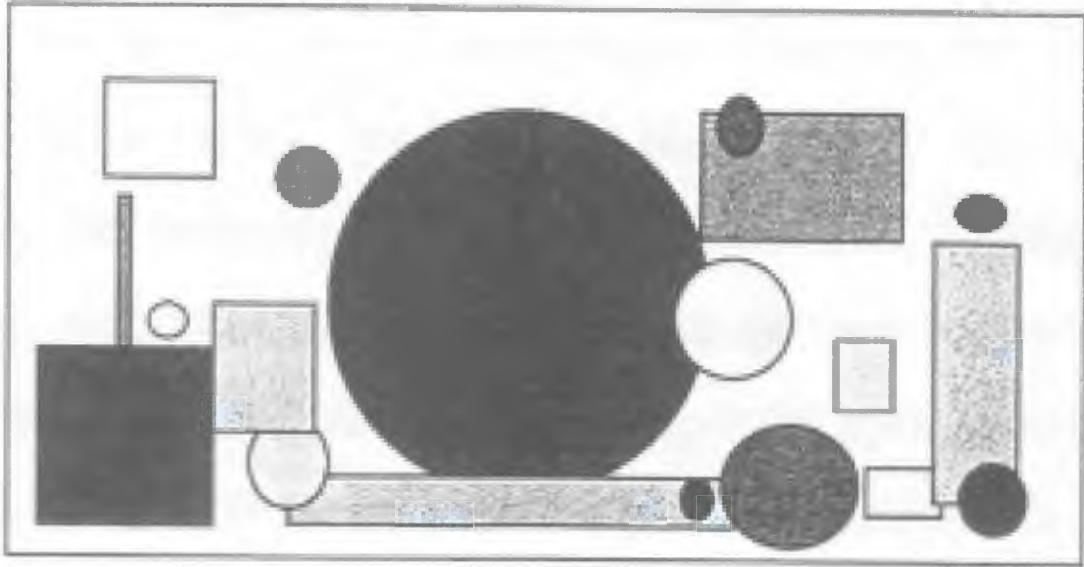
Göz, aynı yüzey üzerinde bulunan benzer elemanları gruplandırır ve bütün olarak algılar. Benzemeyen eleman(lar) ise gruptan ayrılarak görsel ilgiyi kendi üzerinde toplar ve zıtlık oluşturur(lar). Göz, benzer formları bir bütün olarak görür ve benzemeyen formu daha ayrıntılı algılar. Bu etkiler azlık-çokluk, büyük-küçük ve aralık ilişkileri ile dengelenebilir. *“Kompozisyonda vurgu noktasının oluşabilmesi için bir elemanın, bir eleman veya elemanlardan oluşan gruptan ayrılması gerekir. Eleman, yalnızca ayrılma sonucu görsel önemi kendinde toplar ki bu zıtlıktır. Ayrıca onun diğerleriyle herhangi bir farklılık taşımasını da gerektirmez, yerleşme durumundaki farklılık yeterlidir”* (Lauer, 1990, s.44). *“Ögelerin tümünün uyumu tekdüzeliği yaratırken, zıt ögeler bütünlüğü sağlamakta ve vurguyu arttırmaktadır. Zıt ögelerin yüzeydeki dağılımı denge ilkesi ile doğru orantılıdır”* (Şentürk, 1999, s.30). Dengeli bir kompozisyon ya da tasarımdaki ögeler, herhangi bir değişime izin vermeyecek şekilde bütünde zorunluluk karakteri gösterir. Böylece rastgelelik, geçicilik,

uyumsuzluk veya sakat görüntü ortadan kalkar. Örneğin bir kompozisyonda tanımlanabilen birçok benzer form, göz ve beyinde bütün olarak algılanırken benzemeyen form(lar) gruptan ayrılarak karşı güç oluşturur. Farklı aralıklar kullanılarak yerleştirilen elemanlar ise gruptan ayrılarak yine bütüne karşı bir güç meydana getirir. Mesafelerinin azaltılıp çoğaltılması, uyumlu ve dengeli kompozisyonlar ve tasarımlar için oldukça etkili bir yoldur. Çünkü kompozisyon ya da tasarımda bulunan elemanların yüzey üzerinde eşit aralıklarla dağılımları monotonluk yaratırken farklı aralık, konum ve sayıda yerleştirilmeleri kompozisyonun ilgi çekiciliğini arttırmaktadır.

“Örnekteki siyah kare, diğer elemanlardan form ve ölçü olarak pek farklı değildir. Fakat onun yüzey içerisinde sahip olduğu konum, espas zıtlıklarının kullanılması ile oluşan ayrıştırma, izleyicinin dikkatinin yakın aralıkla kullanılan ve benzer diğer elemanlardan uzaklaşmasını ve kendisinde toplanmasını sağlamaktadır” (Şekil 32, 33), (Şentürk, 1999, s.116). Benzer formlar arasındaki boşluk, azaltılıp çoğaltıldığında oluşan uzaklık-yakınlık ve formların birbirlerine göre konumları görsel denge ile ilişkilidir.



Şekil 32: Form Zıtlıkları İle İzole Edilmiş Olan Biçim (Şentürk, 1999, s.117).



Şekil 33: Nicelik İlişkilerinde Görsel Denge (Şentürk, 1999, s.66).

7. KAVRAMSAL ETKİDE DENGE

Plastik sanatların değişik alanlarında görülen birçok eser ve etkinlikte kavramsal etkilere rastlanmaktadır. Kavramsal etkilerde esas olan izleyicide yeni bir dikkat biçimi oluşturarak zihinsel katılımı sağlamaktır. Kavramların dayandıkları düşünce ve yorumlarla plastik sanatlara yeni bir içerik kazandırmak için zıtlık ilişkilerinden yararlanır. Zenginlik fakirlik ile, iyi kötü ile, sıcak soğuk ile, uzak yakın ile, şişmanlık zayıflık ile, doğru yanlış ile, artı eksi ile, uzun kısa ile anlam kazanır, belirginleşir ve etkisini güçlendirir. Yani her kavram varlığını zıttına borçludur. Göz ve beynin kavramsal zıtlarla uyarılması birbirlerinin etkisini güçlendiren ilişkili ve uyumlu zıtlıklarla sağlanır.

Herşeyin üzerinde düşünceyi ve yorumlamayı esas alan kavramsal etkilerde nesnelere, onlara yüklenen anlamlarla bir değer ya da değer kazanır. Çünkü kavram, bir düşünce ile sembol arasında ilişki kurulmasıdır. Örneğin, gözlük denildiğinde ilk akla gelen, görme bozukluklarını gideren ya da güneşin zararlı ışınlarını süzen herkesin bildiği bir görüntüdür. Düşünülürken ise zihinde birçok işlevi olan

sınırsız sayıda gözlük biçimi şekillenir. Temel beklentiye göre günlük hayatta sahip olduğu anlam ve işlevlerini yerine getirmeyen farklı yapıdaki gözlükler, zihinde zıtlık ve ilişkisizlik yaratarak dikkat çeker. Buradaki etki, işlevsellik ile işlevsizlik arasındaki ilişki veya ilişkisizlikleri kullanarak düşünceyi harekete geçirmektir.

Sürrealist ressam Magritte'nin 'Düşlerin Anahtarı' adlı eserinde, altlarına isimler yazılı dört ayrı nesne görülmektedir. Atın altında kapı, saatin altında rüzgar, sürahinin altında kuş, çantanın altında çanta sözcükleri okunmaktadır. Sözcükler ile nesnelere arasındaki çelişkiler - özellikle de ötekilerden daha şaşırtıcı olan sonuncusu- izleyiciyi nesnelere gerçek hayatta kullanılan anlamları ve sözcükler konusunda düşünmeye yöneltir. Görüntülerden daha fazla güvenilen sözcüklerin kesinlikten uzaklığı kavramsal açıdan zıtlığa yani göz ve beyinde dengesizliğe neden olmaktadır. Çalışmadaki sözcük-görüntü-gerçek arasındaki çelişkiler zihindeki bilgileri kullanmaya, eski ve yeniye sorgulamaya dönüşmektedir. Kavram, anlam ve gösterilen nesnenin yarattığı zıtlık izleyicide dikkat çekici bir etkiye neden olmaktadır (Resim 57).

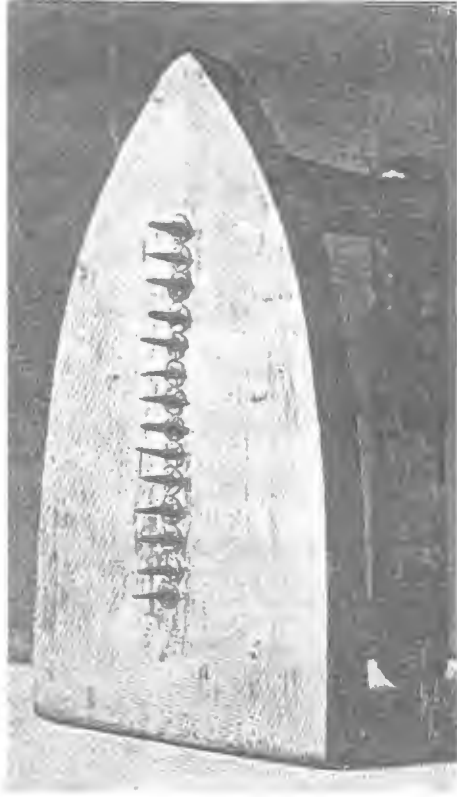


Resim 57: Rene Magritte. Düşlerin Anahtarı, 1898-1967 (Berger, Görme Biçimleri).

“*Marchel Duchamp, Mott Works* firmasının yaptığı bir idrar kabını, R. Mutt imzasıyla, bir sergiye *Çeşme* adıyla göndermiştir. Böylece, seçilen nesne sanatçının ona sağladığı yeni konuyla birlikte, farklı bir anlam kazanır” (Giderer, 1995, s.53). *Çeşme* ile sanat yapma eylemini en aza indirgeyen sanatçı, kavram ve anlam zıtlığını izleyiciye hissettirmiştir. Nesnenin işlevi değiştirildiğinde yani görülen ile sözcük bilgileri birbiriyle örtüşmediğinde izleyici huzursuz olur ve başka anlamlar aramaya başlar.

Bir tasarımda form-işlev-malzeme-renk arasındaki zıtlıklar da kavram olarak göz ve beyinde dengesizliğe neden olabilir. “*Örneğin, ütü tasarımında (Resim 58), malzeme işlevi, seri üretilebilirlik, ucuzluk ve estetik yönleri ile iyi, fakat form, ütüleme işlevini yerine getirecek şekilde düşünülmemiş, yani form-işlev ilişkisi yok*” (Demir, 1993, s.107) ise bu zıtlık başka bir ifadeyle uyumsuzluk, tasarımın tümünü olumsuz bir şekilde etkiler. Görsel anlatımda birbirinin varlık nedeni olan uyumlu ve gerekli zıt ilişkilerin yanında tasarımda olmaması gereken (uyumsuzluk gösteren) zıtlıklar, görsel anlatımı düşünsel boyutta harekete geçiren bir etki olarak değerlendirilebilir. Yani gerçek ile görülen arasındaki uyumsuzluk, kavramsal açıdan göz ve beyinde dengesizliğe neden olmaktadır.

Çalışmada kullanılan malzemenin, formun işlevine uygun olmaması malzeme-işlev uyumsuzluğuna yani kavramsal açıdan zıtlığa yol açar. “*Burada zıtlık, diğer görsel anlatım ilişkilerindeki uyumlu ve gerekli zıtlık değil, tam tersine tasarımda olmaması gereken uyumsuzluk ve olumsuzluktur. Bu zıtlık ve ilişkisizlik görsel anlatımın düşünsel boyutunu harekete geçiren bir unsur olarak değerlendirilebilir. Örneğin, bir futbol ayakkabısının ucunda sivri çivilerin çıktığını gördüğümüzde beynimizde şimşekler çakar. Hemen, futbol topunu, topun yapısını, işlevini ve böyle bir ayakkabı ile oynanacak oyunun olmazlıklarını, oynandığı zaman ne gibi olaylar olabileceğini, çivinin batıcılığını, işlevinin neler olduğunu düşünürüz. Halbuki yerli yerinde düzgün bir futbol ayakkabısını gördüğümüzde belki de futbol oyununu dahi aklımızdan geçirmeyebiliriz (Resim 59).*”



Resim 58: Man Ray, Ütü. 1921. Özel Koleksiyon, Chicago (Hunter ve Jacapus, Modern Art, 1985, s.173).



Resim 59: Günther Uecker. Futbol Ayakkabısı, Uzunluk: 25cm., Dusseldorf (Şentürk, 1999, s.105).

O halde görsel anlatımda, biri diğeri ile varolan zıt ilişkilerin yanında birbirlerinin varlık nedeni olmayan zıtlıklar da görsel anlatımın düşünce boyutunu harekete geçirmektedirler. Burada çatışan iki uç, olabilirlikle olamazlıktır. Bu çalışmada, uyarılan göz ve beyin, olmazlıktan nasıl olması gerekir düşüncesine vardığında denge bulacaktır” (Demir, 1993, s.107-108).

Malzeme olarak cam kullanılarak yapılmış bir sandalye ile karşılaşıldığında da, birey zihnindeki bilgileri birbirleriyle kıyaslanmaya başlar. Sandalye ve cam kavramlarının birlikteliği birçok zıtlığı beraberinde getirir. Güvenli-güvensiz, kırılabilir-sağlam, oturulabilir-oturulamaz gibi birçok kavram düşünülür. Çünkü sandalyenin günlük yaşamda sahip olduğu anlam ve işlevi değiştirilmiştir. Aynı şekilde çivili bir yatak da form-işlev-malzeme zıtlığına yani kavram-anlam kargaşasına neden olur. Susuzluk çeken bir kişinin karşısında su dolu bir sürahi ve bardak görmesi sevindiricidir. Bardağa su koymak için uzandığında bardağın süngerden olduğunu farketmesi düşünsel bir zıtlığa ve dengesizliğe neden olur.

‘Kürkle Kaplı Fincan, Çay Tabacağı ve Kaşık’ adlı çalışma, izleyicide kavramsal açıdan zıtlığa neden olmaktadır. Günlük yaşamın parçası olan bu objelere, sanatçının kullandığı farklı malzemeler ile yeni bir işlev ve anlam kazandırılmıştır (Resim 60).

Görsel sanatlarda soyut kavramlar ifadelendirilirken, genelde somut nesne ve olaylarla ilişkilendirilir. Soyut kavramlar zıtları ile beraber işlenirken yön, renk, doku, hareket gibi öğelerden de yararlanılarak görsel etki arttırılır. Ayrıca figürlerin duruş ve ifadeleri, etkinin güçlendirilmesinde katkı sağlayabilir. Örneğin Edvard Munch’ın ‘Yaşam Dansı’ adlı simetrik etkideki çalışmasında, kavramsal zıtlık özellikle renklerle belirgin bir hal almıştır (Resim 61). Sanatçı ayrıca neşeyi üzüntü, yaşamı ölüm ile birlikte sembolize edebilmek için diğer görsel anlatım zıtlıklarına ve ifadelerine başvurmuştur. Munch böylece yaşam kadar ölümün, neşe kadar üzüntünün de beklenen olduğunu verebilmiştir.

