T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

RESİM SANATINDA TEKNİK VE MATERYAL ÜZERİNE YAZILMIŞ LİTERATÜRE TARİHSEL BİR BAKIŞ

Hazırlayan

Emre CELALİ

Danışman

Prof. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir/2023

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

RESİM SANATINDA TEKNİK VE MATERYAL ÜZERİNE YAZILMIŞ LİTERATÜRE TARİHSEL BİR BAKIŞ

Hazırlayan

Emre CELALİ

Danışman

Prof. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir/2023

YEMİN METNİ

"Yüksek Lisans Tezi" olarak sunduğum "Resim Sanatında Teknik ve Materyal Üzerine Yazılmış Literatüre Tarihsel Bir Bakış" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yaralandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

… / … / …
Emre CELALİ
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ….. / ….. / …… tarih ve …. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretimin Yönetmeliği'nin …… maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Emre CELALİ'nin "Resim Sanatında Teknik ve Materyal Üzerine Yazılmış Literatüre Tarihsel Bir Bakış" konulu tezi incelenmiş ve aday ….. / ….. / ……. tarihinde, saat …. : …. 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ….. dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ……olduğuna oy …….. ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

"Resim Sanatında Materyal ve Teknik Üzerine Yazılmış Literatüre Tarihsel Bir Bakış" isimli bu çalışmada 12. yüzyıldan itibaren günümüze kadar yazılmış olan önemli kitaplardan bazıları incelenmiştir. Bu incelemeler kronolojik sıralamayla derlenmiştir. Yazılış amaçları, içeriklerinin nelerden oluştuğu ve oluşturuluş biçimleri irdelenmiştir.

19. yüzyıl öncesi literatürlerde bahsedilen birçok tarifin referanslarının olmayışından kaynaklı çoğu tarifin orijinalinin kime ait olduğu belli değildir. Ortaçağa ait eski ve artık kullanılmayan kelimelerin ve çeviri hatalarının yöntemlerde uygulama problemlerine yol açtığı dikkat çekmektedir. Bazı materyallerin üretimlerinin durması ve yöntemlerin değişmesi birtakım eski tariflerin günümüzde uygulamasını imkansız kılmıştır. İçerikte teknik analizlerin yanlışlıkları, sunulan reçetelerde sanatçıların uygulamalarına ilişkin çalışmaları, yanlış tariflerin uygulanması ve bunların sonuçları işlenmiştir. Materyal ve tekniklerin tarihi ve uygulama aşamasındaki sorunları araştırılmıştır. Sanatçının malzemeyle ilişkisi, malzemenin karakteri, yöntem ve ruh arasındaki bağ incelenmiştir.

Atölyenin bir laboratuvar olarak ele alınmasının yanında materyalleri deneyimleyen ustaların çalışmalarına göz atılmıştır. Deneysel çalışmalar yapan ressamların ve kavramsal düşüncelerle yola çıkan ressamların yöntemlerinin ortak yönleri ve farklılıkları incelenmiştir. Usta çırak ilişkisiyle kuşaktan kuşağa aktarılamayan materyal ve tekniklerin kayboluş sebeplerine de değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Materyal ve Teknik, Tarihsel Bakış, Resim Kılavuzları, Materyal Tarihi, Yöntemler

ABSTRACT

In this study named “A Historical Overview of the Literature Written on Materials and Techniques in Painting”, some of the important books written from the 12th century to the present were examined. These reviews have been compiled in chronological order. The purposes of writing, what their content consists of and how they are formed are examined.

Due to the lack of references to the recipes mentioned in the pre-19th century literature, it is not clear who the originals of most of the recipes belong to. It was noted that the old and obsolete words and translation errors of the Middle Ages caused application problems in the methods. The cessation of production of some materials and the change in methods have made it impossible to apply some old recipes today. In the content, the mistakes of technical analysis, the works of the artists on the applications of the presented recipes, the application of wrong recipes and their results are discussed. The history of materials and techniques and their problems in the application phase were investigated. The relationship between the artist and the material, the character of the material, the connection between the method and the spirit were examined.

In addition to considering the workshop as a laboratory, the works of the masters who experienced the materials were examined. The common aspects and differences of the methods of the painters who made experimental studies and the painters who set out with conceptual thoughts were examined. The reasons for the disappearance of materials and techniques that cannot be transferred from generation to generation with the master-apprentice relationship are also mentioned.

Keywords: Material and Technique, Historical View, Painting Guides, History of Materials, Methods

ÖNSÖZ

Victoria Finlay, “Renkler Boya Kutusunda Yolculuklar” adlı kitabında William Holman Hunt’un “Eskiden sır sanatçıya aitti, şimdi ne kullandığı saklanacak ilk kişi o” sözlerini bizlere aktarmıştır. Sonuçta her şey maddeydi ve üretilen materyallerin de bir yöntemi vardı. Günümüzde materyaller kullanıma hazır halde atölyeye girmektedir. Fakat birçok sanatçı, sunulan bu hazır materyallerin tabiatını tanımamaktadırlar. Geçmişte, materyallerin gizlerini öğrenen bazı sanatçılar, bunun faydalarını gördüklerini ve kendilerini uygulama aşamasında daha özgür hissetmeye başladıklarını ifade etmişlerdir. Bu konu hakkındaki araştırmalarımın sanatçılara yararlı olmasını umarım.

Bu süreçte yüksek lisansta derslerine girmemle birlikte bana gelişim sürecimde büyük katkıları olan, araştırmalarımda derin bilgisiyle bakış açımı genişletmeme yardımcı olup özgürce ilerlemem için cesaretlendiren ve bu çalışmanın gerçekleşmesinde her türlü desteği sunan değerli danışman hocam Prof. Dr. A. Feyzi Korur’a minnetle teşekkür ederim. Ayrıca süreç boyunca yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma anlayışlarından ve desteklerinden dolayı teşekkürü borç bilirim.

Emre Celali

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ……...……ii

TUTANAK……...iii

ÖZET……iv

ABSTRACT……..v

ÖNSÖZ……..……vi

İÇİNDEKİLER …..……vii

RESİMLER DİZİNİ……..……ix

GİRİŞ……..……1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE LİTERATÜR İNCELEMELERİ

1.1. Rönesans'a Kadar Tarihteki İlk Önemli Literatürler……..4

1.2. 17. ve 18. Yüzyıl Literatürleri……...……20

1.3. 19. Yüzyıl Literatürleri……..……...…….27

1.4. 20. Yüzyıl ve Sonrası Literatürler…….31

İKİNCİ BÖLÜM

LİTERATÜRLERDEKİ SORUNLAR, RESİMDE TEKNİK VE MATERYAL VE BUNLARIN GELİŞİM SÜREÇLERİ

2.1. Literatürlerdeki ve Uygulama Esaslarındaki Sorunlar…….43

2.2. Tarihsel Süreçte Materyal ve Teknik……..…….54

2.3. Materyal, Teknik ve Ruh…….…...……...…….67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATÖLYE, SANATÇI VE KUŞAKTAN KUŞAĞA KOPUŞ

3.1. Bir Laboratuvar Olarak Atölye…….....…….76

3.2. Uygulayış Biçimlerinde Sanatçı Örnekleri / Sanatçılar ve Teknikleri……...83

3.3. Kuşaktan Kuşağa Kopuş…….……..……..101

SONUÇ……...……..111

KAYNAKÇA……..……...……....……...114

ÖZGEÇMİŞ

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Vitray çalışması, Saint-Denis Bazilikası, Paris, 13.yy

Resim 2: Theophilus Presbyter, "On Divers Art" (12.yy), Roger of Helmarshausen tarafından 1100 yıllarında yapılan taşınabilir sunak, Treasury Katedrali, Padernborn

Resim 3: Cennino d'Andrea Cennini, "Melekler ve Azizler ile Madonna ve Çocuk", Tempera, 82x58 cm, 1400

Resim 4: Giotto di Bondone, "Papa'nın önünde Aziz Francis. Sipariş Şartının Onaylanması", Fresk, 270x230cm, 1297 – 1299

Resim 5: Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Evlenmesi, Giovanni Arnolfini'nin ve eşi Giovanna Cenami'nin Portresi", Panel üzerine yağlıboya, 83,7x57 cm, 1434

Resim 6: Giorgio Vasari, "Otoportre", Tuval üzerine yağlıboya, 101x80 cm, 1571-1574

Resim 7: Leonardo Da Vinci, "Otoportre", Kağıt üzerine kırmızı tebeşir, 33 cm x 22 cm, 1512

Resim 8: Leonardo Da Vinci, "İnsan figürünün oranları (Vitruvius Adamı)", Kağıt üzerine mürekkep, 24,5x34,3 cm, 1492

Resim 9: BATE John, "The Mysteryes of Nature and Art" kitabı, 1634, iç kapak

Resim 10: RATCCLIFFE Thomas, DANIEL Thomas, "The Excellency of the Pen and Pencil, exemplifying The Uses of them …" kitabı, 1668

Resim 11: Roger De Piles, "Les Premiers Elemens De La Peinture Pratique - Enrichis De Figures De Proportion Mesurées Sur L'antique" kitabı, 1684

Resim 12: Charles Lock Eastlake, "Küçük Çocukları Kutsayan Mesih", Tuval üzerine yağlıboya, 79x103,2, 1839

Resim 13: Ludwif Hans Fischer, Almanya topraklarında var olan pigmentlerin "Die Technik der Oelmalerei" kılavuzundaki dizini, 1898, s. iç kapak

Resim 14: El Greco, "Orgaz Kontu'nun Gömülüşü", Tuval üzerine yağlıboya, 480x360cm, 1587

Resim 15: Albert Dürer, "Yirmi Sekiz Yaşında Otoportre", Panel üzerine yağlıboya, 67.1 x 48.9 cm, 1500

Resim 16: ATRI, Tel Çerçeveye Takılmış Örnekleri Gösteren Ultraviyole Kabin, Ralph Mayer, 1975

Resim 17: Leonardo da Vinci, "Bir kadın gövdesinin çizimi", Kağıt üzerine mürekkep, 1507

Resim 18: Salvador Dali, "Delft Kasabasının Görünüşü", Tuval üzerine yağlıboya, 30x35 cm, 1936

Resim 19: Johannes Vermeer, "Memur ve Gülen Kız", Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 50.5 cm, 1657

Resim 20: Van Gogh, "İki Küçük Kız", Tuval üzerine yağlıboya, 51.2 x 51 cm, 1890

Resim 21: Yaban öküzü, at ve geyik tasviri, Lascaux Mağarası, Fransa, milattan önce 15.000

Resim 22: Pompeii Freski, m.ö. 79 yılında Vezüv yanardağın patlamasıyla küller altında kaldıktan sonra, Casa dei Ceii, 1913-1914 yıllarında ortaya çıkarılmıştır

Resim 23: Akdeniz'de Yunanlılar ve Romalılarla ticaret ilişkisinde bulunan Fenikeliler tarafından yapılan bir ticaret gemisi rölyefi, MÖ. ???

Resim 24: Maitre de Boucicaut, "Book of Hours of Maréchal de Boucicaut", Parşömen, 27.4 x 19 cm, 1405-1408, Jacquemart Andre müzesi koleksiyonu

Resim 25: Denis Diderot, Ansiklopedi, "Kimya Laboratuvarı", 1760

Resim 26: Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Tempera, 460x880cm, 1495

Resim 27: Detay, Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Tempera, 460x880cm, 1495

Resim 28: Frank Auerbach, “Otoportre”, Kağıt üzerine füzen ve tebeşir, 76.8 × 56.5 cm, 1958.jpg

Resim 29: Frida Kahlo’nun Atölyesi

Resim 30: Rembrandt, “Otoportre”, Yağlıboya, 84x66cm, 1659

Resim 31: Rembrandt, “Yahudi Gelin”, Tuval üzerine yağlıboya, 155.5 x 121.5 cm, 1666

Resim 32: Edouard Manet, “Folies-Bergere’de Bir Bar”, Tuval üzerine yağlıboya, 96 x 130 cm, 1882

Resim 33: Paul Cezanne, “Şekerlik, Armut ve Mavi Kupa”, Tuval üzerine yağlıboya, 30x41cm,1866

Resim 34: Henri Matisse, “Şapkalı Kadın”, Tuval üzerine yağlıboya, 80.65 cm × 59.69 cm, 1905

Resim 35: Wasilliy Kandinsky, “Renk Çalışması – Eşmerkezli Dairelere Sahip Kareler”, Kağıt üzerine suluboya, guaj, pastel boya, 23.8 × 31.4 cm, 1913

Resim 36: Wassily Kandinsky, “on white ii”, Tuval üzerine yağlıboya, 105 x 98 cm,1923

Resim 37: Jackson Pollock’un atölyesinin zemini, 1946-1953, New York

Resim 38: Jackson Pollock atölyesinde-1, New York, 1951

Resim 39: Jackson Pollock atölyesinde-2, New York, 1951

Resim 40: Jackson Pollock, “number 1”, Tuval üzerine enamel ve metalik boya, 160x259.1 cm, 1949

Resim 41: Anselm Kiefer, “Lilith”, Tuval üzerine yağlıboya, kül, bakır tel, 3815x5612x500 mm, 1990

Resim 42: Anselm Kiefer, “Väinämöinen Ilmarinen”, Tuval üzerine emülsiyon, yağlıboya, akrilik, gomalak, ip ve kurşun, 280 x 380 cm, 2018

Resim 43: Rembrandt, “Gece Nöbeti”, Tuval üzerine yağlıboya, 363 x 437 cm, 1642

Resim 44: Titian, “Urbino Venüsü”, Tuval üzerine yağlıboya, 119 x 165 cm, 1538

Resim 45: Jan Van Eyck, “Aziz Francis Stigmata’yı Alırken”, Panel üzerine yağlıboya, 29.3 cm × 33.4 cm, 1427

Resim 46: Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece”, Tuval üzerine yağlıboya, 73.7 x 92.1 cm, 1889

Resim 47: Camille Pissarro, “Avenue de l'Opera, Place du Theatre Francais. Misty”, Tuval üzerine yağlıboya, 74x91,5cm, 1898

Resim 48: Wassily Kandinsky, “Güneşte Cam Boyama (Küçük Zevkler)”, Cam üzerine karışık teknik, 30.6 x 40.3 cm, 1910

GİRİŞ

Yüzyıllardır, ustalar eserlerinin sağlamlık ve uzun ömürlü olmasına yönelik materyaller ve teknikleri konusunda oldukça titiz hareket etmişlerdir. Teknikler kimi zaman usta çırak ilişkileriyle nesilden nesle aktarılırken, kimi zaman da ressamın rehberi olacak nitelikte yöntemler içeren kılavuzlar oluşturulmuştur. Kılavuz oluşumlarında ressamların yanında kimyagerlerin de katkıları gözlemlenmiştir. Birçok kılavuz kendisinden önce yazılmış literatürleri bünyesinde içermiştir ve gittikçe daha kapsamlı bir hal almıştır.

Birinci bölümde ressamlara kılavuzluk yapan bu kitapların en önemlilerinin seçkileri incelenmektedir. Genel anlamda literatürlerin oluşum süreçlerinin de tarihsel bir bakışı olması amaçlanmaktadır. Ortaçağdan 19. yüzyıla kadar materyal ve teknik üzerine yazılmış kitaplarda birkaç istisna hariç oldukça karmaşık bir düzen ve eski bir dil kullanıldığı için anlaşılması zor rehberler olmuşlardır (Doerner, 1984, s. 317-318). Ayrıca materyal üzerine yazılmış kaynaklar, yazıldığı dönemin materyal özelliklerini içerdiğinden günümüzde yanıltıcı olabilmektedir (Supurgeon, 2019, s. 234). 19. yüzyıldan sonra materyal ve teknik konularda yazılan kitaplarda, orta çağ kitaplarından referanslar verilmiştir. 17. ve 18. Yüzyıllarda çok fazla sayıda birbirinin taklidi ya da kendinden önceki dönemin kopyası kitaplar kaynakça belirtilmemesi nedeniyle materyal ve tekniklerin orijinalliği konusunda bilgi karmaşası yaratmışlardır (Doerner, 1984, s. 317-318). Bu dönemde orta çağda yazılmış bazı kitaplarda olduğu gibi tek bir kitapta resim tekniklerinin yanında metal işçiliği, vitray, fizik gibi çeşitli çalışma ve üretme tekniklerine de yer verilmiştir.

Materyal ve teknik kitaplar sadece ressamlar tarafından yazılmamıştır. Simyacılar ve kimyagerler de tarih boyunca kılavuzlar sunmuşlardır. Fakat Cennini gibi ressamların materyali deneyimleyerek yazmış olduğu materyal ve teknik literatürler meslektaşları tarafından daha kolay anlaşılmıştır (Doerner, 1984, s. 317). Bu yüzden ressamların yazdıkları kitaplar simyagerlerin yazmış olduğu kitaplardan daha ön plana çıkmıştır. 19. ve 20. yüzyıla gelindiğinde daha sistematik ve anlaşılır dildeki kılavuzlar hem geçmişe

ayna tutacak hem de geleceği yönlendirecek şekilde sağlam temellerde oluşturularak yayınlanmışlardır. Bu dönemde materyallerin ve teknolojinin gelişimiyle tekniklerin de buna bağlı geliştiği görülmektedir.

İkinci bölümde materyal ve teknik üzerine yazılmış kitapların uygulama aşamalarındaki problematikleri ve ne amaçla yazıldıkları araştırılmıştır. Kitapların içerdiği yöntemlerin uygulama aşamalarındaki sorunların yanında, materyal ve teknik üzerine yazılmış kitaplardan bağımsız olan bazı teknik sorunlara da bu kitapların önemini göstermek amacıyla değinilmiştir. Günümüzde yapılan analizlerle boya materyallerinin çözümlenmesi süreçlerine bakılmıştır. Kitapların gelişim süreçlerini anlamamıza yarayacak materyallerin ve tekniklerin tarihi incelenmiştir. Ek olarak Elkins'in kitabından yola çıkarak boyanın karakteri (materyalin ruhu), teknik ve ruh konuları malzemeyi daha iyi anlamak ve ressam ile materyal etkileşimini görmemiz için ele alınmıştır.

Son bölüm ressamların atölyelerini bir laboratuvar olarak ele alıp sanatçıları ve tekniklerini incelemektedir. Modernizmin gelişiyle teknik konunun ne denli farklı amaçlara yönelik değiştiğini görmekteyiz. Ayrıca materyali daha iyi tanımanın sanatçıyı özgürleştirdiği anlaşılmaktadır. Sanatçıların artık çalışmalarının teknik sağlamlıklarının yanında iyi ve farklı bir etki yaratma arzusunda oldukları görülmektedir. Deney ruhuna sahip ressamların çalışmalarının yanında kavramsal düşüncelerle hareket eden ressamlara da kısa bir bakış atılmıştır. Her ne kadar konudan ayrı gibi görünse de kavramsal meselelerle hareket eden ressamların kullandıkları yöntemlerini incelememiz deneysel ruha sahip ressamların yöntemlerini daha iyi ayırt etmemizi amaçlamıştır. Nesiller arası ve çağdaş ressamlar arası ilişkilere de değinen bu bölümde kuşaklar arası kopuşu ve bunun sonucu olarak tekniklerin unutuluşu incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE LİTERATÜR İNCELEMELERİ

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE LİTERATÜR İNCELEMELERİ

1.1.Rönesans'a Kadar Tarihteki İlk Önemli Literatürler

> "Eskiden sır sanatçıya aitti, şimdi ne kullandığı saklanacak ilk kişi o" (William Holman Hunt, Londra Sanat Derneğindeki konuşmasından akt. Finlay, 2007, s. 25).

Resim sanatında materyal ve teknik üzerine yazılmış ilk literatürler düşünüldüğünde 12. Yüzyılda Cennini tarafından yazılmış olan kitap yaygın olarak akla gelmektedir. Aslında bu kitap ilk kitap değildir. 9. yüzyılda yazılmış "Mappae Clavicula" adındaki kitapta doğrudan resim alanında olmasa da elyazmalarına yönelik uygulayış yöntemleri anlatılmıştır. 9. Asırda yazılmış bu kitapta materyaller çok karışık ve düzensiz bir biçimde yazılmıştır. Sonrasında Theophilus isimli bir papaz "De Arte Diversibus" isimli kılavuzunda resim uygulamalarının yanında cam ve metal işçiliklerinin uygulama yöntemlerini yazmıştır. Bu dönemlerde genellikle bu kitaplarda resme yönelik materyal ve teknik araştırmaların yanında diğer alanlara yönelik yöntemler de aktarılmıştır. Bu tarz kitapları ele alan yazarlardan en özeli 12. Yüzyılda "Il Libro dell'arte" kitabını elen alan Cennini'dir. Cennini'yi özel kılan niteliklerinden birisi bir ressam olmasıdır ve yazdığı kılavuzun sadece resim üzerine olmasıdır. Ayrıca Giotto di Bondone ile kuşaktan kuşağa usta çırak ilişkisinde direk bağlıydı. Cennini, Giotto'nun mirasıyla beraber kendi uzmanlıklarını ve gizlerini oldukça ayrıntılı ve net bir şekilde okuyucularına aktarmıştır. Kitabı yazmasından yaklaşık 4 asır sonra matbaanın gelişmesi sayesinde basılan kitabı ancak 17. yüzyıldan sonra olumlu bir etki yaratmıştır. 17. Yüzyıla değin yazılmış bu kitapların ortak kaderi çoğunlukla ancak birkaç asır sonra basılabilmesi olmuştur.

Keşiş Theophilus'un, Cennini'nin araştırmalarından yaklaşık bir asır öncesinde belirli bir düzen içinde yazdığı "Diversarum Artium Schedula" isimli kitabı ressamların

uygulamalarına yönelik yöntemler içermektedir. Kitabın bibliyografisi, Bizans'a değin gitmektedir. Güneydeki ustaların kılavuzlarını andıran materyal ve yöntemler barındırmaktadır. İçerikte, kazein tutkalı kullanımı, boyama yöntemlerinin alışılagelmiş önerilerinin yanında sakız materyalinden medyum üretim yöntemine dair önemli teknikler vardır. Açık renk tonlarının, ezilmiş yumurta kabuklarının tozuyla işlenmesinden bahsedilmektedir. Renk tonlarının uygulanışı ve koyu, açık alanların teknik detaylarının yanında gölge alanların alt katman renkleri gibi konulardan bahsedilmektedir.

Fakat asıl dikkat çeken, ısıya bağlı tariflere ilaveten yağlar, reçineler, renkli cilalar, renk katmanları aşamalarında verniklerin uygulanış şekilleridir. Yani karışık teknik uygulaması. Çeşitli yağlar ve nitelikleri o dönemlerde çok bilinmiyordu. Theophilus baskı aletini zeytinyağı çıkarmak için kullandıktan sonra yağın aletten tasfiyesini yapmadan keten tohumlarını ezip yağını çıkarmıştır. Bu yüzden hatalı bir biçimde keten yağının düzgün kurumadığını iletmiştir. Yağların güneşte bekletilerek boya olarak yapılabilmesi fikrini düşünmüştür. Yağ kuruma aşamasındayken üst katmanına çalışmanın uygulamayı yavaşlattığını söylemiştir. Bu mesele, boyanın anında kurumasına alışkın bir usta için rahatsız edicidir.

Bazı çalışmalar o günlerde nadir de olsa yağlar ile uygulanmıştır. Fakat çeşitli yağların farkları o güne kadar hiç tanımlanmamıştır. Kıvamlı vernikler masaj yöntemiyle çalışmaya uygulanmıştır. Sıvı vernikler ayrıcalıklı ve seçkin bir malzemeydi. Van Eyck böyle bir ortamda buluşunu ortaya çıkarmıştır.

Fakat yağlı boyanın Van Eyck tarafından bulunduğu söylenemez. Lakin yaşadığı süreçten çok daha asırlar öncesine dayanan yağ, bir medyum malzeme olarak resimde uygulanagelmiştir. Bu zamana dek tanınmayan bir malzemenin bulunması sadece tanınan malzemelerin etkin bir şekilde deneysel uygulanışına dayanmaktadır.

Sıkça gündeme gelen bir söylenceye göre, Van Eyck, Theophilus ve Cennini'nin önerdiği gibi güneş gören bir yere vernikle uygulanmış bir çalışma koymuştur. Bunun sonucunda panoda çatlaklar meydana gelmiştir. Bunun üzerine Van Eyck ışık görmeyen

bir alanda kurutmak üzere vernik arayışına girmiştir. Pek çok deneylerden sonra en iyi materyal olarak keten yağını bulmuştur (Doerner, 1984, s. 328-329).

13. yüzyılda Avrupa coğrafyasında katedral yapmak için büyük çabalara girmek gerekmekteydi. Maddi meseleleri çözmek çok önemliydi. Katedral yapılacak yerin düz bir araziye sahip olması ve yerleşim merkezinde olması, ustaların işe alınması ve malzemelerin tedarik edilmesi lazımdı. Bu süreç on yıllara dayanan bir süreçti. İnşaat bitince ressamlar ve vitray ustaları devreye girmekteydi. Genellikle ressamların ve vitray ustalarının çalışmaları zamanımıza kadar ulaşmıştır.



Resim 1: Vitray çalışması, Saint-Denis Bazilikası, Paris, 13.yy

Erişim: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stained_glass_window_in_the_Basilica_of_Saint_Denis,_Paris,_France_02.jpg

Finlay, vitray uygulamaları yapan ustaların, o zamanların toplumlarında alışılmadık gezgin gruplar olduklarını aktarmıştır (Finlay, 2007, s. 282). Bu gruplar katedralden katedrale dolaşıp, çalışma yapılacak yerlere gitmişlerdir. Gotik akımın zirvesinde katedral inşasının yoğun bir biçimde artması sonucu ustalara olan talep de artmıştır. Vitray ustaları daima ormana yakın bölgelere kamp kurmuşlardır. Bu bölgeler medeniyet ile tabiat arasında kalan sembolik alanlardı. Bu dönemlerde ormanlık bölgeler ruhsallıklarla dolu bir alan olarak benimsenmiştir. Bu yüzden normal kişilerin oraya gitmeleri beklenmezdi. Bu sebeple bilimsel açıdan bakıldığında cam üretimindeki geliştirme sihirlerini oluşturmak için harika alanlardı. Odun tedarikinde sıkıntı yaşanmaması ve odunun sadece ocaklarda kullanılmayıp kumun yanında cam yapımının karışımında kullanılan ana malzeme olması sebebiyle, ormanlık alanlar, vitray ustalarının cam yapması için kullanışlı alanlardandı.



Resim 2: Theophilus Presbyter, "On Divers Art" (12.yy), Roger of Helmarshausen tarafından 1100 yıllarında yapılan taşınabilir sunak, Treasury Katedrali, Padernborn

Erişim:
https://fraangelicoinstitute.files.wordpress.com/2013/05/2altar1.jpg?w=720&h=467

Metal ustası olan papaz Theophilos 12. Yüzyılda yazmış olduğu “On Divers Art” kitabında vitray ustalarının bu fırınlarda üretim tekniklerini aktarmıştır. Victoria Finlay, bu teknikleri, “Renkler Boya Kutusunda Yolculuklar” (2007) kitabında bize şu sözlerle iletir:

> “… Biri ısınma için, biri soğutma için, üçüncüsü de şişirilmiş camı tabaka halinde eritmek için lazımdı. Renklerin yapıldığı metal oksitler (manganez, demir ve ötekiler) kayın ormanlarında ve camların ısıtıldığı kapların çamurunda doğal olarak bulunurdu ve de sonra rengi önceden tahmin etmek zordu. Theophilos "bir kazandaki rengin esmerleştiğini görürseniz, bu camı ten rengi için kullanın ve istediğiniz kadar alarak kalanı iki saat ısıtın (…) açık mor elde edersiniz. 3 ila 6 saat kadar tekrar ısıtın, elde edeceğiniz kırmızımsı mor mükemmel olacaktır" diye yazıyor ama Vitruvius roma zamanında canlıların sodayı eritilmiş bakır dolguyla karıştırıp nasıl mavi cam yapıldıklarını (ve onu öğüterek gök mavisi boya maddesi elde ettiklerini) yazmıştı” (Finlay, 2007, s. 282-283).

Theophilus’un araştırması, Cennini’nin çalışmasının İtalya’yı temsil etmesinden kaynaklı, çoğunlukla kuzey teknikleri ve materyalleri üstüne klasik kılavuz olarak benimsenmiştir. Ortaya çıktığı zamanın belirsiz olduğu bu çalışma, birçok sanat alanını içermektedir. İlaveten İngilizce, Fransızca ve Almanca gibi birden fazla çevirileri bulunmaktadır (Mayer, 1970, s. 688).

Resim, Vitray ve Metal çalışmalarına yönelik üç kısımdan oluşan Theophilus’un özgün elyazması günümüze ulaşamamıştır. Üçüncü kuşak olduğu varsayılan, kopyalanan en eski iki örnek, on ikinci yüzyılda Almanca olarak ele alınmıştır. Çevrilen bu çalışmaların tarihi ve yazarı bilinmemektedir. Eski elyazmalarında sadece Theophilus Presbyter’in yazdığı belirtilmiştir (HAWTORNE, SMITH, 1963, s. xv). Muhakkak Theophilus’un araştırmalarından daha önce yazılmış kapsamlı, simya konuları ve elyazmaları vardır. Fakat bunların bir işe yaraması söz konusu değildir (s. xxviii).

> "Hapishaneye "Leş kokutan" diyorlardı, ve burası yıllarca gözlerden kaybolmak isteyen borçluların yeriydi. Bu Ortaçağ Floransa kurumu, özellikle yaz aylarında adını hak ediyordu ve on beşinci yüzyılın ortalarında böyle ağır kokulu bir günde bir adam tahta bir sıraya oturmuştu. Solunda elle yazılmış bir kağıt yığını, sağında son bir kağıt vardı. Belki bir Vatikan mahkumu olarak muhtemelen yapması yasak olan şeyi yapmadan önce bir an için durdu: Tüy kalemini aldı, tarihi - 31 Temmuz 1437- attı ve şu sözleri yazdı: "ex Stincharum, ecc" Bu not okuyuculara belgenin Stinche'in (Leş Kokulu) tam kalbinde yazıldığını belirtmekle kalmıyordu, aynı zamanda da tarihçileri yıllarca şaşırtan bir muamma oldu.
>
> Kitap, Cennino d'Andrea Cennini'nin Il Libro dell'Arte'siydi ve Ortaçağ sonlarında resim hakkında yazılmış en etkili el kitaplarından biri olacaktı – bir yayıncı bulması için dört yüzyıldan fazla bir sürenin geçmesi gerekmiş olsa da…" (Finlay, 2007, s. 25).