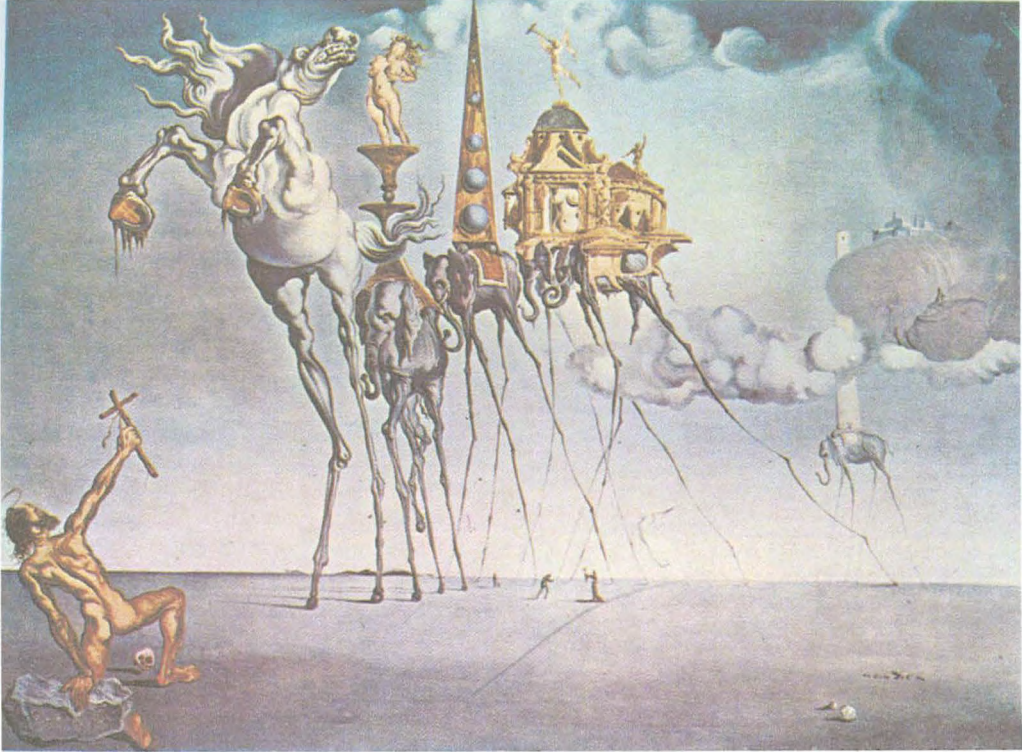


Resim 60: Meret Oppenheim. Kürkle Kaplı Fincan, Çay Tabağı ve Kaşık, 1936. Fincanın Çapı 11 cm., tabağın çapı 23 cm., kaşığın uzunluğu 20 cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York (Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 1982, s.195).



Resim 61: Edvard Munch. Yaşam Dansı, 1899-1900. National Galeri, Oslo (Hunter ve Jacapus, 1985, s.345).

Surrealist sanatçılar, kendi görüşlerini ortaya koyarlarken çalışmalarında kavram zıtlıklarından yararlanmışlardır. Birbirleriyle ilgisiz gibi görülen biçim ve nesnelere biraraya getirmek, bilinçaltı ve düşlere dayalı anlam ve biçim deformasyonlarını mantık kontrolü olmaksızın görüntülemek izleyicide farklı etkilere neden olmaktadır. Dali'nin 'Ermiş Antuvan'ın Baştan Çıkarılması' adlı çalışmasındaki uzun bacaklı atın ve fillerin havaya yükselmeleri ve havada durmaları görmeye alışık olunmayan bir durumdur (Resim 62). Sanatçı, biçim değişiklikleri ve nesnelere yüklenen anlamlar ile izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır. Çünkü bu anlamsızlık izleyicide şaşkınlık yaratmakta, eski bilgi ve deneyimlerden elde ettiği bilgileri sarsmaktadır.



Resim 62: Salvador Dalí. Ermiş Antuvan'ın Baştan Çıkarılması, 1946.(Sanat Tarihi Ans. 1983, s.669).

Murillo da kavram zıtlığını resimlerinde kullanan bir sanatçıdır. Genelde resimlerinde sokak çocukları ve dilencilerin yaşamlarını anlatan

sanatçı, izleyicide düşünsel bir zıtlığa neden olmaktadır. Murillo'nun 'Kavun Yiyen Çocuklar' adlı yapıtında (Resim 63), yokluk ve fakirlik içindeki sokak çocukları dikkat çekmektedir. Yokluk ve fakirlik düşüncesi beraberinde evsizlik, parasızlık, mutsuzluk gibi insani duyguları harekete geçirmektedir. Eskimiş giysiler içinde resmettiği çocukların bolluk içindeki neşeli ve mutlu görüntüleri -sepet içindeki üzümler ve kavun- izleyicinin düşüncesinde çelişkili duyguların uyanmasına neden olmaktadır.



Resim 63: Bartolome Esttebon Murillo. Kavun Yiyen Çocuklar (Eski Pinakothek),
Münih (Sanat Tarihi Ans., 1983, s.539).

Dördüncü Bölüm

YAPISAL ÖZELLİKLERİNE GÖRE DENGİ

1. Simetri Denge

Simetrik denge: “Birden çok eleman arasındaki boyut, form, renk ve pozisyon bakımından benzerlik ahangidir. Bir doğru üzerindeki, bir noktaya eşit uzaklıktaki iki nokta, bu noktaya göre simetriktirler. Bu iki noktanın bir doğruya (eksene) veya düzleme göre simetrik olmaları için doğruları birleştiren doğru parçasının simetri ekseni veya simetri düzlemine dik olması ve noktaların bir eksen veya düzleme uzaklıkları eşit olması gerekir. Simetrik noktalar bu düzlemsel şekil veya uzayda bir cisim de olabilir. Bu durumda cisim veya şeklin benzer noktalarının, noktalar için tarif edilen simetriklik özelliklerine sahip olması gerekir” (Rehber Ansiklopedisi, C.15, s.222). Bu tür simetriye bir cismin aynadaki görüntüsü ya da yansıması da denilmektedir. Aynadaki görüntünün ayna düzlemine olan uzaklığı, cismin uzaklığı kadardır. Yani bir tarafta olan “herşeyin karşıtı aynen var olduğundan bunlara bağılı olarak görsel kuvvetler de eşdeğerdedir. Böylece görsel kuvvetler, simetri türüne göre karşılıklı düştüğünden, gerilimler birbirlerini tam anlamıyla sıfırlarlar. Bu simetrinin kendi gerçeğidir” (Edeer, 1996, s.61).

Simetrik denge kesin, kararlı, net ve yalındır. “Simetri, eşitliğı de beraberinde getirdiğı için başlı başına bir dengedir” (Demir, 1993, s.117). Bu nedenle izleyici tarafından kolay anlaşılır ve algılanır. “Bazı doğal ve yapay durumlarda fonksiyonun simetriyi doğurduğu bilinmektedir. İnsan ve hayvan anatomisi, bitkiler, ulaşım ve taşıma araçları genellikle fonksiyonları gereğı simetrik bir yapıya ihtiyaç duyarlar” (Selçuk, 1999, s.14). Örneğın balık, kuş, kelebek gibi hayvanlar, bitkilerin yaprakları, gemi, uçak, sandalye gibi nesnelere simetriktirler. İnsan vücudu da önden ve arkadan olmak üzere simetrik yapıya sahiptir. Simetrik dengeye duyulan ilgi, insan bedeninin sahip

olduğu bu simetrik yapı ile ilişkilidir. Simetri, görsel anlatımlarda da doğru ve inandırıcı etki yapmaktadır.

Bilinçli olarak yapılan simetrik tekrarlar mükemmel bir denge yaratırken aynı zamanda yadsınamaz bir şekilde monotonluk ve durağanlık meydana getirir. Bu özelliği nedeniyle simetrik denge izleyicide durgun ve sıkıcı bir etkiye neden olur.

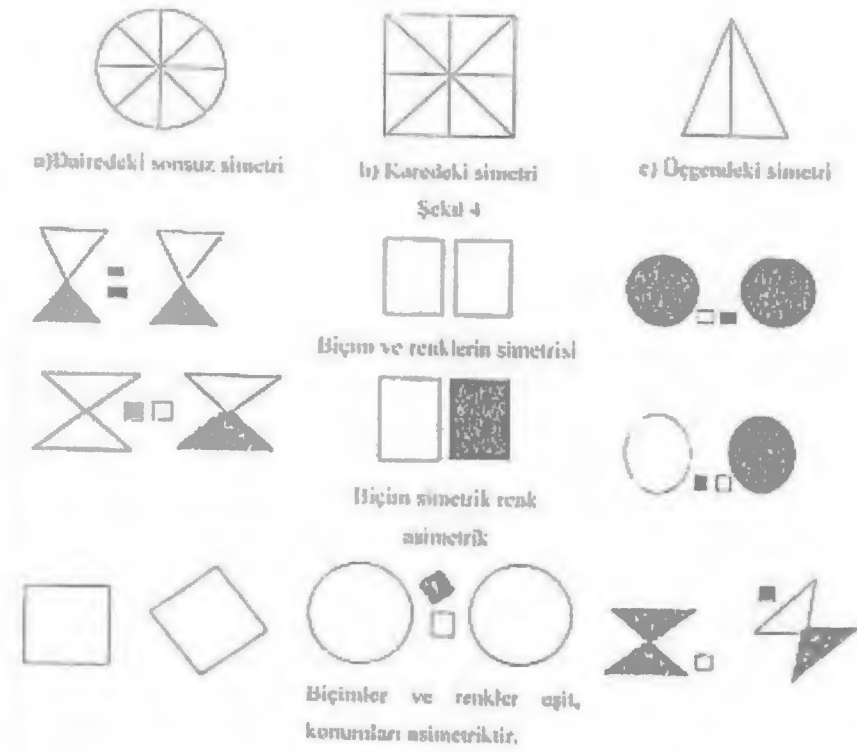
Simetrik denge, bir sanat yapıtı ya da bir düzenlemede kullanılan öğelerin herhangi bir eksenin zıt taraflarında aynı ya da benzer şekilde tekrarlanmasıdır (Resim 64).



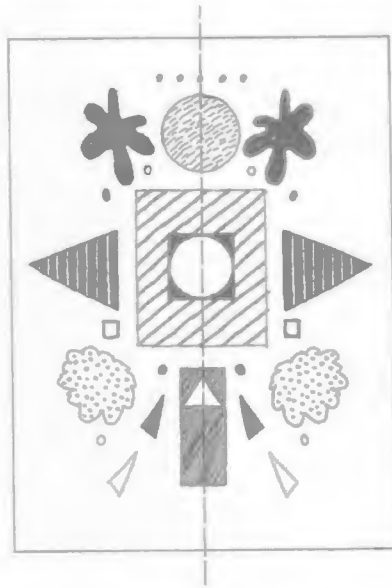
Resim 64: Antony Gormley. Melek 2, 1990. 197 x 858 x 46 cm., Plastik Fiberglas (Simetrik olarak denge, iki yana eşit olarak açılmış kollarla sağlanmıştır).

“Bir bütün, herhangi bir eksenle katlandığında, her noktası birbiri ile çakışiyorsa simetriktir, çakışmıyorsa asimetriktir. Simetride, bölünmenin ikizliği söz konusudur” (Şekil 34), (Demir, 1993, s.113).

“Plastik sanatlarda simetri; elemanların belirli bir düzen içinde yüzeyin iki yanına zıt pozisyon ve ebatlardaki parçalarıyla tam bir benzerliğin oluşmasıdır”(Weisman, 1970, s.84), (Şekil 35).

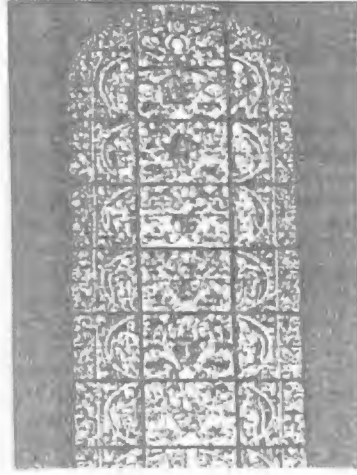


Şekil 34: “Simetride Bölünmenin İkizliği” (Demir, 1993, s.113).

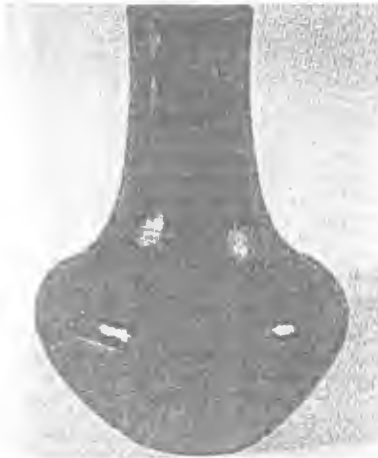


Şekil 35: Simetrik Denge (Eksenin bir tarafı diğeri için ayna durumunda), (Lauer, 1985, s.40).

Simetrik denge işlevselliği, kolay çoğaltılabilmesi, kullanım rahatlığı açısından endüstri ürünleri tasarımlarında, dekoratif anlatımlarda ve süsleme sanatlarında kullanılmaktadır (Resim 65, 66). Bütünlük sağlaması, yapım kolaylığı, üretim rahatlığı ve kullanımda işlevsellik yönüyle sıkça tercih edilen simetri, mimaride de tercih edilen bir özelliktir. Çünkü mimaride simetri; ağırbaşlı, kütleli, sakin, düzenli görüntüsü nedeniyle güven ve kararlılığı simgeler (Resim 67).



Resim 65: Jesse'nin Ağacı, Chartes Katedrali Batı Yakası Pencere Vitrayları (Şentürk, 1999, s.14).

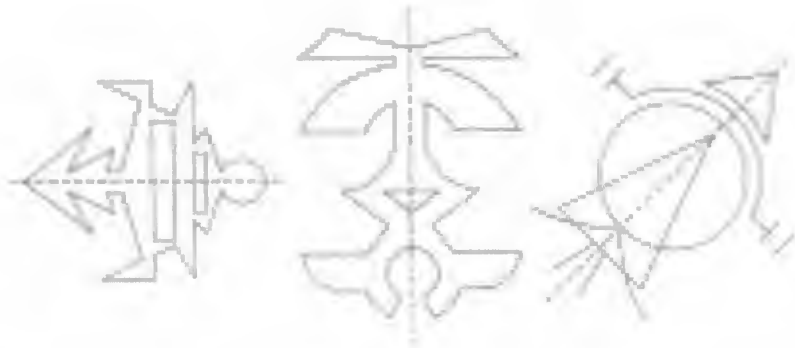


Resim 66: Maria Martinez. Uzun Boyunlu Vazosu, 1925-30, 13"x8.5", Drameter Museum (Şentürk, 1999, s.14).



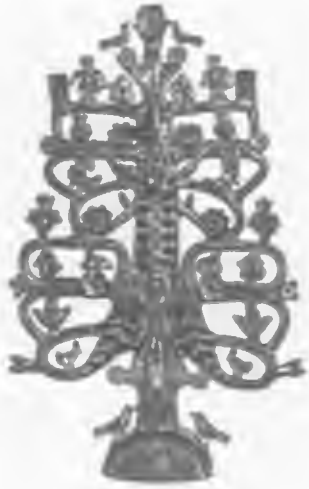
Resim 67: José Pena ve Fernando Kaleleri, Katedral. 1667-1750. Santiago De Campesteia, İspanya (Lauer, Design Basics, 1985, s.41).

Yüzey üzerindeki görsel elemanların ve özelliklerin, aynı ya da benzer bir şekilde merkezi eksenin iki yanına dağılmasıyla simetrik denge sağlanmaktadır (Şekil 36).



Şekil 36: Simetrik Denge (Eksen ile Simetrinin Kurulması), (Weismann, 1970, s.85).

“Merkezin ya da eksenin iki yanındaki karşılıklı parçalar birbirinin aynıysa hareketsiz (katı veyansımalı) bir simetriden (Resim 68, 69, 70), parçalar simetrik ama tıpatıp aynı olmayan biçimde yerleştirilmişse hareketli (esnek, biçimsel, formal) simetriden söz edilebilir” (Resim 71, 72, 73), (Eczacıbaşı Ansiklopedisi, C.1, s.1670).



Resim 68: Mumluk. Matamoros İzuar, Puebla, Meksika 20 yy. Seramik
Yükseklik: 72 cm., Özel Koleksiyon



Resim 69: Yılan Tanrıça, Girit saati MÖ. 1600, Heraklin Müzesi Ciette.



Resim 70: Filippa Brunelleschi, S. Lorenza Kilisesi, Floransa.



Resim 71: Fatih Sarıgöl'de Bulunmuş Olan Mermer Bir Lahidin Yan Cephesi.
Arkeoloji Müzeleri, İstanbul (Anadolu Medeniyetleri Ansiklopedisi)

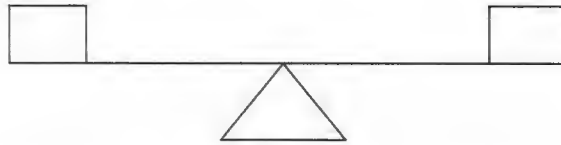


Resim 72: Hans Holbein. Anna Van Cleves'in Portresi, 16. yy. Louvre Müzesi, Paris.
(Sanat Tarihi Ansiklopedisi, 1983, s.445).



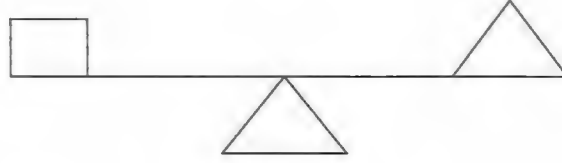
Resim 73: Katip Heykeli, Mısır (Mısır Sanatını Tanıyalım, Remzi Kitabevi).

Hareketsiz simetrik kompozisyonlarda denge, elemanların bir eksenin iki yanına eşit uzaklıkta ve ağırlıkta yerleştirilmesiyle sağlanabilir. Pozisyonlar, büyüklükler, hacimler, şekiller ve renkler ikiye bölünmüş gibidir (Şekil 37).



Şekil 37: Hareketsiz (Kesin, Katı, Yansımali, Yalın vs.) Simetri Denge.

Hareketli simetrik kompozisyonlar ise bir merkezden eşit uzaklıkta ve eşit ağırlıkta bulunan öğelerin biçimlerindeki benzerliğin yanı sıra birebir aynı olmayan elemanlardan ve duruşlardan oluşan simetri etkisinde bir denge söz konusudur (Şekil 38).



Şekil 38: Hareketli (Esnek, Formal, Biçimsel) Simetrik Denge.

Simetri, Bellini'nin 'Madonna'nın Tahta Oturması' adlı tablosunda olduğu gibi kompozisyona vakur, ciddi ve görkemli bir kalite sağlamaktadır. Ayrıca Madonna'nın, simetri ekseninde (resmin merkezinde) yer alması kraliyete ait önemli kişiliğinin etkisini arttırmıştır. Eksenin iki tarafında bulunan eleman ve figürler de simetrinin temel ilkesini değiştirmeden, zıt taraflara esnek olarak yerleştirilmiştir. Mimari özellikler de simetrik etkiyi artırıcı nitelikte kullanılmıştır (Resim 74).



Resim 74: Giovanni Bellini. Madonna'nın Tahta Oturması, 4.6 x 2.54 m., Akademi, Venedik (Lauer, Design Basics, 1985, s.42).

Resim 75'te, merkezde oturan figüre eşit uzaklıkta ve ağırlıkta olan diğer figürlerin benzer şekilde yerleştirilişleri ve birebir aynı olmayan duruşları, çalışmada simetri etkisine neden olmaktadır. Ayrıca mimari öğelerin mekanda simetrik etkiyi destekleyici şekilde kullanılmasıyla kompozisyonda ciddi ve kesin bir etki yaratılmıştır.



Resim 75: Hans Memling. 69 x 71 cm., 15. yy. (National Gallery of London, 1968, s.66).

Simetrik kompozisyonlar genellikle izleyicide statik ve sıkıcı bir etkiye neden olurlar. Bu nedenle sanatçılar, kesin (katı) simetrik anlatımlar yerine hareketli simetrik kompozisyonları tercih ederler. Örneğin Resim 76'da "*Duccio, mükemmel sembolik yapıtlarında simetrik dengenin gereklerine ısrarla bağlı kalsa bile, bazı parçalardaki farklar izleyiciyi oyalamaktadır. 'Madonna in Majesty (Maesta)' adlı eseri simetrik özelliklere göre çalışılmıştır. İlk bakışta kesin benzerlikler görülse de, eşlenen figürlerin jest, renk, tip gibi birçok durumlarından kaynaklanan pozisyon farklılıkları vardır*" (Weismann, 1970, s.87).

Mısır sanatının en bilindik figürlerinden biri olan 'Giza'daki Khafre' heykeli de simetri etkisindedir. Önden görülen figürde tam bir simetri yoktur. Ellerin pozisyonu ve kol altları dikkat çekici bir şekilde farklıdır (Resim 77).



Resim 76: Duccio. Madonna in Majesty (Maesta') (Weismann, The Visual Arts as Human Experience 1970, s.86).



Resim 77: Khafre. Giza, M.Ö. 2600. Diorite, Yükseklik 66", Mısır Müzesi, Kahire (Weismann, The Visual Arts as Human Experience, 1970, s.66).

Hareketli simetri, eski Yunan heykellerinde de görülmektedir. ‘Genç Apollo’ ’nun kaskatı önden görülen heykelinde (Resim 78), yalın simetrik dengeden sapma gözlemlenmektedir. Sanatçı figürün sol bacağına sağın daha arkasına yerleştirerek -bu hareket figürün hiçbir parçasına uygun olmamasına rağmen- tam simetrik bir şema yerine simetrik etkili bir denge oluşturmuştur. Böylece hareket hissi, heykelde dolaylı olarak sağlanmıştır.



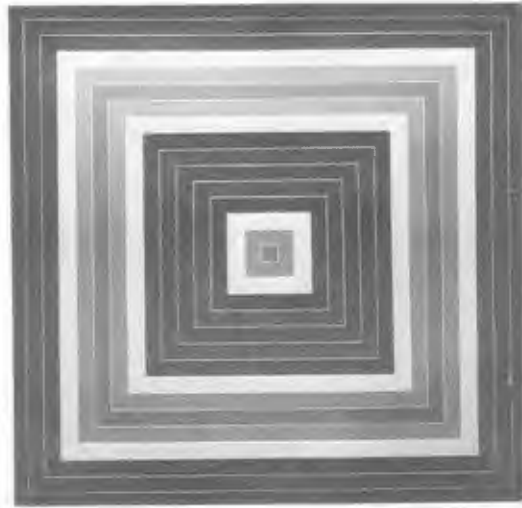
Resim 78: Genç Apollo. M.Ö. 600. Marble, Yükseklik 73.5 m., Metropolitan Resim Müzesi, New York (Weismann, The Visual Arts as Human Experience, 1970, s.66).

Hodler'in ‘Yıkandanlar’ (Resim 79) adlı tablosuna bakıldığında ilk düşünülen, çalışmada yansımali bir denge olduğudur. Ancak resim dikkatle incelendiğinde, merkezdeki figüre eşit uzaklıklarda bulunan diğer figürlerin hareketlerinden kaynaklanan pozisyon farklılıkları göze çarpar. Bu durumda çalışma simetri etkisindedir.



Resim 79: Hodler. Yıkandanlar (Parramon, 1986, s.29).

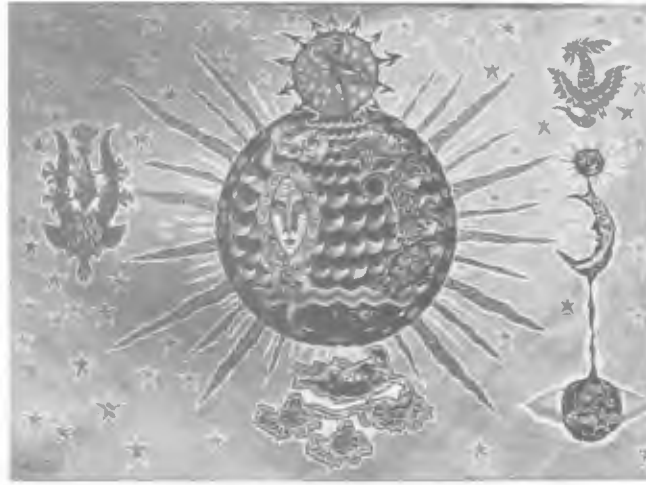
Minimal sanat akımında da simetrik anlatımların sıkça kullanıldığı görülmektedir. Resim 80'deki Frank Stella'nın resmi, bu dengeye örnek olarak verilebilir. Stella, izleyicinin dikkatini renk ilişkilerine çekmek için diğer elemanları saf dışı bırakmıştır. Konunun önemsenmediği çalışmada, tekrarlanan karelerin yarattığı ritm hiçbir şekilsel zıtlık sağlamaz. Simetrik etki pozisyondan hemen anlaşılır ve izleyeni yanıltmaz. Böylece izleyicinin tüm dikkati ton farklılıklarında yoğunlaşır.



Resim 80: Frank Stella. Gran Cairo, 1962. Tuval üzerine sentetik polimer. 147.3x 147.3 cm., Whitney Amerikan Sanatları Müzesi, New York (Lauer,1985, s.42).

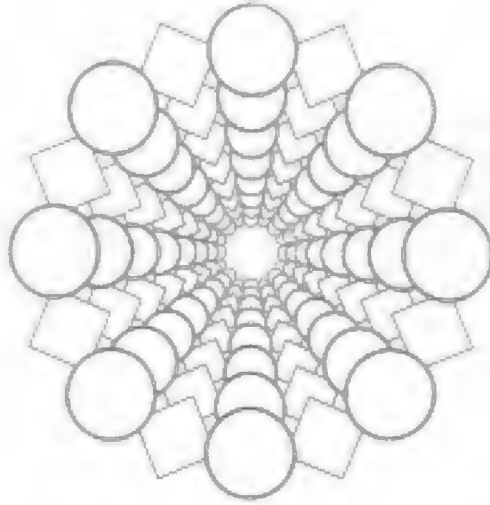
2. Radyal Denge

Radyal denge, yüzey üzerindeki tüm elemanların merkezi bir noktadan dışa doğru dağılmasıyla oluşur. Işınsal denge olarak da adlandırılan radyal denge, görsel elemanların tekrarlanan benzer bir durumda kurulması esasına dayanmaktadır. Bu düşünceyi en iyi ifade eden sembol ise güneş ışınlarıdır (Resim 81).



Resim 81: Jean Luçat. İnce Bayan Luçat, 1960. 2,2 x 3,05 m., Tapetry Paris (Lauer, Design Basics, 1985, s.60).

Radyal denge, tam olarak simetrik ya da asimetric dengeden farklı değildir. Sadece odağın merkezde ya da merkezin dışında olmasına bağlı olarak gelişen bir dengedir. Yani odak noktası merkezde olduğunda simetrik dengeyi, merkezin dışında olduğunda ise asimetric dengeyi bünyesinde bulundurmaktadır. Bu durumda radyal denge, simetrik veya asimetric dengenin çok yönlü durumu olarak yorumlanabilir. Örneğin Şekil 39'da "*...kullanılan biçimler, merkezden dış kenarlara doğru tekrarlanan benzer parçalar halinde yayılmaktadır. Bütünün yarısı diğer yarının aynadaki karşılığı olduğu için simetrik dengeden farklı değildir. Bu şekildeki radyal-simetrik-dengenin önemi; bütün olarak tekrarlanan parçalar bir dairenin yarıçaplarıyla merkez noktasına olan direk ya da dolaylı ilişkisinin karşılığıdır*" (Weismann, 1970, s.87).



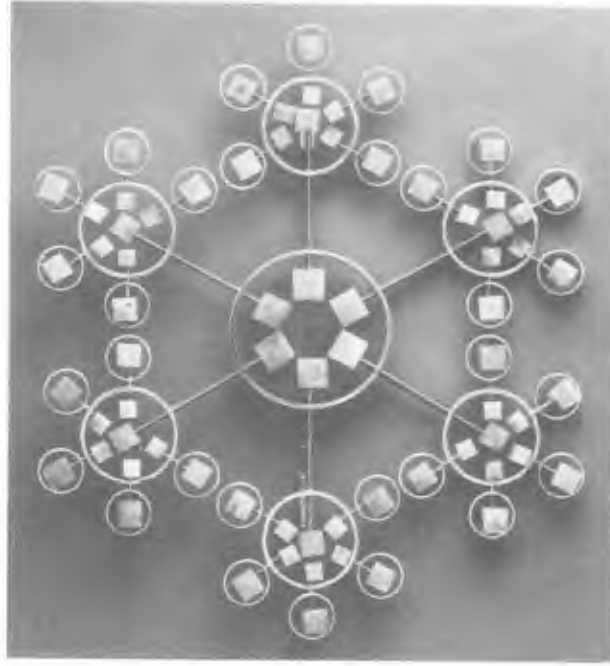
Şekil 39: Radyal Denge (Odak Noktasının Merkezde Olması Simetri Etkisine Neden Olmaktadır), (Weismann, The Visual Arts as Human Experience, 1970, s.87).

Genelde doğadan esinlenerek hazırlanan bazı tasarım ve mimari yapılarda radyal denge örneklerini görmek mümkündür. Örneğin Buckminster Fuller'in 'Dome' adlı kubbesinin yapısı, arı kovanındaki bal peteklerinden etkilenerek hazırlanmıştır (Resim 82).



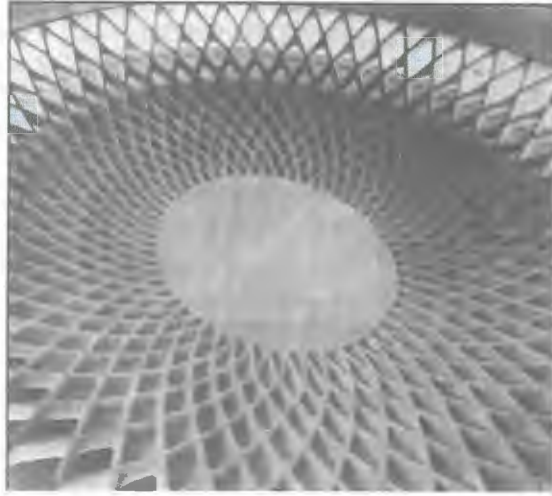
Resim 82: Buckminster Fuller. Dome Kubbesi, 1858-1859, (Weismann, The Visual Arts as Human Experience, 1970, s.88).

Papatya, kasımpatı gibi çiçeklerin yapısal özellikleri ile kar tanelerinin fiziksel yapılarından yararlanılarak elde edilen desenler, dekoratif unsurlarda ve mücevher tasarımlarında sıkça kullanılmaktadır. Örneğin Resim 83'deki "*broşun kar tanelerindeki motifleri anımsatan bir havası vardır. Broştaki her küçük dış ögenin kendi içinde merkezden dışa doğru yayılan tasarımı, radyal dengeye örnek olmaktadır*" (Lauer, 1985, s.65).