Cennini'nin yazmış olduğu bu kitap materyal ve teknikler üzerine yazılmış ilk kılavuz değildir. Asırlar öncesinden 9. Yüzyılda yazılmış elyazmalarıyla bir bağı bulunan "Mappae Clavicula" isimli kılavuzda, materyaller karmaşık bir düzenle yazılmıştır. On ikinci yüzyıla gelindiğinde esrarengiz papaz Theophilus, resim, cam ve metal çalışmalarını "De Arte Diversibus" isimli kılavuzda ele almıştır. Lakin bu kılavuzlar arasında Cennini'nin çalışması özel bir yere sahiptir. Bir ressam olarak Cennini 1200'lere dayanan kültürde Giotto di Bondone'nin mirasını almıştır. Cennini'nin kılavuzu, usta bir ressamın kariyerinin gizemlerini detaylı ve net bir şekilde bizlere aktarmaktadır. Finlay, bu kılavuzun 1800'lerin ilk zamanlarında Vatikan kitaplığından çıkartıldıktan sonra basılıp çoğaltıldığında, sanata dair bağnaz bir şekilde uğraşlar verip ustalığa dair ihtiyaçların pek gündeme gelmediği Avrupa sanat piyasasında az da olsa bir etki uyandırdığını bize iletmiştir (Finlay, 2007, s. 25-26).

Sanat tarihçileri ilk zamanlar, bu kılavuzu bir mahkumun ele aldığını sanmışlardır. Daha sonra araştırmacılar elyazmasının hapishaneden bahsetmeyen diğer nüshalarını

ortaya çıkarmışlardır. Hapishaneye dair bildiri sunan elyazmasını, Papalık kurumuna çalışma cezası almış, okuma yazması olan bir suçlunun yazdığı neticesine ulaşılmıştır. Bunun sonucunda Cennini'nin özgür bir insan olarak yaşadığı anlaşılmıştır (Finlay, 2007, s. 26).



Resim 3: Cennino d'Andrea Cennini, "Melekler ve Azizler ile Madonna ve Çocuk", Tempera, 82x58 cm, 1400

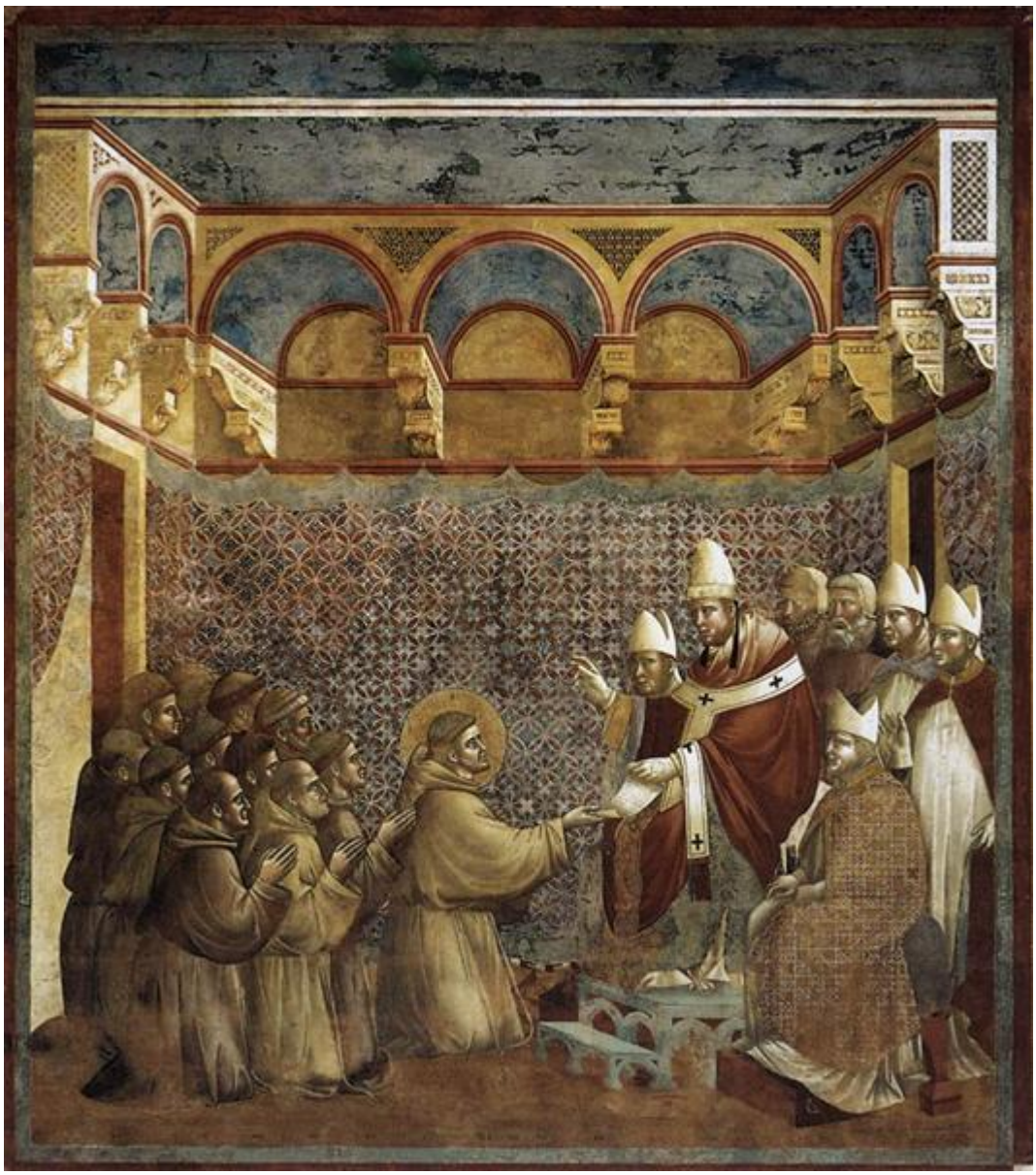
Erişim: https://www.wikiart.org/en/cennino-cennini/madonna-and-child-with-angels-and-saints-1400

Rönesans döneminde ustalar, çalışmalarındaki renkleri günümüzdekinden daha detaylı ve daha doygun uygulamışlardır. Günümüze kadar az çok resim ile uğraşmış kişiler bile bu çalışmalarda yüzey renginin ayrımlarını rahatlıkla görürler. Ressamların, boyalarını üretirken pigmentlerin oldukça dayanıklı olmasını istemesi, anlaşılır bir sebeptir. Fakat pigmentlerin dayanıklılığına hasar verecek olan materyaller kuruması uzun süren yağlardır. Bu yüzden ustalar uygulamalarında bu yağlardan uzak durmaya çalışmışlardır. Günümüzde firmaların hesaplı yöntemlerle sunmuş olduğu tüp boyaların üretim teknikleri bir sır gibi saklanmaktadır. Bu teknikleri, sadece az sayıda firmalar ki o da sadece materyallerin listesi olmak üzere açıklar. Materyallerin miktarları ve bileşenlerin oluşum biçimleri açıklanmamaktadır. Bu yüzden ustalar, firmalardan edindikleri materyallerin çalışmalarına tesirleri hakkında sadece varsayımlarda bulunabilmektedir. Günümüzdeki ressamların kullandığı yağlıboyalarındaki tek olumlu özelliği çoğunlukla daha iyi öğütülebilmeleridir. Fakat boyanın, uzun süreçte silindirlerden geçirilerek işlenmesi, rengin sertleşmesine ve eski usul üretimlere göre daha az kıvama sahip olmasına neden olur. Bununla beraber, ressamların materyalin doğasını tanıyamamasından dolayı uygulama teknikleri daha da zorlaşmaktadır. Cennini ve dönemindeki ustaların, resim materyalleri konusundaki araştırmalarında, pigmentin oldukça ince bir biçimde öğütülemediği görülmektedir. O zamanların ustalarının birtakım pigmentleri el yardımıyla ezme metodunun tek seçenekleri olduğu ve ham boyanın, büyük çabalarla işlenip üretildiği görülmektedir (Doerner, 1984, s. 148-149).

Kendilerinden önce yaşamış ustaların metotlarını merak eden ressamlar, çoğu zaman materyal ve teknik hakkında birkaç kılavuz öğrenirler ve konunun epeyce kolaylaştığını varsayarlar. Ustalar resim tekniklerini öğrenerek problemlerin ortadan kalktığına inanmaktadırlar. Fakat Doerner, bu araştırmalara özenle bakılmazsa ve teknik, iyi bir öğrenimle gerçekleşmezse kişinin düzensiz bilgilerle ne yapacağını bilemeyeceğini söylemektedir. Bütün kılavuzların aslında kendilerine göre olmazsa olmazları vardır. Birçok tariflere sahip olan bu kılavuzların anlattığı şeylerden haberdar olunmazsa, pek çok hüsranla biten sonuçlar ortaya çıkacaktır. İlaveten bu kılavuzlar, eleştirel araştırma deneylerine dayanmayan konulara sahiptir. Bu sebeple Doerner, geçmiş zamana ait olan bu kılavuzlara pek güvenilmemesini önermektedir.

Geçmişte yapılmış pek çok resim günümüze kadar dayanamamıştır. Yalnızca yıllara karşı dayanımı sağlam eserler günümüze ulaşmıştır. Süreç boyunca doğal seçilim meydana gelmiştir. Eski ustaların kılavuzları, çoğunlukla yöntemsel anlatımları benimsemeyen ve onların tanımlarını yanlış yorumlayan tecrübesiz yazarlar tarafından defalarca taklit edilmiştir. Bunun yanında birtakım tarifler ve yöntemler, sanatçı gruplarının saygınlığını sürdürmek ve çoğaltmak için bilerek gizli tutulmuştur. Zaman geçtikçe bu yöntemlere pek çok ilaveler yapılmıştır. Ayrıca eski kılavuzlardaki terminoloji dikkate değer şekilde değişmiştir ve şimdiki zamanımızın terminolojisinden epeyce bir farklıdır. Bu yüzden bu kılavuzların eleştirmenlerinin birbirleriyle materyaller meselesinde tartışmaları güçtür. Günümüz ustalarında olduğu gibi 19. yüzyıl ve öncesi dönemlerde de ustaların kılavuzları bulunmaktaydı ve bu eski ustaların kılavuzlarının tercümeleri için büyük çabalar gösterilmiştir. Çevirmenler tarafından çevrilen kılavuzlara ilavelerin yapılmadığını söylemek mümkün değildir. Bu kılavuzların ortaya çıkarıldığı tarihler belli değildir, keyfi olarak tarihlendirmeler yapılmıştır. Bir ihtimal Cennini gibi birkaç ustanın çalışmaları az çok belirgindir. Doerner teknikler üzerine yazılan güvenirliği olmayan kılavuzların, estetik savlar önererek ustalığa dair incelemelere karşı önemli oranda kuşku uyandırdığını söylemiştir (Doerner, 1984, s. 317-318).

Cennini kılavuzunda Giotto üslubunu muhafaza etmiştir. Giotto bildiklerini Gaddo Gaddi aracılığıyla Taddeo Gaddi'ye iletmiştir. Taddeo Gaddi ise Agnolo Gaddi aracılığıyla Cennini'ye aktarmıştır (Finlay, 2007, s. 26). Cennini'nin, genellikle farklı elyazmalarından gelen birikimlerle oluşturduğu varsayılan kitabında her türden yöntemlerin, tariflerin ve resimde teknik gelişimlerin açıklamaları görülür (Doerner, 1984, s. 320). Giotto, resmi, Bizans kültürünün kısıtlayıcı kurallarından kurtarmıştır. Ustası Cimabue, Grek tempera karakterini İtalya'ya getirmiştir. Ustalarının aktardıkları Giotto'nun çalışmalarına şiddetle tesir etmiştir. Duru ve ışıltılı renkleri, özgür ilerleyişi, mesafe ile tabiatın ruhunu ifade etme şekli dönemine göre korkutucu miktarda realist görünmektedir. Cennini, "Trattato Della Pittura" (1821) kitabında, Giotto'nın resimlerinin zamana karşı direnen ve üstün bir izlenim yaratan teknik yönlerini ele almıştır (Doerner, 1984, s. 322).



Resim 4: Giotto di Bondone, "Papa'nın önünde Aziz Francis. Sipariş Şartının Onaylanması", Fresk, 270x230cm, 1297 – 1299

Erişim: https://www.wikiart.org/en/giotto/confirmation-of-the-rule-1299

Tempera tekniği ilk çağlardan bu yana kullanılagelmektedir. Bu teknikte kullanılan yumurtanın sadece sarı kısmı su ile seyreltilerek orta çağda Cennini'den itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Bu teknik, panoya yapılan çalışmalarda ve fresklerde

kullanılmıştır. Birkaç eski İtalyan tekniklerinde de yemiş fidanlarının alkali sıvıları çıkartılarak, akışkan olması için yumurtanın sarısı ile az miktarda karıştırılmıştır. Daha sonra da yağ ile karıştırılarak kullanılmaya başlanmıştır (Doerner, 1984, s. 216). İlk kez Cennini, İtalyan yumurta sarısının uygulama metodunda, aynı oranda sarı kısma karşılık pigment ile karıştırılmasını önermiştir. Pigment, suyla katı hamur kıvamına gelene kadar karıştırıldıktan sonra, aynı oranda yumurta sarısı ile birleştirilmiştir. Bu tarif uzun zaman beklemeye dayanmadığı için günümüzde tüplere koyulması önerilmemiştir (Doerner, 1984, s. 229). Cennini'nin tarifini oluşturduğu bu ilk İtalyan metodu, ilerideki sanatçılar tarafından çoğu kez uygulanmıştır ve sonuçları olumlu olmuştur (s. 327). Cennini, kendinden sonraki kuşağa, verniği andıran bir mizacı olan güneşte bekletilmiş yağların, bütün yağlara baskın olduğunu iletmiştir. Doerner'e göre yüksek olasılıkla reçinelerle balzamlar bir cilalama metodunda kullanılmıştır (s. 333).

Cennini, keten yağı ile sandaloz "sandarac" sakızından üretilen vernik yapımından söz etmiştir. Fakat günümüzdeki sandaloz, o zamanki sandaloz sakızıyla büyük ihtimalle aynı değildir. Çünkü günümüzde, sandalozu tempera resmine uygulamak mümkün değildir. Cennini, en iyisi olduğunu savunduğu güneşle olgunlaşan yağların yanında hacminin yarısına kadar inmiş kaynatılmış yağlardan da bahsetmiştir (Doerner, 1984, s. 325).

Cennini, Almanların, yağı, geçmiş zamanlarda duvar yüzeylerinde ve panolarda kullandığını belirtmiştir. Günümüzde Orta Avrupa'da zamana direnemeyen yağlıboya resimlerinin işaretlerine rastlanmaktadır. Panolara yapılmış resimlerin niteliği olumsuz yönde tutarsızdır bu yüzden zamana karşı dayanamamıştır. İyi üretilememiş bu çalışmaların renkleri düz duvar boyası mizacındadır ve bayağı resimler olarak tanımlanırlar. Yapılan mikroskobik araştırmalarda aslında yağın Almanlar tarafından çok tercih edilmediği, onun yerine reçine yağı ve tempera tekniğinin yaygın olduğu söylenmiştir. Bu teknikle üretilen resimler günümüze kadar ulaşmıştır (Doerner, 1984, s. 338-339).

Gesso üretim yöntemlerinin ilk iyi tariflerinden birini yapan Cennini, parşömen kağıtlarının atıklarından tutkal üretimini anlatarak beyaz pigmentle birleşimini

araştırmıştır. Materyal nitelikleri yok oluncaya değin suda tamamen eritilerek uygulanmıştır. Bu işlemin sonucunda gesso meydana gelmiştir. Mayer (1970), günümüzde en iyi tutkalların tavşan derisi isminde satılan cilt tutkalları olduğunu belirtmiştir. Hayvan derileri ile kemiklerinden yapılan tutkallar, kıvamları ayarlanarak, doğal materyallerin az miktarda tutulmasıyla sağlam bir şekilde üretilmektedir (s. 272).

El Greco, Venedik metodunu, Cennini ve diğer ustaların İtalyan tekniklerini İspanya'ya aktararak burada resmin esaslarını oluşturmuştur. Pacheco ile Palomino, İspanya resim metotlarını anlatmışlardır. Panolardaki alçı yüzeyleri yöntemlerini Cennini'nin yöntemiyle aktarmışlardır (Doerner, 1984, s. 351).

İtalyan Rönesansı, teknik ve materyallerin sağlam bir şekilde literatürlere girdiği bir dönem olmuştur. Farklı ekollerin ve ustaların fresk, tempera ve yağ teknikleri bu dönemde öne çıkmışlardır. Fakat Kuzey Rönesansı'nda durum biraz daha farklıydı. Bu zamana kadar yazılmış literatürler az çok tamamlanmış ya da araştırma şeklindeydi. Sanatçı grupları tek bir yönteme bağlı değillerdi. Bu yüzden materyal ve teknik araştırmaların ilerletilmesinde daha fazla yeni çalışmalar ortaya çıkarmışlardır. Eski literatürlerin düzgün açıklanmaya çalışılması ve araştırılması bir gelenek haline gelmişti. Vasari ustaların çalışmalarına dair Jan Van Eyck'e yağlıboyayı bulduğu için methiyeler yazmıştır. Fakat bu ifadeler, o günlere kadar yazılmış literatürlerde yazılanlarla çelişmektedir. 1781 tarihinde yağlıboya uygulamalarında önceki zamanlara değin uzanan çalışmaları inceleyen uzmanlar Vasari'nin bu iddiasının yanlışlığını kanıtlamıştır. Fakat bu uydurma Vasari'den referansla hareket eden Flaman araştırmacıların yazdıklarıyla yayılmış ve insanlar arasında öylesine dek yaygın şekilde benimsenmiştir ki günümüzde dahi kimi ortamlarda doğru olarak görülmektedir (Mayer, 1970, s. 20).



Resim 5: Jan Van Eyck, "Arnolfini'nin Evlenmesi, Giovanni Arnolfini'nin ve eşi Giovanna Cenami'nin Portresi", Panel üzerine yağlıboya, 83,7x57 cm, 1434

Erişim: https://www.wikiart.org/en/jan-van-eyck/the-arnolfini-wedding-the-portrait-of-giovanni-arnolfini-and-his-wife-giovanna-cenami-the-1434

Mayer'e (1970) göre, Vasari kitabını bir yazar olarak değil bir ressam olarak ele almıştır. Metotların anlatımına bakıldığında Vasari'nin, Michalengelo ve Rönesans ressamlarının etrafında yaşadığı, ve bu dönemin uygulamalarını denediği anlaşılmaktadır. Vasari materyal ve metotları iyi bir şekilde, sade ve kolay kavranabilir bir dilde iletmiştir.

Vasari kitabında, materyal ve teknik konularda araştırma yapan diğer araştırmacıların kuramlarını bozmak için çoğunlukla “eski ustaların sırları”na başvurmuştur (s. 20).



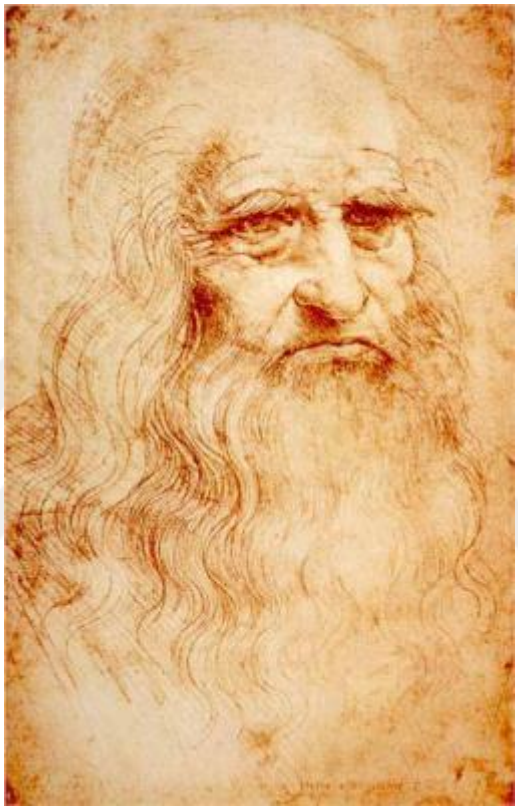
Resim 6: Giorgio Vasari, “Otoportre”, Tuval üzerine yağlıboya, 101x80 cm, 1571-1574

Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Giorgio_Vasari_Selbstportr%C3%A4t.jpg

Vasari “Lives of the Painters” kitabını 1550 yılında ortaya çıkarmıştır. 1586 yılında kitap üzerinde tekrardan düzenlemeler yapmıştır. Vasari tarafından ele alınan bu kılavuz ilk yayınlandığında 16. Yüzyıl resim yöntemleri başta olmak üzere, heykel ve arkeoloji konularında da deneyimlenmiş yöntemlere dayanarak esas biçimini oluşturmuştur. Bu araştırma, ilerleyen zamanlarda editörler tarafından birçok değersiz söylencelerden arındırılarak, net ve sade bir biçim almıştır (Mayer, 1970, s. 690).

Babası tarafından çok küçük yaşta resme olan eğilimi fark edilen Leonardo da Vinci (1452-1519), Floransa’da itibarlı bir ressam olan Andrew Verocchio’nun atölyesine gönderilmiştir. Ustası Verrochio ressam olmasının yanında, mimarlık, oymacılık ve

kuyumculuk gibi alanlarda da uzmandı. Bu yüzden Da Vinci çizime dair tüm alanlarda çok yönlü bir şekilde kendini geliştirebilmiştir ve çok kısa bir sürede ustasını geçmiştir. Bir süre sonra da ustasından bağımsız kendi çalışmalarını yürüteceği atölyesini kurmuştur (A Treatise of Painting by da Vinci, 1721, s. 1-2).

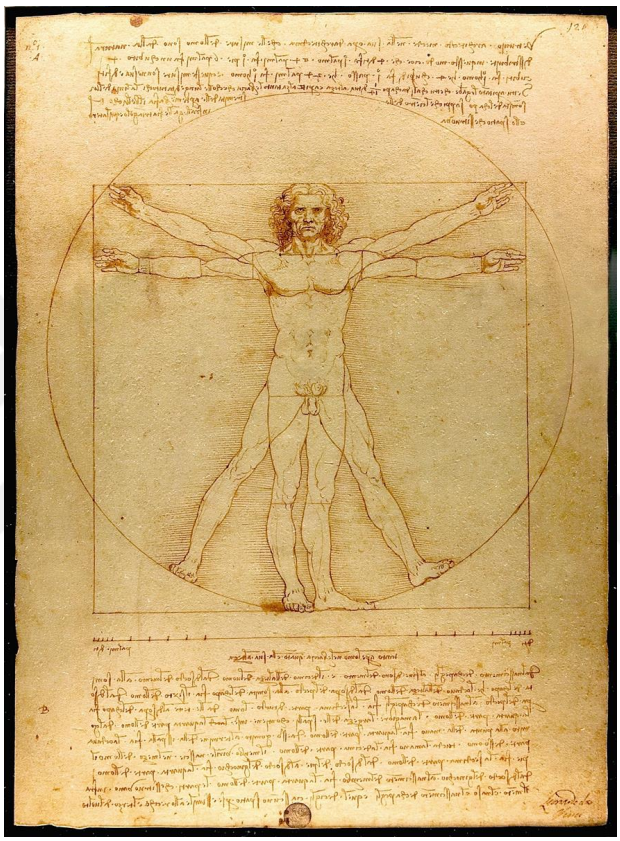


Resim 7: Leonardo Da Vinci, "Otoportre", Kağıt üzerine kırmızı tebeşir, 33 cm x 22 cm, 1512

Erişim : https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci

Da Vinci'nin yazınsal katkılarından en dikkat çekicisi doğanın gözlemine dayalı ve geometriyle ele aldığı resim üzerine incelemeleri olmuştur. 1550 ila 1570 civarında Da Vinci'den kalan on sekiz defter ilk kez Da Vinci'nin çırağı ve mirasçısı Francesco Melzi'nin (1491?-1570) tarafından derlenerek yayınlanmıştır. Kısa sürede birçok dile çevrilen ve birçok editör tarafından tekrar derlenen bu kitap üç asır boyunca birçok atölyede akademik sanat eğitiminin esaslarını oluşturmuştur. Derlemelerde vücut düzenlerinin yanı sıra gözün yapısı, insan anatomisi, resim, geometri ve canlıların

hareketleri gibi birçok incelemeler mevcuttur. Ellili yaşlarında Da Vinci birçok alanda yaşadığı süre boyunca çok fazla notlara sahipti ve bu notları uygulamaya yönelik okuyuculara birçok konuda resimli kitaplar çıkarmayı amaçlamıştır. Fakat Da Vinci'nin diğer birçok çalışmasında olduğu gibi kitabını tamamlayamayışı, incelediği alanların genişliğine bağlanmaktadır. (Farago, 2003, s.21, 25).



Resim 8: Leonardo Da Vinci, "İnsan figürünün oranları (Vitruvius Adamı)", Kağıt üzerine mürekkep, 24,5x34,3 cm, 1492

Erişim : https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-proportions-of-the-human-figure-the-vitruvian-man-1492

1.2. 17. ve 18. Yüzyıl Literatürleri

1634 yılında Birleşik Krallıkta yaşayan John Bates, boyayı seri bir şekilde kurutması için keten yağına yoğun kıvamlı yağ karıştıran ustaları araştırmıştır. Ustaların bu yöntemleri boyada canlılığı ve renk yoğunluğunu ortaya çıkarmıştır. Atölyede sanatçı tarafından üretilen boyaya ilave edilen güneşte bekletilmiş yoğun yağ veya kaynatılmış yağ gibi materyallerin kullanımıyla daha iyi atmosfer etkisi yakalanmıştır. Ayrıca ısıyla elde edilen yağlar, diğer yağlardan aşırı şekilde daha fazla pigmenti kendisine çekebilir. Bu karışım metodu sonucunda oldukça canlı, opaklık değeri yüksek ve az akışkan bir materyal ortaya çıkar. Daha yoğun yağın fazlaca bir miktarı seyreltilerek uygulanır. Kavanozlarda bekletilen yağ çözücünün uçmasıyla daha da yoğunlaşır. İşlenmiş yağ ile üretilen kıvamlı boya, çözücü karıştırılarak kolayca harika bir şekilde detaylandırma metodu sağlar. Seyreltilmiş olmasına rağmen canlılığını kaybetmeyen malzeme, çözücünün uçmasıyla daha da özlü hale gelir. Güneşte bekletilmiş yağdan üretilen malzeme zahmetsizce kurumadan tabakalar halinde çalışılabilir. Yağ yoğunlaştıkça renk yoğunluğu da artar, hızlı kurur, malzeme detaylı çalışmaya olanak verir, katmanlar sağlam olur, tek seferde birden fazla tabaka çalışılabilir ve sonucunda görsel etki iyi olur. Buna benzer bir karışımı Sir Charles Eastlake de kendi kılavuzunda De Mayerne'nin Rubens'in materyal uygulama anlatımlarını aktarmıştır (Supurgeon, 2019, s. 201-202).

John Bate'nin 1634'te çeşitli deneyler yaparak desteklediği ve olabildiğince yalın terimlerle yazıp yayınladığı ''The mysteryes of nature and art…" isimli ilginç kitabı dört kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda su ile ilgili çalışmalarının incelemeleri, (s. 1) ikinci kısımda ateş ile ilgili çalışmaları, üçüncü kısımda çizim ve resim tekniklerinin yanında, gravür ve kazıma çalışmaları, son kısımdaysa yazılması için yoğun bir talep olduğunu belirterek yapmış olduğu deneyleri ele almıştır.

Gözetmenliği ve hedefi doğrultusunda yaygın bir onaylanmama durumuna karşı doğru olanı yapma arzusuyla yola çıktığını belirten yazar, çalışmasını hazırlarken, belirsizliklerle dolu bekleyiş sürecinde, ilk ve yetersiz gördüğü gayretlerinin kabul

görüleceğinden kuşkusu kalmadığını iletmiştir. Ayrıca Bate, bu çalışmaların kendisinden önce de birçok kişi tarafından yapıldıklarını belirtmiştir.



Resim 9: BATE John, "The Mysteryes of Nature and Art" kitabı, 1634, iç kapak

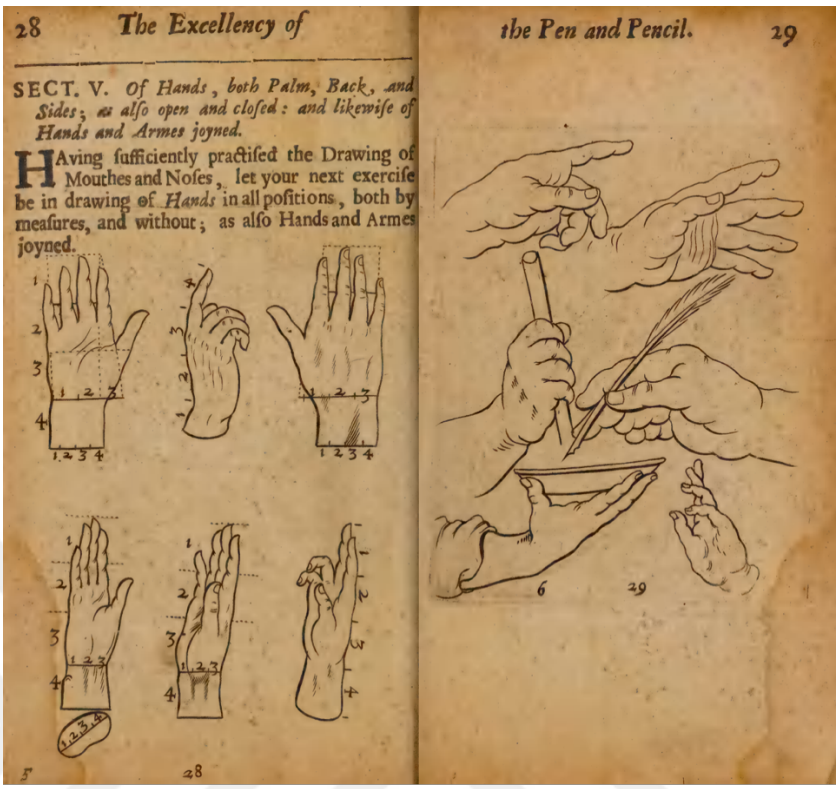
Erişim: https://archive.org/details/mysteryesofnatur00bate

Simyacı filozoflar arasında geçmişe dayanan çatışmaların ve tecrübelerin uygun bir biçimde kanıtlarını sunan Bate, doğanın boşluğundan faydalanarak, tercihen hava ve su elementlerinin hem sanat hem de doğa tarafından yaratılmış olmalarını kabul etmiştir. Apaçık ortada olan bazı şeyler için kitabında ispata ihtiyaç duyulmadığını da belirtmiştir. İki delikli ağzı kapalı bir kaba bir delikten su aktarırken diğer delikten havanın çıkması gibi ya da kabın ısıtılarak buharlaşması sırasında yine diğer delikten hava çıkması gibi ispata gerek olmayan durumları örneklemiştir. Havanın, damıtıcı dediğimiz kaplarda gerçekleşen çeşitli deneylerin ana unsuru olduğunu söylemiştir. Sanatçının ise ustalık tecrübelerine sahip bir bilge olmasını savunmuştur (s. 1-3).