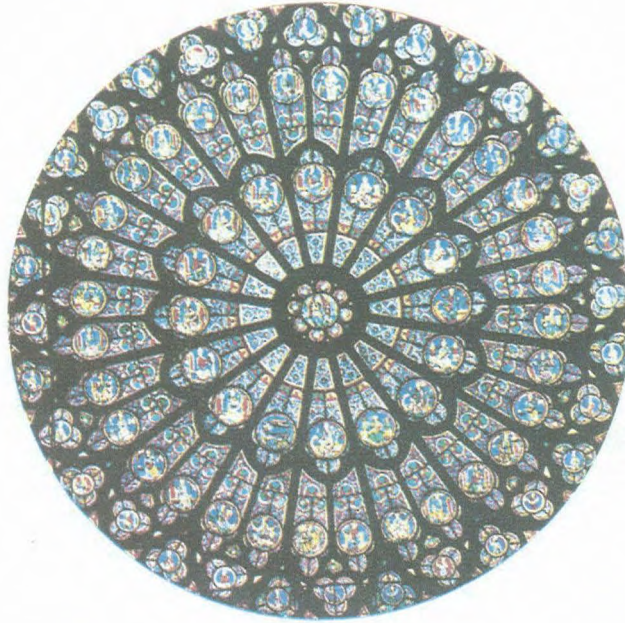


Resim 83: Helga ve Bent Exner. Beyaz Altın ve Taşlarla Oluşturulmuş Tasarım. C.1972 .Danimarka Kraliçesi Ingrid'a Ait Broş (Lauer, Design Basics, 1985, s.60).

Örümcek ağının ve bisiklet tekerleğindeki tellerin oluşturduğu görüntüler radyal dengenin esin kaynaklarıdır. Benzer şekilde merkezden etrafa yayılan parçaların oluşturduğu motifler, mimarlıkta özellikle kubbelerin iç mekanlarında tercih edilen bir özelliktir (Resim 84). Gotik mimaride kullanılan gül pencereler de radyal denge etkisi gösterir (Resim 85).



Resim 84: Kubbelerin İç Mekanları.(Süitor, Aynaların Gerçeği, s.47).



Resim 85: Gül Pencere. Gotik, Vitray (Anadolu Medeniyetleri Ansiklopedisi).

“Radyal dengenin büyük kompozisyonlardaki avantajı, odak noktasının açık ve çabuk bir şekilde oluşmasıdır” (Lauer, 1985, s.60). Doğal olmayan ve tatmin edici görülmeyen bu durum, belki de radyal dengenin resimlerde az kullanılma nedenidir. Utrillo’nun Paris’teki

‘Sacré Coeur Kilisesi’ ni gösteren asimetrik çalışmasında çok açık merkezi dengeyle derinlik verilmiş, böylece göz merkezde bulunan katedrale yönlendirilmiştir (Resim 86).



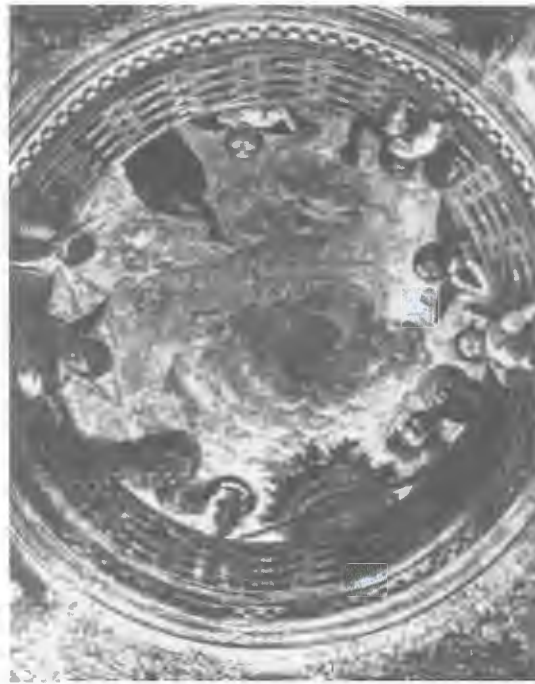
Resim 86: Maurice Utrillo. Sacré Coeur Kilisesi, Tuval üzerine yağlıboya, 49 x 61 cm., Fine Arts Museum, Boston (Şentürk, 1999, s.19).

Dirk Bouts'un ‘Son Akşam Yemeği’ adlı tablosunda da, radyal dengenin etkisi az da olsa hissedilmektedir. Hep birlikte masanın ortasındaki tabağa bakan havariler, çalışmada merkezi bir etki yaratmaktadır. Bu katı merkezi etki nedeniyle çalışma durgun ve sıkıcı bir görünüm kazanmaktadır (Resim 87).

Resim 88’de ise Andrea Montegna’nın Ducal Sarayı’ndaki tavan fresklerinden bir bölümü görülmekte ve radyal kompozisyonun tipik özellikleri sezilmektedir. Montegna, özgür bir tavırla tasarladığı tavan freskosunda izleyicinin ilgisini abartılı perspektif düzenlemeyle sağlamıştır.



Resim 87: Dirk Bouts. Son Akşam Yemeği (Mihrabın üzerindeki resmi), 1464-67.
Pano. 1,83x1,53 m., Aziz Pierre Kilisesi, Louvain (Lauer, Design Basics, 1985, s.60).



Resim 88: Andrea Mantegna. Ducal Sarayı Tavan Freski (Weismann, The Visual Arts
as Human Experience, 1970, s.89).



Resim 90: Jasper Johns. Dört Yüz ile Hedef, Modern Sanatlar Müzesi.
New York (Hunter ve Jacapus, Modern Art, 1985, s.303).



Resim 91: Oyun Tablası. 1890-1900. Pensilvanya Üniversitesi, Üniversite
Müzesi, California (Weismann, The Visual Arts As Human Experience, 1970, s.89).

3. Kristalize Denge

Kristalize denge; simetrik dengeden farklı olarak, kompozisyon kuruluşunda kullanılan elemanların yüzey üzerinde eşit dağılım göstermesiyle oluşur. Böyle düzenlemelerde denge durumu, genelde form tekrarlarıyla verildiği için tüm yüzey üzerinde eşit vurgu alanları meydana gelir.

Andy Warhol'un 'Marilyn Monroe' (Resim 92), Jasper Johns'un 'Rengin Numaraları' (Resim 93) adlı yapıtları kristalize kompozisyona örnek olarak gösterilebilir. Bu kompozisyonlarda eşit yinelenen öğelerle eşit vurgu alanları sağlanmıştır. Bu durumda, her iki çalışmada odak noktası yerine genel bir etki söz konusudur.



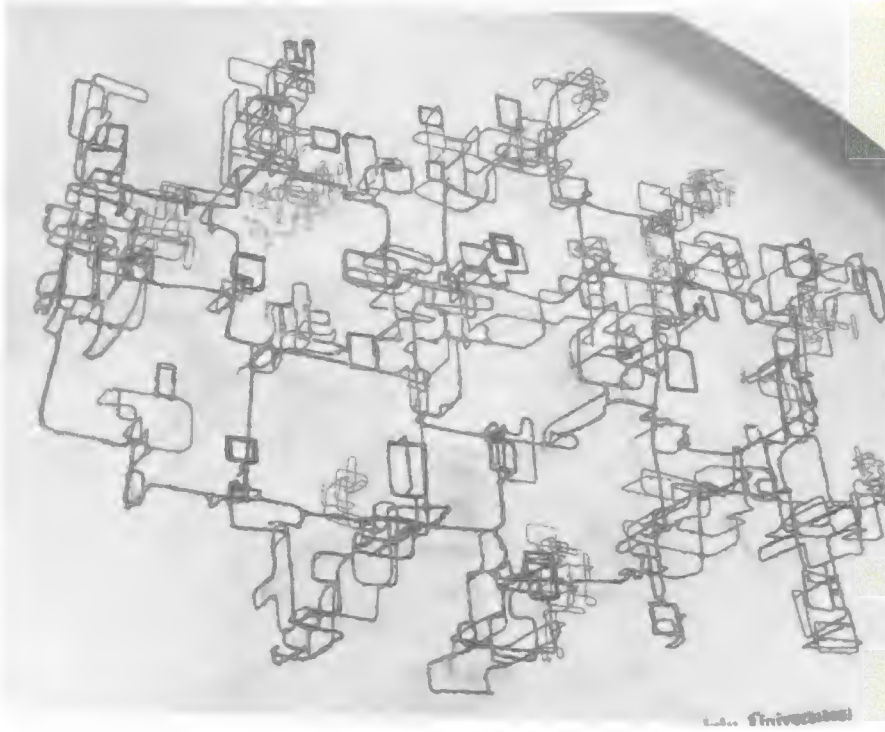
Resim 92: Andy Warhol. Marilyn Monroe, Serigrafi Baskı. Ayrıntı, Modern Sanatlar Müzesi, New York (Art of The 20th. Century Taschen Painting, Sculture, New Media, 2000, s.325).



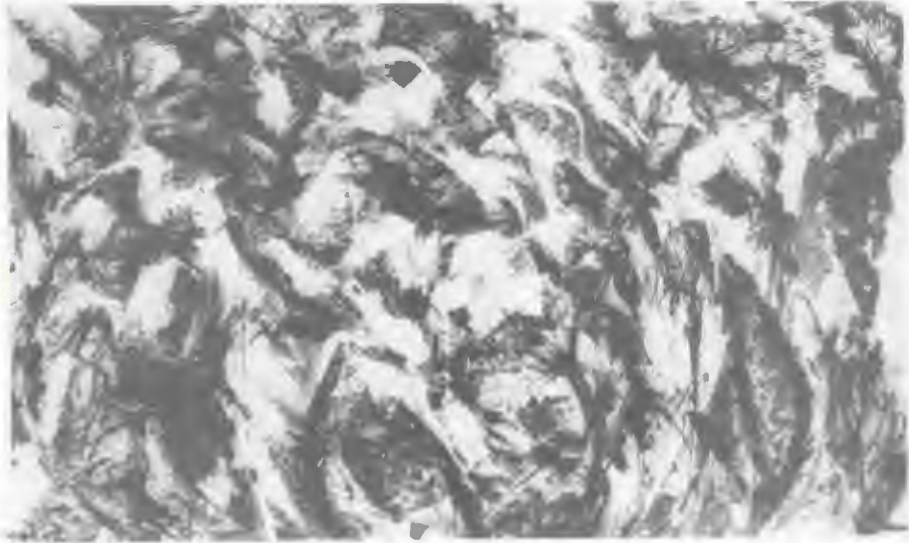
Resim 93: Jasper Johns. Rengin Numaraları, 1959. 1,69 x 1,26 m., Albright-Knox Resim Sergisi, Buffalo (Hunter ve Jacapus, 1985, s.304).

İbram Lassaw'ın 'Macellan'ın Gölgesi' adlı çalışması, kristalize denge etkisinde bronz ve çelik malzemeler kullanılarak hazırlanmıştır. Yapıt, benzer dikdörtgen formların tekrarından oluşmaktadır. Büyüklü küçüklü bu formlar, tasarım boyunca belli bir düzen içinde kullanılmıştır. Yine her alan, etki paylaşımı olarak ifade edildiğinden, çalışmada odak noktası oluşmamıştır (Resim 94).

Lee Krasner'in soyut-dışavurum 'Kutupsal Panik' adlı çalışmasında da kristalize denge etkileri görülmektedir (Resim 95). "*Başlangıç, bitiş ve odak noktası olmayan resmin tüm yüzeyinde, birbirinden ilgisiz ve tesadüfe bağlı doku etkisi veren benzer dinamik formlar bulunmaktadır*"(Lauer, 1985, s.62). Eşit dağılım nedeniyle yapıt, kristalize dengeye örnek olarak verilebilir.

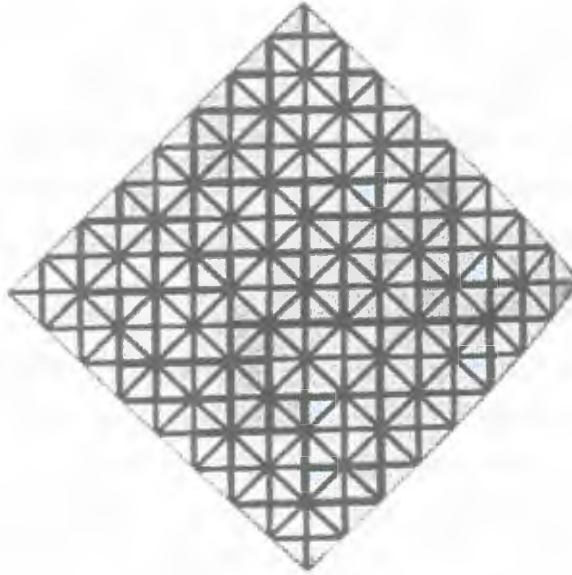


Resim 94: İbram Lassaw. Macellan'ın Gölgesi, 1953, Kaynakla Birleştirilmiş Bronz-Çelik. 1,92 x 1,78 x 0,35 m., Philip Johnson Koleksiyonu, New York (Hunter ve Jacapus, 1985, s.280).



Resim 95: Lee Krasner. Kutupsal Panik, 1960. Tuval üzerine yağlıboya, 2.37x4.06m., Koleksiyon (Lauer, Design Basics, 1985, s.62).

Resim 96'da Mondrian'ın 'Gri Çizgili Elmas' adlı eserinde, kristalize kompozisyonun tipik özellikleri görülebilir. Örneğin çalışmada kullanılan biçim tekrarları, yüzeyde kapladıkları alanlar ve oluşan boşlukların etkisi eşittir. Eserde vurgu noktasının bulunmaması izleyicide tekdüze bir etkinin meydana gelmesine neden olmaktadır.



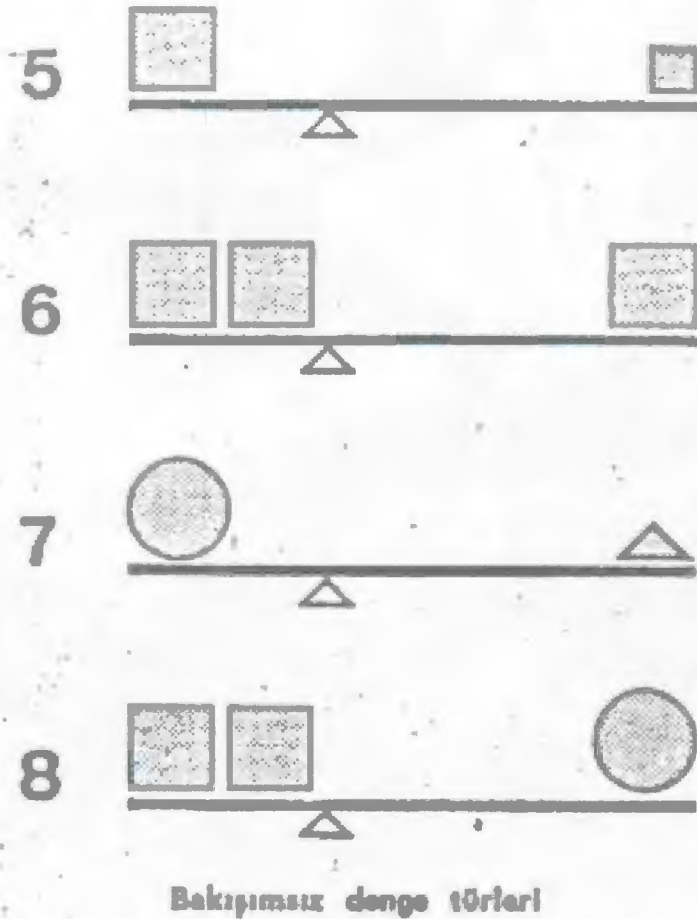
Resim 96: Piet Mondrian. Gri Çizgili Elmas, 1918. Tuval üzerine yağlıboya. Diagonal çapı 120 cm, Gemeente Museum, Hayne (Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 1982, s.77)

4. Asimetrik Denge

Asimetrik denge; görsel anlatımı oluşturan farklı öğelerin yüzey üzerinde renk, ağırlık, değer, ışık-gölge, yön, hareket, büyüklük, uzaklık gibi unsurlardan etkilenmesi sonucunda, göz ve beyinde oluşturduğu ilgi çekici ve hareketli görsel ağırlığın eşitlenmesi, denk gelmesi durumudur.

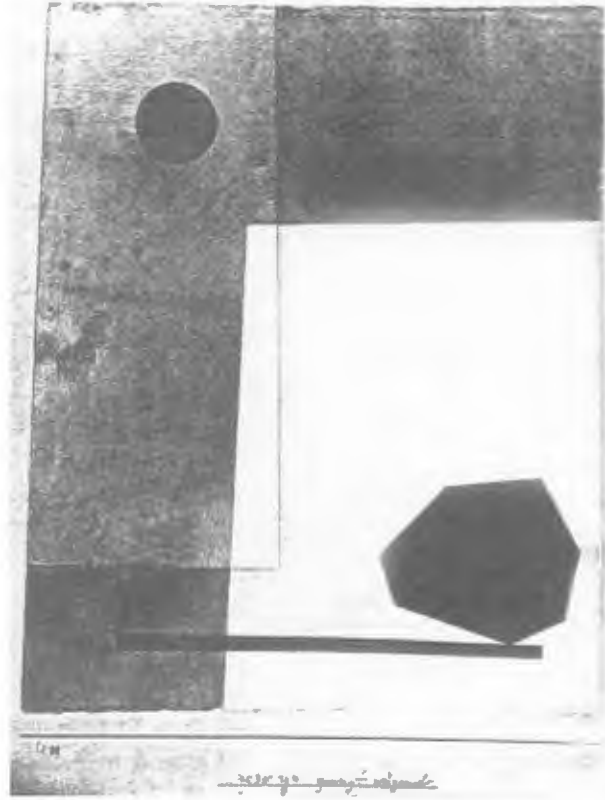
Asimetrik denge, bir kilo pamuk ile bir kilo demirin ağırlık olarak eşit, miktar ve kütle olarak farklılık göstermesi esasına benzetilebilir. Bir kilo pamuk ve bir kilo demirdeki gibi, görsel anlatımlarda da ağırlıklarını eşit olmasına rağmen hacimleri ya da etkileri farklı olan unsurların görsel etkileri de farklı olmaktadır ve asimetrik dengenin temelini oluşturmaktadır.

“Simetrik dengeyi simgeleyen terazi, asimetrik dengede yerini yine fizikte denge sembolü olan kantara bırakmıştır” (Oskay, 1989, s.114). Kaldıraç yasasına göre, kantarda mesnedin yakınına asılan ağır bir madde ile mesnedin uzağına asılan hafif bir madde arasında ağırlık bakımından fark olmasına rağmen dengede durur. Bu yasadan hareket ederek görsel düzenlemelerdeki renkler, büyüklükler veya tonlar, merkeze olan uzaklıklarına göre dengelenebilir. Burada uyulacak kural; öğelerin ağırlıklarının merkeze olan uzaklıkları ile çarpımlarının eşit olmasıdır. Başka bir ifadeyle: “Dengelemede güçle alan ters, pasiflikte ise güçle alan doğru orantılıdır. Güç arttıkça alan daralır, pasiflik arttıkça alan genişler” (Cantürk, 1992, s.54), (Şekil 40).



Şekil 40: “Asimetrik Denge Düzenlemeleri” (Şentürk, 1999, s.21).

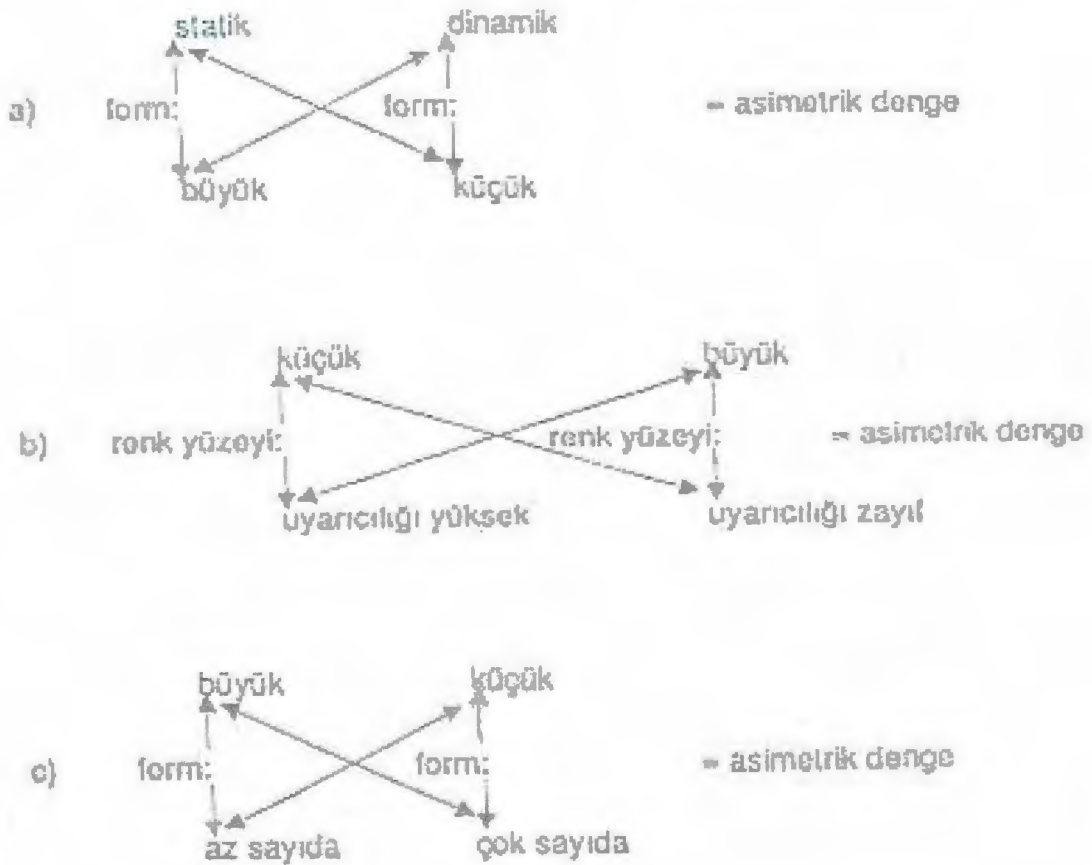
Şekil 40'a örnek olarak gösterilebilecek çalışmalardan biri, Paul Klee'nin 'Cüretkar Dengeleme' adlı suluboyasıdır (Resim 97). Doğa yasalarında olduğu gibi plastik sanatlarda da aktiflik (yani güç) arttıkça alan daralmakta, pasiflik arttıkça alan genişlemektedir. Klee de, 'Cüretkar Dengeleme' adlı resminde görsel dengeyi bu özellikten yola çıkarak oluşturmuştur.



Resim 97: Paul Klee. Cüretkar Dengeleme, 1930. Suluboya, Kunst Resim Müzesi, Bern (Feldman, Varieties of Visual Experience, 1972, s.338).

Asimetrik denge, birbirine eşit olmayan plastik öğelerin dinamizm etkisiyle yüzey üzerinde heyecan yaratacak düzenlemeler kurma işidir. Başka bir ifadeyle “...görsel anlatımı oluşturan birbirleri ile ilintili unsurların, biçimsel unsurların çatışkılarında doğan, göz ve beyinde oluşturulan dengelerin bütünü asimetrik dengeyi oluşturur” (Özel, 1999, s.46). Zıtlık temelinde kurulan bu dengeler uyarıcı ve dikkat çekicidir.

“Görsel anlatımın temel öğeleri olan, biçim, renk, hareket ve açık-koyu ilişkilerinin dengesi, az-çok, şiddetli-şiddetsiz, büyük-küçük, hareketli-hareketsiz, uzak-yakın etkileşimleri ile sağlayabilir. Örneğin, hareketli küçükle hareketsiz büyüğün, uyarı etkisi az olan büyük renkle uyarı etkisi fazla olan küçük rengin, küçük boyutta çok formla büyük boyutta az formun dengeleri uyarıcı ve dikkat çekicidirler. Böyle dengelerde, çapraz bir etki eşitliği vardır” (Şekil 41), (Demir, 1993, s.115).



Şekil 41: Denge de Zıt Öğelerin Çapraz Etki ile Eşitliğin Sağlanması Durumu (Demir, 1993, s.115.).

Asimetrik denge; farklı etkilerin, kuvvetlerin, öğelerin ya da zıtlıkların yüzey üzerinde farklı aralıklarla serbest dağılımı sonucunda birbirlerini eşlemesi ile kurulan dengedir.

Birbirine benzemeyen ve zıtlık oluşturan elemanların, eksenin zıt taraflarında dengelenmeleri sonucunda oluşan asimetric denge; izleyicide, canlı, hareketli ve ilgi çekici bir etki yaratmaktadır. Japon sanatçı Katsushika Hokusai'nin 'Açık Havada Fuji Dağı' adlı ağaç baskısı, asimetric denge esasına göre hazırlanmıştır. (Resim 98). Yüzeyin büyük bir bölümünü kaplayan yalın ve üçgen formlu dağ, görsel ilgiyi resmin sağ tarafına doğru çekerken, koyu mavi gökyüzündeki küçük beyaz bulutların karmaşık motif ise bu ilgiyi sola doğru yönlendirmektedir. Ayrıca çalışmanın sol altında ormanı anımsatan koyu kütleli üçgenler de bu ilgiyi destekleyici niteliktedir.



Resim 98: Katsushika Hokusai. Açık Havada Fuji Dağı, 1820-30, Renkli Ağaç Baskı, 25 x 38 cm., 36. Baskı, Metropolitan Müzesi, New York (Art Book Cezanne, Modern Sanatın 'Baba'sı, 2000, s.109).

Resim 99'da görülen “Ford’un Kuruluş Binası asimetrik dengenin mimarideki örneklerinden biridir. Her iki tarafın ağırlığı ve çekiciliği, farklı materyal ve elemanlarla dengelenmiştir. Sol taraftaki sade, güçlü ve dikdörtgene yakın granit alan, görsel olarak sağ taraftaki daha açık fakat daha karmaşık olan yansımış pencereli kısım dengelenmiştir. Bu değişim ve zıtlık etkisi, izleyicide görsel ilgi ve heyecan yaratmaktadır” (Lauer, 1985, s.44).



Resim 99: Kevin Roche. John Dickloo and Associates. Ford Kuruluş Binası, 1968, New York.

Vermeer'in tablosunda sola bakan figür, merkezi eksenin sol tarafına doğru yerleştirilmiştir. Kompozisyonda figürün ağırlığından kaynaklanan dengesizlik hissi, hareketli ve renkli elemanların karşı tarafta kullanılmasıyla giderilmeye çalışılmıştır. Sol taraftaki vitray ve figür duvardaki haritayla, açık değerler masanın koyu değerleriyle, büyük alanlar yine masanın üzerinde bulunan küçük objelerle dengelenmiştir. Işık-gölge oyunları ile beraber figürün bakışı ve ellerin yönlerinden

kaynaklanan pozisyon farklılıkları asimetrik dengeye göre kurulan resmi, daha etkili bir hale getiren özellikler olmaktadır (Resim 100).



Resim 100: Johannes Vermeer. Sürrahili Genç Kadın, 1664-5, Tuval Üzerine Yağlı boya. 45,7 x 40,6 cm., Metropolitan Resim Müzesi, New York (Schneider, Vermeer The Complete Painting, 2000, s. 49).

Antonie Bourdelle'nin 'Herakles' adlı çalışmasında ilk dikkat çeken, asimetri kullanılarak yaratılan güç, direnç ve enerjidir. Gerçeklik duygusu ise kasların abartılı hatları ile sağlanmıştır. Yapıtta gerilime bağlı yaratılan görsel ilgi, iri ve güçlü bir el tarafından çekilen yayla belirginleşmiş, kaya parçasını iten ayak ile artmıştır. Bu da heykelin görsel ağırlık olarak dengelenmesine neden olmuştur (Resim 101).

Normandiya kıyısının gözde tatil kenti Trouville'de resmi giyimli Parisli topluluğu güneşlenirken resmeden Eugène Boudin (Resim 102); tablonun üçte birini kaplayan figürlerin dağılımını parlak yüzeyler -sıcak bir gökyüzü ve parlayan deniz- ile dengelemeye çalışmıştır. Açık ve koyu zıtlığının kullanılmasıyla sağlanan görsel etki, asimetrik dengenin oluşmasında yardımcı olmuştur.



Resim 101: Antonie Bourdelle. Herakles, 1908. Alçı, 248 cm., Bourdella Müzesi, Paris (The Art Book, 1996, s.60).



Resim 102: Eugene Boudin. Trouville'de Sahil, 1864. Tuval Üzerine Yağlıboya, 26x48cm., Orsay Müzesi, Paris (The Art Book, 1996, s.331).

Renk, asimetrik dengede önemli bir faktördür. Parlak bir rengin küçük bir parçası, mat ve geniş bir parçayı dengeleyebilme özelliğine sahiptir. Yani renk tarafından etkilenen göz, küçük bir elemanı büyük bir eleman kadar ilginç, görsel olarak da daha etkili görüp algılayabilir. Örneğin Gauguin'in çalışmasında (Resim 103), soldaki figür desenli parlak kırmızı, sağdaki ise grili pembe etekleriyle görülmektedir. Renk etkileri birbirlerinden çok farklı olan bu resimde ressam, renk üzerine kurulu bir denge yaratmaktadır. Yani yapıtta kullanılan renklerden birinin yer değiştirmesi durumunda görsel olarak dengesizlik meydana gelecektir. Eğer sağdaki figürün elbisesinde, grili pembe yerine parlak bir kırmızı olsaydı sağ taraf çok baskın olacak ve dengesizlik gözde rahatsızlık yaratacaktı.

Rengin oldukça etkisiz olduğu Japon resminde renk ile sağlanan çok ince bir denge görülmektedir (Resim 104). 'Tokiwa Gozen'in Kıştan Kaçışı' adlı çalışmada, genelde beyaz ve griler hakimdir. Küçük bir tepeciği andıran ev ve resme hareket kazandıran beyazlara bürünmüş ağaç dalları, eksenin sağ tarafını doldurmuştur. Solda ise mavi renkli bir deniz görülmektedir. Sağda mavi ve turuncu renkli küçük figürler ilerlemektedir. Turuncu, kompozisyonda güçlü bir renk olarak görülür ve deniz, su parçası ve figürlerin kıyafetlerindeki mavi tarafından dengelenir. Deniz etkisiz ve koyulaşan bir biçimde yinelenen sakin mavi bir tona sahiptir. Gereğinden fazla ve hareketli gibi görünen sağ taraf da, bu renk sayesinde dengelenmiş olur.