Bate, kitabın birinci ve ikinci kısımda simya alanıyla ilgili deneylere yer vermiştir. Birinci kısımda sıvı çekme denemeleri, basınçlı sıvı ile deneyler, sıvıyı zorlama, hava ve sıvı beraberliğinde üretme deneyleri üzerine odaklanmıştır. İkinci kısımda sıvının alevle buharlaştırılmasına dayanan, kaynak üreten ve buharlaşmayla oluşan dinamik havayı dengeleyen deneyler üzerine yoğunlaşmıştır (s.53).

Bate'ye göre, usta ressamlar için çizim sanatı fazlasıyla zaruri bir araçtır ve olağanüstü değerlidir. Üçüncü kısmı, sanatçının hatasız bir eskiz uğraşı için, çalışma ve tecrübe edinmeye dayalı, yıllarca işine düşkünlüğü ve merak duygusunu içinde barındıracak insanlara açmıştır. Bu bölümdeki nihai ve basit metotları kusursuzca uygulanabilir kolaylıkta seçmiştir. Bölüme giriş yaparken sadece kağıt, kurşun kalem, füzen vb. gibi basit ve gerekli malzemelerin kısa bir listesinin yeterli olacağını söylemiştir (s. 103-104). İçeriklerde figürün düzgün bir eskizinin nasıl alınması gerektiği (s. 105), manzarada yerleşim yerlerinin tasvirinin basit metotları (s. 109), çizim aracıyla bitkilerin organik ve canlı biçimlerini vermenin kolay yöntemleri (s. 112) gibi konulardan bahseder. Sakız sıvısını hazırlayarak renkleri kıvam verme usullerini (s. 121), kağıt, ahşap veya mermer üstünde renk cilalama metodunu ve rölyef üzerini altın ya da gümüş gibi değerli malzemeleri kullanıp iki boyutlu işlerin üretimini anlatmıştır (s. 130-131).

Bu kitaptan 34 yıl sonra bir başka ilginç konuyu ele alan Daniel ve Ratccliffe, 1668 yılında yazdıkları "The Excellency of the Pen and Pencil…" kitabında, çizimde eğitimi ele almıştır. Yazarlar, kitaplarını beş bölümde derlemişlerdir (Daniel, Ratccliffe, 1668, s. a1). Fakat dizinler kendi içlerinde sistematik olarak çok düzensiz ve dil açısından anlaşılır değildirler.



Resim 10: RATCCLIFFE Thomas, DANIEL Thomas, "The Excellency of the Pen and Pencil, exemplifying The Uses of them …" kitabı, 1668

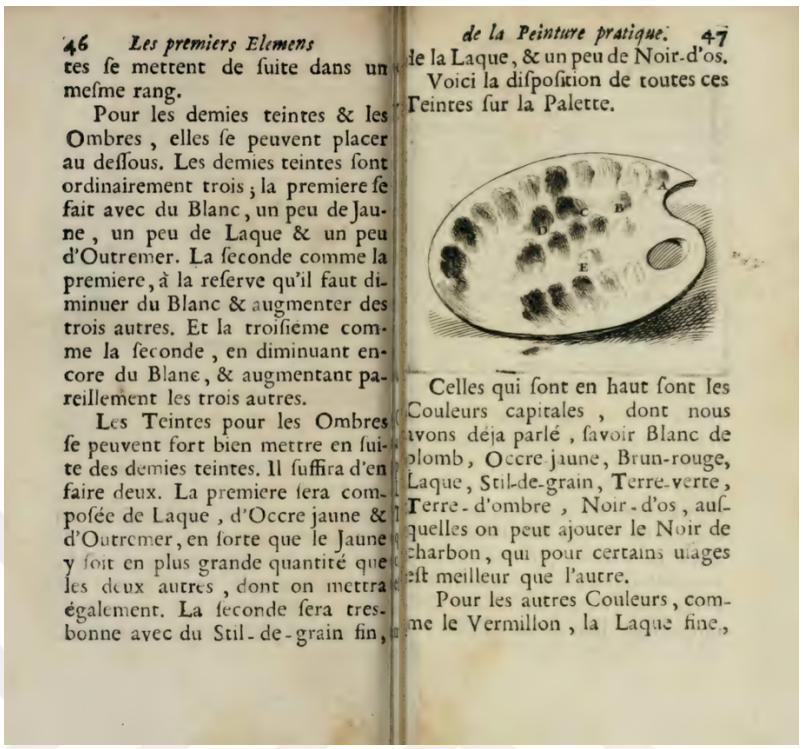
Erişim: https://archive.org/details/excellencyofpenp1668lond

Kitabın ilk kısımı, yönergeler verirken kalemlerle ve pastellerle çizim sanatının ilkel niteliklerini ortaya koymaktadır. İnsan vücudunun farklı bölümlerini uygun ve düzenli bir yöntemle, düz çevresel çizgiler kullanılmasını tavsiye eden talimatlar ve kopyalar ile göstermektedir. Ayrıca çizimi sadeleştirmek ve deseni oturtmak için belirli geometrik kurallar, tanımlar ve şekiller de bu bölümde yer almaktadır (Daniel, Ratccliffe, 1668, s. 2). Takip eden kısımda, bu temelleri daha yalın ve zahmetsiz bir şekilde ön plana çıkartmak amaçlanmıştır. Gravür ile ilgili gerekli aletler, oyma bıçağını tutmanın birkaç yolu ve gravür aletlerinin formları ve bıçakların bileme şekilleri bu kısmın bir diğer konusudur (s. 47). Ancak bunlar tek başına mekanik gibi göründüğü için üçüncü kısımda bu yaklaşım en uygun ışık, konum ve aletlerin seçimiyle zenginleştirilmiştir (s. 64). Çizim için gerekli enstrümanlar ve geometrik çizimler için kullanılan araçlar bu kısmın konusudur. Dördüncü kısım yağlı boyaya yönelik kurallar ve yönergeler

sunmaktadır. Renklerin adları, nasıl öğütüleceği ve sipariş edileceği kısımları ile başlamaktadır. Şövale, tuval germe çerçevesi, kumaş ve kalemler de bu kısmında anlatılmıştır. Yağlı boya ile boyama pratiklerine değinilerek bu kısım sonlandırılmıştır (s. 90). Son bölüme geldiğimizde bir deney sergilenmektedir, haritaların ve basılı resimlerin yıkanması veya renklendirilmesi için gerekli araç ve yöntemleri açıklanmaktadır ve bu konuda çeşitli ihtiyaçlara yardımcı olmaktadır (s. 109).

"Les Premiers Elemens de La Peinture Pratique : Enrichis de Figures de Proportion Mesurées Sur L'antique (Le libraire)" kitabı resim yapmak isteyenlere, tüm hazırlıkları ve pratikleri sunmak amacıyla 1684 yılında Roger de Piles tarafından yazılmıştır. Yazar daha ileri düzeydeki ressamlar için, kitabın içinde birçok içerik ve konudan mutlu olacakları, kendilerine yarayan bir şeyler bulabilecekleri bir eser yaratmak istediğini bize iletmiştir (Piles, 1684, önsöz).

Kitap içerik olarak resmin ne olduğu ve nasıl uygulandığı kısımlarıyla ilgili küçük bir ön bilgi ile başlamıştır (s.1-3). Oran orantı, insan vücudu ölçümü ve farklı çizim yöntemlerini konu alarak devam etmiştir (s. 5). Kitapta çizim ile ilgili bazı temelleri verdikten sonra malzemeleri tanımak ve derinlemesine öğrenmek için farklı kağıt türleri ile ilgili bir bölüm de ele alınmıştır (s.36). Yağlı boya, fırçalar, paletler ve tuvaller hakkındaki bölümler sayesinde malzemeler hakkında daha fazla bilgi verilmiştir. Fresk ve minyatür boyama bölümleri ile daha çeşitli tarz ve yüzeyler anlatılmıştır (s.71).



46 *Les premiers Elemens*

tes ſe mettent de ſuite dans un meſme rang.

Pour les demies teintes & les Ombres, elles ſe peuvent placer au deſſous. Les demies teintes ſont ordinairement trois; la premiere ſe fait avec du Blanc, un peu de Jaune, un peu de Laque & un peu d'Outremer. La ſeconde comme la premiere, à la reſerve qu'il faut diminuer du Blanc & augmenter des trois autres. Et la troiſieme comme la ſeconde, en diminuant encore du Blanc, & augmentant pareillement les trois autres.

Les Teintes pour les Ombres ſe peuvent fort bien mettre en ſuite des demies teintes. Il ſuffira d'en faire deux. La premiere ſera compoſée de Laque, d'Ocre jaune & d'Outremer, en ſorte que le Jaune y ſoit en plus grande quantité que les deux autres, dont on mettra également. La ſeconde ſera tres-bonne avec du Stil-de-grain fin,

de la Peinture pratique. 47

de la Laque, & un peu de Noir-d'os.

Voici la diſpoſition de toutes ces Teintes ſur la Palette.

Celles qui ſont en haut ſont les Couleurs capitales, dont nous avons déja parlé, ſavoir Blanc de plomb, Ocre jaune, Brun-rouge, Laque, Stil-de-grain, Terre-verte, Terre-d'ombre, Noir-d'os, auſquelles on peut ajouter le Noir de charbon, qui pour certains uſages eſt meilleur que l'autre.

Pour les autres Couleurs, comme le Vermillon, la Laque fine,

Resim 11: Roger De Piles, "Les Premiers Elemens De La Peinture Pratique - Enrichis De Figures De Proportion Mesurées Sur L'antique" kitabı, 1684

Bu kitabın 1684 yılında basılmış orijinal baskılarının sayısı oldukça azdır. Eastlake (1847), sonrasında başka yazarlar tarafında basılan bazı kitaplarda De Piles'in yazmış olduğu yöntemlerin izlerine rastlandığını fakat referansların belirsiz olduğunu gözlemlediğini aktarmıştır (s. 433). Eastlake'e göre bu kitap özellikle yağ ve renk uygulamalarında materyallerin gizlerini içermektedir.

Kitapta dikkat çeken kısım, boya malzemesinde esans yağlarının kullanılmasının etkilerinin araştırılmasıdır. Ayrıca rengi soldurmayacak bir materyal kullanım yönteminden bahsedilmiştir. Lavanta başak yağı, kullanılacak yağlıboyaya birkaç damla damlatılıp uygulandığında boya çok matlaşmadan ama aynı zamanda da üzerinde yüzeyi parlayan ince bir yağlı kabuk bırakmadan kurur. Fakat bu boyanın canlılığını korumadığı anlamına gelmemektedir. Ortaya dayanıklı bir materyal çıkartılmıştır. Eastlake, De Piles'in bahsettiği bu uygulamayı kitabında "rengin batması" olarak ifade etmiştir. Tıpkı freskte olduğu gibi rengin materyalin içine iyice işlemesinden bahsedilmiştir (s. 432).

1764 yılında Robert Dossie tarafından kaleme alınan “The Handmaid To The Arts” kitabı, ressamların malzemeleri ve boyamada kullanılan çeşitli materyallerin yanı sıra; yağlar, kurutucular gibi malzemelerin doğalarını, kullanımlarını, hazırlanmalarını ve bileşimleri hakkında bilgi veren, emaye ve cam gibi çeşitli yüzeyler üzerine boyamaya kadar birçok konuyu içeren çok kapsamlı iki ciltlik bir kaynaktır.

Hayatına bir eczacı çırağı olarak başlayan Dossie’nin kitabında, yazarın kırk yaşından önceki kariyerinin işaretlerine rastlanmaktadır. Yazarın kariyeri “Sanat Cemiyeti”ne girmesiyle değişmesine rağmen kendi alanında çalışmalara devam etmiş ve birçok önemli buluşlara imza atmıştır. Laboratuvar çalışmalarının yanında endüstriyel çalışmalarda da bulunan yazarın, sunmuş olduğu kılavuzdaki kapsamlı araştırmalarına dayanarak birçok okumalar ve deneyler yaptığı ortadadır. Londra’da yaşamış olan Dossie eczacılık, tarım, kimya ve sanat alanında literatürlere, materyallere ve yöntemlere birçok katkılarda bulunmuştur (Gibbs, 1951, s.149-151).

Bu kitap, geniş renk skalasıyla farklı türdeki yüzeyleri boyama yöntemlerini, bu konu hakkında bilgi sahibi olmak isteyen sanatçılara, ele aldıkları konuları daha doğru ve kapsamlı bir şekilde kullanmaları için hazırlanmıştır. Bunun haricinde renklerin ve diğer maddelerin hazırlanması ve kullanılmasının yanı sıra bu yöntemlere teşvik etmek için de derlenmiştir. İçeriğinde yağlıboya, minyatür, pastel boya, çini, emaye, vernik vb. uygulamalar bulunur (Dossie, 1764, s. iii-iv).

Resim materyalleri ve metotları hakkında iki ciltten oluşan kitabında Dossie, temizlik ve restorasyon sırasında hasar gören eserler konusuna değinmiştir. Eserlerin restorasyonlarının uzman ve tecrübeli kişilere bırakılmasını ve restorasyon alanında çalışmalar yapılmasını önermiştir. Bunlara ek restorasyonda kullanılabilecek materyal ve yöntemlerin araştırmalarını yapmıştır. Bu dönemde Dossie’nin yanında birçok meslektaşı ve sanatçılar da aynı düşüncelerle yola çıkarak müze yönetimlerine eleştirilerde bulunmuşlardır. 19. yüzyıla yaklaşırken resim teknikleri ve resimde restorasyon yöntemlerinin ayrı olarak ele alınması gündeme gelmiştir (Talley, 2005, s. 37-39).

1.3. 19. Yüzyıl Literatürleri

Birleşik Krallıktaki Ulusal Galerinin ilk müdürü, Kraliyet Akademisinin yöneticisi usta ressam Sir Charles Eastlake "Resmin Metotları ve Materyalleri" isimli 1839 yılında kaleme aldığı kılavuzunda yağ uygulamaları konusunda, yirminci yüzyılda yazılmış kaynakların hepsinden daha çok içerik üretmiştir. Usta bir ressamın yazmış olduğu bu kılavuz, eski resim teknikleri konusunda objektif ve istikrarlı kanıt sunduğu için günümüze kadar basılmaya devam etmiştir. İlk basımın sonrasında basılan baskılarda asıl üzerinde durulan konu eski uygulamaların araştırılarak akademiye dair sadeleştirilmiş yöntemleri olmuştur. 20. yüzyılın sonlarındaki basımlarda kılavuzda eski resim teknikleri dahil edilmeden yöntemler pekiştirilerek yerleştirilmiştir (Supurgeon, 2019, s. 8).

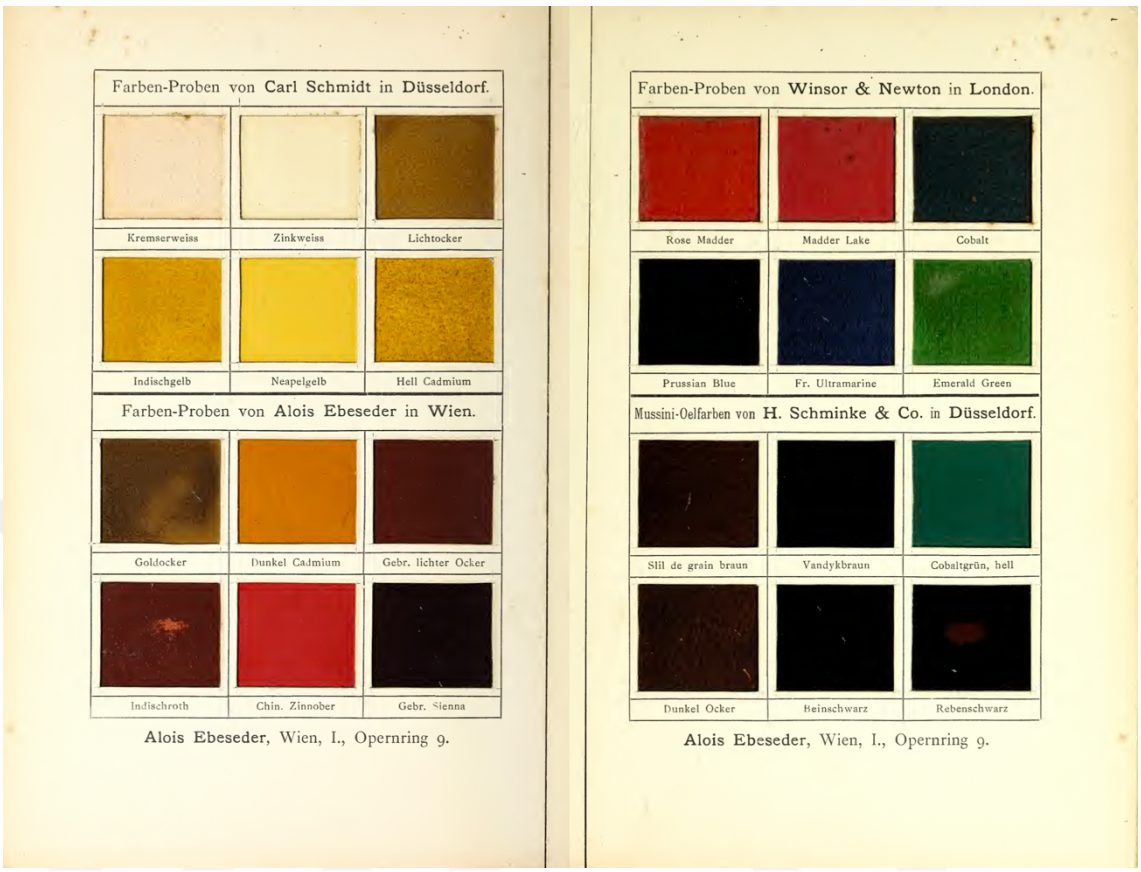


Resim 12: Charles Lock Eastlake, "Küçük Çocukları Kutsayan Mesih", Tuval üzerine yağlıboya, 79x103,2, 1839

Erişim : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Charles_Lock_Eastlake_-_Christ_Blessing_Little_Children.jpg

Ustaların yağı incelterek değişikliğe uğratması sonucu ortaya çıkan materyalden faydalanarak hem çalışmaların tarzını belirleyip hem de uzun ömürlülüğünü sağlamaları metodu on sekizinci yüzyıla kadar yerleşmiş yöntemlerdendir. Bunun gibi teknik tecrübeler, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda hazır materyallerin pazarlanmasıyla giderek azalmaya başlamıştır. Yirminci yüzyıla gelindiğinde birkaçı hariç neredeyse hiçbir kılavuzda bu konulara yer verilmemiştir. Supurgeon'a (2019) göre, yağlar tekrardan araştırılacaksa, sadece bir pigmentle karıştırılan bir materyal olarak görülmemelidir. Bunun yanında görünümü, sağlamlığı ve uygulama kolaylığı da araştırılmalıdır. Yağ üzerine yazılmış literatürler, yazıldığı zamanın yağ niteliklerini içerdiğinden günümüzde aldatıcı olabilmektedir. Geçmiş zamanlarda yağ, el yapımı preslerde ezilerek daha primitif yöntemlerle arıtılmıştır. Bu yüzden yağın kökeni fark etmeksizin, günümüzdeki yağlara göre daha hacimli ya da yoğundur. Günümüzde ham soğuk sıkım yağlar bu yağlara en yakın olan materyallerdir. Diğer yağlara göre çabuk kuruyan keten yağının, sanat ortamı için, endüstriyel üretimlerden tekrardan geleneksel üretim modelinde üretilmesi çarpıcı nitelikte yöntemlerin bilimsel açıdan uygunluğuna işaret etmektedir. Soğuk sıkım yağların arıtılarak uygulanması yönteminin ehemmiyeti hususunda kılavuzunda dikkat çeken Sir Charles Eastlake'in yanında De Mayerne gibi birçok yazar da bunu belirtmiştir. (Supurgeon, 2019, s. 234).

Yağlıboyalar, kendine özgü sınırlı uzmanlık dalıdır. İsimleri uzun zamanda benimsenir. Ağır işleyen atölye sürecinde, her bir renk kişisel karakterini kazanır ve pigmentlerin hepsine yakın dostluk hissi oluşur (Elkins, 2021, s. 95). Elkins, buradaki meseleyi incelemeye atılmak için mükemmel alanlardan bir tanesi olan, takriben iyi ve bir takım tarihi bilgiler vadettikleri için pigmentler konusunda 19. Yüzyıl kaynakçalarını işaret etmiştir. Almanya topraklarında var olan pigmentlerin dizini için Ludwif Hans Fischer'in kaleme aldığı "Die Technik Der Oelmalerei" (1898) kitabına bakılmasını önermiştir (s. 254)



Resim 13: Ludwif Hans Fischer, Almanya topraklarında var olan pigmentlerin "Die Technik der Oelmalerei" kılavuzundaki dizini, 1898, s. iç kapak

Kitabın başlığının çok kapsamlı olduğunu belirten Fischer, öncelikle kitabında bu konunun ayrıntılı olarak ele alınmasının mümkün olamayışını buna bağlamıştır. Fakat materyal hazinesinin derinliklerine dalmadan yani asıl meseleden uzaklaşmadan geniş çerçevede kapsamlı bir kılavuz ortaya koymuştur. Ayrıca bir sanatçının, anatomi, perspektif ve renk teorisi gibi resim tekniklerinin bir parçası olan alanların yanında kostüm, fizik ve kimya bilimi gibi bilgiler de olmadan yapamayacağını varsaymıştır.

Fischer'a göre tüm ustalar tecrübe edilen birçok şeyin asırlara yayıldığının farkındadırlar ve yine de tek başına sayısız denemelerde bulunmuşlardır. Fakat bununla birlikte bütün tecrübelerden, sadece uygulama alışkanlığı kazanımı en basit olan yöntemler tercih edilmiştir. İyi pratikler zor oldukları için az kabul görmüşlerdir. Ayrıca

rengin kimyası üzerine modern çağın bu sahadaki kazanımlarının yanında, ustaların materyallerini hazırlama yöntemlerindeki başarısızlıkları ve çalışmalara verdiği zararları üzerine kitaplar yazılması gerektiğini de söylemiştir.

En basit tariflerin çok fazla yöntem sunması Fischer'in, resim tekniği hakkında kılavuz yazma isteğini önemli oranda desteklemiştir. Bu sebeple Fischer, buradaki rehberin amacının, resimle uğraşmak isteyen geniş bir kitleye pratik bir kılavuz olarak fayda sağlamak olduğunu iletmiştir. Yazar, birçok başarısızlıktan sonra ulaşılan ve ustaların izleyeceği ağır işleyen atölye sürecindeki yöntemlerine değinmemiştir. Kitabında geçmişe dayanan tecrübelerin sağlam ve iyi oluşu ispatlanmış yöntemleri önermiştir. Fakat bununla birlikte, tahmin edilemeyen sonuçlar veya yanlışlıklar hakkında kılavuz tedbirleri içermektedir. Ayrıca uygulama tecrübesi olmayanlara süreç boyunca zorluklarla keşfedeceği ya da hiçbir zaman keşfedemeyeceği yöntemsel problemler konusunda kitabın pratik işaretler sunması yazar için önemli bir meseledir. Fischer'e göre kendisinin de yazmış olduğu gibi geniş çerçevede yazılmış kılavuzlarda hiçbir zaman metotlardan fazlası aktarılamaz. Bu yüzden resim meraklılarına, usta bir sanatçı olma yoluna giden metotları anlatan kılavuzlardan uzak durmalarını da tavsiye etmiştir (Fischer, 1898, s. iii-iv).

Getty Araştırma Enstitüsü finansmanı ile 2017 yılında internet arşivi olarak dijitalleştirilen, ve 118 sayfadan oluşan bu kitapta Fischer, Eski Mısırlıların boyaması ile başlayan ve yağlıboyanın sade bir tarihçesiyle (s.1) giriş yaptıktan sonra Yunanlıların ve Romalıların resimlerine, Roma'nın fresk metoduna ve balmumunun kullanımına odaklanmıştır (s7-11). İçerikte tempera, fresk, renkler ve renk teorisine (s.12-24) değinen yazar paletteki renklerin düzenlenmelerinin yanında yağlara ve kurutucularına da değinmiştir (s. 36). Boya üretimlerinin detaylı bir tanımını yaptıktan sonra resmin vazgeçilmezleri olan fırçanın kullanımı, palet, şövale, boya kutusu, boyama alanları, panolar, tuval gibi materyallere derinlemesine bir bakış sunmuştur (s. 42). Yağlıboya tekniğinin ipuçlarıyla ilk katmanın oluşumuna, birçok ustanın eserlerinden örneklerle ıslak üstüne ıslak çalışma metodunun temeline (s. 77) ve kendi yapmış olduğu bir peyzaj (s. 80) ile boyamaya örnek oluşturarak değinmiştir. Birçok yöntemsel dönüştürme işlemlerinde impastoya alternatif olarak ilk katmandan sonra zeminin yağ ile

nemlendirilerek, terebentin ve yağ karışımıyla boyanın inceltilip resim yüzeyinde sisleme veya dumanlama metotlarını anlatmıştır (s. 89). Bunların yanında spatula, taşlama ve kazıma yöntemlerini kısaca incelemiştir. Verniklerden (s. 91-93, 96), tempera boyama ve bağlayıcılarından, temperadaki yeni çıkan renklerden ve bunların tekniklerinden bahsetmiştir. Fakat bu materyallerin incelenmesi için bir süreç gerektiğinden henüz bir sağlamlık sonucuna ulaşılamadığını iletmiştir. Yağlıboya tekniğinin suluboya ile birleştirilmesinden bahsedilen bu yeni teknikte, tebeşirlerin üzerine boyama metoduyla, canlı renk, kolay kullanım, şeffaflık ve opaklık gibi özellikleri açıklamıştır (s. 105). Peyzajlar için uygulama yönergelerine ve yağlıboya tabloların korunmasına yönelik metotlara değinmiştir (s. 107-112).

1.4. 20. Yüzyıl ve Sonrası Literatürler

1800'lerden sonra sistematik ve teknolojik ilerlemelerle, ustaların ticari amaçlı malzeme üretimleri artış göstermiştir. Bu materyallerin üretim yöntemleri ve dayanıklılık gözetimi, ustaların atölyelerinden sanayi sektörüne yönelmiştir. Malzemeler, 1841 senesinde Birleşik Krallıkta Winsor & Newton markası ile metal tüplerin sektöre girmesiyle dikkate değer oranda fabrikasyon malzemelere dönüşmüştür. Firmalar maksimum çıktı sağlamak için yeni yöntemler bulmuşlardır. Yeni malzeme üretimi yöntemlerinde, birçok bitkiden elde edilen yağlardan yararlanılmıştır. Ceviz yağı, haşhaş yağı ve keten yağı gibi kuruyan alışılmış malzemelerin yanında, üretimi ucuzlaştırmak ve zahmetsizce tedarik edilebilmek için yarı kurur ya da kuruma eğiliminde olmayan ayçiçeği ve pamuk yağı gibi yağlardan yararlanılmıştır. Alışılmış birleştirici malzemelerin öğrenilmiş niteliklerinin karşısında, kurutma yönteminde, resim yüzeyinde film tabakası meydana gelişinde çeşitli nitelikler ve hareketler gözlenmiştir (İzzo, vd, 2014, s. 76).

Materyallerin oluşturuluş yöntemlerinde bu araştırmaların paralelinde ilerleyen ve benzer uygulamalara sahip Ralph Mayer ve Max Doerner gibi daha birçok yazar, kılavuzlara, yağlardan balmumuna değin çok geniş alanda katkılarda bulunmuştur. (s. 76)

1900'lerin başlarında, pek çok öncü birleştiriciler ortaya çıkmıştır ve az bir sürede ressamların kullanıma girmiştir. Bu sebeple pek çok resme dair birleştiricilerin karışımları ve yapıları kökten değişimlere uğramıştır. Öncü yapay materyallerin vermiş olduğu faydalara karşın yine de geleneksel yağlar olanca birleştirici malzeme statüsünü korumuştur ve bütünüyle yerine başka bir şey tercih edilmemiştir (İzzo, vd, 2013, s.1).

İzzo ve diğer yazarlar, "20th Century Artists' Oil Paints: The Case of the Olii by Lucio Fontana" isimli araştırmalarında, resim analizlerine odaklanmışlardır. Bazı deneylerinde ve ortak sanatçı çalışmaları içeren incelemelerinde yağlıboya ve bağlayıcıların üzerinde durmuşlardır. Ralph Mayer ve Max Doerner'in klavuzlarından da faydalanarak ele aldıkları çalışmalarında, yağlardan kontrolsüzce faydalanılmasının olumsuz etkilerini ortaya koyan sonuçlara ulaşmışlardır. Bu gibi bazı araştırmalardan çıkarılan neticeler, bu kılavuzlar sayesinde eserlere dair ciddi açıklamalar getirmişlerdir (s.7).

Alman sanatçı ve sanat teorisyeni Max Doerner (1870-1939), Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde yirmi beş yıllık tecrübesiyle oluşturmuş olduğu "The Materials of the Artist and Their Use İn Painting" (1984) isimli 435 sayfadan oluşan kitabında, resim bölümündeki incelemelerinin neticelerinin ve uygulamalarının birikimlerini aktarmıştır. Yazar, uygulamayla ilişkili derslerindeki direktifleriyle beraber bilimle alakalı incelemelerin sonucunda reçeteleri kitabında sunmuştur.

Metotlar üzerine hala anlaşılmazlıkların olduğunu vurgulayan Doerner, ressamların temel kriterlerini bıraktığını ve bu yüzden sağlam esasların olmadığını aktarmıştır. Ayrıca birçok hususta olduğu gibi çoğu ressamın, yöntemler ve materyaller üzerinde tecrübeye hakim olmadığını ve eleştiri niteliği taşıyan hükme ulaşmadan hareket ettiklerini iletmiştir. Doerner'e göre, uygulamalarda, fazlaca gerekliliği olan bir ilerleyişi edinebilmek amacıyla metoda yönelik zamansal ilerleyişin esas bağlarına tanışık olmak ve olabildiğince sistematik ispatlarla desteklenmesi gerekmektedir. Kimya lisanı,

kavraması kolay olmayan, tecrübelere ve incelemelere dayanan yöntemler içerdiği için ustalar uygulama problemleri konusunda yetersiz kalabilirler. Sonuç olarak ustanın kimyacı olması beklenmez. Bu durum faydadan çok hasara yol açan beceriksizliklerle sonuçlanır. Bir usta için materyallerin yapılarından çok fiziki nitelikleri asıl problemdir. Resimde metodun problemi sadece bilimsel uygulamalarla sonuca ulaştırılabilir. Fakat bunun için henüz erkendir.

Doerner'a göre ressamların çoğu için materyallerin doğası, hangi kılavuzda okurlarsa okusunlar, ortaktır. Materyallerden hatasız biçimde yararlanmak amacında olanlar, bu tabiata hakim olmalı ve ona bağlı kalmalıdırlar. Aksi durumda materyalin yapısı, kusurlara karşı çok zarar verecektir. Materyallere hakim olmak, ustanın materyaller üzerine kişisel tarzını oluşturabilmesinin yanında eserlerinin uzun ömürlülüğünü ve sağlamlığını güvence altına alacak güçlü esasları oluşturur. Bu esasların önemleri kavranmadan, usta ressamlarla yeni yetişen ressamların güçlü birikimleri kıyaslanamaz. El marifeti gerektiren çalışmalara sanatta önem verilmemesi, karmaşaya yol açmaktadır. Günümüzde ustaların asıl problemi budur.

Doerner, kılavuzundaki ilerleyişi çalışmalarının yöntemsel ilerleyişlerine göre düzenlemiştir. İlerleyişleri kişisel oluşumlar olarak ele almıştır ve beklenen yinelemeler karşımıza çıkmaktadır. Doerner çalışmasını oluştururken uzun süreçte oluşan kişisel tecrübelerinden faydalanmıştır.

Ressamın, materyallerini kendisinin oluşturması, bu materyalleri hazır olarak kullananlara göre, materyalleri daha başka bir biçimde öğrenmesine yol açmaktadır. Kılavuzda materyallerin ustalara yönelik tekniklerine önem verilmiştir.

Kılavuz bu konulardan mahrum kalan ressamların kolaylıkla anlayabileceği bir lisanda detaylı ve sade bir biçimde incelenmiştir. Doerner de tıpkı Fischer gibi, kılavuzlardan okuyarak usta ressam olmanın imkansız olmasından dolayı, yazmış olduğu kılavuzunda sadece sağlam tecrübeleri pratik yapacak ustaya aktarma girişimde olduğunu ve resim öğretisi olmadığını belirmiştir. (s. v-vii)

Bu kılavuz ilk kez yayınlandığı 1921 yılından bu yana dünyanın pek çok bölgesinde ilgiyle karşılanmıştır. Günümüzde materyal ve metotlarına yönelik konularda itibar edilen bir kaynakça haline gelmiştir. Dünyanın birçok bölgesinde güzel sanatlar üniversitelerinde ve akademik yayınlarda ele alınan bu kılavuz, koleksiyonerler, restorasyon ve konservasyon alanlarında çalışanlara da hala rehber olmaktadır. Pek çok sanatçı, bu kılavuzun, çalışmalarında özgünlüğe dair bir tutkuyu kışkırtma hissini belirtmiştir. Doerner çalışmaların tinsel ve estetik problemlerini ustaya bırakmıştır ve problemlere bağlanan pek çok ve farklı yöntemsel değişiklikleri sade, direkt ve açık şekilde aktarmıştır. (Neuhaus, 1984, s. xi)

1800'lerin sonlarına gelindiğinde, Fransa ve Almanya topraklarında, Venedik Rönesans'ına dair resimlemenin hatırlanmayan tekniklerini tekrardan keşfetme çabasında olan bilhassa bilge ve yöntemli akademi üyeleri bulunmaktaydı. Bu insanlar, kendinden önceki dönemlerin ustalarının oluşturdukları kaynakçalara bakmışlardır ve müzelerde sergilenen eserleri gözden geçirdikten sonra Bellini, Boticelli, El Greco, Tiziano, Van Eyck ve benzeri ressamların metotlarını incelemişlerdir. Bu incelemelerin sonucunda, uygulayış biçimine benzer tekniklerde çalışmak için türlü aşamalardan meydana gelen yöntemlerin tariflerini oluşturmuşlardır. Bu teknik tarifler, ilk uygulamadan son kat vernik uygulamasına kadar kimi zaman onlarca malzeme tabakası oluşturan sıralamalar sunarlar. Usta ressamların metotlarının itinalı izleyicilerinden Max Doerner da yazmış olduğu kılavuzunda onlarca aşamadan oluşan tekniği takip ederek El Greco'ya ait olan bir çalışmanın harika örneklerini uyguladıklarını iletmiştir.



Resim 14: El Greco, "Orgaz Kontu'nun Gömülüşü", Tuval üzerine yağlıboya, 480x360cm, 1587

Erişim : https://www.wikiart.org/en/el-greco/the-burial-of-the-count-of-orgaz-1587

Şüphesiz eski eserlerin birçoğu, özenli aşamalarla ortaya çıkarılmıştır. Fakat Elkins'e göre bu çalışmalar, Doerner ve diğerlerinin umduğu gibi işleysel olarak meydana gelemez. Fakat Elkins kendi tecrübelerine dayanarak, Max Doerner'ın tariflerinin El Greco'nun eserindeki az sayıda belli alanlar için yeterli olduğunu ve tüm bir resmin tekrardan ele alınmasına katkısının olmadığını iletmiştir. Elkins birçok akademi üyesinin

yanında Doerner'ın da geniş içerikli çalışmasını sadece ihtiyaçtan fazlasını barındıran sistematik bir yöntem olduğunu vurgumıştır (Elkins, 2021, s. 210-212).

> "Simya gibi, resim de kendi alanının en temel bilgi kaynaklarına her zaman güvensizlik duymuştur. Belki de simyadaki emek, Michael Maier'in Taş'ı yapmaya çalışırken yaptığı gibi, Avrupa kütüphanelerini tarayarak ve yıl boyu süren detaylı deneyler hazırlayarak geçirilmiş, uzun ve dolu bir ömrün tamamına yayılmış bir iştir. Ancak diğer yandan bu emek, yorucu ve uzun bir bilimsel rutinden ziyade, dinsel bir aydınlanma gibi, bir ilham parıltısı ya da birden gelen derin bir kavrayış anından da ibaret olabilir. Resim söz konusu olduğunda, dağılmış resim kılavuzları, eski mektuplar ve anekdotlar çoğunlukla doğru olabilir. Klasik resmin dört yıllık bir müfredat veya uzun bir çıraklık dönemi sırasında yavaş yavaş öğrenilmesi gereken detaylı bir bilgi birikimi olduğu da doğru olabilir. Diğer taraftan, belki de resim sezgiseldir ve atölye eğitimi belki de yalnızca ipuçları ve stratejiler sağlıyordur. Belki de harika bir resim, aşamalı olarak planlanmadan veya adım adım çalışılmadan, aniden ortaya çıkabilir" (Elkins, 2021, s. 214-215).

Elkins'e göre, Doerner'ın kaynakçasının yanısıra aşama aşama dizilenmiş başka kaynakçaları inceleyen bir talebe, çok geçmeden bu gibi bir çıkmazla karşı karşıya kalır. Aslında rastgele teknik bir ilerleme önemsizdir. Tarifler tecrübenin ve marifetin bütününü bir seferde gösterecek kadar genelleyicidirler. Restoratörler, zarar görmüş eserleri onarıp yenilerken tabakaları tekrardan oluşturmaya uğraşmazlar. Eserdeki zarar görmüş bölümü, resimdeki rengin ayrıntıları göz önüne alınmadan bütününe yönelik ele alınarak tek bir tabakada düzeltirler. Birçok kez, tarih yazarları tabiatları gereği geçmişte yaşamış ressamların tecrübesine karşı kendince hürmetiyle, görünürde bir tek tesiri bulunmayan, hatta biraz bile oluşmamış tabakaların eserde bulunduğunu söylemişlerdir. Oysaki çalışmalarda kimi alanlar sade, kimi alanlar da açıklanması güç olan kompleks yapıda oluşabilir. Hatta çalışmanın tüm yüzeyinde ya da bir parçasında aynı işlem yapılmış olabilir (Elkins, 2021, s. 215).

Doerner kitabındaki resimler için zemin hazırlıkları kısmında tekstil kumaşları, boyamanın nasıl hazırlandığını, sanatçının tuvalini, kumaşın şaseye montajını, ölçülendirmeyi, astarlama malzemelerini, tutkalları, dolguları, gövde renklerini, tebeşir zeminini, zemin kaplamasını, zeminlere ilave malzemeleri, hatalı zeminleri, tebeşir zeminlerinin özel niteliklerini, bir zeminin nasıl izole edildiğini, tempera zeminlerini, yağlı zeminleri, tonlu zeminleri ele alırken tuvallerin arkalarının nasıl tamir edileceğini, eski çalışmaların üzerine boyamayı, yağlıboyada önceki katmanların kaldırılmasını, ahşap panelleri, gesso zeminleri, yaldız malzeme için zeminleri, kağıtları, mukavvaları, linol malzemeyi ve metalleri ele almıştır (Doerner, 1984, s. 3).

İkinci kısımda Pigmentlere dair yaygın yorumlara odaklanmıştır. Deney metotlarını incelerken kurşun, çinko, titanyum gibi beyaz boya çeşitlerine değinmiştir. Tebeşir, mermer tozu, talk gibi materyallerin ardından renk listelerini incelemiştir (s. 45).

Yağlıboya bağlayıcıları üçüncü kısımda yer almaktadır. İçerikte yağların kurutulmasının yanında çeşitlerine ve diğer ağartma, sararma, arıtma, güneşte koyulaştırma, kaynatma gibi uygulamalara yer verilmiştir. Ek olarak yağ çeşitleri ve yağ terebentini, gazyağı, karanfil yağı ve benzeri malzemeleri ele alınmıştır. Balmumu, balsamlar, Venedik terebentini, reçineler, mastik, vernik çeşitleri ve mineraller gibi malzemeler incelenmiştir (s. 96).

Devamında yağlarda boyamaya yer veren yazar pigmentlerin öğütülmesiyle beraber yağlıboya çeşitlerini iletmiştir. Deneyler ve teknik gözlemlerde bulunan Doerner, renk olgularının yanında görsel efektleri ele almıştır. Ayrıca soğuk ve sıcak renkleri, renk uyumu, kontrastı, ışık ve gölgeyi, kompozisyonun yanında impasto, sırlama, tonlama ve katmanlama gibi yağ tekniklerini incelemiştir (s. 143).

Diğer kısımlarda kapsamlı şekilde tempera resminin yanında suluboyalar, fresko yöntemleri ele alınmıştır (s. 211, 244,255,264). Son kısımlarda geçmişte yaşamış ustaların metotları ve resimlerin restorasyonları incelenmiştir (s. 315, 374).

Jan Van Eyck'in yanında Albrecht Dürer (1471-1528), Hieronymus Bosch (1450-1516), Lucas van Leyden (1494-1533), Pieter Brueghel (1525-1569), Rogier van der

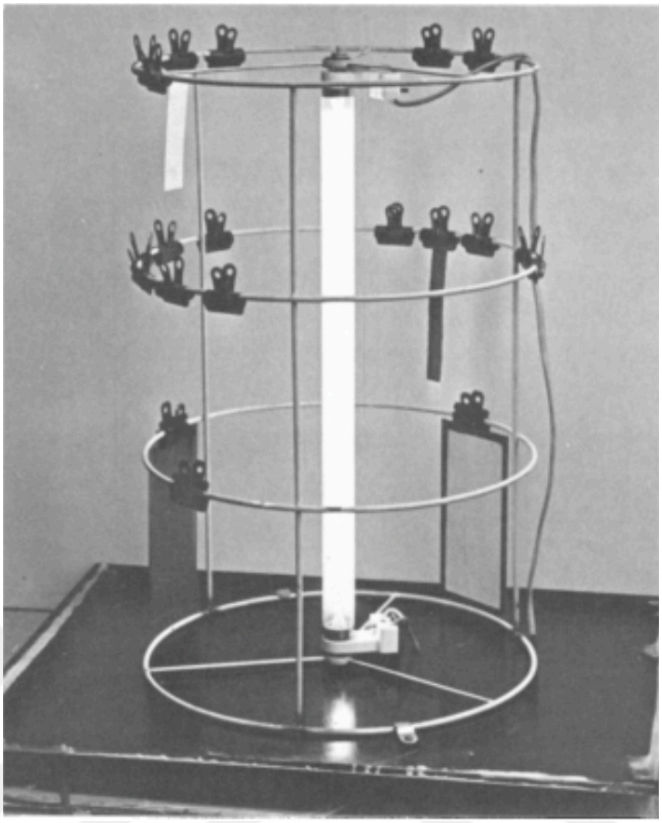
Weyden (1400?-1464?) gibi Flaman sanatının ilerlemesinde dikkate değer faydaları bulunan ustaların eserlerini araştıran Max Doerner (1870-1939) Flaman sanatının metotlarına dair önemli nitelikler bulmuştur. Tempera metodundan yağlıboya pratiğine yönelişiyle Flaman metodu Jan Van Eyck'e (1395-1441) kadar ulaşmaktadır. Flaman tekniğinin dikkate değer çalışmalarından bir tanesi sayılan Ghent şehrindeki St. Bayon Katedrali mihrap resimlemesidir. İyi seviyede muhafaza edilmiş bu eser pigment değerlerinin solmamış olmasıyla bugünlerde bile beğeni toplamaktadır (Yaşar, 2018, s. 124-125).



Resim 15: Albert Dürer, "Yirmi Sekiz Yaşında Otoportre", Panel üzerine yağlıboya, 67.1 x 48.9 cm, 1500

Erişim : https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/self-portrait-at-the-age-of-twenty-eight-1500

Resim ve heykel materyal ve metotlarını inceleyen 1961 yılında kurulan "The Artists Technical Research Institute" (ATRI) kurumu yöneticisi olan Ralph Mayer, Rensselaer Politeknik Enstitüsü ve diğer çeşitli kurumlarda, pigment, boya ve vernik yapım yöntemleri üzerine eğitim almıştır. Mayer, ATRI kurumunda eğitim faaliyetlerinin yanında ressamların uyguladığı materyal ve teknikleri konusunda bilinmeyen deneysel talimatların yerine, sistematik sağlam yöntemler sunmak ve bunları klasik yöntemler haline getirmek amacıyla çalışmalarda bulunmuştur. Tamamıyla metotlara yönelik olan bu çalışmalar, özgünlük ve estetik konuları barındırmamaktadır (Mayer, 1975, s. 316). Ralph Mayer, ilk kez 1940 yılında ele aldığı "The Artist's Handbook of Materials and Techniques" kitabında, halihazırdaki bütün kaynakları yığmaktan ziyade, bütün hususlarda materyalleri ve metotları temsil eden kılavuzları toparlamaya çaba göstermiştir. Bu yüzden, dizinleri detaylı olmaktan uzaktır. Mayer, kitabını oluştururken, çoğunlukla, referanslarda sık görülen kılavuzlardan yararlanmıştır. Sadece birkaç kaynağa ulaşması zordur. Kitapta dizinlerin, Amerika Birleşik Devletleri ve Birleşik Krallık'ta yayımlanmış kaynaklarla kısıtlanmasına gayret gösterilmiştir. Yalnızca dikkate değer materyaller ve teknik anlatımlarda başka lisanda kılavuzlardan bahsedilmiştir.



Resim 16: ATRI, Tel Çerçeveye Takılmış Örnekleri Gösteren Ultraviyole Kabin, Ralph Mayer, 1975

Erişim: https://www.jstor.org/stable/775912?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents

Dizindeki rehberlerin ve uğraşların birçoğu, ustalık dalında çok geniş kaynakçalar içermektedir. Mayer konulara ihtiyaç duyulması halinde bu kaynakçalara bakılmasını önermiştir. Yerine göre yapılan negatif tenkitlerin, işlevselliğini yitirmiş kılavuzlar haricinde yapılan uğraşlarda olumsuz yargıya varılmaması gerektiğini vurgulamıştır.

Yöntemsel kılavuzların sınırlı sayıda okuyucularının, ustalık gerektiren çalışmalar üzerine yazılmış literatürlere bakarak kendilerini geliştirebileceklerini sanmaları durumuna karşı Mayer, bu türdeki kılavuzların fonksiyon açısından diğer kazanım sağlama rehberlerini andırdığını ve bir miktar tecrübeye sahip olmanın lazım olduğunu belirtmiştir. Ek olarak, ustaların kendi tecrübelerine dayanarak yazmış oldukları metotlar

hakkındaki önemli kılavuzlardan bahsetmiştir. Çoğunlukla bu kılavuzları inceleyen kişilerin önceden öğrendikleriyle çelişebildiklerini söylemiştir. Bunun sebebinin yaratıcıların sanata dair hedefleri ve pratiklerinin tabiatına yönelik ilerleyişi olduğunu aktarmıştır. Okurlar yaygın yöntemsel işleyişleri ya da hedefleri doğrultusunda pratiğe dökülebilmesi mümkün görünen icraatı seçebilmeli ve çalışmasına balta koyacak peşin hükümleri ve fikirleri görmezden gelebilmelidir (Mayer, 1970, s. 685-686).

Mayer, ayrıca 1948'de ilk baskısı olan "The Painter's Craft An Introduction to Artists' Methods and Materials" isimli kitabında renk, pigment, yüzey, yağlıboya, tempera, suluboya, pastel, duvar resmi, sentetik medyumlar, stüdyo ve ekipmanlarını incelemiştir. Mayer, hem amatör hem de ustalara yönelik atölye eğitimi için gerekli olabilecek yöntemlerin, sistematik bir şekilde çalışmalarını sunmuştur. Kitabında kendi eğitim tecrübelerinden yola çıkarak rehberlik sunmaya çalıştığını ifade etmiştir. "The Artist's Handbook of Materials and Techniques" kitabına göre daha sade ve kısa bir anlatım içeren bu kitapta, materyallerin uygulama esnasında materyallerin davranış şekillerine, fiziksel yapılarına ve estetik müdahaleden bağımsız uygulama metotları gibi konulara özet niteliğinde ama eksiksiz bir şekilde değinmiştir. Kitabın amacı ezbere dayalı öğretimden çok uygulamaya dair pratikler sunarak ustaların ya da amatörlerin materyalleri daha iyi kavrayabilmesidir (Mayer, 1979, önsöz).

İKİNCİ BÖLÜM

LİTERATÜRLERDEKİ SORUNLAR, RESİMDE TEKNİK VE MATERYAL VE BUNLARIN GELİŞİM SÜREÇLERİ

İKİNCİ BÖLÜM

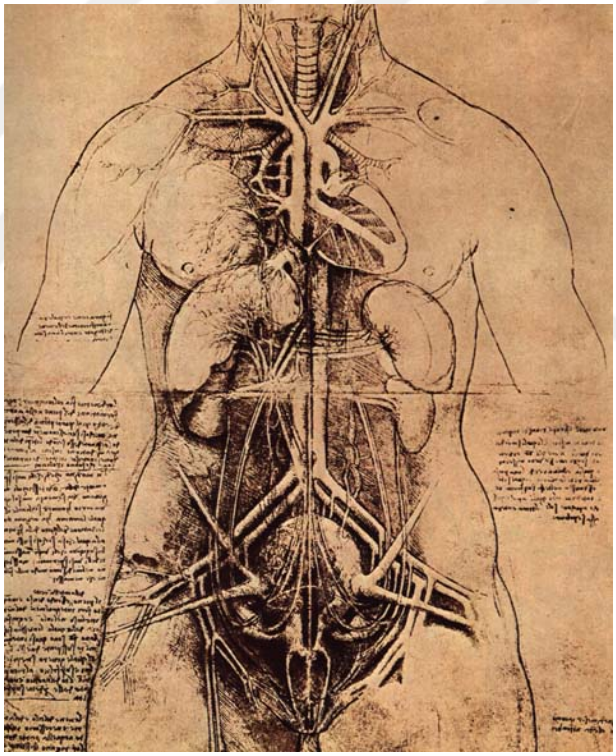
LİTERATÜRLERDEKİ SORUNLAR, RESİMDE TEKNİK VE MATERYAL VE BUNLARIN GELİŞİM SÜREÇLERİ

2.1. Literatürlerdeki ve Uygulama Esaslarındaki Sorunlar

> "Mucizeler yaratmak istiyorum. Sahip olacağım şeyler, belki daha huzurlu bir yaşam süren ya da bir gün işinde zengin olmak arzusu ile yaşayan insanlara göre çok daha az olacaktır. Uzun bir süre büyük bir yoksulluk içinde yaşayabilirim. Altın ve gümüşün sözde yaratıcıları simyacıların, durgun suları harekete geçip sürekli hareketi sağlamak isteyecek mühendislerine falcılarla büyücüler gibi üst düzeyde budalaların başına her zaman geldiği ve her zaman gelecek olduğu gibi.
>
> Ve siz bu çizimleri izlemektense, anatomi ile uğraşan birisini çalışırken izlemenin daha doğru olduğunu söyleyenler... Bu çizimlerde gösterilen her şeyi, tüm aklınıza rağmen birkaç damardan fazlasını görüp bilgi alamayacağınız tek bir figürde görmeniz mümkün olsaydı, haklı olabilirdiniz" (Da Vinci'den Akt. Suh, 2019, s.150).

Hatasız bir araştırma yapmak amacıyla birçok kadavra üzerinde çalışan Da Vinci, çalışmalarında deneme yanılma metoduyla kadavranın parçalarını düzgün bir şekilde kesip biçerek çok sayıda incelemeler yapmıştır. Hatta kadavralar üzerinde çalışırken, çabuk bozulacağı için kademe kademe ilerleyerek, ayırt edici özelliklerini bulmak adına aynı yöntemleri iki kez denemiştir. Anatomi çalışmalarına meraklı olanları bile mide bulantısına sürükleyebilecek ya da parçalarına ayrılmış, kas dokularının ortada olduğu dehşet verici görünüşüyle geç saatlerde yalnız çalışmanın insanı ürperterek vazgeçirebileceğini ileten Da Vinci şöyle devam etmiştir:

"…çizim beceriniz, bu çizimleri yapacak derece iyi olmayabilir; çizim yeteneğiniz varsa, bu da perspektif bilgisiyle bütünleşmemiş olabilir veya geometrik çizim yöntemlerini, kasların sahip olduğu kuvvetin hesaplanması yöntemini bilmeyebilirsiniz. Sabrınız azsa, azminizi de kaybedebilirsiniz. Bütün bu özelliklerin bende bulunup bulunmadığına gelince, yazmış olduğum yüz yirmi kitap Evet veya Hayır cevabını vermek için yeterlidir. Bütün bu çalışmalarımda ne para hırsı ne de ihmalcilik tarafından engellendim. Tek engelim, zamanın yetersizliği oldu" (Da Vinci'den Akt. Suh, 2019, s.150).



Resim 17: Leonardo da Vinci, "Bir kadın gövdesinin çizimi", Kağıt üzerine mürekkep, 1507

Erişim : https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/drawing-of-a-woman-s-torso

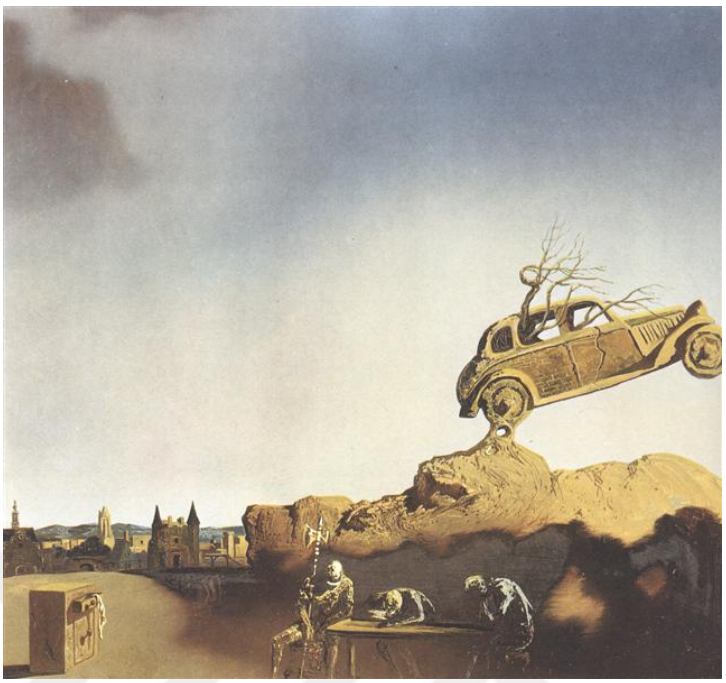
Antik zamanlardan bu yana, bileşiklerin ve doğal oluşumların bilindik veya farz edilen nitelikleri üzerine pek çok araştırma sunan kapsamlı kaynak oluşturacak kılavuzlar oluşturulmuştur. Delamare ve Guineau (2008) bize bu kılavuzlarda "biçim, boyut, renk"

gibi bütün unsurlara ilaveten sanatsal işleyişe yönelik faydalarda bulunan niteliklerin anlatıldığını aktarmıştır. Delamare ve Guineau bu kaynakçaları örnekleyerek anlatmıştır:

> "…Plinius'un Naturalis historia'sında bir yanda resimde kullanılan renklerin dökümü yapılırken, diğer bir yanda madencilik yöntemleriyle kırmızı ya da sarı boya veren kurutulmuş yalancı safran çiçekleri ve akdiken meyvesi gibi özleri boya ya da ilaç yapımında kullanılan bitkilerin betimlemeleri sıralanmıştır. Ortaçağda ansiklopediler önemli bir rol oynarlar. Bunların en ünlüleri Sevillalı Isidorus, Rabanus Maurus, Hugues de Saint Victor, Vincent de Beauvais ve Roger Bacon tarafından yazılmış olanlardır. Çoğu antikçağ metinlerinin bir derlemesi olan bu ansiklopediler bize pigment ve boya tariflerini sunar" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 43).

Dali (1992), birçok literatürde terebentin esansını üretmek amacıyla yazılmış yöntemlerin olduğundan bahsetmiştir. Fakat bununla birlikte kendi yazdığı kılavuz niteliğinde, sanatçının üslubuna (ruhuna) dair yöntemleri gösterecek aynı zamanda okuyucuya, ustalığa doğru giden yolda araç fonksiyonu sağlayacak metotların anlatılmadığını ifade etmiştir. Kendi kırk yedi senelik sanatsal edinimleri ve tecrübelerini, eli açık bir şekilde, yeni yetme ve azimli bir kişinin heyecanıyla "50 Secrets Of Magic Craftmanship" kitabında aktarmaya çalıştığını söylemiştir. (Dali, 1992, s.94-95)

Dali (1992), iyi bir resim ortaya koyabilmek amacıyla verdiği tavsiyelerde olduğu kadar, yağlıboyalarla deneyim kazanmanın önemini defalarca vurgulamıştır. Rembrandt'ın "bir fırça alın ve boyayın" sözünü tek başına yetersiz bulduğu için bunu pekiştirecek yöntemleri yazdığını ifade etmiştir. Uygulamalarda korku ve endişelerin yersiz olduğunu ve aşılması gerektiğini, aşılamazsa renklerden mahrum sterilize bir resim yüzeyinin olacağını söylemiştir. Resim yapmanın esas gizlerini aktarırken sonsuzluğun geçidinde sabırlı olunmasını da öğütlemiştir. (s. 95-96)



Resim 18: Salvador Dali, “Delft Kasabasının Görünüşü”, Tuval üzerine yağlıboya, 30x35 cm, 1936

Erişim : https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/apparition-of-the-town-of-delft

Boya karışımlarının uygulanması için ayrıntılı ve dikkatli olarak emek harcamak zorunludur. Usta tecrübeli ve alanına hakim olmak zorundadır. Mermer gibi yüzeyler üzerinde malzemeler toz halde ya da sıvıyla harmanlanarak öğütülürler. Benzer olmayan materyallerden oluşan karışımlar, özellikle de siyahlar, daima bağlanma problemi oluştururlar ve epey bir zahmet gerektirir. Delamare ve Guineau “kara kara düşünmek” tabirinin bu metottan çıktığını söylemiştir (2008, s. 49).

Eski ustaların materyallerinin ve yöntemlerinin gizlerini öğrenebilmek için birçok ressam hayatları boyunca birçok gayretlere girmişlerdir ve bunun için hatırı sayılır fedakarlıklarda bulunmaya hazırdılar. Van Gogh’un hiç çekinmeden işitme organını keskin bir maddeyle koparan bir çılgın olduğunu kabul eden Dali (1992), kendisinin deli olmadığını ama Delft’li Vermeer’i bir süre için gözlemleyebilmesi karşılığında sol elinin keskin bir aletle koparılmasına razı gelebileceğini söylemiştir. Dahası, Vermeer’in şövalesinin yanında duran “değerli sıvıyı” meydana getiren karışımın reçetesini bilmesi

karşılığında her iki işitme organını vermeye razı olduğunu belirtmiştir. Tüm ustaların arasında öne çıkan ressam Vermeer'in fırçasını daldırdığı günümüzde ender bulunan materyaller, döneminde sıradan ve günlük yaşamda kolayca bulunabilen "değerli sıvı", sanatın mahvolduğu kaotik ve durgun günümüzde, sanatçı atölyesinde keşfedilmeyi bekleyen gizemli bir hazine olduğu düşünülmektedir. Ustaların ebedi çalışmalarında kullandıkları medyum, çağımızda birçok bilirkişinin varsayımları ile sadece sert tartışmalara ve gittikçe yükselen tutarsızlıklara sebep olmuştur (s. 11).



Resim 19: Johannes Vermeer, "Memur ve Gülen Kız", Tuval üzerine yağlıboya, 46 x 50.5 cm, 1657

Erişim : https://www.wikiart.org/en/johannes-vermeer/officer-and-laughing-girl

Tarafsız bir değerlendirme yaptığını ileri sürerek 1948 yılında yeryüzünde az sayıda da olsa insanların nükleer bomba üretimini bildiğini söyleyen Dali (1992), buna karşın yeryüzünde günümüzde Van Eyck ya da Delft'li Vermeer'in resimlemek amacıyla fırçalarını batırdıkları kaptaki sırlarla dolu medyumun oluşturanları gibi "neyin ne olduğunu bilen tek bir kişi"nin (s. 11) olmadığını söylemiştir. Eski ustaların yöntemlerinin rehberliğini yapacak net tariflerin olmayışından ve kimya veya fizik bilimlerinin tahlillerinin usta ressamların sanatsal materyalinin çözümlenemeyişinden şikayetçi olmuştur. Ayrıca günümüz sanatçılarının, eski gizleri, bencillikle ve dar kafalı bir şekilde sözde güvence altına aldıklarına inandığını söylemiştir. Bu gizli tariflerin ait olduğu dönemlerde olduğu gibi bu kadar sır gibi saklanmamasını, günlük yaşantının sıradan bir parçası olmasını ve tecrübelerin sürekli şekilde ritüel halinde paylaşılması zorunluluğunu dile getirmiştir. Zamanında bu eski ve gizemli tariflerin bütünüyle yazma gayretine ihtiyaç olmadan sözlü bir şekilde aktarıldığını, en kötü durumda, ressamların kaybolmaya yüz tutmuş ve karalamaların olduğu günlük defterlerine kalemle aktarmış olduğunu tahmin ettiğini iletmiştir (Dali, 1992, s. 11-12). Fakat Dali bize bunları iletirken, bu tezde ilerleyen bölümde bahsedildiği üzere bu sözlü aktarım yolunun tariflerin nesilden nesle değişerek kaybolduğunu ve bu durumun kuşaklar arası kopuşa da sebep olduğuna dikkat etmemiştir.