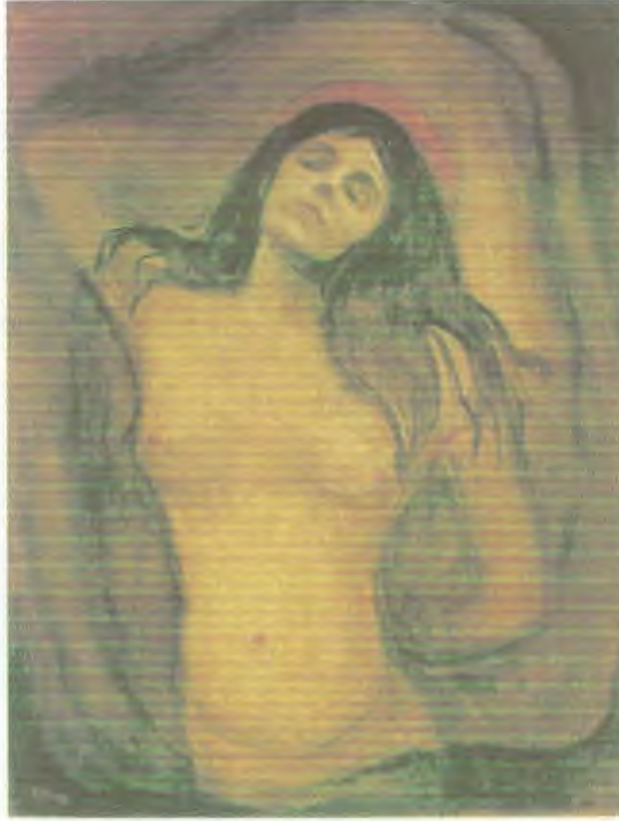
Resim 105'teki 'Madonna' adlı çalışmasında Munch, asimetrik dengeyi kurmak için açık-koyu renk zıtlığından yararlanmıştı. Gizem ve tarajedi gizli resimde, girdap ve fırtınalı arka plan, siyah dağınık saçlar ve çıplak beden sıkıntılı ruh halini yansıtmaktadır. Merkezi eksenin soluna doğru yerleştirilen figürün kollarındaki hareket etkisi, izleyicinin dikkatini daha da sol tarafa doğru çekmektedir. Figürün gözleri kapalı olduğu için izleyicinin başka taraflara yönelmediği çalışmada, sol tarafın ağırlığı sağa doğru eğimli baş ile dengelenmeye çalışılmıştır. Yani çalışmada hareket ve konumdan kaynaklanan bir etki dengesi söz konusudur.



Resim 103: Paul Gauguin. Sahilde İki Kadın, 1891. Tuval Üzerine Yağlıboya.
69x91.5cm., Louvre Müzesi, Paris (Walther, Gauguin (1848-1903), 1996, s.44-45).



Resim 104: Ando Hiroshige. Tokiwa Gozen'in Kıştan Kaçışı, 1797-1858.
Yoshitsune'nin Resimli Yaşamöyküsü, 23.5 x 35.2 cm. (Ulak, Japanese Prints-art
Institute Of Chicago, 1995, s.304).



Resim 105: Edvard Munch. Madonna, 1894-5. Tuval Üzerine Yağlıboya, 91 x 71 cm., Oslo (The Art Book, 1996, s.331).

Gauguin'in 'Bugün Pazara Gitmiyoruz' adlı yapıtında bütün şiddetleriyle birbirini etkileyen renkler, miktar ilişkileri ile görsel etki ve uyarı dengesi göstermektedir (Resim 106). Gauguin, yalınlaştırdığı renk ve biçimlerle asimetrik kompozisyonlar oluşturmakta; renkleri de genelde siyah ile belirginleştirmektedir. Bütün şiddetleriyle birbirlerini etkileyen renkleri ve dokuları, biçimlerde kullanmakta, biçimlerin yönlerinden kaynaklanan görsel ağırlığı da renklerin uyarı etkilerini kullanarak dengelemektedir. Ressam sol tarafa doğru yönelmiş üç fügürün yarattığı görsel ağırlığı, sağ tarafa bakan kırmızılı figür ile dengeleyemeyince, en sağdaki figürde parlak bir sarı kullanarak görsel ilgiyi sağ tarafa doğru çekmiştir.



Resim 106: Paul Gauguin. Bugün Pazara Gitmiyoruz, 1892. Tuval Üzerine Yağlı boya. 73 x 91,5 cm., Güzel Sanatlar Müzesi, Bagel (Walther, Gauguin (1848-1903), 1996, s.48).

Resim 107'deki Japon sanatçı Suziki Harunobu'nun 'Gece Balkonda Gezinen Kız' adlı çalışmasında biçim, değer, doku, pozisyon ve yön ile denge oluşturma çabaları görülmektedir. Altta ve sola yakın olan figürün giysisindeki diyagonal yönler ve benekler, üstteki diyagonal ve doku etkisi yapan çiçeklerle dengelenmektedir. Ayrıca köprünün oluşturduğu diyagonal yöne karşıt olacak bir şekilde ağaç dallarının yerleştirildiği görülmektedir. Dik olan figürün pozisyonu köprünün dik korkulukları, yatay köprü çizgileri de figürün elindeki sopa kullanılarak desteklenmiştir. Birbirleriyle zıt ilişkiler oluşturan bu yatay, dikey ve diyagonal yönler, çalışmaya hem hareket kazandırmakta hem de dengelemede önemli rol oynamaktadır. Sol taraftaki figürün ağırlığı ise sağ tarafta yarım daire biçiminde görülen ağacın gövdesi ile

dengelenmiştir. Figürün bakışı ve sopanın yönüyle dikkat çeken lamba, büyük boşluk içinde oldukça etkileyicidir. Aynı zamanda koyu-orta-açık değerlerin yarattığı görsel etkiler, izleyicide huzura neden olmaktadır.



Resim 107: Suzuki Harunobu. Gece Balkonda Gezinen Kız, 1768. Renkli Ağaç Baskı. 32x21 cm., Metropolitan Resim Müzesi, New York (Lauer, Design Basics, 1985, s.59)

Resim 108’de Goya’nın ‘Tutuklu’ adlı çalışmasında, tutukluluk halinin verilmesi için ayrıntıdan uzak, çapraz kesişmelerle kurgulanmış elemanlar kullanılmıştır. Zindan duvarı, kelepçeler, yüzü gözükmeyen rastgele duran figür ressamın anlatmak istediği tutukluluk düşüncesini verecek en yalın haliyle düzenlenmiştir. Işık-gölge oyunları ile sağlanan zıtlıklar, ortamın hissedilmesine hizmet etmektedir. Resimde zindan kavramına bağlı olarak koyu renk hakim iken insan ve duvarlar birbirine karışmış bir şekilde gri değerler içinde yer almaktadır. Yukarıdan aşağıya doğru inen ışık, ıslak duvarın kasveti, tutukluluk halini kolayca anlatacak

omuz ve ayakların şekli, olması gerektiği gibi betimlenmiştir. Figürün soldan sağ alt köşeye doğru uzanan ayak hareketine ve boyun zincirinin yönüne karşı figürün belden sağa doğru eğilen duruşu ve duvardaki kemerin yönü denge oluşturacak şekilde düşünülmüştür.



Resim 108: Goya. Tutuklu (İpşiroğlu ve Eyüpoğlu, Avrupa Resminde Gerçeklik Duygusu, 1972, s.118)

Duchamp, 'Döner Ayna' (Resim 109) adlı çalışmasında, "...hareketi, zamanın belli bir anında varolan görsel bir form olarak, ...hareketliliği madde dışı formunda göstermek istemiştir. Duchamp bu tesiri, harekete geçirildiği zaman hızı arttıkça her birinin bireyselliği gözden kaybolan bir sıra boyalı cam levhayı bir mil üzerinde düzenlemek suretiyle yaratmıştır. Artık bireysel formlar görsel bakımdan mevcut değildir. Onların yerine yeni ve tek bir form olan hareketliliğin görsel formu bulunur.... Duchamp, harekete geçirildiği zaman bazı fizik kanunlarının geçerliliğini gösteren inandırıcı bir izlenim bırakmayı da amaçlamıştır. ...duruş halinden hareket haline, yalnız dışarıdan gelen bir gücün tesiriyle geçer ve mekanda tespit edildiği nokta çevresinde çark gibi

dönebilir....Duchamp, aletinde, kendiliğinden harekete geçebilecek bir nesnedeki temel prensipleri fiilen ortaya koyuyor. Gerçekte aletin parçaları –iğ gibi- kendinden mevcut bir hareketliliğe ilişkin olarak işlediği ve hız kazandığı için görünmez olur, makine, bir sanat eserinde hareketini kendiliğinden yöneten bir nesnenin belli başlı görünüşlerini yeniden ortaya koyar” (Lowry, 1972, s.217-218). Sanatçı, formun görünüşünün sahip olduğu hareket etkisine parçaların hareketliliğini de ekleyerek yeni ve farklı etkiler yaratmıştır. Hareket esnasındaki aldatıcı biçimin meydana getirdiği hız nedeniyle çalışmanın dikkat çekiciliğini artırmıştır. Bu, hareketin bütünden ayrı değil, bütünün bir parçası olarak algılanmasını sağlamıştır. Duchamp, aletin ilk hali ile hareket kazanmış hali arasındaki fark nedeniyle çalışmasına zaman boyutunu sokmuştur.



Resim 109: Marcel Duchamp. Döner Ayna, 1920. Ağaç, Metal, Boyalı Cam Levha, Plastik ve Motor, 151,1 x 69,9 x 69,9 cm.(20 Century Modern Art, s.423).

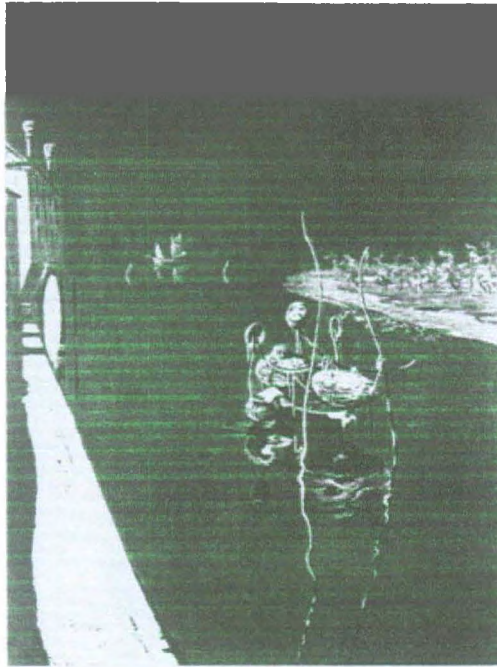
Pierre Fix Masseau'nun çalışmasında izleyicinin dikkati, trenin ve platformun geriye doğru giden abartılı perspektifi nedeniyle sağ tarafa keskin bir ok gibi yönlendirilmektedir (Resim 110). Yani çalışmada dikkat çekici yön etkileri nedeniyle görsel etki daha da artmaktadır. Ayrıca açık zemin üzerindeki yatay ve paralel siyah çizgilerin oluşturduğu bütün etkisi de, ileriye doğru yönelmiş dikey çizgilere karşı görsel bir güç oluşturarak kompozisyondaki etkiyi kuvvetlendirmiştir.



Resim 110: Pierre Fix Masseau. Exactitude Gouache, 1929. 100 x 62 cm.,
Metropolitan Resim Müzesi, New York.

Resim 111'de Leonid Berman tarafından yapılan 'Malamocco' adlı çalışma görülmektedir. Bu tabloda birbirine eşit olmayan asimetrik güç kullanımları ile görsel etki sağlanmıştır. Resimde sağ alt taraftaki eğri ve köşeli çizgilerin oluşturduğu güçlü zıtlıklar oldukça etkileyicidir. *“Güçlü ışık-gölgeler ile sağlanan siyah-beyaz zıtlıklar ve birçok düzensiz ve kompleks bir dış hat. Bütün bunlar botun imajını ve yansımalarını oluşturmaktadır. Bunların dışında herşey izleyici için çok basittir çünkü o sadece bir bottur. Ancak düzensizlikler ve güçlü zıtlar, izleyicinin*

ilgisini daha da çekmektedir. Botun merkezi ekseninin sağındaki yeri, onun görsel gücünü daha da yükseltir. Böyle merkezi eksenle olmayan bir yerde etkileyici bir görsel güç verilmiş olmasına rağmen resim hala dengede görülmektedir. Buna rağmen botun görsel karakteri, resmin hiçbir yerinde tekrarlanmamaktadır. Bot kompleksinin görsel karakterli görüntüsüne uygun yansımalar oluşturmakta böylece dikkat çekici etkiler sağlanmaktadır. Bot kompleksinin keskin özelliklerinin botun üst ve sol merkezindeki küçük parlak renklerle ve merkezin hemen sağ üstündeki hafif üçgenimsi biçimlerle yansıtıldığı görülmektedir. Bu yansımalar resmin geneline dağılmakta ancak dengenin oluşmasını fazla etkilememektedir. Birbirinden ayrı olan bu gibi bölümler, çekim merkezini dengeleyen gücü bağdaştırarak sağlanmaktadır. Bot kompleksinin ortaya çıkardığı gücün yayılarak uygulanması, resmin alt kısmından üst kısmına kadar koyu değerlerde ilerleyen renk puslarının yumuşak güçler oluşturması ve daha küçük uygulama parçalarının hareketi ile dengelenmiştir” (Weismann, 1970, s.94-95).



Resim 111: Leonid Berman. Malamocco, 1848, Tuval Üzerine Yağlıboya. 36 x 28”,
Modern Sanatlar Müzesi, New York (Weismann, The Visual Arts As Human
Experience, 1970, s.94).

Alberto Giacometti'nin 'Şehir Kavşağı' (Resim 112) adlı heykeli, birbirine benzer figürlerin mekanın değişik noktalarında tekrarlanmasından oluşmaktadır. Farklı yönlere doğru yönelmiş ince ve dik figürler, yalın, kalın ve yatay yüzeye zıt bir etki yaratacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Zıtlık ilişkileriyle oluşan hareket hissi ise farklı aralıklarla duran figürlerin duruşlarıyla kuvvetlendirilmiştir. Yüzeyin ortasında birbirlerine yakın ve benzer aralıklarla duran figürlerin oluşturduğu birliktelik, figürlerin yönelme eylemlerini birbirine aktaran başka bir harekete neden olmaktadır. Yani hareketin etkisi başka bir hareket ile dengelenmektedir. Merkeze daha uzakta duran figürler arasındaki aralık farklılıkları ve yön zıtlıkları da, ilgi çekici etkilerin oluşmasına destek vermektedir.



Resim 112: Alberto Giacometti. Şehir Kavşağı, 1948, Tunç. Modern Sanatlar Müzesi, New York (Hunter ve Jacapus, Modern Art, 1985, s.289).

Goya'nın 'The Parasol' adlı tablosunda asimetric denge net olarak görülmektedir (Resim 113). Ayakta duran figür, merkezi eksende ve sağa eğilmiş bir şekilde yer almaktadır. Sol tarafa doğru bakan kadın da bu

figüre paralel bir durumda resmin solunda yer almaktadır. Yine sol tarafta bulunan geniş şemsiyenin biçimine ek olarak gölgeli duvarın koyu ve düz alanı kullanılmıştır. Sol taraftaki bu ağırlığa karşı, sağa doğru yönelmiş ince ve narin bir ağaç yerleştirilmiştir. Çizgisel karakter gösteren ağacın dal uçlarındaki optik etki ise şemsiyenin şeklinden ve yönünden kaynaklanan etkiyi sağ tarafa doğru çekmektedir. Ayrıca sol taraftaki koyu, geniş ve üçgen gölgeli alandan daha hareketli olan sağdaki ormanın ayrıntılı görünümü de görsel etkiyi sağa doğru yöneltmiştir.



Resim 113: Fransisco Goya. The Parasol, 1777. Tuval Üzerine Yağlıboya. 1.04x1.5 m., Prado, Madrid. (Lewey, A Concise History of Painting From to Giottoto Cezanne, 1968, s.255).