Günümüzdeki sanatçıların birçoğu, resim materyallerini mağazalardan ya da kırtasiyelerden edinme eğilimindedirler. Bu yüzden favori malzemeleriyle alakalı çağdaş kimya biliminin anlattıklarını tanımazlar ve dikkat etmezler; bu özellikleri simyacıların özelliklerini andırmaktadır. Elkins'e göre, "Boyaların içeriği ile ilgili bir sınav yapılsa hemen hemen tüm ressamlar başarısız olurlar. Hangi ressam verniğin nasıl çalıştığını bilir? Farklı yağlıboyalardaki pigmentleri hangi ressam adlandırabilir? Fresklerde neden kireç sıva, normal alçı sıva, çimento ve kumun gerekli olduğunu duvar resmi yapan hangi ressam bilir?" (2021, s. 45). Fakat malzemeleriyle ilgili kaygılanıp onları benimseyen ustalar beklenmedik ilginç gelişmelerle karşı karşıya kalacaklardı (s. 45). Suh, bize Da Vinci'nin bu konuyla ilgili şu cümlelerini aktarır:

> "Bilgi sahibi olmadan pratik yapmaya aşık olanlar; dümensiz veya pusulasız gemiye binen ve nereye gittiğini hiçbir zaman bilemeyen

> gemicilere benzerler. Pratik her zaman sağlam bilgi üzerine oturtulmalıdır. Burada da perspektif bir rehber ve çıkış noktasıdır; resim adına onsuz hiçbir şey iyi yapılamaz" (Da Vinci, Akt. Suh, 2019, s.92).

Fakat literatürlerde malzeme tanımlarının ve metotların kullanımları hakkında belirlenmesi zor karışımlar veya günümüzde var olmayan bitki türleri gibi problemler ön plana çıkmaktadır. Bazı yöntemlere dair yazılmış kitaplar en kritik kullanım metotlarına sahip değildir. Bu literatürleri kaleme alanların büyük bölümü ise resim alanında deneyimi olmayan yazarlardır (Delamare ve Guineau, 2008, s.56).

> "Eski gereçlerin çoğunun adı zamanla değişmiştir. Örneğin sırayla arsenicum, auripetrum, auripigmentum, zırnık, sarı zırnık, mineral sarı ya da kraliyet sarısı tanımlamaları kükürt ve arsenikten oluşan aynı sarı pigmenti adlandırmakta kullanılmıştır. Ayrıca her özel adın birçok çeşidi olmuştur; bazıları belli bir döneme ait kültürel geleneklerin ya da coğrafi alanın yansımasıyken, çoğunluğu derlemecilerle müstensihlerin yanlış okumalarından ya da yazarken yaptıkları hatalardan kaynaklanmaktadır" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 134).

Kelime hazinesinin abartılı isimlendirmelerinin fazlalığıyla beraber fazlasıyla karışık terimler listesi ortaya çıkmıştır. Simyanın etkin olduğu yıllarda kimileri bilerek esrarengiz ve garip bir şekilde yazılmıştır. Delamare ve Guineau bunları şöyle örneklemiştir, "sülfat yağı, antimon yağı, kükürt ciğeri, kefeki kremi, Satürn şekeri" (s. 134) ve Fransız Akademisi öğretim üyesi kimyager Dumas'ın söylediklerini bize aktarmıştır, "kimyacılar kullandıkları dili aşçılardan almışlar sanki!" (s. 134).

Ortaçağda yazılmış literatürlerin bir kısmında, materyallerin nerelerden çıkarıldığına dair görünen anlatımlar vardır. Delamare ve Guineau (2008), bunları örneklemiştir, "'Smaragdos' teriminin ortaya çıkmasına yol açan 'İzmir (Smyrna) yeşili'dir, büyük olasılıkla zümrüt yeşilini tanımlamaktadır. Gelgelelim, antikçağ ressamları için terim her şeyden önce yeşil bir toprağa işaret etmektedir (belki, Kıbrıs Adası kökenli toprağa), İzmir limanında o dönemde bunun ticareti yapılmaktadır." (s. 137).

Başka zamanlarda da pek çok renk, farklı biçimde coğrafyaya bağlı kaynağından oluşturulan isimlere sahip olmuştur. Fakat materyalin ithalatı bittiğinde, isimler manasını kaybederken aldatıcı bir duruma gelmişlerdir (s. 137).

Modern bilimin gelişmesiyle beraber isim listelerinin yeniden oluşturulmaları kolay olmamıştır. Kimi zaman bileşimi andıran tanımlamalardan ziyade materyale, bulan kişinin isminin konulmasına dayandırılan düzen bir süre daha devam etmiştir. Dahası, 1800'lü yıllarda pek çok isim, Antik Yunancayı veya Latinceyi esas olarak belirleyen unsurlardan oluşmuştur. Kullanılan tabirler, her biri kuşkusuz renk bileşiklerini veya materyalini tasvir etme gayesinde olmamışlardır (Delamare ve Guineau, 2008, s. 137).

İsimlendirmelerin miktarı gittikçe yükselirken tek bir materyale beş ya da altı farklı isimlendirme yapıldığı görülmektedir. 18. Yüzyılın sonuna kadar kavramlarda çok fazla karışıklık vardı. 1800'lerin sonlarında, pek çok araştırmacı, terimleri sade şekilde açıklamaya ait modern bir isimlendirme yöntemi bulmaya uğraşmışlardır. Önce maddenin oluşumu ve konumuna yönelik başka bir sorun edinmeyen isimlendirmeler yapılmıştır. Kimyevi karşılıkları oturunca, sembolik isimler listesi oluşturulması düşünülmüştür. Elementlerin isimleri ve birleşim biçimlerinin yanında numaralandırma sistemiyle beraber atom ağırlığının belirtilmesiyle karşıt değerleri de keşfedilmiştir. Tüm bunların sonucunda bugün kullanılan "SO3, PbO, CaCO3" gibi faydalı formüller oluşmuştur ve yaygın şekilde kabul edilmiştir (Delamare ve Guineau, 2008, s. 134-135).

Materyal ve teknik üzerine yazılmış literatürler, geçmişten günümüze dek ilavelerle ve geliştirmelerle eskilerin üstüne yeni bir literatür biçimi ortaya koyarlar. Metotlar, sırlar ve sanatsal amaca dair türlü becerileri kapsarlar. Bu derlemeler, ahşap malzemeyi, mineralleri, verniklemek veya üzerine resmetmek, malzemeleri sağlamak için okuyucuya sayısız güvenilir ve tecrübe edilmiş gizi aktarırlar. Fakat, bu yöntemlerden birçoğu pratikte zordur. Metotların kelime hazinesi zamanımızın dilinde anlaşılması zor ve materyallerin birçoğunun, açıklamaları mevcut olsa da bu malzemeleri günümüzde sağlamak çok güçtür.

Orta çağ sırları, birçok literatürde antik zamanlardan kalma metotların taklididir. Literatürleri yazanlar genellikle resim kapsamında çok tecrübesi bulunmayan bilim

insanlarıdır. Buradaki literatürlerin oluşturuluş biçimlerine özgü karışık ve sırasıyla oluşturulmuş kısımlardan meydana gelirler. Aynı literatürde, pek çok anlatımda farklı yöntemlerle benzer malzemelerin üretimini açıklar. Burada fazlalık, türlü türlü ve bazen bütünüyle işe yaramayan konular sunup metotları ve anlatımları "fazlalık-laştırmaktan" geri durmayan yazarlardan dolayıdır (Delamare ve Guineau, 2008, s. 130).

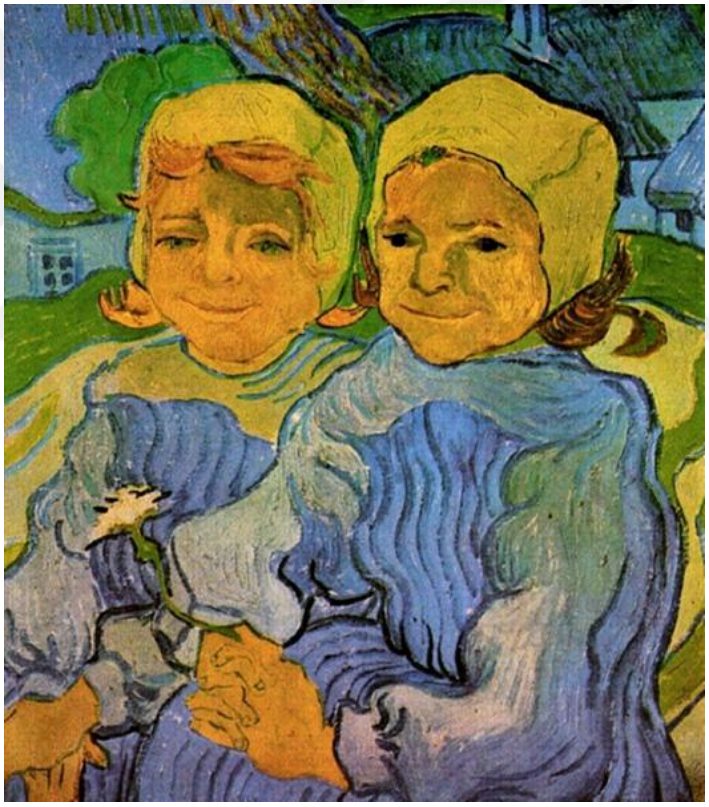
Geçmişte yazılmış literatürler önemli talimatlar içermektedirler. Materyallerin bizlere nereden ulaştığına dair varsayılan izler hep olacaktır. Bu yüzden materyalleri çözümleme yöntemleri doğru bilgiler kazanımına yardımcı olacaktır. Maden ocakları, bir farkı olmayan renkli bileşikleri ve cevherleri tek isimlendirmeyle yapmazlar. Materyallerdeki çözünmeler benzer şekilde oluşsalar da daima kristallerden meydana gelmezler. Ayrıca bileşiğin içerisindeki kirlilikler ayrılık belirtisi verirler ve onu başkalaştırırlar. Kirliliklerin muhtemel yelpazesi dar olsa da bileşiğin çıkarıldığı coğrafyaya ve izlediği ticaret yolunun uzantısına kadar araştırılmasına olanak verir.

Çoğunlukla, ithalatı lokal arz zinciri takip eder. Bu durum sadece talimatların ve tecrübenin iletilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Delamare ve Guineau (2008) bu alanlarda Mısır'dan usta çalışanların gelmesiyle Roma Galyası'nda, Mısır Mavisinin üretilmesini örneklemiştir. Resimlerde, ustalar yüzey rengiyle beraber ışığın etkisi hususunda renkteki doygunluk oranını güçlendirerek icra etmişlerdir. İlaveten soluk ve parlak zıtlıklarıyla beraber elek ile eleme yöntemi kullanılarak ışığı oldukça iyi tutan yeterli derecede öğütülmemiş pigmentlerin, fırça vuruşlarının izlerini açık şekilde göstermesi sağlanmıştır (Delamare ve Guineau, 2008, s. 33-34).

1900'lere doğru, Birleşik Krallık'ta "Winsor & Newton" veya Fransa'daki "Lefranc" ve benzeri üreticiler "sanatçılar için ince renk" sloganıyla alıcılarına suni menşeli doygun renkler öne sürmüşlerdir. Bu malzemelerin büyük bölümü, pigment karışım temelli önceden yapılan malzemelere kıyasla oldukça dayanıksızdır. Delamare ve Guineau (2008), araştırmalarında tespit ettikleri sorunları belirtmişlerdir (s. 112-113).

> "…Van Gogh'un 1888-1889 yıllarında kardeşi Theo'ya sipariş ettiği canlı pembe sardunya lakı onun tablolarının pek çoğunda soluk bir maviye dönmüştür. Aynı şekilde, Gauguin'in kullandığı pembe laklar

da maviye dönmüştür. Mor lak biçimindeki metil moru uçucu bir renk verir sadece. Bu bireşim renklendiricisiyle üretilmiş mürekkepler ve pastel boyalar ışığa çok dayanıklı değildir. Ressam James Ensor'un pastel desenlerinde kullandığı mor boyalarda bu görülmektedir. Başlangıta çok canlı olan boyaları ışık altında tamamen solmuştur, desenin çerçevenin altında kalıp korunmuş olan canlı mor renkteki kenarları da buna tanıklık etmektedir. Daha kaç çizgi, yeni izlenimcilik ya da Fovizm akımından daha kaç resim bu şekilde zarar görmüştür, saymakla bitmez" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 113).



Resim 20: Van Gogh, "İki Küçük Kız", Tuval üzerine yağlıboya, 51.2 x 51 cm, 1890

Erişim: https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/two-little-girls-1890

Fakat zamanla, uzun ömürlü olmayan malzemeler karşısında daha uzun vadeli malzemelerin tercih edilmeleri olumlu yönde ilerleyiş sağlamıştır. Firmalar da malzemelerinin özelliği hakkında ustaları özenli bir şekilde bilgilendirmeye başlamışlardır. Zamanla, daha pahalı fakat ısıya ve aydınlık ortama veya havadaki nem değişkenliğine dayanabilecek modern doğal pigmentler, uzun ömürlü olmayan malzemelerin yerine geçmiştir (Delamare ve Guineau, 2008, s. 113-115).

> "Bilgi-işlem, renkli ekranları ve yazıcılarıyla, bu yeni renk gereçleriyle aramızdaki uzaklığı son derece arttırmıştır. Sıradan bir gözlemcinin 100.000'den fazla rengi ayırt edebileceğini kabul edersek, bize yüzbinlerce renk sunan yeni gereçlere ilişkin ne düşünmeliyiz? Yarın, belki bundan da fazlası olacak… böylesi bir bolluğun etkilerini düşünmek bundan sonra epey güç olacaktır. Bununla birlikte, haklı olarak, aslında topu topu bir bilgi kodlaması olan sanal dünyayla gereçlerin kendileriyle duyusal bir ilişki kurmamızı sağlayan görsel gerçeklik arasında her şeyin birbirine gireceğinden kaygı duyulmaktadır.
>
> Bundan böyle, bu değişimlerin ışığında, bir yerlerde (örneğin, pazarlamacılığın ya da reklamcılığın pek ikna edici sözcük dağarlarında) kökleri antikçağdaki ya da ortaçağdaki teknik kitaplardan alınma tariflere dayanan renk adları ortaya çıkarsa buna şaşırmamak gerekir. O kadim ustalıklar, sanatların ve halkın geleneklerinin çocukları birçok renk gerecinin hemencecik unutulan, büyük olasılıkla günümüzde biraz fazlasıyla yadsınan niteliğine, duyusal ya da simgesel özelliklerine daha çok değer katar" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 126-127).

Delamare ve Guineau, günümüze dek korunan teknik açıklamalarının yazınlarının, anlaşılması kolay olmasa da bütünüyle uygulanabilecek fizik ve kimya çözümlemeleriyle neticelerini desteklediğini söylemiştir. Bu açıklamalarda birtakım uygulamaları önerilirken, birtakımını da kullanılmaması nasihat edilmiştir. Tariflerin

neredeyse tamamı birçok deneylerle tecrübe edilmiş ve tüm karışımların özelliklerini çoğaltacak ve noksanlarını tamamlayacak biçimde gerçekleştirilmiştir. Ustaların buradaki yöntemlerle bitim aşamasındaki renk doygunluğu ve geçirgenliği üzerinde uygulamalar gibi yöntemsel uygulamalar yapabildiği belirtilmiştir. (Delamare ve Guineau, 2008, s. 53-56).

2.2. Tarihsel Süreçte Materyal ve Teknik

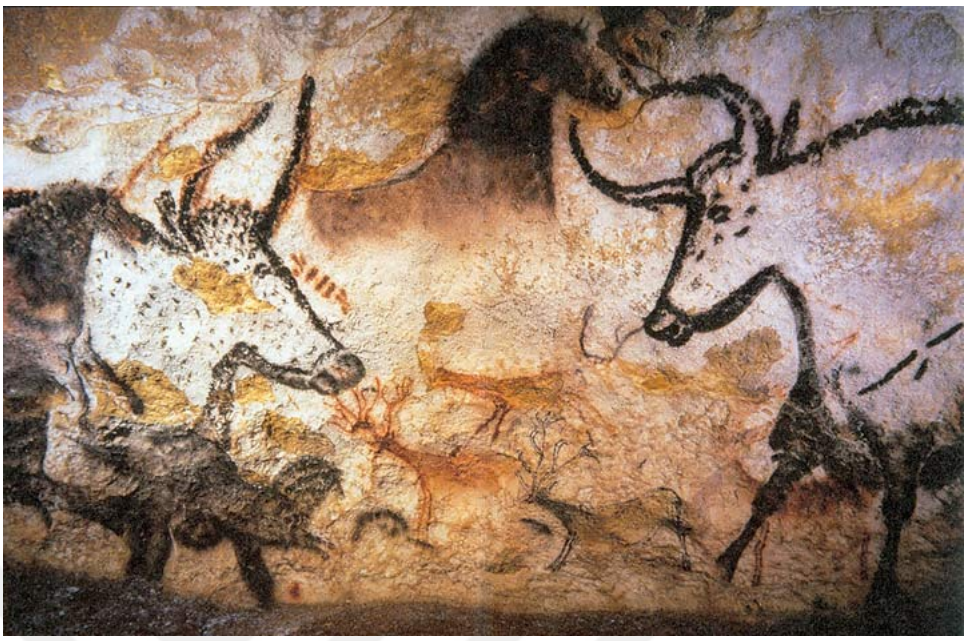
Yağlıboya tekniğinin bulunmasından önce, tasvir edilen şekiller bezeme ya da sembolik çalışmalardan öteye gidemiyordu. Dali'ye göre, aşamalı çalışma sisteminde açıkça farkına varabilmek için, imgelem asıl olaylardan maddesel bir biçimde ayrılmıştır. Duyusal deneyimde, tasviri yapılan biçim ve görüngü (hakikat ve anlayış), zorlayıcı materyaller ve çözümlemeye yönelik ayrıştıran çizgilerden meydana gelen yapılar büyük bir etki bırakmıştır. Zihinsel yetiler ile ideolojik aktivitelerin en iyisi olan etrafını saran duruma karşı kendini kapatmış kavranabilir hisler, görünür hakikatin bireşiminin karşısında kültürel kalıntıların ortaya çıkmasıyla bitmiştir. -Görmek ve düşünmek için- bu yüzden ustanın görüşü ile düşüncesi arasında birçok bariyer yer almaktadır. Bu durum ressamı, materyallerle düşünüp arzuladıklarını yapamadıkları için kaygılandırmıştır. Çünkü görmek, isteklerin en yücesidir. Usta, gözünün önündeki materyalleri, karıştırıp çözümleyecek tecrübeden ya da bu tecrübeyi ona sunabilecek yöntemlerden mahrumdur. Ustalar açıkça görüyorlardı, fakat çizdiklerini çok büyük bir uğraşla tasvir edebiliyordu. Bunca zaman görüşüne denk düşmeyen, hissettiklerini karşılamayan kısıtlı materyallere ve tariflere mecbur bırakılmıştır. Ustaların düşüncelerini bir süre için harekete geçiren resim, yağlıboyanın bulunmasıyla, anlaşılmaz sembolik kuramların arasında yok olma tehdidi yaşamaktan kurtulmuştur (Dali, 1992, s. 24-25).

> "İçinde yaşadığımız doğa renklerle doludur. Gökyüzü, toprak, su, ateş renklidir. Bu görüntülerden hoşlanan insan her zaman bunları çevresinde yeniden üretmek istemiştir. Bundan daha doğal ne olabilir,

> renk yeryüzündeki her yaşamın kaynağı olan ışığın kızı değil midir? İnsanlar gündelik yaşantımızın dekorunda rengin kalıcı biçimde üretilmesini sağlayacak gereçler bulmak için çabalayıp dururlar tarihöncesinden beri" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 13).

Renk verici materyaller, kişiler aracılıyla yazının ortaya çıkmasından çok daha öncesinde ilk uygulanan resimler veya süslemelerin kaynağında bulunmaktadır. Vücutların dekorunda, sığınakların taş yüzeylerinde veya duvarlarda kullanılmış doğal boyalar, arkeolojiden antropolojiye kadar insanlığı dair tüm alanların ve tüm zamanların daimi önemli bir parçasıdır (s. 14).

Toprak boyalar çözünmediği zaman, yüzey üzerinde karıştırılması gerekli renkli tozlar olarak kategorilendirilirler. Tozların ölçüsü 0,01 mikrometre ila 1 mikrometre arasında değişkenlik gösterir. Delamare ve Guineau (2008) bize toz zerrecikleri hakkında şunları iletmiştir; "optik ya da elektronik bir mikroskop aracılığıyla çok ama çok büyütülerek renklendirdikleri gerecin üstünde gözlemlenebilirler. Söz konusu olan hangi uygarlık olursa olsun, toprak altından çıkarılan gereçlerin tanıklık ettiği hangi çağ olursa olsun, her zaman renkli toprak kullanıldığı açıktır." (s.16). İlk incelemeler milattan önce 350.000 yılına uzanan alt paleolitik çağda görülmüştür. O tarihlerden itibaren, kırmızı toz boyalar dövme veya cansız vücutların dekor amaçlı boyanması için uygulanmıştır. Ek olarak, ev içindeki gereksinimleri sağlayan işlerde ve tedavi amaçlı tariflerde uygulanmıştır (s. 16)



Resim 21: Yaban öküzü, at ve geyik tasviri, Lascaux Mağarası, Fransa, milattan önce 15.000

Erişim: https://en.wikipedia.org/wiki/Lascaux

Üst paleolitik dönemde ortaya çıkan figüratif resimleme ile boya skalası kahverengi ve beyaz boyayla çeşitlenir. Delamare ve Guineau (2008), milattan önce on beş binlere dayanan Lascaux mağarasında, "kızıl ve sarı killi kum, kahverengi ve siyah manganez oksit, kireç karbonatı beyazı" uygulandığını ileterek eklemiştir, "Tarihöncesi pigmentlerin oldukça geniş kültürel bir alanı ilgilendiren analizleri Provence'taki on bir tarih öncesi sit alanından toplanmış örneklerden hareketle gerçekleştirilmiştir" (s. 17).

Belirli bir zamana kadar mavi ve yeşil renkleri mevcut değildi. Mavi rengin doğada ender bulunmasının karşısında yeşil renk daha kolay elde edilebilir ve dayanıklıdır. Muhtemelen yeşil rengin kullanılmamasının nedeni, mağarada yanan ateşin yetersiz sarı ışığından kaynaklıydı (s. 18). Tarihte ilk kez Mısırlılar "Mısır mavisi" denilen mavi materyali bulup kullanmışlardır. İyice öğütülmüş mavi boya ile üretilen yazı sıvısı, hiyeroglif için daha az ezilerek özelliği daha çok korunmuş toz boyaya göre daha soluktur (s. 20).

Mısırlılardan sonra üç bin yıllık süreçte materyallerin giderek çoğalan yelpazesi yeni metotların oluşmasına ve gelişmesine önemli oranda katkı sağlamıştı. Geçmişten miras resim metotlarına, ağaçtan sandıklar, panolar, papirüs, seramik gibi sıradan gereçlerin boyanması da dahil olmuştur. Tüm metotların, materyalin sağlanması ile boyanacak tabaka için birçok tutkal karışımlarını içermesi önemliydi (s. 21-22). Yazı ve resim uygulamaları için mükemmel bir araç olan papirüsün yanında mürekkebi de Mısırlıların icat etmesi tesadüf değildi. Milattan önce iki bin altı yüz yıllarına dayanan bilindik ilk eser "Prisse d'Avennes" papirüsüdür. Fakat seramik kalıntıları üzerinde çok daha öncelerine uzanan siyah renkle yazılmış metinler keşfedilmiştir. Metinlerde keşfedilen siyah renk, isten oluşan materyalin suyla çözünmüş yoğun şekliydi. Benzer metotlar diğer toz boyalarla da uygulanmıştır. Fakat mürekkebin, boya yapısına göre akıcı olması gerekmekteydi. Bu sebeple yoğunluğuna bağlı olarak koyu tonunu kaybetmişti. Bu problem özellikle renkli materyaller için önemliydi dolayısıyla siyahın daha yaygın şekilde uygulanmasının nedeni olarak görülebilir. Siyah mürekkebin farklı bir yöntemi ilerleyen zamanlarda Çin'de bulunmuştur. Üç bin sene geçtikten sonra bulunan bu yöntemin ayrımı deri tutkalının ana materyali olmasıydı. Bu materyal mürekkebe mat bir görünüm kazandırmaktaydı (s. 24-25).

1700'lü yıllarda Pompei ile Herculaneum antik şehirlerindeki duvarlardaki bezemeler ortaya çıkarıldığında, çalışmaların zamana karşı dayanmış olmaları insanları şaşırtmıştır. İnsanlar, boyalardaki doygunluğun, antik zamanlardaki insanların gizemli bir yöntemleri olduğunu düşünmüşlerdir. Bilimde ve sanatta belli bir yönteme göre çalışan uzman kimyagerler buradaki meseleyle ilgili araştırmalara başlamıştır. 1800'lerin ilk zamanlarında yayınlanan bazı araştırmalarda, arkeometrinin ilk uygulamaları görülmüştür. İlerleyen süreçte bu uygulamaların kullanımı giderek artmıştır. Kireçli harç ile sıvanan yüzey üzerine uygulanmış bu bezemelerin büyük bir bölümü fresktir. Oldukça zor bir metot olan fresk, ustanın küçük bir hatasına dahi müsamaha göstermemekte ve bazı materyallerin kullanımına izin vermemektedir. Fakat dayanıklılık konusunda çalışmayı mükemmel bir şekilde muhafaza etmektedir. Esasında çalışma, kuruma aşamasında meydana gelen şeffaf bir tabakanın arkasında örtülü kalmaktadır. Uygulama

aşamaları arasında çalışma yüzeyi düzgünleştirilince yıllara meydan okuyan daha canlı bir görüntü ortaya çıkmıştır (s. 26).



Resim 22: Pompeii Freski, m.ö. 79 yılında Vezüv yanardağın patlamasıyla küller altında kaldıktan sonra, Casa dei Ceii, 1913-1914 yıllarında ortaya çıkarılmıştır

Erişim : https://arkeofili.com/pompeiinin-freskleri-antibiyotikle-temizlendi/

Antik zamanlarda boya alım satımını kanıtlayan birçok eski eser bulunmuştur. Bu tarihi eserlerden bazıları Akdeniz'de batan pigmentlerin yanında şarap amforaları da taşıyan Roma dönemi gemileridir. Bu kalıntılarda bulunan işlenmemiş pigmentler, yapılan pigment ticaretinin boyutunun ne denli büyük ve boya yelpazesinin ne kadar geniş olduğunu bize göstermiştir (s. 33).



Resim 23: Akdeniz'de Yunanlılar ve Romalılarla ticaret ilişkisinde bulunan Fenikeliler tarafından yapılan bir ticaret gemisi rölyefi, MÖ. ???

Erişim : https://priceonomics.com/how-maritime-insurance-built-ancient-rome/

> "Arşivlerdeki belgeler 9. Yüzyıldan başlayarak Doğu'dan kırmızılar için boya odunu, maviler için de indicum getirildiğini gösterir. Aynı şekilde, Corbie Manastırı'nın (Amiens yakınları) keşişleri kraldan kendilerine izin verildiğini bildiren bir ayrıcalık belgesi alarak Marsilya yakınlarındaki Fos'a dek hem manastırın yazı odası, hem de reviri için gerekli olan sarı zırnık ve baharat alışverişine giderler. Aynı zamanda papirüs ve hayvan derisi de getirirler. O dönemde, Corbie ressamları Cambrai pazarından indicum almaktadırlar. Fizik-kimya analizi Germen ülkesinin en önemli yazı odalarından birini barındıran Fulda Manasıtırı'nda De laudibus sanctae crucis'e bezemeler yapan sanatçının kullandığı renklerin saptanmasını sağlar. Yapılan analizler

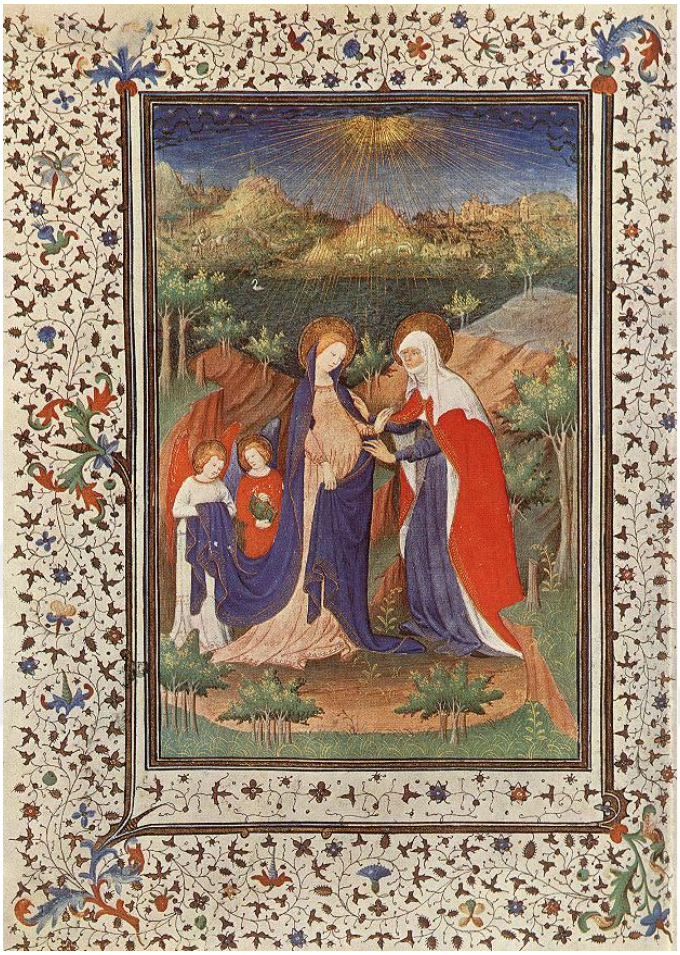
bezemecinin tekniği ve ustalığının anlaşılmasını sağlar" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 51-53).

Orta çağ periyodunda boya yelpazesi önemli oranda artmıştır. Antik zamanlardan kalma resim alanında kullanılan materyallere daha iyi birleşen materyaller katılmıştır. Zaman geçtikçe yeni materyallerin kullanımı daha da artarak eski materyallerin yerine geçmiştir. Diğer endüstriyel sektörlerdeki gelişmelerle beraber renklerde de yeni kartelalar oluşturma çabasına girilmiştir (s. 39). Resim çalışmalarında kullanılan antik zamanlara ait materyallerin yerini, minerallerden, bitkilerden ve hayvanlardan üretilen materyaller almıştır. Bununla beraber papirüs yerine parşömen ve kağıt kullanılmıştır. Ketenden yapılmış tuval ve şövale bu zamanlarda ortaya çıkmıştır. Yağ ve tempera teknikleri bulunmuştur. Ustalar yeni boya skalalarıyla beraber anlatımlarını yapmaya başlamışlardır (s. 40-41). Ortaçağda ustalar, çoğunlukla ithal edilen veya yöresel kaynaklardan elde ettikleri doğal pigmentleri çalışmalarında uygulamışlardır (s. 48). Üretilen boyaların miktarı 800 ve 1400 yılları arasında önemli ölçüde çoğalmıştır. Bunun sonucunda materyal üretim ve materyal uygulama metotları önemli şekilde gelişmiştir. Antik zamanlardan kalma bazı malzemeler, artık elde etmesi zor olmayan yeni malzemeler nedeniyle kullanılmamaya başlanmıştır (s. 49).

1400'lü yıllarda materyallerden daha çok uygulama metotlarındaki titizlik ön plana çıkmıştır. Çalışmalarda, kullanılan renkler, perspektifle beraber hareket ederek hacme ve espasa hizmet eder. Işık-gölge ve renk zıtlıklarının kullanımına oldukça dikkat edilmiştir (s. 59). Renklerin zıtlıklarıyla atmosfer perspektifi izlenimi yaratılmıştır. Yeni materyallerle beraber objelerin metal, cam gibi parlayan ya da yansıyan görünümleri daha iyi resmedilmeye başlanmıştır.

Tahminen 1407 yılında Paris stüdyosunda ortaya çıkarılan de Boucicaut'nun "Book of Hours of Maréchal de Boucicaut" kitap resimlerinde atmosfer perspektifinin kullanımı gösterilmiştir. Titizlikle çalışıp çeşitli üst kalite pigmentler kullanan ustanın eserlerinin Van Eyck'ın stüdyosuyla ilişkisi bulunmaktaydı. Elek yöntemine yönelik yapılan araştırmalarda, çalışmalarda kullanılan yöntemlerin kılavuzlarda anlatılan metotlara uyduğu ortaya çıkmıştır. Bir başka göze çarpan yöntem ise ışık ve gölge

uygulanmasında vernikler ile renklerin kullanımıdır. Bu metotlar daha sonra İtalya Rönesans'ında ustaların uygulamalarında da görülmüştür. (s. 64).



Resim 24: Maitre de Boucicaut, "Book of Hours of Maréchal de Boucicaut", Parşömen, 27.4 x 19 cm, 1405-1408, Jacquemart Andre müzesi koleksiyonu

Erişim : https://fr.wikipedia.org/wiki/Livre_d%27heures_de_Jean_de_Boucicaut

1500'lerde hayat standartlarının iyileşmesiyle resim materyallerine ilgi de çoğalmıştır. Bu nedenle ekonomi buna göre şekillenip boya alım satımında ithal edilen materyallerin kazançları kontrol edilmeye başlanmıştır. 17. Yüzyıldan 18. Yüzyılın sonralarına kadar bilimle metoda yönelik çalışma çevresinde gerçekleşen gelişmeler sonucu materyallerin miktarı gittikçe çoğalmıştır. Üretim yapan yerlerin de ilerleyiş sağlamasıyla üretilen materyallerin miktarı daha da dikkate değer şekilde artmıştır (s. 67).

1500'lerden itibaren boya malzemeleri uygulamaları yeni materyallere ve metotlara uyum sağlaması gerekmiştir. Delamare ve Guineau (2008) bu durumu örneklerle şöyle açıklamıştır:

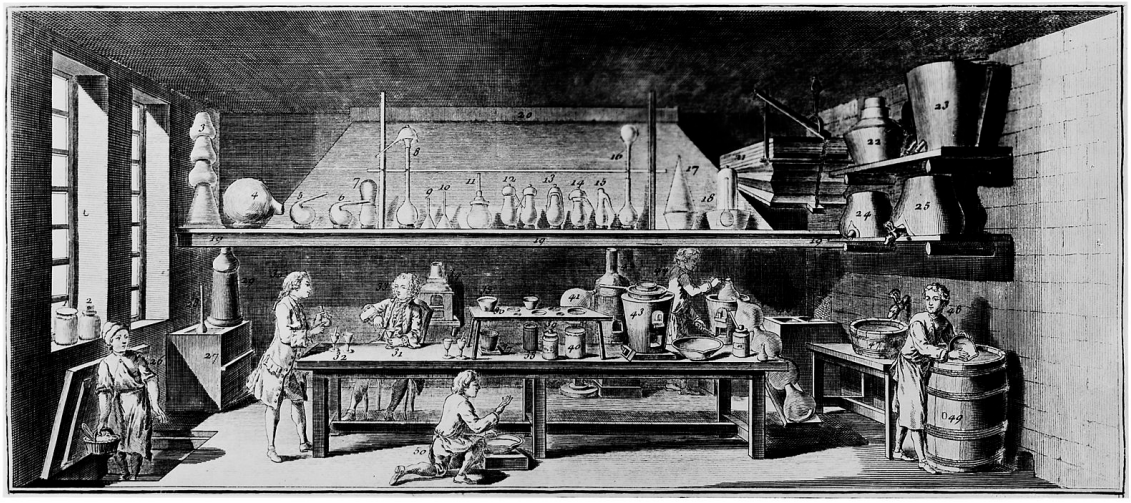
> "Çerçeve üstüne gerilmiş keten tuvalin kullanımı, ilk zemin katmanının özenle hazırlanması (imrpimatura), yağlı ya da sübye bazlı yeni yapıştırıcıların ortaya çıkması (a tempera resim), açık-koyu etkilerini dayanıklı kılmaya yönelik yeni cilalar yeni renklendiricilerin yeğlenmesine neden olur. Örneğin keten yağı ya da haşhaş yağı yumurta beyazıyla ya da hayvan derilerinden yapılma tutkallarla aynı optik özelliklere sahip değildir: birçok rengi yarı saydam hale getirirler. Buna karşılık, üstübecin kapayıcı özelliği vardır ve keten yağını bir ölçüde oksitleyerek resim katmanının kurumasında rol oynar. Saydam boya yapımında kullanılan kırmızböceği ya da boya odunu lakları renkli görünümü değiştirmelerinin yanı sıra derinlik etkisi de yaratırlar" (s. 74-75).

Ustalar metotların haricinde eserlerinin dayanıklılığına da çok dikkat etmişlerdir. Yeni materyallere uyum sağlayamayan eski materyalleri ve zamanla bozulan renkleri çalışmalarında kullanmayı bırakmışlardır. Kullanılmaya devam edilen boyaların da bazıları önemli kusurlara sahipti, bazısı solgundu, bazısına da sahip olmak çok zordu (s. 75-76).

1600'lerde, "kullanıma hazır" boyalara nadiren karşılaşılmıştır. Bu renklerin üretiminde değerlendirilen materyaller "baharatçı-eczacılarda"n tedarik edilmiştir ve genellikle ithalata bağlı sebeplerden ötürü ekonomik olarak yüksek meblağlardaydı. İmitasyon renklerle oldukça fazla karşılaşılmıştır ve pek çok metot çeşitleri literatüründe ustalara asıllarını taklitlerden ayırma yöntemleri aktarılmıştır. Delamare ve Guineau bu boyaların "… taşlar, sıkıştırılmış ve kurutulmuş kütleler" şeklinde satıldığını söylemiştir ve eklemiştir: "En hassas özütlerin domuzun sidik torbası içinde ışıkla teması engellenir bunu örnek olarak "sidiktorbası yeşili" olarak da adlandırılan akdiken yeşili verilebilir." (Delamare ve Guineau, 2008, s. 74).

1600'lerde simyagerler aktif olarak çalışmalara devam etmekteydiler. Fakat bilim alanında gelişmelerle beraber yayıncılık yöntemleri de değişmiştir. Bunun sonucunda simyagerlere artık pek önem verilmemiştir. Simyagerler bu dönemde çoğunlukla renklendiriciler ile sabitleyiciler üzerine araştırmalar yapmaya devam etmişlerdir. Simyagerler sayesinde bu dönemde birçok renk bulunmuştur (s. 76). Bulunan renklerden en önemlilerinden bir tanesi de Prusya mavisidir. Simyagerler tarafından tesadüfen bulunan Prusya mavisi 1710 yılından itibaren sanatçılara sunulmuştur. Kimyagerlerin materyal tariflerini zamanlarının yöntemlerine uygun hale getirme çalışmalarıyla çeşitli materyaller ve üretim metotları bulunmuştur. Yapılan araştırmalarda malzemenin zamana karşı dayanıklılığı ön planda tutulmuştur. Bunun sonucunda üretim teknikleri olumlu şekilde yalınlaşmıştır.

> "18. yüzyıl her türlü teknik soruna açık bilginler açısından çok zengindir. Optik, bitkibilim ya da madenbilim gibi birçok alanda dikkat çekici ilerlemeler kaydedilir.
>
> Ama en büyük gelişme asıl kimya alanında gerçekleşir. Yeni elementlerin -kobalt (1742), azot, manganez ve klor (1774), tungsten (1781) gibi ve bileşiklerin (Javel suyu, 1777) o zamana dek simya, tıbbi kimya ve büyük çoğunluğu doğruluktan uzak kuramların karışımı olarak görülen kimyanın niteliğini kesin olarak değiştirir. Kimyanın bu evrimi İsveçli Scheele, İngiliz Cavendish ve Priestley, tepkime araştırmalarında tartma işlemini devreye sokan Lavoisier gibi yetenekli deneycilere çok şey borçludur. Uygulamalı araştırmayla gittikçe daha çok ilgilenmeye başlayan bu yüzyılın bilginleri yeni pigment ve yeni kumaş boyaları arayışına girerler" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 76-77).



Resim 25: Denis Diderot, Ansiklopedi, "Kimya Laboratuvarı", 1760

Erişim:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chemical_laboratory,_Paris._1760_Wellcome_M0009395.jpg

Kimyagerler, yıllarca renk verici materyaller üzerine çalışmalar yürütmüşlerdir. Kimya alanında uygulanan karışımların sağladığı limitsiz imkanlar, materyal ticaretine önemli oranda etki etmiştir. Materyal üretiminde kullanılan zirai üretimlerin yerine "bireşim pigmentleri" kullanılmıştır (Delamare ve Guineau, 2008, s. 97).

> "19.yüzyılın ilk üçte birlik dönemi boyunca, çeşitli kimyacılar sanayi boyalarında kullanılan bitkilerdeki renklendirici maddeleri tanımlayabilmek amacıyla onları ayrıştırmaya çalışırlar. Chevreul bunların öncülerinden ve en beceriklilerinden biridir. Özellikle boya odunlarıyla (camwood, bakam, duman ağacı, sarı meşe) rezede üstüne eğilir. 1826'da, Colin'le Rubiquet kökboyasından alizarini, ardından da orceine'i (liken) çıkarırlar. Bunlar renklendiriciler kimyası alanında gelecekteki keşifler için vazgeçilmez olan ilk evrelerdir" (Delamare ve Guineau, 2008, s. 98)

Günümüzde aşıboyası haricinde yararlanılan pigment, vernik ve renk verici materyallerinin tamamı kimya endüstrisi aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Ticareti yapılan esas malzemelerden biri olan alizarin gibi kökboyaları bir buçuk asır önce bulunmuştur (s. 97).

Firmaların üretim yollarını ilerletme arzusuyla rekabet ettiği diğer üreticilerin materyal ve metotlarının detaylarını bulmak amacıyla bir casusluk dönemi yaşanmıştır. İki ülke arasındaki huduttan bilgiyi kaçırma arayışlarında materyallerden faydalanarak ilginç yöntemler de bulunmuştur. Firmaların girişmiş olduğu bu yöntemleri Delamare ve Guineau (2008) bize şu sözlerle iletmiştir:

> "Keşfettiğimiz ürünleri gümrük ve polis tehlikesinden, saygınlığımızı lekeleyebilecek her şeyden kurtarmak için gerekli olan her şey sahte kırmızı boyayla renklendirilmiş bir şap ereğiyle perkalin (pamuklu kumaş) üstüne yazılmış ya da çizilmişti, sirkeye batırıldığında bütünüyle kayboluyordu, ama pekiştirici şap da bir yandan kumaşa siniyordu. Bu durumdaki perkalin yanımızda bile bile bol bol getirdiğimiz beyaz hasselerin arasında duruyordu. Gizemli kumaş parçası gideceği yere vardığında, onu kökboyasına batırıyorlardı ve yazı aynen okunaklı hale geliyordu. Bu yöntem aslında boyalı kumaşlarda kökboyası kırmızısı kullanılmasıyla aynı şeydi" (s. 141).

Ustalara gönderilen mesajlarda uzun ömürlü Edirne kırmızısının mükemmelliğinden, ne kadar rağbet görüldüğünden bahsedilmiştir ve posta yoluyla numune istenmiştir. Mesajlar ısrarla materyaller ve uygulama metotları üzerine bilgi alışverişi içermiştir. Bu metotları elde etmek için bulunan teknikler de bir hayli ilginçtir (Delamare ve Guineau, 2008, s. 141).

19. yüzyılda Patent alımlarının çoğalması sonucunda, metotların patentlerini edinmek için, kimyagerler daha hesaplı metotlar çıkarmak amacıyla kendileri arasında rekabete girmişlerdir. Almanya'da durum böyleyken, Fransa'da, renk veren maddelerin patentleri alınmıştır. Bu yüzden, birçok yönden üretim yapan firmaların, yeni metotların, taklit sebebiyle mahkeme süreciyle karşılaşması durumu ortaya çıkmıştır. Fransız boya

üreticileri Almanya'ya yerleşerek bu durumu geçici olarak çözseler de Fransa piyasasından çekilen üreticilerin yerlerini Alman boya üreticileri doldurmuştur (Delamare ve Guineau, 2008, s. 100).

Sanatçı J. Goffe Rand boyaların uygun koşulda muhafaza edilmesi için 1841 yılında metal bir tüpün kullanım yetki belgesini almıştır. Artık boyaların domuzun sidiktorbasında muhafaza edilmesine gerek kalmamıştır. Fakat 1842 yılında bir boya markası tüpün içeriğiyle beraber kapağını değiştirerek patent kullanım hakkını elde etmiştir. 1900'lere doğru endüstriye uygun şekilde pigment ezme metodu değişerek kullanımı yayılmıştır. Yağlıboyada yağ ve parafin gibi ilave materyaller ile, renklerin el yöntemiyle öğütüldüğü zamanlarda belirlenemeyen uzun ömürlülük seviyesine ulaşılmıştır. Artık tüm yağlıboyalar yüzeyi benzer biçimde yağlamaktadır. Bu gelişimlerin paralelinde zamklar da gelişmiştir. Sararan keten tohumu yağına alternatif olarak renk değiştirmeyen haşhaş yağı kullanımına başlanmıştır. Fakat haşhaş yağı uygulama metodunda fırça izini belli hale getirerek rölyef etkisi sunmuştur. Fırça izleri daha canlı olduğu için Empresyonistler de bu materyalden faydalanmıştır (s. 115). 20. Yüzyıla doğru rehberlik eden kılavuzların da artmasıyla beraber, sanatçılar, sahip oldukları materyalleri değerlendirip, metotları daha kolay uygulayabilmişlerdir (s. 105).

18. yüzyıl ve öncesinde meydana gelen eserlerin restorasyon problemlerine 1764 yılında yazmış olduğu "The Handmaid To The Arts" kitabında değinen Dossie, restorasyon alanında uzmanlaşmış kişilere ihtiyaç olduğunu ve bu alanda çalışmaların yürütülmesi gerekliliğinden söz etmiştir. Bu dönemde birçok akademisyen, koleksiyoner, tarihçi ve sanatçı da restorasyon alanındaki sorunların çözümlerine yönelik mevcut durumu eleştirmiştir. Aslında eleştiriler 16. Yüzyıldan itibaren Richard Haydocke çevirisini yaptığı Giovanni Paolo Lomazzo'nun "Trattato Dell'arte Della Pitture" (1584) isimli kitabının önsözünde olduğu gibi diğer literatürlerde de görülmektedir. Fakat bu eleştiriler 19. asırda müzelerin halka açılmasıyla beraber daha fazla bir yankı uyandırmıştır. Dossie'nin 18. yüzyılda başlatmış olduğu restorasyon alanında materyal ve metotların araştırmalarını Eastlake başarılı bir şekilde devam ettirmiştir. 19. Yüzyılda resimdeki teknikler ile restorasyondaki tekniklerin farklı alanlar olduğu tartışılmaya başlanmıştır. Ayrıca eserlerin sadece zamana karşı dayanıksızlığı değil gereğinden fazla

uygulanan özensiz temizleme işlemlerinden kaynaklı hasar aldığı tespit edilmiştir. Eski ustaların materyal ve yöntemleri konusunda uzman olduğunu kanıtlamış olan Easlake 1844'te Londra Ulusal Galerisi'nin başına geldiğinde bilimsel bir temizleme çalışması yürüttü. Yine bu dönemde restorasyon ve analiz yöntemlerini geliştirmek maksadıyla bazı kişiler tarafından, restorasyon mantığıyla çelişerek özel koleksiyonlardaki Rubens ve Titian gibi sanatçıların eserleri bilinçsizce hasara uğratılıp eserlerindeki bazı bölümlerden boyaları kazınarak deneyler yapılmıştır. 20. Yüzyılın ortalarına kadar bunun gibi birçok büyük hatalar meydana gelmiştir. Ancak 20. Asrın sonlarına doğru gelindiğinde eserlerde kalıcı hasarlar vermemek adına restorasyonda kullanılan materyallerin ve yöntemlerin geri dönüştürülebilir olması gündeme gelmiştir. (Talley, 2005, s. 37-40).

2.3. Materyal, Teknik ve Ruh

> "Başlangıçta, tüm elementler tek bir kaostu. Simyacılar sık sık etraflarındaki dünyadan sanki hala o kadim ''biçimsiz'' kaosmuş gibi bahsederler ve amaçlarının dünyanın dağılmış parçalarını yeniden toplayarak, yeni bir birlik oluşturmak olduğunu düşlerler. En çok sevilen simya zikirlerinden ''omnia in omnibus'' (İngilizcesi All in all, ''Her şey her şeyin içinde mevcuttur''), akla gelebilecek her nesneyi farklılaşmamış o ilk birliğin içine fırlatarak, dünyanın sersemletici çeşitliliğini telafi etme girişimidir. Omnia in omnibus aynı zamanda her şeyin bağlantılı olduğunu ima ederek, sanki şöyle söylemek ister: burada iki fırça izi veya sonsuz sayıda fırça izi olmasına karşın, hepsi tek bir fırça izidir. Mükemmel bir şekilde kaynaşmış madde, simyanın hem en yüksek hedefidir hem de başlangıç noktasıdır: tıpkı dünyanın tek bir kaosla başlaması gibi, kusursuz bir mükemmellikle sona erecektir" (Elkins, 2021, s. 73).

Materyal ve teknik üzerine literatürler ortaya koyan yazarlar kitaplarında teknik ve materyale dair bilgilerin sanatçılara sadece bir yere kadar kılavuzluk edebileceklerinden söz etmişlerdir. Ayrıca bazı yazarlar kitaplarında birçok şeyin eksikliğini vurgulamışlardır. Bunlardan bir tanesi de uygulayış yöntemlerinde sanatçıya hiçbir kaynakta tarifi olmayan ve olması mümkün olmayan metotların sanatçının arayışlarıyla mümkün olabileceğini söylemektedir. Fakat bu durum simya ruhunu taşıyan sanatçılar için daha mümkündür. Sanatsal işleyişin tahmin edilemez ilerleyişinde usta kendi ruhunun yanında materyalin karakterine (ruhuna) de hakim olmak zorundadır. Ayrıca teknik ve materyaller üzerine yazılmış kitaplar haricinde birçok kuramsal kitaplarda da hislerin, materyalin yanında uygulama metotlarının da etkin olduğundan bahsedilmektedir. Boyanın karakterlerini vurgulamak için Elkins renklerin isimlerini büyük harflerle başlayacak şekilde yazmıştır.

Bilinmeyen materyallerle dolu olan görsel sanatlar alanında, bir ressam, hayatı boyunca süregelen tecrübeleriyle, bu materyallerin çok az bir miktarına hakim olur. Bir sanatçı bekletilmiş keten yağıyla ustalaşırken bir başkası yağlı pastel alanında ustalaşır. Kimi zaman sanatçılar, çok fazla konuda bilgili arkadaş ortamına girmekte güçlük yaşarlar. Fakat atölyesinde tecrübe ettiği deneyimleri de diğer alanlardaki bilgiler kadar dikkat çekici ve ayrıntılıdır; buradaki nüans, ressamın kelimelere karşılık olarak materyalleri tecrübe etmesidir. Stüdyoda yaşanılan uzun seneler ustayı aktarılmaz tecrübeler servetine ulaştırabilir. Bu tarz tecrübeleri nakletmek oldukça güçtür. Ustalık metotlarına ilişkin literatürlerde bu durumun, kuşkusuz olumlu sonuç verecek şekilde anlatımı yapılamaz. Bu alandaki literatürlerin az olmasının nedenlerinden birisi de her şeyin değişmeyen nitelikteymiş gibi bilimsel kavrayış perspektifinden incelenmesidir. Fakat bunlar da bir araştırma sonucu edinilmiş bilgi kaynağıdır ve simyacılar da bu araştırmaların tecrübelerine sahiptir. (Elkins, 2021, s.46-47)

> “Yağlıboyalar da kendine has kısıtlı bir ihtisas alanıdır ve adları yavaş yavaş öğrenilir. Yeteri kadar zamanla, her rengin kendi kişiliği oluşur ve pigmentlerin tamamına karşı neredeyse ailevi bir his kazanılır. Payne Grisi, her şeyi mavi çelik tonuyla renklendiren soğuk ve güvenilmez gridir. Malakit ve Zümrüt Yeşili de soğuktur, ama onlar bile

> Viridyan'ın (krom oksit yeşili) dokunduğu her rengin içine işleyen tatsız lekesi ile karşılaştırıldığında dostanedirler. Mavilerin arasında Kobalt ve Serulyan hafif ve havadardır, Ultramarin ise sulu ve bereketlidir. Azurit, beyaz ile karıştırıldığında duru bir yaz gökyüzünü yaratan zengin bir mavi-yeşildir" (Elkins, 2021, s. 95).

Elkins, bunlara ek olarak yağlıboyalarla ilgili mevzuyu incelemek amacıyla bakılacak en mükemmel literatürlerin, bütünlüklü oluşlarıyla beraber birtakım tarihsel araştırmalar ortaya koyan, materyaller üzerine yazılmış 19. yüzyıl kaynaklarına bakılmasını not düşmüştür (Elkins, 2021, s. 254).

Elkins'e göre ressamlar haricinde fazla kişi yağlıboya renklerini bilmez. Eleştirmen ya da sanat tarihçileri, renkleri eserlerde rastladıklarında ayırt edemezler. "Onlara 'kırmızı', 'mavi' ya da 'sarı' derler ve tanımlamak için sıfatlar icat ederler: 'pas renkli', 'mandalina', 'krem rengi.'" (s. 95). Elkins, buradaki durumun, daha önceden başka bir ortamda karşılaştığı insanların ismini anımsayamamak gibi olduğunu iletmiştir.

> "Ressamlar için renkler eski arkadaşlardır. Eğer bir Alman ressam iseniz, Vermilyon Zinnober'dır: arkadaşlarınızı ve akrabalarınızın gelişigüzel adları olamayacağı gibi, o da bundan başka bir şey olamaz. Temel pigmentleri öğrenmek zor değildir; bu kitapta bunların bir kısmını belirttim, bir ressamın atölyesine birkaç ziyaretin de yardımı olacaktır. Renkler, konuşmaları tüm yüzyılların resimlerinde ileri geri yankılanan bir ailedir. Normalde renk ve boya adları büyük harfle yazılmaz. Ben bu kitapta bireyselliklerini vurgulamak için büyük harfle yazdım: bir ressam için onlar genel terimler değil, çok özel karakterlerdir" (Elkins, 2021, 95).

Elkins (2021) şu sözleri söylemiştir: "Daha az bilinen pigmentlerin … zayıf ışığı, renk spektrumunun merkezden uzak loş uçlarını keşfetmek gerektiğini hisseden ressamlar için sesi yıllardır duyulan kesintisiz bir siren gibidir" (s. 96). Fakat Elkins, ustaların büyük bölümünün, kendi gözde renk skalalarını yarattığını, başka renkleri yabancılaştırma sonucunu bile bile kendi renklerine kanaat edip ürettiklerini iletmiştir. Birçoğunun

samimi olduğu renklerini saatlerce açıklarken, sınırlı materyal karışımlarına ya da malzeme tedarikçisine bağlı olduklarını belirtmiştir. Çoğunlukla sadece üreticilerin çalışanlarının firmanın bütün renkleri bildiğini, yalnızca restoratörler ile konservatörlerin çok daha içerikli tarihsel pigmentler hakkında bilgiye hakim olduğunu söylemiştir.

> "Maddelerin sonsuzluğu gibi boyaların sonsuzluğu da hayal gücünün onlara atfedebileceği kendine özgü özelliklerle sınırlıdır. Her boyanın, tuhaflıklarının ve kendine özgü özelliklerinin yanı sıra vereceği özgün bir hissinin de olması gerekir" (Elkins, 2021, s. 96).

Kapsamlı kuram yaratmak veya sağlam sanatsal bir altyapı oluşturmak, modern harmoninin tabiatı gereği, günümüzdeki gibi çetin koşullarda gerçekleşmemiştir. Ancak, Kandinsky, sanatta esas kriterlerin ve belli yasaların bulunmadığını aktarmanın sabırsız bir durum olduğunu ve bu arayışların akademik alana doğru yönelmesi beklenen bir sonuç olduğunu söyler.

Kandinsky'e (2021) göre resim çok daha başka bir alandadır; "Doğaya bağlı kalmaya karşı isyan, sadece bir başlangıç. Renk ve biçimin içsel işlevine dair bir başlangıç. Renk ve biçimin içsel işlevine dair bir farkındalık, şimdiye dek uyanmamıştı ve bilinçsizlik içindeydi." (s. 85). Bileşimin geometrik forma girmesi görülmemiş bir kavram değildir. Resmi bütünüyle soyut düzlemde kurgulamak, başlangıçta gayesiz ve bilinçsiz gibi görünen, ağır işleyen bir süreçtir. Sanatçı, bakış açısının yanında ruhunu da geliştirmelidir ki rengi, dıştan edinilen izlenimlerin yanında, rengin kendisini de tecrübe etmiş olsun.

Bizler tabiatımızla olan bağları tek denemede koparmaya çalışırsak ya da tümden yalın renk ve abstre forma odaklanırsak, yalnızca kilim veya kumaşlardaki dekorlardan oluşan çalışmalar ortaya çıkarırız.

> "Salt estetikçilerin ve hatta ''güzellik'' fikrine saplantılı natüralistlerin bile savunduğunun aksine; biçim ve renk güzelliği, tek başına yeterli bir amaç değildir. Resmimizle ancak ilk basamağa ulaşmamamızdan ötürü; doğru renk ve biçim kompozisyonunun içsel ahengini sadece

> azıcık kavrayabilmişizdir. Sinirsel titreşimler oradadır, bundan şüphe yok; ama sinirlerden öteye gidemiyorlar çünkü ruhun dışarıya çağırılan ilgili titreşimleri çok zayıftır. Ruhsal deneyimin hızlandığını ve insan düşüncesinin en sabit temeli olan pozitif bilimin sendelediğini, maddenin çözülüp dağılmasının an meselesi olduğunu hatırladığımızda, has kompozisyonun çok yakında vakti geldiğine dair umut etmek için bir nedenimiz var demektir" (Kandinsky, 2021, s. 85-86).

Sanatsal nedenlerle deformasyona uğratılmış veya bozulmuş yüzler ve eklemlerden sonra, kişiler sanatsal problemleri tanımayıp daha ikinci planda kalan probleme, anatomi çalışmalarına yönelirler. Fakat burada, ikinci fikir yöntemine dikkat edilmez, asıl hedef sanatsal problemdir. "Görünüşte sorumsuzmuş gibi duran fakat gerçekte iyi bir nedene dayanan, biçimdeki bu değişiklikler, sanatsal imkanların malzeme depolarından birisi olarak hizmet eder." (Kandinsky, 2021, s. 62)

Ressam formun karşılıklı tasvir edilmiş veya tasvir edilmemiş tabiatı farklarına bakmamalı ve zamanına dair geçici inançlarıyla isteklerine aldırmamalıdır. Sadece içsel gereksiniminin yönelişini takip edip dinlemelidir. Bunları yaptığında akranlarının doğruladığı veya yasakladığı malzemelerden cesurca yararlanacaktır. "İçsel ihtiyacın çağırdığı tüm araçlar kutsaldır. İçsel ihtiyacı örten tüm araçlar da günahkardır." (Kandinsky, 2021, s. 65)

Kandinsky'e göre burada geçen sanatın ideallerini kavramlaştırmak imkansızdır. Asıl sanat doğasında, uygulamalar kuramdan sonra olmaz aksine kuram pratiği izler. Hepsi birincil olarak sezgi işidir. Rastgele kavramsal bir tasvir, üretim esasında anlatımın belirlenemeyen içsel gayesinden mahrum kalacaktır. "Ne içsel ihtiyacın niteliği ne de onun öznel biçimi ölçülüp tartılır." (s. 65)

> "Çok yönlü bir deha olan Leonardo, çeşitli renler kullanarak mekanik bir uyum oluşturan bir kaşık sistemi tasarlamıştı. Öğrencilerinden biri, sistemi kullanmaya çabalar ve ardından çaresizlik içinde, arkadaşına ustanın bu icadı nasıl kullandığını sorar. Arkadaşı da şöyle cevap verir:

> ‘’Usta, onu hiç kullanmaz.’’” (Mereschowski, Leonardo da Vinci akt. Kandinsky, 2021, s. 65).

Resim dili, yalnızca kalıcı olmayan varsayımlar oluşturur, bir kazanım durumu oluşsa da teknik talimatlara yönelik olmasından çok içsel gereksinimlere yani ruha dair olacaktır. İçsel gereksinim, resmin problemlerinin esas hedefidir. Günümüzde dış etkenlere mesafeli şekilde içsele yönelik metotlar araştırılmaktadır. Dışsallığımız kadar içselliğimiz de çoğunlukla pratiklerle büyüyüp yetişecektir. Aynı fiziğimiz benzeri bakımsız bırakıldığı durumda, giderek güçsüzleşerek çaresiz duruma düşer. Bu yüzden ilgilenilmezse ruh kaybolur. Bu yüzden, ressamın ruha dair gerçekleştireceği pratiğe hangi noktadan girişeceğinin farkında olması elzemdir. (Kandinsky, 2021, s. 66)

Elkins (2021) sanatçıların resimde renk ve materyal arasında kusursuz bir bileşim ortaya koyma arzusundan bahsetmiştir. Fakat ustalar tecrübelerine dayanarak materyallerin tabiatı gereği aralarındaki bu uyumun olmayacağını bilmektedirler. Uyumsuz dokular ve ahenksiz renkler ortadadır. Evrensel ahengi bozan bileşimlerin karakteri değil, materyallerin karakteridir (s. 143).