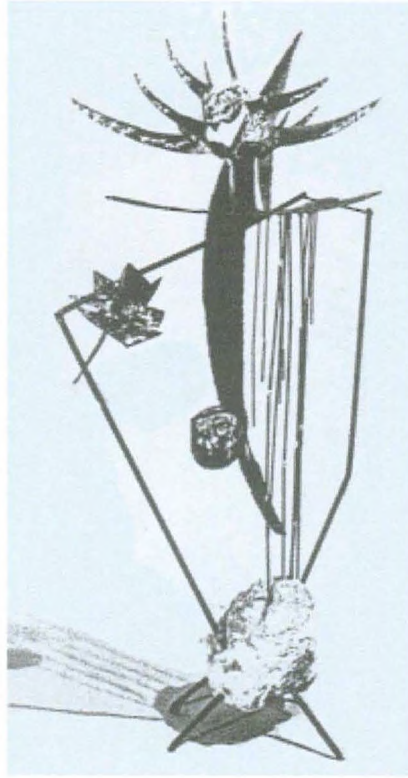
Resim 114'deki Sylvia Gosse'nin tablosu, biçim zıtlıkları kullanılarak oluşturulmuştur. Resimde görsel denge, soldaki geniş ve basit figüre karşı sağ tarafa komplike mekanik biçimler yerleştirilmesiyle sağlanmıştır. Zıt öğelerin uyumu da asimetric dengelyi sağlamaktadır.



Resim 114: Sylvia Gosse. Baskı Yapan Kadın, 1915-16. Tuval Üzerine Yağlıboya.
102x76 cm., Swindon, Willshire (Lauer, Design Basics, 1985, s.51).

David Hare'in 'Sunsire'ı incelendiğinde; biçim, doku, renk, boyut, boşluk-doluluk ve malzeme zıtlıkları ile kurgulanmış bir kompozisyonla karşılaşılmaktadır (Resim 115). *“Heykel, sert zeminden fişkirir gibi görünse de, bu zemin, oldukça küçük ve yukarıda bulunan dört kalın çelik çubuk üzerindeki kata yerleştirilmiştir. Bu yapıtın açık karakteri, güneşin doğuşunu algılamayı sağlayacak, havadarlığın ve hafifliğin kalitesini artıracak niteliktedir. Bu havadarlığı ve yerçekimini hiçe sayan güç ile ilgili ve bağlantılı bir çeşit denge kurmak ve sürdürmek sanatçıyı heykelinde açılışları bolca kullanmaya itmiştir. Bu delikler ve birbiriyle bağlantılı olan biçimler ve durumlar; bu parçanın dengelenmesinde önemli rol oynar. Ayrıca soldaki açık alanın geniş açısı sağdaki düzensiz ve dik açılışla, merkeze yakın koyu renkli şekil eğri şekille dengelenmiştir. Aynı zamanda yüksek, canlı, parlak, yengeçvari biçim ile soldaki uzun, hafif, kılıçvari şekil dengelenmiştir”* (Weismann, 1970, s.94-95). Burada Hare; küçük boyuta karşı büyüğü, yoğunluğa karşı

şeffaflığı, düz çizgilere karşı eğikliği, çeliğe karşı bronzu yani farklı öğeleri ve farklı özellikleri birbirine karşı dengelemektedir.



Resim 115: David Hare. Sunrise, Çelik ve Bronz Heykel. Albright Knox Sanat Galerisi. Buffalo, New York (Weissmann, The Visual Arts As Human Experience, 1970, s.93).

Vermeer'in (Resim 116) 'Lute'li Bayan' tablosundaki sol tarafa bakan figür, merkezi eksenin solunda bulunmaktadır. *"Figürün bulunduğu tarafın ağırlığına karşı, sağ tarafa ana dengeleyici eleman olarak büyük bir harita yerleştirilmiştir. Burada önemli olan, açık-koyu etkilerdeki yoğunluğun ayrıntılı doku elemanlarıyla dengelenmeye çalışılmasıdır"* (Lauer, 1985, s.53). Ancak çalışmada, sade ve kahverengi bu alanın gerekli görsel ilgi sağlayamayacağı düşünülerek koyu sandalyede parlak çiviler kullanılmış, bu elemanların yardımıyla da asimetrik kompozisyonda denge oluşturulmuştur.



Resim 116: Jan Vermeer. Lute'li Bayan, 1663- 4. Tuval Üzerine Yağlıboya. 51x46cm., Metropolitan Resim Müzesi, New York (Schneider, Vermeer The Complete Painting, 2000, s.49).

“Parlak gümüş çay setinin yansıyan yüzeyi, Mary Cassatt’ın tablosundaki (Resim 117) figürleri dengelemede önemli bir elemandır. Ek olarak, hareketli dokusu nedeniyle şömine ve üstündeki diyagonal objeler, sol taraftaki dikey çizgiler halindeki duvar kağıdına göre ilgiyi daha fazla çekmektedir (statik-dinamik etki dengesi). Dokuyla sağlanan dengenin avantajı, bitmiş ve tamamlanmış bir görüntünün gözle görülür bir şekilde yarattığı karmaşıklık (hareketlilik) duygusudur. Karmaşıklık da bu çalışmada olduğu gibi dengenin daha doğal görünmesine neden olmaktadır” (Lauer, 1985, s.53).



Resim 117: Mary Cassatt. Bir Fincan Çay, 1880. Tuval üzerine yağlıboya.
65 x 95 cm., Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.

Alma-Tadema'nın 'Gözlem İçin Uygun Bir Yer' adlı çalışmasında kadınların giysilerindeki dokuların yumuşaklığı, soğuk görünümlü mermer ve tunçtan heykelin sertliği ile dengelemektedir (Resim 118). Malzeme ve dokudan kaynaklanan zıtlık etkisi, yapıtta önemli bir denge unsuru olarak kullanılmıştır. Ayrıca yapıtta, hareketli-hareketsiz formlardan kaynaklanan asimetrik etkilerin mücadelesinden oluşan güçlü bir etki dengesi vardır.

Ingres'in tablosunda, figürün giysisindeki dokuların yarattığı hareket etkisi ile alt kısım daha ağır hissedilmektedir. Alt kısımdaki ağırlık resmin üst kısmında bulunan ayna, yüzdeki ifade, gözler, elin ve parmağın hareketi kullanılarak yukarı doğru çekilmiştir. Ayrıca koltuğun ve aynaya yansıyan başlığın yarattığı etkiler, giysideki çiçeklerin renklerini ve hareketlerini destekler şekildedir. Sol tarafa doğru oturan figürün ağırlığı ise aynada yansıyan fluğ görüntüsüyle dengelenmeye çalışılmıştır. Yani yapıtta azlık-çokluk etkileri, renklerin dağılımı, yüzün ifadesi, elin duruşu ve gözlerin yarattığı etkiler kullanılarak göz ve beyinde dengeli bir kompozisyon elde edilmiştir (Resim 119).



Resim 118: Alma-Tadema. Gözlem İçin Uygun Bir Yer, 1889. Tuval Üzerine Yağlıboya. 64.2 x 45 cm., Özel Koleksiyon (The Art Book, 1996, s.8).



Resim 119: Ingres. Madam In'es Moitessier Seated, 1844-65. Tuval Üzerine Yağlıboya. 120 x 91.2 cm., National Galeri, Londra (Lewey, A Concise History of Painting From to Giottoto Cezanne, 1968, s.299).

William Holman Hunt'ın (Resim 120) 'Uyuyan Vicdan' adlı eserinde ise desenli kumaşlar, damarlı ahşaplar, karışık desenli duvar kağıtları ve çok renklilik dikkat çekmektedir. Bütün bu dokudan kaynaklanan hareketlilik etkisi; ışık-gölge, renk ilişkileri, figürlerin duruşlarından ve bakışlarından kaynaklanan yönler ile dengelenmektedir.



Resim 120: William Holman Hunt. Uyuyan Vicdan, 1853. Tuval Üzerine Yağlıboya.
76.2 x 55.9 cm., Tate Galeri, Londra (The Art Book, 1996, s.232).

Barbara Hepworth'ün 'İçi Beyaz Oyuk Biçim' adlı heykelinde, malzeme olarak sert bir yapıya sahip olan Afrika ağacı kullanılmıştır (Resim 121). Yapıtta dış yüzeyi pürüzsüzleştirilip cilalanarak ağacın doğal dokusunun ortaya çıkartıldığı görülmektedir. Bu etkiye zıtlık oluşturacak şekilde, iki deliğin içleri yontularak beyaza boyanmıştır.

Ahşabın doğal dokusuna ve doğal rengine karşı yontularak beyaza boyanan oyuklar, görsel etkisinin artmasına neden olmaktadır.



Resim 121: Barbara Hepworth. İçi Beyaz Oyuk Biçim, 1963. Yarı Boyanmış Ahşap. 99 cm., Gimpel Fils, Londra (The Art Book, 1996, s.214).

Edgar Degas'ın 'Prima Ballerina' adlı yapıtında ilk dikkat çeken, "...yüksek hızda çekilen fotoğraf etkisindeki seri bakışın kalitesidir. Baş balerin, tablonun neredeyse sağ alt yarısını kaplamaktadır. Solda ise bu ağırlığı karşılayacak hiçbir figür ya da obje olmamasına karşın, denge yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Degas'ın burada yaptığı, birçok eşit ve benzeri olmayan görsel özellik ile asimetrik bir kompozisyon geliştirmektir. Bunun için de pürüzlü yapıyı, yoğun ve kuvvetli renk ile, biçim düzensizliğini ise büyük ölçü kullanarak çalışmasında denge etkisi yakalamıştır" (Weismann, 1970, 90-91), (Resim 122).



Resim 122: Edgar Degas. Prima Ballerina, 1876. Pastel. 23 x 16 ½". Louvre Müzesi, Paris.

Klimt'in 'Öpücük' adlı tablosundaki farklı dokusal etkiler yüzeyin tamamını kaplamaktadır. Göz alıcı parlak renklerle boyanmış çiçek tarlasında öpüşen iki figür, resmin merkezinde dik olarak yer almaktadır. Giysilerdeki zengin süslemeler birbirinden farklı doku özelliklerine sahiptir. Yaldız sarı çalışmanın tamamına egemen olan renktir ve büyük dokularla bezenmiş figürlerin daha öne çıkmasına neden olmaktadır. Fondaki -kahverengi üzerindeki- sık, küçük ve renkli benekler, figürdeki büyük beneklerle desteklenmiş, bu zıtlık etkisi bütünde uyum sağlamıştır. Parlak renklere karşı mat renkler, sık-seyrek desenler, büyük-küçük farkları ve sert-yuvarlak şekiller ile sağlanan zıtlıklar, dengeli kompozisyonun oluşumunda etkin rol oynamıştır (Resim 123).



Resim 123: Gustave Klimt. Öpücük, 1907-8. Tuval Üzerine Yağlıboya. 180 x 180 cm., Kunshistorishes Müzesi, Viyana (Neret, Klimt (1862-1918), 1996, s.63).

Resim 124'de Kalf, tüm nesnelere masanın üzerine ışık, biçim, renk ve doku uyumu oluşturacak şekilde yerleştirmiştir. Üzerine vuran ışık nedeniyle nesnelere gerçek gibi algılanmakta, renk zenginlikleri ise çalışmayı dikkat çekici kılmaktadır. Mat-parlak, koyu-açık, sert-yumuşak, ince-kalın, ışık-gölge gibi zıt ilişkilerin uyumu da asimetrik kompozisyonu daha etkili bir hal getirmektedir.



Resim 124: Wilhem Kalf. Lokotas, İçki boynuzu, Bardakları Ölüdoğa, 1653. Tuval Üzerine Yağlıboya. 86.4 x 102.2 cm., National Galeri, Londra (The Art Book, 1996, s.242).

Seurat'ın tablosundaki (Resim 125) büyük beyaz gaz lambası, izleyicinin dikkatini bu yöne çekmeye yarayan önemli bir görsel etki oluşturmaktadır. Tüm dansçıların yüzlerinin ve bacaklarının yönü ile kontrbasın koyu tekdüze şekli, izleyicinin gaz lambasına doğru yönelmesini kuvvetlendirmektedir. Çalışma, sol yanda görülen beyaz dikey çizgi dışında aşağıdan yukarıya doğru yönelen eğrilerden kuruludur. Müzisyenlerin kollarından, dansçıların etek, kol, saç, şapka, kaş, ağız gibi parçalarına kadar tüm kompozisyonda görülen bu diyagonaller, beyaz düz çizgiye karşı bir güç oluşturmaktadır. Resimde hakim olan bu dinamik hareket de, izleyiciye müzik ve dans hissini uyandırmaktadır.



Resim 125: Georges Seurat. Le Chahut, 1890. Tuval Üzerine Yağlıboya. 1.69x1.39m., Rijks Museum Kröller-Müller. Oterlo, Hollanda (Berk, Resim Sanatı, s.162).

Matisse'nin 'Bayan Matisse'nin Portresi' (Resim 126) adlı tablosunda, yüzün ortasında yukardan aşağıya doğru inen yeşil çizginin kırmızı ağız ile dengelendiği görülmektedir. *“Olasılıkla yeşil çizgi en koyu gölgedir; yüzün sol yanı da gölgededir, ancak biraz yansımış ışık alır. Gerçekten de, yüzün yansıyan ışığın oluşturduğu, hafif açık gölgeli yanı, ortada koyu gölgeli bölümü ve yumuşakça aydınlatılmış öteki yanı birarada görülebilir. Ancak burada, parlak yeşil gölgeyle yapılan renklendirme, şaşırtıcı derecede parlak olan yüzeyde uyarıcıdır. Yüzün sıcak kısmı ten rengi kadar inandırıcı, gölgeli yansa oldukça akla yatkındır....Yeşil çizgi, resmin ikiye ayrıldığı duygusunu vermektedir. Zeminde parlak kırmızılar bir yanda parlak yeşiller diğer yandadır. Her ne kadar burada renkler yüze daha uygun düşüyorsa. da yüz, kırmızı ve yeşil zeminin tersine çevrilmiştir. Mavi altta ve üstte görülür. Saç sadece mavi değildir, her iki yanında da maviye yakın renkler vardır. Bu nedenle*

mavi saç çok göze çarpmaz ve rahat bir biçimde yerine uyar. Elbisenin üzerinde de yeşile yakın maviler vardır; mavi çizgiler elbiseyi sınırlamak için kullanılmıştır ve elbisenin bir kısmı maviye yakın kırmızıdır” (Jonston, 1978, s.56). Sanatçı, resimdeki başı sağa doğru biraz eğik yerleştirirken hafifçe sola dönmesini de sağlayarak asimetrik bir denge meydana getirmiştir. “Solda öylesine parlak bir kırmızı lekesi vardır ki, başımızı tamamen bu yana çekebilir; ancak parlak kırmızı çizgiler izleyiciyi geriye doğru, ağza, kulağa, elbisedeki çizgilere ve sağ alt köşedeki turuncuya yakın kırmızıya çeker. Böylelikle resim; elbise, yüz ve saçtaki birkaç yumuşak fırça vuruşuyla, hareketi vurgular, sol üstten sağ alta doğru çapraz bir devinim oluşturur” (Jonston, 1978, s.56).