> “Saf denge umudu yoktur, mucizevi güçlere sahip elektrum yoktur. Bir resim, maddeleri arasındaki konuşmadır ve her zaman biraz dengesiz olacaktır. Yağlar ve renkler birbirine eşit değildir, tek bir amaç için bir araya gelemeyen “yanan insanlar”dır. Bazı renkler diğerlerinden daha rahatsız edici olacaktır, bazı kısımlar sıvılaşırken diğerleri kuruyacak, bazı fırça izleri haşinken diğerleri yumuşak olacaktır. Boyayı anlamlı kılan, Damish’in dediği gibi “boyayla düşünme”dir, sohbetin kendisidir. Mükemmel bir elektrum olsaydı ölü olurdu.
>
> Şimdiye kadar elimden geldiğince “madde” sözcüğünü kullanmaya ve modern kimyayı veya dört Yunan elementini kastetmediğim sürece “element” sözcüğünü kullanmamaya çalışıyorum. Simyacılar maddeler ve elementler, aynı zamanda “birincil ilkeler” (cıva, kükürt, tuz) hakkında konuşurlar. Hepsi (maddeler, elementler, ilkeler) temel olarak kimyasallardır. Ama burada kastettiğim anlamıyla bir madde, neden

> sadece bir kimyasal olsun? Yunan elementlerinin sıcak, nemli, kuru, soğuk gibi "nitelikleri" de vardır ve sanatçılar da benzer şekilde yağlılık, akıcılık ve tozsuluğa önem verirler. Tıpkı keten tohumu yağı veya Yanık Siena gibi onlar da bir sanatçının zihnindeki "maddeler" olamaz mı?" (Elkins, 2021, s. 144).

Materyaller, niteliklerine dair kavramsal bir karmaşa yaratırken simyagerler bu özelliklerin tabiatını araştırmışlardır. Materyalin ne olduğunu ve materyalin niteliklerinin ne olduğunu düşünmüşlerdir. Benzer şekilde Pattison Muir, "History of Chemical Theories" (Kimya Kuramları Tarihi) isimli kaynakçasında "Homojen Madde Nedir?" ve "Homojen Maddeler Etkileşime Girince Ne Olur?" iki başlık altında incelemiştir. Elkins (2021), Muir'in düşüncelerini bize şöyle iletir:

> "…Muir'e göre simyanın maddeleri, "madde sınıflarının… nitelikleridir" bu da hiçbir simyacının gerçek bir maddeyi (yani saf bir molekülü veya belirli bir atom numarasına ve ağırlığına sahip bir elementi) bilmediğini ima eder, ancak simyacıların belirlediği bazı "nitelikler" elementlerin çağdaş kimyasal tanımlamalarına çok yakındır. "Homojen madde nedir?" sorusu, modern kimya için Joachim Jungius ve Robert Boyle'dan itibaren yazılan bir dizi metinle çözüldü. Güvenilir bir element tanımı ortaya çıkar çıkmaz madde sorunu ortadan kalktı. Madde arayışları, element arayışları haline geldi. Slovak kimya tarihçisi Vladimir Karpenko, kimyagerlerin yeni elementler keşfettikleri yönündeki yanlış iddiaları ile ilgili bir araştırma yaptı. Karpenko, yüzden fazla unutulmuş "element" listeler… Karpenko bu araştırmasını on sekizinci yüzyılın ortalarından başlatır, çünkü bu tarihten önce bir maddenin veya elementin doğası konusunda henüz bir anlaşma yoktur" (Elkins, 2021, s. 146-147).

Elkins (2021) uzun süren bu araştırmalarından sonra düşüncelerini şu sözlerle iletmiştir, "…bu tartışmalardan çıkardığım ders, simya ve resim söz konusu olduğunda maddeleri, nitelikleri, birincil ilkeleri ve hatta elementleri birbirinden ayırt etmenin

gerekli olmadığıdır. Belirli bir durumda önemli olan, zihni meşgul edenin ne olduğudur". Bunlar belki bir yağlı verniğin, olağandışı akıcı olması sonucu büyüleyici gelmesi gibi bir özelliğin materyal olarak kabul edilmesi olabilir. Materyalleri araştırmak için yeniden elementlere ve yöntemlere gerek olmadığı gibi bunların özelliklerini ya da genel kurallarını materyallerden farklı bir yapıda oluşturmak için bir gerekçe yoktur. Elkins aynı biçimde felsefecilerin düşünceler ve bulgular konusundaki ayrımın gerekliliğinden kuşku duyar. "Amaç boyayı anlamaksa, kavramlar ve kimyasallar arasında keskin bir çizgi çekmenin hiçbir faydası yoktur: tıpkı bir kimyasalın dünyadaki bir madde olması gibi, kavram da zihinde bir madde olabilir." (s. 147).

> "Maddeler zihni kavram olarak işgal eder ve kavramlar dünyayı maddeler olarak işgal eder. Paletin üzerindeki keten tohumu yağı aklımdaki keten tohumu yağından ayırt edilemez. Felsefi olarak aksini söylemek için pek çok iyi neden vardır; ama deneyim açısından, maddeler zihne yerleşir ve düşünceler üzerinde aynen düşünce ilkesiymiş gibi hareket eder. Düşünme biçimlerim sanki katı şeylermiş gibi, yağlara ve boyalara yerleşir. Resimde düşünmek boya olarak düşünmektir" (s. 147-148).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KONU BAĞLAMINDA SANATÇI, RESİMLERİ, USTA ÇIRAK İNCELEMELERİ VE BUNLARIN KOPUŞU

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ATÖLYE, SANATÇI VE KUŞAKTAN KUŞAĞA KOPUŞ

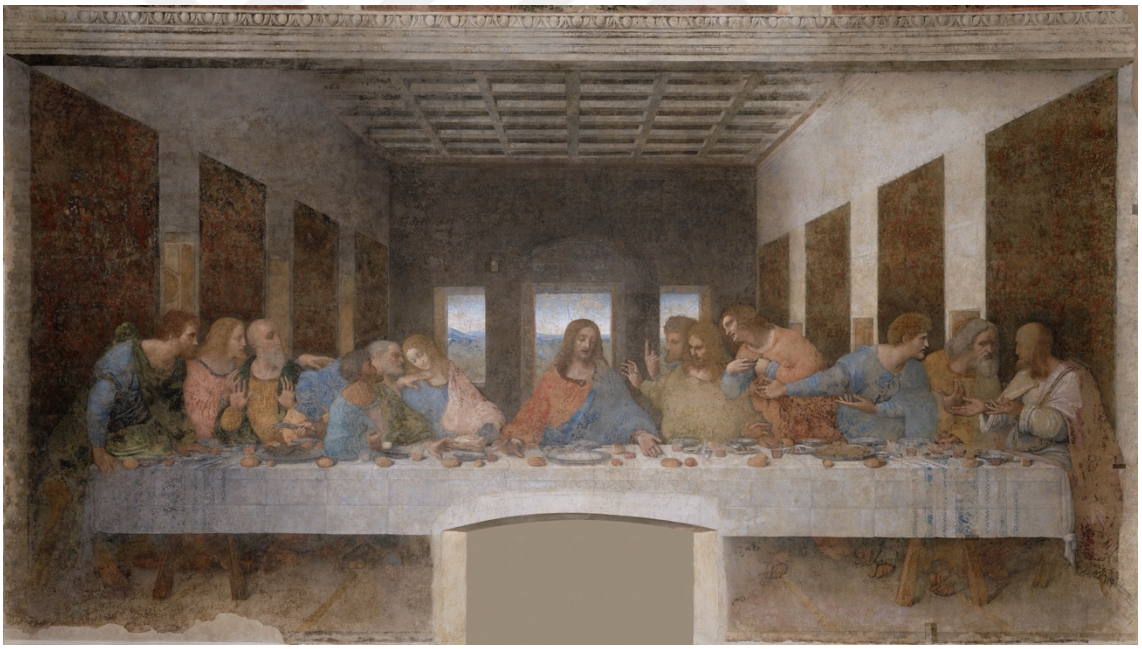
3.1. Bir Laboratuvar Olarak Atölye

> "Latince labor (emek) sözcüğü kullanılır. Ayrıca Lantince'de ora dua anlamına gelir. Simyacılar labor ve ora sözcüklerinin bir araya gelmesinin ''laboratuvar'' sözcüğünü oluşturduğunu işaret etmekten asla yorulup sıkılmamışlardır. Sanatçının atölyesi de simyacının laboratuvarı gibidir: ikisinde de labor ve ora iç içe geçer. Burada, McLean'ın laboratuvarında, ''meditasyon yaparak'' ve ''içsel olarak resmederek'' emek zahmetsizce dua haline gelir" (Elkins, 2021, s. 63).

Kimi ustalara göre kendi atölyeleri, çalışmaları bitene değin sıkıntı veren alandır. Ortalık alana yayılmış malzemeler heves kırıcıdır ve kasvetlidir. Materyallerin sıkıntılı önemi burada karşımıza çıkmaktadır (Elkins, 2021, s. 106).

Simyagerlerin orta çağ süresince materyal ve teknikler konusunda katkıları az değildir. Bu dönemlerde birçok materyal çeşitli yöntemlerle zaman alan uygulamalara tabii tutulmuştur. Şimdilerde bu yöntemlerin kaynaklarının bilinmemesine rağmen, bu metotlar pek çok farklı yöntemlerin oluşmasına vesile olmuştur. Orta çağ fizik bilimcileri ile simyagerler gözlerden uzak deney atölyelerinde esas neticeleri bulmuşlardır. Yeni materyaller keşfederek benmari gibi ısıyla ilgili metotları, saflaştırma yöntemleri gibi uygulamaları ileri seviyeye taşımışlardır. Yapılan bu keşifler kimya alanının bilhassa materyaller üzerine eğilen alanda ilerlenmesinde büyük etkileri olmuştur. Bunun sonucunda boya üretimi gelişerek suni materyaller ortaya çıkar (Delamare ve Guineau, 2008, s. 56-58).

Bir ressamın, deneysel bir yöntem kullanarak, akıcı bir birleşimle birbirine zor karıştırılan materyalleri hazırlaması, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" resminde görülebilir. Karşılıklı birleşmeyen materyallerin sonucunda bu eser ağır bir hasara uğramıştır. Elkins'e (2021) göre bu hasarın tanımı şöyledir, "Leonardo'nun Meryem resimlerinden birinde boyası çatlamak ve pasla dolmak üzere olan bir araba kaportasına benzeyen, korkunç derecede kırışık bir cilt oluştu" (s. 63). Yakın dönemimize kadar bu tarz denemeler Rönesans döneminde olduğu gibi sık görülür. Gustave Courbet ve Jean Dubuffet gibi ressamlar boyalarına kum ve toprak ilave ederken büyük olasılıkla problem çıkaracak yağla suyu birleştirme denemeleri yapmışlardır. Bu sanatçıların birtakım çalışmaları, materyallerin karmaşasını göstermektedir (Elkins, 2021, s. 63-64).



Resim 26: Leonardo da Vinci, "Son Akşam Yemeği", Tempera, 460x880cm, 1495

Erişim : https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-last-supper-1495



Resim 27: Detay, Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği”, Tempera, 460x880cm, 1495

Erişim : https://www.wikiart.org/en/leonardo-da-vinci/the-last-supper-1495

> “Vücudun rahatlığı, zihnin rahatlığını bozmamalıdır; ressam veya tasarımcı her zaman, özellikle de çalışmaları ve düşünceleri sürekli gözünün önünde canlanıp yoğunlaşırken yalnız olmalı ve malzemesini hafızasında iyi depolamalıdır
>
> Yalnızken tamamen kendi kendinizin efendisi olursunuz; eğer yanınızda birsi varsa, bu kendinize ait olma durumu yarı yarıya veya bu kişinin tutumuna bağlı olarak daha da aza iner. Yanınızda ne kadar çok arkadaşınız olursa, bu soruna o oranda bulaşırsınız. "Ben ayrılıp, kendi yoluma gideceğim. Doğadaki nesnelerin formlarını çalışmak bundan

> daha iyidir," deseniz bile, onların dedikodularını dinlemekten kolay kolay kurtulamazsınız
>
> Sonuçta, bir insan iki efendiye bir hizmet edemeyeceği için iyi bir dost olamayacağınız gibi, kendi sanatınızla da iyi bir şekilde uğraşamazsınız. "Onların beni sözleriyle rahatsız uzak bir yere çekileceğim" dediğinizde deli olduğunuzu düşünürler. Ancak en azından, sonunda yalnızsınızdır
>
> Mutlaka dostluğa ihtiyaç duyuyorsanız, o dostluğu stüdyonuzda arayın. Bu, sizin çeşitli düşüncelerinizle doğacak avantajları sağlamanıza yardımcı olur. Bütün diğer dostluklar son derece zararlı olabilir" (Da Vinci Akt. Suh, 2019, s.298).

Da Vinci yazılarında birçok sebepten dolayı aynı atölyede çalışmanın tek başına çalışmaktan daha verimli olduğunu vurgulamaktadır. Belli başlı sebeplerden biri, diğer kişilere karşı yetişememe durumunda kalmamak için utanma duygusuyla çalışmalara daha özenli yaklaşılmaktadır. Bir başka neden ileri seviyedeki çizerlerin seviyesine çıkabilmek için olumlu anlamda kışkırtıcı bir çekişme ortamı sunmasıdır. Grup çalışmalarında çok daha ileri düzeydeki çizerlerden kazanım sağlayabilmek ya da ileri düzeyde olup kişilerin takdirini toplayarak kazanma duygusuyla motivasyon sağlanmaktadır.

Sanatçı, çalışması hakkında çevresinin fikirlerine ilgi duymalıdır ve her türlü fikre açık olmalıdır. Kişilerin, çizimlerdeki figürün bozuk duruşta olduğunu ya da oran orantının iyi kötü yanlışı ayırabilmesi gibi hataları fark etmesi için iyi bir usta olmasına gerek yoktur. Kişiler tabiatın malzemelerini yorumlama hususunda uzmandırlar. Ressamın hataya düşebileceği gibi diğer kişilerin de bu hataları fark etmelerini normal karşılamak gerekmektedir. Başka bir şekilde ressam hatalarını bulamıyorsa diğer çalışmalardaki hatalara bakıp bunlardan ders çıkarabilir (Da Vinci Akt. Suh, 2019, s. 298).

Elkins (2021) için, dinginlik sanatçı atölyesini oluşturan ana unsurudur. Üretim sürecinde fikirler olağanüstü şekilde karmaşada ilerlemektedir. Her şey malzeme üzerinedir fakat bu sanatçının diğer konuları aklına getirmediği söylenemez. Sanatçı zihninde birçok konuyu ele alabilmektedir. Fakat boyama işlemine ilgiyi sürdürmek daha önemlidir. Resim yapmak haricinde bir şeylerle uğraşmak ilgiyi bozar ya da tuvale atılan tuşların hesabını yapmak asabını bozacağından direkt fikir yürütmeyi minimumda tutmaktadır. Atölye sevgisi, fikirlerden bağımsız, içsel bir tutkudur. Bu yüzden Elkins atölye hakkındaki düşüncelerini kitaba aktarırken belirttiği fikirlerin üzerine düşülmüş, iradenin devreye girmiş olmasından dolayı atölyeye olan tutkunun sarsılabileceğini belirtmiştir. Elkins kitabı yazarken bir yandan yazmış olduğu nüshaları sanatçılar, kimyacılar, simyagerler ve sanat tarihi uzmanları gibi pek çok araştırmacılara incelemeleri için iletmiştir. Geri dönüşlerde özellikle Frank Auerbach'in 11 nisan 1995 tarihinde yazılmış iletisini bize aktarmıştır. Auerbach kibarca metinlerin hakikati gösterdiğini fakat malzemenin uygulama teknikleri hakkında farkındalığı arttıkça resim ile bağlarının kopuşunu hissettiğini iletmiştir. Auerbach'a göre resim bize birçok şey anlatırken, üstün derecede etkilediği an, vücudun, bulunulan yerin, ilerlemekte olan özgün eğilimlerin oluştuğu andır. Malzemenin ayırt edici niteliği konusunda düşüncelerini yönlendiremediği ve simyagerlerin de tam tersine, düşüncelerini işleysel kimya konusunda konsantre olamayacağını belirtmiştir (s. 103-104). Bunun üzerine Elkins düşüncelerini şöyle iletmiştir:

> "Gereğinden fazla düşünmeye dair bu uyarı çok güzel bir biçimde ifade edilmiş. Bana öyle geliyor ki simya pratiğinde içsel muhasebe yapan sadece birkaç metin olmasının sebebi, maddeler faaliyet halindeyken aynı zamanda entelektüel spekülasyonların da nesneleri olamamalarıdır. Jung'un laboratuvar hakkında düşünememiş olmasının sebebi kısmen maddeleri sadece psişik alegoriler olarak görmesiydi. Aynı hata bu kitabın da peşini bırakmıyor, çünkü her düşünce, her kavram ve alegori beni anlatmaya çalıştığım konudan biraz daha uzaklaştırıyor. Kitabım Auerbach'in ''sinirlerini çok geriyor'' çünkü işinin simyasını (sözcüğün alışıldık, çok genel alegorik anlamıyla)

tehdit ediyor. Ben artık faal bir ressam olmadığım için daha az gerginim: ama yine de en azından hakkında bir iki söz yazabilecek kadar, ‘’kalbin berbat eskici dükkanının’’ yakınlarında durmak istiyorum. Boyanın analizi ressamlar için bir tehlike teşkil eder, boya hakkında çok analitik olanlar (örneğin en doğru egzotik yağı seçmeye ya da en son Nepal yapımı çizim kağıdını bulmaya odaklananlar), Auerbach’in kaçınılmaz olarak sıkıntılı deyimiyle, ‘’konu ile yaratıcı özdeşleşme kurmaktan’’ uzaklaşma riskine girmiş olurlar. Temelde, boya hakkındaki düşünceler boyadan sonra gelir. Jung’un psikoloji kuramları ancak laboratuvar kapılarını kapadıktan sonra başlayabilirdi; bu kitap benim atölyeden ayrılışımdan yaklaşık on yıl sonra başladı” (Elkins, 2021, s. 104-105).



Resim 28: Frank Auerbach, “Otoportre”, Kağıt üzerine füzen ve tebeşir, 76.8 × 56.5 cm, 1958.jpg

Erişim : https://www.wikiart.org/de/frank-auerbach

Dali bir insanın on altı yaşına geldiğinde ressam olup olmayacağını anladığını söylemektedir. Görüş ince ayrımlar hususunda geliştirilmelidir. Bir sanatçının yaşadığı ya da çalıştığı yerin çevresini fazla canlı ya da alışılmış renkte bitkilerle süslememesini tavsiye etmektedir. Mekanda sert, parlak ya da çiğ renklerin bir arada durmasının görme algısını bozacağını ve mümkün olduğu kadar orta gri skalada yaşanması gerektiğini söylemektedir. Bu sayede ruhun asıl renkleri daha rahat ortaya çıkacaktır (Dali, 1992, s. 62). Bununla birlikte resmin, sadece atölye ile değil, jeopolitik, yerbilimi ve bitkisel örtü gibi konularla da kökenden bağı olduğunu söylemektedir (s. 63).



Resim 29: Frida Kahlo'nun Atölyesi

Erişim: https://alma-de-chiapas.com/la-casa-azul-frida-kahlo/

Dikili bir asma belli bir bölgede yetişip şarabın kalitesini belirlerken, çok da uzağa gitmeden bir kilometre sonrasında yetişen asmadan çıkan üzümler kaliteyi pek etkilemez. Mantarlar on adım sonrasında bile yetişmez. Akdeniz kıyıları ressamlara elverişli temalar sunarken, Atlantik kıyıları aynı imkanları sağlamaz. Dali'ye göre olayın tabiatı budur. Büyük yazarlara ev sahipliği yapmış Birleşik Krallık'ta Raphael, Velasquez ya da Vermeer gibi büyük ressamlar yetişmemiştir (s. 63). Ya da geniş sınırlara sahip, oldukça

sanatsal karakterleriyle Rus yazarlar ve müzisyenlerin ülkesi bir tek büyük ressama yuvalık yapamamıştır. Dali bu durumu karın beyaz görüntüsünün kör edici şekilde ressamın gözüne çok büyük zararlar verdiğine bağlamaktadır ve bu yüzden Rus ressamların berbat bir renkçi olduklarını söylemektedir (s. 65). Sanatçının, atölyesinin, doğduğu coğrafyada olması ve bu coğrafyanın beğeniye hitap eden bir tabiatının bulunması iyi bir usta olmak için gideceği yolda destekçi unsurlardan olacaktır. Ayrıca tutkuyla bağlı kalabileceği peyzajların olması, üretimi için kolaylık sağlayacaktır (s. 89).

3.2. Uygulayış Biçimlerinde Sanatçı Örnekleri / Sanatçılar ve Teknikleri

> "Bir ressamın, resim için yeterli olacak kadar matematiğe ihtiyacı vardır. Çalışmalarını anlamayan arkadaşların yokluğu sonucunda beyin, birbiri ardı sıra kendisine ulaşan nesnelerden kolaylıkla etkilenecek ve başka kaygılardan kurtulacaktır. Eğer bir konuyu düşünürken ve tanımlarken, başka bir konu araya girerse -bir nesnenin zihni meşgul etmesine olduğu gibi- o zaman hangi konunun daha zor olduğuna karar verilerek, o konu açıklığa kavuşana kadar yalnızca onun üzerinde yoğunlaşılmalı, diğer konu üzerinde daha sonra çalışılmalıdır.
>
> Hepsinden önemlisi, sanatçı zihnini, farklı nesnelerin çeşitli renklerini alan bir ayna kadar berrak tutmalıdır. Arkadaşları da çalışmaları açısında kendisi gibi olmalıdır. Eğer böyle arkadaşları yoksa kendisinden daha iyi dost olmadığını anlayana kadar, düşüncelerini kendine saklamalıdır" (Akt. Suh, 2019, s.298).

Materyal ve teknik yöntemler kitaplarının yazarları çoğunlukla kitaplarının içeriğinin sanatçıya bir yere kadar yol gösterebildiğinden, gerisinin sanatçının kendisine kaldığından bahsederler. Rembrandt, bu yöntemlerin de ilerisinde kendi başına yol alabilmiş olduğunu çalışmalarıyla çok güzel ispat etmiştir.

Öncelikle materyalin karakterini çok iyi bilen usta sanatçı Rembrandt'ın çalışmaları geçmişten günümüze birçok dönemde kritik rol almıştır. Usta ressamın çalışmaları yakındayken dokunulabilen veya koklanabilen bir materyal, bir şey (res) haline gelirken, uzaktan bakıldığında başka bir görsel etkisi ortaya çıkmaktadır. Rembrandt'ın resme özgün yaklaşımı ilk çalışmalarında bile belirgin bir haldedir. Kendine özgü materyal kullanımıyla optik algıya yönelik çalışmalar yapan ustanın eserleri kendi zamanından çok sonraları kabul görmüştür. Rembrandt'ın tekniği öğrencileri tarafından sadeleştirilerek sonraki nesillere aktarılmıştır. Binstock (1999), Rembrandt'ın çalışmalarının öğrencilerinin çalışmalarından ayırt etmek için Rembrandt'ın yöntemlerini çok iyi anlamamızın gerektiği söylemektedir. Çünkü ustanın ardıllarının ustalarına hatalı atfedilen çalışmaları uzunca bir süre Rembrandt'ın eserleri olarak kabul görmüştür (s. 139).



Resim 30: Rembrandt, "Otoportre", Yağlıboya, 84x66cm, 1659

Erişim : https://www.wikiart.org/en/rembrandt/self-portrait-1659

> “Bu tabloyu güçlü bir ışığa asın ve uzaktan bakılsın. Boya kokusu midenizi bulandırır” (Rembrandt akt. Binstock, 1999, s. 139).

Çağdaşları tarafından reddedilen Rembrandt’ın çalışmaları klasik ideallere karşı bir tutum sergilemektedir. Eserleri, birçok sanatçı, teorisyen ve biyografi yazarları tarafından kötü bir üslupla eleştirilmiştir. Hatta daha ileri gidip “gübre” ve “dışkı” gibi terimler kullanılmıştır. Usta ressama asıl itibar 1800’lere doğru akademik klasisizme karşı romantizm akımında gösterilmiştir. Sonrasında izlenimciler bakan kişiye optik izlenim yaratma girişimlerinde materyalin kendiliğinden uygulanmasını vurgulayarak Rembrandt’ın modernist yaklaşımını daha da geliştirmişlerdir. Rembrandt’ın materyal uygulamaları bu dönemde ressamlar arasında hayranlık uyandırmıştır (s. 140,142).

> “Böyle resim yapmak için insan defalarca ölmüş olmalı… Rembrandt’a gerçekten sihirbaz denir” (Rembrandt’ın Yahudi Gelini üzerine Van Gogh, akt. Binstock, 1999, s. 139).



Resim 31: Rembrandt, “Yahudi Gelin”, Tuval üzerine yağlıboya, 155.5 x 121.5 cm, 1666

Erişim : https://www.wikiart.org/en/rembrandt/the-jewish-bride-1666

> “Sanat tarihinde, 19. yüzyıl resminin tarihinde, Manet, resimsel temsilin teknik ve tarzlarını değiştiren kişi olarak boy gösterir şüphesiz; söylenene bakılırsa, 19. Yüzyılın ikinci yarısının neredeyse tamamı boyunca sanat tarihi sahnesinin en önünde duran şu empresyonizm hareketini o mümkün kılmıştır” (Foucault, 2018, s. 10).

Manet’nin çalışmalarında izlenimciliğe dair fark edilen unsurlar, daha önce denenmemiş renk metotları, tüpten çıktığı gibi olmasa da uygulanan boyanın tüpteki renklere yakın oluşu, geçmişte uygulanmamış bazı ışıklandırma metotları gibi yeni yöntemlerdir. İzlenimciliğin sonrasında gelişen resim sanatının önünü açan Manet’i betimlemek ya da bir sınıflandırmaya sokmak mümkün değildir (s.10). Kısaca çalışmalarındaki yerlerin maddesel nitelikleri, 15. yüzyılda batıda sunulan çalışmaların sembolik anlamlarıyla beraber çalışmanın içine çekmesi olarak yorumlanmaktadır (s.10-11).



Resim 32: Edouard Manet, “Folies-Bergere’de Bir Bar”, Tuval üzerine yağlıboya, 96 x 130 cm, 1882

Erişim : https://www.wikiart.org/en/edouard-manet/a-bar-at-the-folies-bergere-1882-1

Gallenson (2001), modern ressamların yöntemlerini belirlemek için iki yol olduğundan bahseder. Bunlardan biri estetik yönetiminde deneysel yöntem ikincisi ise kavramsal yöntemdir. Her iki yöntemden de önemli yenilikçiler çıkmıştır. Deneysel ressamlar estetik görüşlerle yola çıkarak bulgulardan genel yöntemleri ortaya çıkarırlar. Net bir yöntem amaçları yoktur. Bu yüzden hayatları boyunca değişen ve gelişen yöntemlere sahip olmuşlardır. Çoğu zaman deneysel ressamlar aynı çalışmaları birden fazla resmederler. Deneme yanılma metoduyla uzun bir süreç içerisinde çalışmalarını tamamlarlar. Her bir eser kendinden sonrakine bağ oluşturur. Çok nadir diğerlerinden bağımsız bir çalışma çıkarırlar. Çoğunlukla çalışmanın oluşmasını bir arayış olarak görmektedirler. Meslek hayatları süresince becerilerini ortaya koyan deneysel ressamların yavaş işleyen bu süreçte üslupları geç ortaya çıkmaktadır ve tek bir çalışmayla tanınmazlar. Buna karşın (Conceptual) kavramsal sanatçılar (ressamlar) görsel olmayan kıstasları kullanarak his ve düşünceleri aktarırlar. Çalışmalarında yöntemlerden düşünce yoluyla sahip oldukları yenilikleri somutlaştırırlar. Kavramsal sanatçıların resimleri detaylı eskizlerden ya da tasarılardan yola çıkılarak oluşturulur. Sistemli bir şekilde oluşturulan resimlerin sonucu çalışmaya başlamadan önce düşünülür ya da genelde tamamlanmış çalışmaların net bir zihinsel görünüşünden yola çıkıldığı için sistematik sıralı yöntemler bulunup izlenebilmektedir. Bunun sonucunda çoğunlukla bir resmin uygulanmasının hatalı olduğunu belirtirler. "Kavramsal yenilikler tipik olarak aniden ortaya çıkar". Bunun nedeni yeni bir fikrin, sadece başka ressamların eserlerinden değil, bununla birlikte ressamın kendisinin yapmış olduğu eserlerinden de çok daha farklı netice vermesidir (s. 50-51).

> "Çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa bana kendini çok karmaşık şekillerde gösteriyor; ve gerekli ilerleme sonsuzdur" (Cezanne'dan (1904) akt. Gallenson, 2001, s. 51).

> "Cezanne'ın kaygısı bizi ilgilendiren şeydir. Bu onun dersi" (Pablo Picasso 1935 akt. Gallenson, 2001, s. 51).

> "Nesneleri gördüğüm gibi değil, düşündüğüm gibi çiziyorum" (Pablo Picasso akt. Gallenson, 2001, s. 51).

Ustaların resim ile olumlu bir ilişki kurmaları ve bu ilişkiyi benimsemeleri önemli de olsa, muhakkak tek taraflı olmalıdır. Dali (1992), Cezanne'nın resim ile olan ilişkisini uygunsuz olarak tanımlar, ustanın resme bütünüyle bağlandığını ve iyilikbilmez olduğundan tamamıyla umursamadığını belirtir. Dali, kendisini örnekleyerek, resme bağlanmasından çok resmin ona bağlandığını söyler. Usta yazılarıyla ilgilenip, resme ilgi göstermediği zamanlarda durgunluğunu anlamaktadır. Dali'ye göre "Resim, rüzgarın savurduğu kelimelerle yetinemez" (s. 79).

"Dışsal" metotla, "içsel" durumu araştıran önemli araştırmacılardan olan, Cezanne bütünüyle sanatla ilgili farklı bir yöntemle, sanattaki problemleri başka bir şekilde çözümlemiştir. Kandinsky'e (2021) göre Cezanne, "bir çay fincanından daha canlı bir şey ortaya çıkardı ya da en azından bir çay fincanının içinde canlı bir şeyin varlığının farkına vardı. Natürmorta öylesine can veriyordu ki onlar ölü olmaktan çıkıyorlardı." (s. 38).