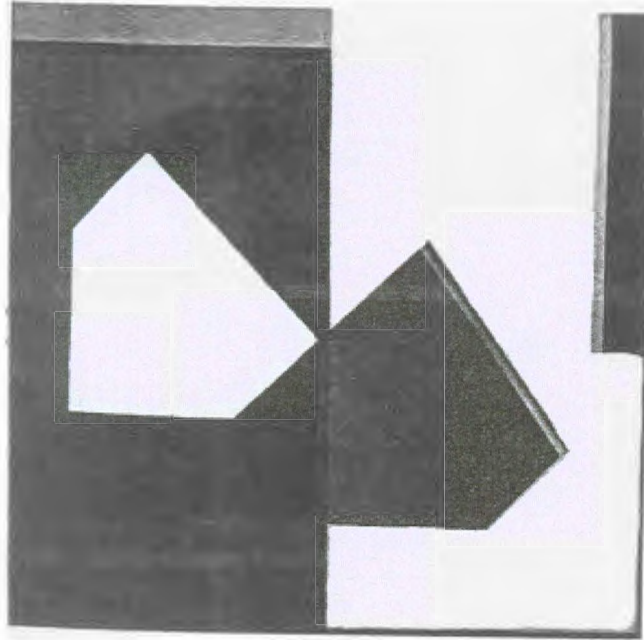
Resim 126: Henri Matisse. Bayan Matisse, 1905. Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.5x32.5cm., States Museum For Kunst, Copenhagen (Essers, Matisse (1869-1954), 2002, s.16).

Joan Miro'nun 'Dünya'nın Doğuşu' adlı çalışmasında grileşmiş tonlardan oluşan zemin üzerindeki siyah, beyaz ve kırmızının yerleştirilmeleri oldukça dikkat çekicidir. Kırmızı ve beyaz dairesel şekiller birbirini dengelemektedir (eğer resimdeki beyaz şekil kapatılacak olursa kompozisyon sağa doğru, kırmızı şekil kapatılacak olursa kompozisyon sola doğru kayar). Ayrıca sol taraftaki büyük, koyu ve nötr değere sahip üçgen form sağ taraftaki parlak kırmızıya zıt olacak bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu renklerin yüzey üzerinde buldukları yerler ise renklerin gözdeki uyarı etkilerinden kaynaklanmaktadır. Miro resimlerinde kullandığı şekillerin çoğu zaman rastgele yerleştirilmiş olduğu iddia etse de, kompozisyonda güçlü bir denge duygusu hissedilmektedir. Bu yapıtta sayısal açıdan zıtlık, formda zıtlık, açık-koyu renk zıtlığı gibi birçok zıtlık ilişkisi ile denge kurulmuştur (Resim 127).



Resim 127: Joan Miro. Dünyanın Doğuşu. 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 245x105cm., Modern Sanatlar Müzesi, New York (Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, 1982, s.178).

Resim 128'deki kompozisyon, hemen hemen simetrik bir yapıya sahiptir. Aşağıya doğru yönelmiş tanımlanamayan formların sol tarafa doğru izleyicinin dikkatini çeken etkisi, renk ve değer farkları ve diğer formlarla (dikdörtgenler) dengelenmeye çalışılmıştır. Resim boş alan ile yoğunluğun, renk ile değerlerin dengelenme çabasını temsil etmektedir.



Resim 128: Piero Dorazio. Janus, 1949, Marlborough Resim Galerisi, Roma
(Feldman, Varieties of Visual Experience, 1972, s.334).

Franz Hals'ın 'Genç Adam ve Kadın' adlı yapıtında (Resim 129) yön etkileriyle sağlanan hareket hissi dikkat çekmektedir. Göz, erkek figürün eliyle başlayıp yüzleri ve kadının kolunu takip eden bir hareket izlemektedir. Bu harekete zıt olacak bir şekilde figürlerin farklı açılarla eğilmiş başları yerleştirilmiştir. Erkek figürün dik duruşu ve giysisindeki dik çizgiler, kadının yakasında ve arka planda bulunan yataylar ile dengelenmiştir. Erkek figürün yukarı doğru yönelen kol hareketi ise şapka, kadının yaka ve manşet süslerinin yuvarlak formu ile uyumlu bir zıtlık içindedir. Yani çalışmada kullanılan ve birbirlerini dengeleyen zıt yönler, gözün tuval üzerinde durmaksızın dolaşması sağlanmaktadır.



Resim 129: Franz Hals. Genç Adam ve Kadın, 1623. Tuval Üzerine Yağlıboya.
105.4x79.4 cm., Metropolitan Sanat Müzesi, New York

SONUÇ

Denge; arzulanan, alışılmış ve huzur veren bir unsur olduğu için, dengesizlik kaçınılan bir durumdur. Ancak doğada, toplumda, bilinçte ve sanatta yer alan tüm nesne ve olaylar, denge ve dengesizlikler üzerine kuruludur.

Evrenin bütünlüğü içindeki tüm canlı-cansız varlıkların uyumlu birlikteliği için dengeye ihtiyaç vardır. Evrenin yapısını ortaya koyan, doğanın, insanın ve sanatın düzenini ve sürekliliğini sağlayıp koruyan, ilişkili zıtlıkların biraraya gelmesine ve bütünlüğü oluşturmasına neden olan dengedir.

Birbirlerinin değerini artıran, birbirini bütünleyen, varlıkları ile anlam ve önem kazanan zıtlıklar, dengenin önemli unsurudur. Çünkü denge, karşıt iki gücün denk gelmesidir. Zıtlar arasında uyum olduğu sürece denge vardır. Bütün içindeki zıt öğelerden birinin artması diğerinin aynı oranda azalmasıdır. Çünkü zıtlar birbirleriyle mücadele ederlerken aynı zamanda birbirlerinden ayrılmadan bütünü meydana getirirler.

İnsan yaşamında fizyolojik ve psikolojik etkilere sahip olan denge, görsel sanatların bilinçli ve bilinçsiz olarak hedeflenen sonucudur. Çünkü sanat yapıtı, herşeyden önce bir düzene koyma işidir.

Sanat açısından değer taşıyan her yapıtta çok iyi çözümlenmiş bir denge söz konusudur. Bütün yapıtlarda denge kurulabildiği ölçüde başarı sağlanabilir. Sanat yapıtı, kompozisyonu oluşturan öğelerin bütünlüğüne dayanır. Öyleyse denge; bir kompozisyonda renk, yön, hareket, biçim, doku gibi öğelerin birbirleriyle çelişki içinde algılanmalarını sağlayan, karşıt değerleri yumuşak geçişlerle birbirine yaklaştıran ya da bir bütün olarak algılatan bir nitelik olarak karşımıza çıkar. Denge, her sanat yapıtı için ulaşılması amaçlanan bir gerekliliktir.

Bütün bu değer ve değerlendirmeler sonucunda evrenin düzenini ve uyumunu sağlayan denge; görsel, düşünsel ve anlatım yönü açısından sanat yapıtının da önemli bir unsurudur.

Sonuç olarak hazırlanan bu tezin; yapıtların oluşumunda ve değerlendirilmesinde uyulması gerekenlerin bir temele oturtulması, konunun netlik kazanması, güzel sanatlar eğitimi veren eğitimcilere ve güzel sanatlar eğitimi alan öğrencilere ışık tutması, yeni bakış açıları geliştirmesi, daha sonra yapılacak araştırmalara kaynak oluşturması beklenmektedir.

KAYNAKÇA

Ana Britanica Ansiklopedi, Ana Yayıncılık, C.10.

Anık, Didem. **Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Resim Sanatında Mekan Analizi**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1994.

Altınkurt, Lale. **Sanat Eğitiminde Renk Ve Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Uygulanışı**. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 2003.

Akdeniz, Halil. **“Görsel Algılama Açısından Renk Kullanımı ve Etkileri”** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 1982.

Aksoy, Özgönül. **Biçimlendirme**. Trabzon: Karadeniz Gazetecilik Ve Matbaacılık A.Ş., 1977.

Akşit, Niyazi ve Sahr, Ferruh. **Gençler için Genel Bilgi Ansiklopedisi**. İstanbul: Serhat Dağıtım, 1981.

Arnheim, Rudolf. **Art and Visual Perception**. Çev: F. Y. Uğurlu. University of California Press, London, 1974.

Bahr, Herman. ‘Dışavurumculuk ve Sanatlar’, **Boyut Plastik Sanatlar Dergisi**, 1982.

Berger, John. **Görme Biçimleri**. Çev. Yurdanur Salman. İstanbul: Metis Yayınları: 27, 1986.

- Bigalı, Şeref. **Resim Sanatı**. Ankara: Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, Minpa Matbaacılık, 1999.
- Cantürk, Fikri. **Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, No:576, 1993.
- Demir, Abdullah. **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Resim-iş Lisans Tamamlama Programı, 1993.
- Denel, B. **Temel Tasarım ve Yaratıcılık**. Ankara: ODTU Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1981.
- Derman, İhsan Dr. **Fotoğraf Ve Gerçekçilik**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, No: 142, 1989.
- Divanoğlu, Demir. **Tasar'ın Öge ve İlkeleri (Temel Tasar)**. İstanbul: Birsen Yayınevi, 1992.
- Eczacıbaşı Sanat Asiklopedisi**. İstanbul: Yem Yayınları. Cilt 3, 1998.
- Edeer, Şemsettin. **Resimde Zıtlık ve Denge**. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1996.
- Erbaş, Özlem. **Sanat Eğitiminde Renk ve Öğretim Yöntemleri**. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1996.
- Erdok, Neşe. **Bakış Dialektiği, Bakış-Espas**, 1977.
- Ergüven, Mehmet. **Yoruma Doğru**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1992.

- Erim, Gonca. **Temel Sanat Eğitiminde Renk Uygulamaları.** Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 1999.
- Eroğlu, Özkan. **Resim Sanatı (Tarihsel Anahatlar, Terminoloji, Sanatçılar).** İstanbul: F. Özkan Matbaacılık, 1997.
- Ersoy, Ayla. **Sanat Kavramlarına Giriş.** İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 1995.
- Feldman, Edmund Burke. **Varities of visual Experience- art As Image And İdea.** New York: Second Edition, 1972.
- Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği.** Çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınları, 1995.
- Gençtan, Engin. **İnsan Olmak,** 19. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- Gelişim Hachette. Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, C.4,** İstanbul: Gelişim Yayınları, 1983.
- Genç, Adem ve Sipahioğlu Ahmet. **Görsel Algılama ‘Sanatta Yaratıcı Süreç’** İzmir: Sergi Yayınevi, 1990.
- Gençaydın, Zafer. **Sanat Eğitimi.** Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Resim-iş Lisans Tamamlama Programı,1993.
- Giderer, Hakkı Engin. **“Kavramsal Sanat”**, Anadolu Sanat, 1995, s. 51-63.
- Golden Dictionary, Altın Sözlük.** İstanbul: Milliyet Yayınları, 1990.

Gökbulut, Nur. **Temel Sanat Eğitiminde Görsel Alanın Arındırılmasına İlişkin Bir Uygulama Örneği**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1992.

Güngör, Hulusi. **Temel Tasar**. Alfa Matbaacılık, İstanbul: 1983.

Gürer, Latife. **Temel Dizayn'da Görsel Algı**. İstanbul: İstanbul Teknik Okulu Yayınları, Arı Kitabevi, 1970.

Güven, Nevin. **Görsel Algılama**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1996.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Ansiklopedisi**, İstanbul: Remzi Kitapevi, Cilt:1, 1992.

Hançerlioğlu, Nurdan. **Resim Yüzeyinde Mekan Değerlendirilmesi**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. 1990.

Hilav, Selahattin. **Felsefe El Kitabı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1975.

Işingör, Mümtaz ve Aslıer, Mustafa. **Resim 1, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim**. Ankara: Milli Eğitim Gençlik Ve Spor Bakanlığı Yayınları, 1986.

Itten, Johannes, **Kunst Der Farbe**, Otto Mäler, Stuttgart: 1983.

İpşiroğlu Nazan-Mazhar. **Sanatta Devrim**. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1990.

-----**Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**. İstanbul: Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: 521, 1972.

- Johnston, Gordon. **Resim Sanatı**. Çev. Aynur Durukan. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1978.
- Kafalı, Naci. **Siyah-Beyaz ve Renkli Fotoğrafçılık**. 1.Basım . Ankara: İmge Kitabevi. 2000.
- Kalyoncu, Raif. **Temel Tasarımın Modern Sanat Eğitiminde Uygulanabilirlik Durumu**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2000.
- Kamlık, Ercüment. **Renklerin Armoni Sistemleri**. İstanbul: Cumhuriyet Matbaası, 1950.
- Kandinsky, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üstüne** (çev. Tefik Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Kavlak, Ertan. **Günümüz Türk Figüratif Resminde Devinim**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1997.
- Kendirli Özcan, Özlem. **Resimde Espas**. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1996.
- Keskinok, Kayıhan. **Biçimlendirme Görsel Algının Sorunları Ve Bedri Baykam**. Ankara: Güzel Sanatlar Matbaası, 1968.
- Kılıç, Levend. **Görüntü Estetiği**. 1. Basım. İstanbul: Kavram Yayınları, 1995.
- Klee, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı**.Çev. Mehmet Dünder. İstanbul: Dost Kitabevi, Kredi Yayınları, 1993.

- Lauer, David. A. **Design Basics**. 2. Edition. California. Holt, Rinehart and Winston Collage Of Alameda, 1985.
- Lauer, David. A. **Design Basics**. College of Alameda, Alameda, California, Third Edition, 1990,
- Lowry, Bates. **Sanatı Görmek**. Çev. Necla Yurtsever ve Zeki Güvem. 1. Basım. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, Sanat Dizisi: 2, 1972.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü** Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş. 3. Basım. Ankara: Remzi Kitabevi, 1993.
- Meydan Laurousse. Büyük Lugat Ve Ansiklopedisi**, İstanbul: Meydan Yayınevi, 1969.
- Oskay, Süreyya. **Doğadan Kaynaklanan Tasarımda Denge**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, 1989.
- Özel, Osman. **Çağımız Resminde Biçimselliğin Denge Estetiğine Dönüşüm Süreci**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun: On Dokuz Mayıs Üniversitesi, 1999.
- Özer, Mehmet. **Tasarımda 'Zıtlık' İlkesi**, İstanbul: Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Temel Sanatlar Grubu. 1981.
- Özüdoğru, Şerife. **Sanat Tarihi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, Resim- iş Lisans Tamamlama Programı, 1993.

Parramon, M. Jose. **Wie Entwerfe Ich Ein Bild**. Edition Michael Fischer.
Spain: Auflage, 1986.

Read, Herbart. **Sanatın Anlamı** (Çev.Günel İnal, Nuşin Aşgarı). İstanbul:
Türkiye İş Bankası, 1974.

Sözen, Metin ve Tanyeli, Uğur. **Sanat Kavramları ve Terimleri
Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.

Südor, Gülseren. **'Aynaların Gerçeği' [Resim Eğitimi Ve Sanatla
Karşılaşma]**. İstanbul: Cumhuriyet Kitaplar, 2000.

Şentürk, Leyla. **Görsel Sanatlarda Zıtlık ve Denge**. Yayımlanmamış
Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1999.

Taylan, Sibel. **Resimde Görsel Anlatım Unsurları**. Yayımlanmamış
Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, 1994.

Temizsoylu, Nuri. **Temel Sanat Kavramları**. Eskişehir: Anadolu
Üniversitesi, Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, 1987.

-----**Renk ve Resimde Kullanımı**. İstanbul: 1987.

Tunalı, İsmail. **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitapevi, 1989.

Turani, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1997.

-----**Resimde Geometri İşlemleri-Sorunlar**. 1. Basım. Ankara:
Türkiye İş Bankası Yayınları, 1978.

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük**. Ankara: 1988.

Türkiye Gazetesi. **Rehber Ansiklopedisi**. C. 15. Fasikül 1.

Weismann, Donald L. **The Visual Arts As Human Experience**. İsviçre: 1970.

Wölfflin Heinrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Çev: Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

Yılmaz, Selçuk. **Çağdaş Sanatta Denge**, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1999.