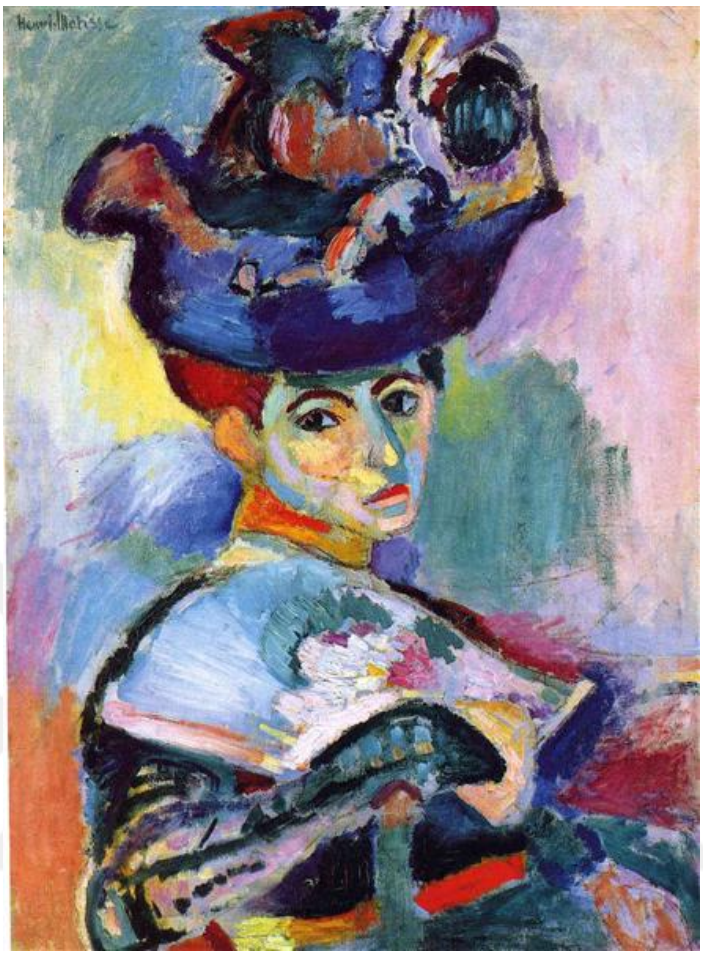


Resim 33: Paul Cezanne, "Şekerlik, Armut ve Mavi Kupa", Tuval üzerine yağlıboya, 30x41cm,1866

Erişim : https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/sugar-bowl-pears-and-blue-cup

Kandinsky, Cezanne'nın çalışmalarında bu materyalleri bedensel unsurlarmışçasına işlediğini söyler. Bu yüzden bütün oluşumların kendinde barındırdığı manevi hayat alametini kavrama yeteneğine sahip olduğunu vurgular.

> "Onun renk ve biçimleri, ruhsal armoniyle benzeşir ve ona uygundur. Bir adam, ağaç, elma; tüm bunlar ''resim'' adındaki bir şeyi yaratmak için Cezanne tarafından kullanılır ki bunlar, manevi ve sanatsal armoninin de birer parçasıdırlar. Buna benzer bir niyet, en büyük genç Fransızlardan biri olan Henri Matisse'in eserlerinde işlerlik kazanır. Matisse, ''resimler'' yapar ve bu resimlerde kutsal olanın bir suretini yapmaya çabalar. Bu noktaya ulaşmak için, resmedilecek nesne (insan ya da herhangi bir şey) dışında herhangi bir başlangıç noktasına gerek duymaz ve sonra da sadece resme ait yöntemlere sıra gelir; yani renkler ve biçimler" (Kandinsky, 2021, s. 38).



Resim 34: Henri Matisse, "Şapkalı Kadın", Tuval üzerine yağlıboya, 80.65 cm × 59.69 cm, 1905

Erişim: https://www.wikiart.org/en/henri-matisse/woman-with-hat-1905

Manevi gereklilik, üç esrarengiz ilkeden meydana gelir. Karakter ilkesinde, usta, bir yaratıcı olarak, kendinde anlatım yapabilmek amacıyla işaret eden bilince sahiptir. İkincisi Üslup ilkesidir. Zamanının bir parçası olarak, usta, döneminin ruhsallığına dair anlatımını yapmaya mecbur kılınır. Hem dönemi hem de ikamet ettiği coğrafyanın etkisi sanatsal eğilimini belirler. Üçüncü olarak sanatsal ilkeler, buna bağlı çalışan her ressam ortak hedef yöneliminde yararlı şeyler ortaya koymalıdır.

Son ilkenin benimsenmesi amacıyla birinci ve ikinci ilkelerin bütünüyle benimsenmesi elzemdir. Tüm bunları benimseyen kişiler, taslak olsa da oluşturulmuş eski

bir çalışmanın söylemeye çalıştıklarını, zamanının sanatsal çalışmalarıyla benzer ruha sahip olduğunu anlar (Kandinsky, 2021, s. 62-63).

> “Geçmişte ve hatta günümüzde de sanatta ‘’kimlik’’ diye çok konuşulduğunu duyarız. Yaklaşan ‘’tarz’’ yani üslup şeklindeki konuşmalar da gitgide günlük bir sıklıkta tekrarlanır oldu. Oysa, bugün ne kadar önemliymiş gibi görünseler bile, bu konular birkaç yüzyıl ya da bin yıl içinde yok olmuş olacaklar” (s. 63).

Teknik konudan ziyade içsel yöntemlere de değinen Kandinsky, ressamın esrarengiz bir şekilde ortaya çıkardığı sanat eserinin gelişigüzel biçimde tamamen amaçlardan bağımsız olmadığını söylemiştir. Aksine bedensel ve ruhsal açık bir amaca sahip etkisi vardır. İçsel hissiyat oluşturma gücüne sahip çalışmalardır. Ruhsal gerçeklikten hareketle, eserin olumlu veya olumsuz anlamda değerlendirilmesi yapılmaktadır.

> “Şayet, ‘’biçim’’ kötüyse bu, ruhun ilgili titreşimlerini çağırmak için biçimin anlam açısından zayıf olduğu manasına gelir. Bu yüzden, bir resim, Fransızların sürekli bahsettiği ‘’değerlere’’ sahipse, illa ‘’iyi boyanmış’’ olmak zorunda değildir. Eğer ruhsal değeri tamsa ve memnun ediyorsa, ancak o zaman iyi resmedilmiştir. ‘’iyi çizim’’, anatomi, botanik ya da başka bir bilim açısından doğruluğuna bakılmaksızın, bu içsel değer yok edilmeden değiştirilemeyecek olan çizimdir. Doğal formun tahribatı diye bir mesele yoktur; sadece sanatçının böyle bir forma ihtiyaç duyup duymadığı meselesi vardır. Aynı şekilde, renkler de doğadakine uygun oldukları için değil; belirli bir resme gerekli oldukları için kullanılırlar. Aslında, sanatçı yalnızca biçimleri kullanmakla yükümlü değildir; kendi içsel ihtiyacını tatmin etmek için salt ilgili biçimleri kullanmak onun görevidir. Sanatçıya gerek anatomi gerekse başka herhangi bir alanda, malzeme tercihinde mutlak özgürlük verilmelidir. Bu tür bir ruhsal özgürlük, yaşamda olduğu kadar sanatta da gereklidir” (Kandinsky, 2021, s. 97-98).



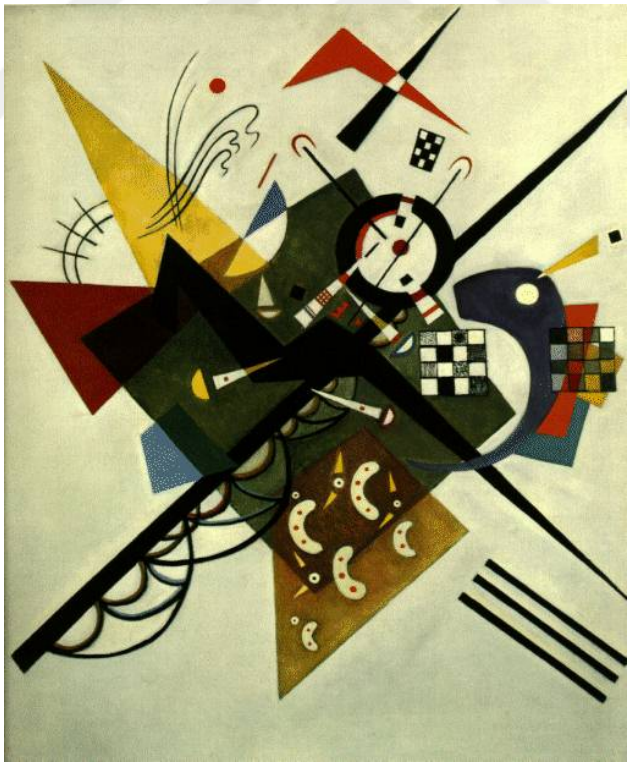
Resim 35: Wasilliy Kandinsky, "Renk Çalışması – Eşmerkezli Dairelere Sahip Kareler", Kağıt üzerine suluboya, guaj, pastel boya, 23.8 × 31.4 cm, 1913
Erişim : https://www.wassilykandinsky.net/work-370.php

Pürüzlü veya ıslak birçok rengin yanında, kişide dokunma isteği uyandırarak pürüzsüz ve düzgün şeklinde tasvir edilmiştir. Benzer biçimde sıcak soğuk ilişkisi de bunlara dahil edilmiştir. Birtakım boyalar yumuşak algılanırken diğerleri tüpteki haliyle bile katılaşmış gibi algılanmaktadır.

Çoğu kez güzel kokan boyalar deyimi de kullanılmaktadır. Kandinsky (2021) bu duruma benzer ifade ekler, "renklerin sesleri öylesine belirgindir ki parlak sarıyı bas tonunda, kızılımsı moru da en tiz tonda ifade edecek birini bulmak zordur" (s. 50). Fakat karşılıklı hislerin, zihinle ilgili ilişkilerini tanımlamak çok fazla ciddi hususlarda yeterli olmayacaktır. Buradaki mevzuyla alakalı birçok teori oluşmuştur. Müzikte kullanılan biçimde düzenleme yöntemi resimde de uygulanmaya çalışılmıştır. Belli bir enstrümanda öğrenim görmeye çalışan öğrenciler bu yöntemle kendilerini geliştirebilmişlerdir. Kandinsky konuyla ilgili şunları iletmiştir, "Bayan A. Sacharjin-Unkowsky'' yıllarca

süren çalışmalarının ardından ‘’ rengin işitilmesi ve sesin görülmesine dönük bir yöntem geliştirmiştir. Scriabin de daha tinsel bir yolla ve benzer bir çizelgede seslerle renkleri karşılaştırmıştır ki ‘prometheus’ teorisini kanıtlar niteliktedir” (Kandinsky, 2021, s. 50).

> “Biçim, dar anlamıyla, renk yüzeylerini birbirinden ayıran çizgiden başka bir şey değil. Bu, onun dıştaki anlamıdır. Oysa, onun bir de içsel anlamı var ki farklı yoğunluklarda olabilir ve doğrusunu söylemek gerekirse; biçim, bu içsel anlamın dışavurumudur. Piyano metaforuna bir kez daha başvuracak olursak; ressam, şu yahut bu tuşu (örneğin; biçim) çalan el olarak insan ruhunu şu yahut bu şekilde etkiler. O halde, biçim ahenginin, insan ruhunun muadil bir titreşimine dayanması gerektiği apaçık ortadadır ki bu da içsel ihtiyacın ikinci rehber ilkesidir” (Kandinsky, 2021, s. 56).



Resim 36: Wassily Kandinsky, “on white ii”, Tuval üzerine yağlıboya, 105 x 98 cm,1923

Erişim : https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/on-white-ii-1923

Elkins'e göre, Kandinsky, seyircilerine çalışmalarında renk ve formuna yönelik ayrıntılı açıklamalarda bulunmuştur. Bu açıklamalar sözde bir sistem ortaya koymaktadır. Uyguladığı boyalar belli düşüncelerden ifadeyle ortaya çıkmaktadır ya da sistematik şekillerin türlü zorlamalarını dışavurumunu temin etmektedir. Bazı ressamlar materyale odaklanmaktan daha çok materyalin yabani tabiatını ortaya koymaya çalışmışlardır. Çalışmalarını belirli sebeplerle dikey düzlem yerine yatay düzleme koyan Jackson Pollock, akademik resim sanatını karşına alarak bir hareket gerçekleştirmiştir. Resmi, yalnızca üç boyuta hizmet eden araç algısından kopararak bir vitrin bekleyen yerleşmiş istekleri yok etmiştir. Bu durum Pollock için yeni bir görüş alanı sağlamıştır. Karşıdan bakmaktan ziyade tepeden bakmak gerekmektedir. Bazı zamanlarda dengesini kaybedip elini çalışmasının üstüne koymak durumunda kalan Pollock çalışmasında istemsizce lekeler bırakmıştır. Bunun dışında çalışmanın yatay düzlemde olmasından kaynaklı toz, sigara külü, kıl gibi pislikler dökülmüştür. Bir eserin üzerinde restorasyon sırasında kullanılan pamuklu çubuk parçası kalmıştır. Aslında bu gibi durumlarla diğer resimlerde de çokça karşılaşılmaktadır. Eserlerin yüzeyinde kalan bu parçaların seneler boyunca fark edilmemesi de can sıkan bir durumdur. Kimi çalışmalarda onlarca artık bulunması yarım asırdır elden geçirilen eserlerde ortaya çıkmaktadır. Pollock'un çalışmalarına aşina olmayan kimseler için, çalışmalar değişim ya da sergileme fark edilmeksizin derin bir karmaşada algılanmaktadır. Fakat yatay düzlemde çalışmasını boyayan Pollock, bu sayede hatları ortaya çıkararak dinamik çalışmalar üretmiştir (Elkins, 2021, s. 120-121).



Resim 37: Jackson Pollock'un atölyesinin zemini, 1946-1953, New York

Erişim : https://en.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock#/media/File:Pollock-Krasner_House_studio_floor.jpg

Çalışmasının yanında ayak ucunda kendini dengeleyip uygulama yapacağı alana uzanan Pollock endüstriyel bir fırça ile malzemenin ip gibi şatafatlı dalgalar halinde akmasına müsaade etmiştir. Elkins (2021) Pollock'un çalışırken uyguladığı hareketlerini şöyle tarif eder, "Daha büyük izleri bırakmak için bir bacağını geriye doğru uzatarak kendini dengelerken diğeriyle tuvale hafifçe dokunur, sol elinde bir boya tenekesi, sağ elinde sekiz-on santim genişliğinde bir fırça tutarak boyanın kalın halatlar ve ani fışkırmalar halinde düşmesine izin verirdi" (s. 122). Pollock'un çalışma sırasında kayda alınmış hareketli görüntüleri mevcuttur. Birçok lekeyi uygulama yöntemi özenle bakıldığında fark edilmektedir.

> "Pollock'un tipik bir hareketi de kolunu zarifçe döndürerek bileğini yavaş yavaş geriye doğru esnetmek ve sonlara doğru boyanın tek bir yerde birikmesi için hareketini yavaşlatmaktadır. Genellikle sonlara

doğru boyanın sıçramasını engellemek için fırçayı dikey olarak kaldırır" (s. 122).

Hareketli görüntülerde Pollock, tecrübesinden kuşkulanan kişilere, çalışmasını uygularken lekelerini belirli bir düzende oluşturduğunu göstermektedir. Çalışmalarında kontrolü ele aldığında lekeler arasındaki rotasyonu bir yöntem oluşturmaktadır ve izler gerektiği alanlara yerleşmektedirler. Bununla birlikte bazı aksiyonları düzensizdir. Kimi zaman kutuya fırçayı daldırıp, yönelttiği alanda dökülen boyayı önemsemeden hızlı hareketlerle lekeleri oluşturmaktadır. Çoğunlukla lekelemelerin bitimine doğru aceleci bir tavırla boya kutusuna daldırdığı fırçadan çalışmanın üstüne boya damlaları dökülmüştür (s. 122).



Resim 38: Jackson Pollock atölyesinde-1, New York, 1951

Erişim : https://ap.chroniques.it/jackson-pollock/



Resim 39: Jackson Pollock atölyesinde-2, New York, 1951

Erişim : https://ap.chroniques.it/content/images/2020/05/ob_0da706_jackson-pollock01.jpg

> “Pollock’un resimlerinde pigmentleri Okr veya Siena yerine ‘’ten rengi’’ ya da ‘’bej’’ olarak adlandırmamız gerekir, çünkü ticari olarak satılan karıştırılmış renkler kullanırdı. Bu renklerin asıl adları muhtemelen ‘’yavru geyik beji’’ ya da ‘’karavan’’ benzeri bir şeylerdir. Bu detayda beş renk vardır: siyah, bej, koyu grimsi kahverengi, beyaz, mavi-yeşil ve alüminyum. Parlak metal bazlı bir pigment olduğu için aralarında en sıra dışı boya alüminyumdur; detayın altlarına doğru, orta noktanın hemen sağında görünür” (s. 124)

Pollock’un çalışmaları sıralanmış tabakalardan oluştuğu varsayıldığında, çalışmaların oluşturuluş adımlarını sistemleştirmeye uğraştığı görülebilmektedir. Fakat Pollock resmin klasik ilerleyişinden olabildiğince uzak durmaya çalışmaktadır. Çalışma yüzeylerinde baskın bir yönelişte olan lekeyi izlemek pek mümkün değildir. Oluşturuluş aşamalarında Pollock baskın olan leke alanlarının üzerini örtüp saklamıştır. Lekeler

tanımlanabilir içgüdüsel hareketleri göstermeyerek diğer lekelerle bağları koparılmış şekilde oluşturulmuştur (s. 125).



Resim 40: Jackson Pollock, “number 1”, Tuval üzerine enamel ve metalik boya, 160x259.1 cm, 1949

Erişim : https://www.artsy.net/artwork/jackson-pollock-number-1-1949

> “İkinci Büyük Savaş sonrası dönemin en çok tartışma yaratan sanatçılarından biri de Anselm Kiefer. Kavramsal sanat, performans sanatı, Alman romantizmi ve dışavurumcu resim, onun eserlerinde bir araya geliyor, etkileşim ve iletişimde bulunuyorlar” (Turhanlı, 2015, s. 105).

1980’li yıllarda çalışmalarında tarihle mitoloji konularını beraber ele alan Kiefer, Beuys’un öğrencisidir. Yeni dışavurumcu ressamlarla ismi anılan sanatçı, romantik yaklaşımlarıyla diğerlerinden ayrılmaktadır. Çalışmaları Caspar David Friedrich’e dair çağrışımlar yapmaktadır (s. 105-106).

Kiefer çalışmalarında yeni ve alışılagelmemiş materyallere başvurmaktan hiç çekinmemiştir. Materyallerine toz karıştırarak ve resim yüzeyinin bazı bölümlerini yakarak resme bir anlam yükler. Kullandığı bakır tel gibi materyallerin belirli birtakım durumları sembolize etmesinden faydalanmaktadır. İlerleyen süreçlerde coğrafyanın yanında mitoloji ve simya arasında bağ kurarak bellek sorunlarını irdelemiştir. Deneysel yaklaşımlarla materyalleri çeşitli metotlarla kullanmıştır.



Resim 41: Anselm Kiefer, "Lilith", Tuval üzerine yağlıboya, kül, bakır tel, 3815x5612x500 mm, 1990

Erişim : https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-lilith-t05742

"Kiefer hislerinden yararlanır. Resimleri doku ve emülsiyon, yağlıboya, akrilik, epoksi, cila, saman ve kum gibi malzeme kombinasyonlarından meydana gelir. Likit polimer emülsiyonu ve toprak kullanır. Birçok eseri coğrafi dokular içerir. Resimlerinde belirsiz katmanlarla süper pozisyon tekniğiyle ilerler. Genellikle, eserleri aynı Medya'yla farklı

seviyelerden oluşur. Kiefer'in çok yönlü düşünce biçimi, resimlerinde kullandığı her aracın sahip olduğundan farklı yöntemlere ihtiyaç duymasını keşfetmesiyle de ilişkilidir" (Güven, 2017, s. 212).



Resim 42: Anselm Kiefer, "Väinämöinen Ilmarinen", Tuval üzerine emülsiyon, yağlıboya, akrilik, gomalak, ip ve kurşun, 280 x 380 cm, 2018

Erişim : https://serlachius.fi/en/anselm-kiefer/

Kiefer'in çalışma yöntemi derin bir hassasiyetle incelikli bir araştırma sonucu ortaya çıkmaktadır. Baskı resimlerinde ve kitaplarında olduğu gibi, geniş yüzeye sahip çalışmalarında da düşüncelerini bize iletmektedir. Kolaj ve boya malzemelerinin yanında hasır, kurşun ve kum gibi materyallerden özgürce kullanan Kiefer, materyal ve tekniklerin olanaklarından faydalanarak daima sembolik ve estetik bir yaklaşım sergilemektedir (Lynton, 2009, s. 346).

Galenson (2001) bütün dikkate değer ustaların öncü olduklarını, esasında öncü olmalarından dolayı ciddiye alındıklarını söylemiştir. Ressamın baş yapıtı, ciddi çalışmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Kimi ustalar meslek hayatında öncü olmaya dair

yavaş yol alırken bazıları erkenden yenilikçi çalışmalara girişmiştir. Aslında bu durum önemsizdir. Sonuç olarak iki türlü de sanat tarihinde yerlerini almışlardır. Sanatçıları asıl farklı kılan şey çoğunlukla uyguladıkları metotlardır. Tekniklerin tamamı resmin hedeflerine dair kavrayıştan yola çıkmıştır. Yapıt ortaya çıkarken ressamın özgünlüğü tekniğinin de özel olmasını sağlamıştır. Dolayısıyla tekniklerin açıklamaları, sadece ressamın çalışmak için uyguladığı yöntemleri değil bununla birlikte ressamın dürtüsünü, kıstaslarını ve özelliklerini de içermelidir. Sonuç olarak deneyci sanatçıların doğaları gereği yöntemleri değişmiştir ve ilerleyiş göstermiştir (s. 49-50).

3.3. Kuşaktan Kuşağa Kopuş

> "Ustasını geçemeyen öğrenci, kötü bir öğrencidir" (Da Vinci'den Akt. Suh, 2019, s. 37).

> "Bir uygarlığın belli bir döneminin duyarlılığıyla doğarız. . . Sanatın, yalnızca bireyden değil, aynı zamanda birikmiş güçten, bizden önceki medeniyetten gelen bir gelişimi var. Hiçbir şey yapılamaz. Yetenekli bir sanatçı hiçbir şey yapamaz. Sadece yeteneklerini kullansaydı, o olmazdı" (Henri Matisse 1936 Akt. Galenson, 2001, s. 147).

Ustalar bazı zamanlar malzemelerini tanımlarken "yağlı" ya da "dolgun" kelimelerini kullanmışlardır. Fakat bu kelimelerin kullanımı geçmiş yıllara nazaran oldukça azalmıştır. Bu kelimelerin unutulması ve gelecek nesillere aktarılamaması aslında oldukça ciddi bir durumdur. Malzeme zamanımızda cansızdır ve ustaların malzemeleri canlandırması için epey çaba harcaması gerekmektedir. Elkins (2021), "Resimde pigmentin yumuşaklık ve esneklik kazanması" durumuna dikkat çeker (s. 177). Bu mesele yalnızca fırça yardımıyla kolay bir şekilde aktarabilmek amacıyla hareket etmeden, hayattan bir bütünün yapısının ve özelliğinin yanında hissin de anımsanması bakımından ciddidir. 18. ve 19. Yüzyıl ustaları, renk verici materyalinin tereyağı ya da

kremamsı yoğun bir yapıda olmasını tercih etmiştir. Elkins materyallerin karakterini şu sözlerle örnekler:

> "Oda ısısındaki tereyağı veya krema resim fırçası için güzel kıvamlardır, aynı zamanda da iştah açıcı ve hoş dokunuşludurlar. Amacınız canlı görünen bir şey yapmaksa, yarı canlı malzemelerle başlamakta fayda vardır. Rembrandt'ın dokuları iştah açıcı değildir ama hepsi insani ve organiktir. Bugün bile, bazı ressamlar "tereyağı gibi" ve "krema gibi" sözcüklerini eski moda veya sağlıksız bulduğunda, boya organik çekiciliğini biraz daha yitirmiş demektir" (Elkins, 2021, s. 177).



Resim 43: Rembrandt, "Gece Nöbeti", Tuval üzerine yağlıboya, 363 x 437 cm, 1642

Erişim : https://www.wikiart.org/en/rembrandt/the-nightwatch-1642

Yaygın bir şekilde literatürlerde geçen yağlıboya konusunun metotları tamamıyla yazılmamıştır. Rembrandt ya da Tiziano gibi çalışmayı arzulayan kişilerin yazılı kaynakçalara başvurarak çalışmalar yapması mümkün değildir. Yağlıboya tekniklerinin bir kısmı daima gizlenmiştir. Ustalar yaşamlarının son anlarında dahi gizlerini açıklamamışlardır. Bu yüzden uygulayış tarzlarının popülaritesi bittiğinde, uygulama metotları da çoğunlukla hafızalardan çıkmıştır. Bu nedenle orta çağdan bu yana birçok süreçte materyal uygulama metotları yok olmuştur.



Resim 44: Titian, "Urbino Venüsü", Tuval üzerine yağlıboya, 119 x 165 cm, 1538

Erişim : https://www.wikiart.org/en/titian/venus-of-urbino-1538

Kaybolan metotların arasında Jan Van Eyck'in tekniği, çok az kişiye iletildiğinden bütünüyle hafızalardan silinmiştir. Sonrasında Tiziano ve çağdaşlarının gerçekleştirdiği Venedik metodu ve pratikleri unutulmuştur. Takipçileri olan ustalar tarafından yapılan çalışmalar asıl metotlardan uzaklaşarak, bu tekniklerin süreç boyunca tamamıyla yok olmasına neden olmuştur. 1800'lü yıllarda Venedik ekolünde çalışmalar üretmeyi arzulayan sanatçılar ne bir usta bulabilmişti ne de yol gösterecek bir kılavuza sahiplerdi. Bir başka unutulmuş yöntem ise, genellikle Fransız Akademisi'nde gerçekleştirilen Akademik tekniktir. Bu teknik, Rönesans'tan sonra ayrıntılı ve incelikli bir çalışma

anlayışına sahiptir. Fakat başlarda yeterince ilgi görmediği için ve çokça olumsuz yargılarda bulunulduğu için bu teknik kaybolmuş ve sonrasında geri dönülecek bir teknik inceleme yapılması da mümkün olmamıştır. 1900'lü yıllara gelindiğinde resim, Barok ya da Rönesans ustalarının anlayışına göre bir hayli değişmiştir. Bugüne kalan tek şey standart aşamalar halinde çalışma metodudur (Elkins, 2021, s. 209-210).



Resim 45: Jan Van Eyck, "Aziz Francis Stigmata'yı Alırken", Panel üzerine yağlıboya, 29.3 cm × 33.4 cm, 1427

Erişim : https://www.wikiart.org/en/jan-van-eyck/st-francis-receiving-the-stigmata

> "İlkçağ'a herhangi bir türden geri dönüş, ancak kısa ömürlü olabilir. Geçmiş ve günümüzün sanatsal biçimleri arasındaki benzerlik kolayca görülebiliyor; buna rağmen onlar birbirlerine tümüyle zıtlar" (Kandinsky, 2021, s. 12).

Materyallerin ve yöntemlerin kimi zaman ustanın tercihine bağlı olarak kimi zamansa bu yöntem ve materyallere yeterince alakanın sağlanamaması yüzünden bu uygulamaların kuşaktan kuşağa aktarılamamasının yanında geçmişte yazılmış literatürlerin de anlaşılamaz dile sahip olması eski tekniklerin unutulmasına yol açmıştır. Ustaların ardılları da tekniklerde değişiklikler yapıp orijinal tariften uzaklaşarak bunların unutulmasına yol açmıştır. Son olarak çağımızda teknolojinin de gelişmesiyle beraber materyaller zaman içerisinde değişmiş buna bağlı olarak da teknikler de değişmiştir. Tabi ki günümüzde kullanılan birçok teknik kullanım içinde geçmişe dair izler de barındırmaktadır. Tüm bunların yanında çağın bir getirisi olarak geçmiş zamanı sanatta olduğu kadar materyal ve teknik alanlarda da çiğnenmesi gereken durumlar olmuştur. Özellikle izlenimciler sanatsal görüşlerin yanında materyal ve teknik konularında da geçmişle olan bağlarının neredeyse tamamını koparmıştır. Kandinsky'nin de (2021) dediği gibi "Her sanat yapıtı, kendi çağının bir çocuğuyken; genellikle duygularımızın da ebeveynidir" (s. 11).



Resim 46: Vincent Van Gogh, "Yıldızlı Gece", Tuval üzerine yağlıboya, 73.7 x 92.1 cm, 1889

Erişim : https://www.wikiart.org/en/vincent-van-gogh/the-starry-night-1889

Kültürel periyotlar, kendine has ve sadece o dönemde uygulanması muhtemel olan bir sanat anlayışı yaratır. Yaratılan sanat anlayışının yanında teknik konular da bu duruma dahil edilebilir. Sanatta geçmiş zamanların teknik uygulamalarını tekrardan ele almak mümkündür. Üslupta da bir benzerlik sağlanabilir. Fakat cansız bir sanat anlayışı ortaya çıkar. Eski dönemlerin sorunlarını yaşamadan hisli bir çalışma ortaya koymak mümkün değildir. Fakat etik ve içsel yönelişlerin geçmiş zamanlarla benzerliğinin yanında yöntemler de önceden bir süre izlenmiş, sonrasında hafızalardan silinmiş olmasına rağmen günümüz ve geçmiş arasında benzerlik uyandırmıştır (s.11-13).

Galenson (2001) modern sanat tarihinin anlaşılması için ressamların kişisel uzmanlıklarının yanında ressamların kuşaklar arası etkileşimlerinin incelenmesi gerektiğini savunur. Ressamların meslek hayatlarına dair yeni görüşleri, sanatsal sonuçların sistemli bir araştırmasıyla birlikte ilerlerse sanat tarihinin içerikli bir anlatım yapılması sağlanabileceğini söyleyen Galenson, öncü ressamların meslek hayatlarının ilk zamanlarında, aynı şekilde öncü olan ressam hocalar tarafından yetiştirildiğini belirtmiştir. Modern zamanlarda resmi olarak okullarda olan etkileşimlerin yanı sıra çoğunlukla resmi olmayan şekilde de geçmiş dönemlerdeki usta çırak etkileşimleri gibi kuşaklar arası etkileşimler olmuştur. Bir hoca olarak Pissarro ile olan etkileşimleri ile Cezanne, Gauguin bunlara örnek olabilir. Jackson Pollock ilk gelişimlerini Thomas Hart Benton'un yönlendirmelerine borçludur. Buna benzer usta çırak ilişkisinden başlayıp arkadaşlıkla devam eden etkileşimlerin sonucunda akıl hocalarının saygınlığını geçecek öğrenciler, hocalarından sadece bir şeyler öğrenmekle kalmamış esin kaynaklarını da edinmişlerdir. Sağlıklı bir kuşaklar arası etkileşimin izlerini, Cezanne'ın Pissarro'ya olan minnetinden dolayı isminin sonuna yazdırdığı "Pissarro'nun öğrencisi" kelimelerinden anlayabiliriz. Aynı şekilde Pollock, hocası Benton'a "karşı tepki verilecek güçlü bir kişilik" temin ettiği için "Benton gibi resim yapmamayı öğrettiği için Benton'ın iyi bir öğretmen olduğunu" söyleyerek saygılarını sunmuştur. Modern sanatta sanatçılar için yenilik önemli bir unsurdur. Ustaların sanata katkıları çoğunlukla onların da akıl hocalarının öğretileriyle yöntemlerinden yola çıkmalarını kapsamıştır (s. 147-148).



Resim 47: Camille Pissarro, “Avenue de l'Opera, Place du Theatre Francais. Misty”, Tuval üzerine yağlıboya, 74x91,5cm, 1898

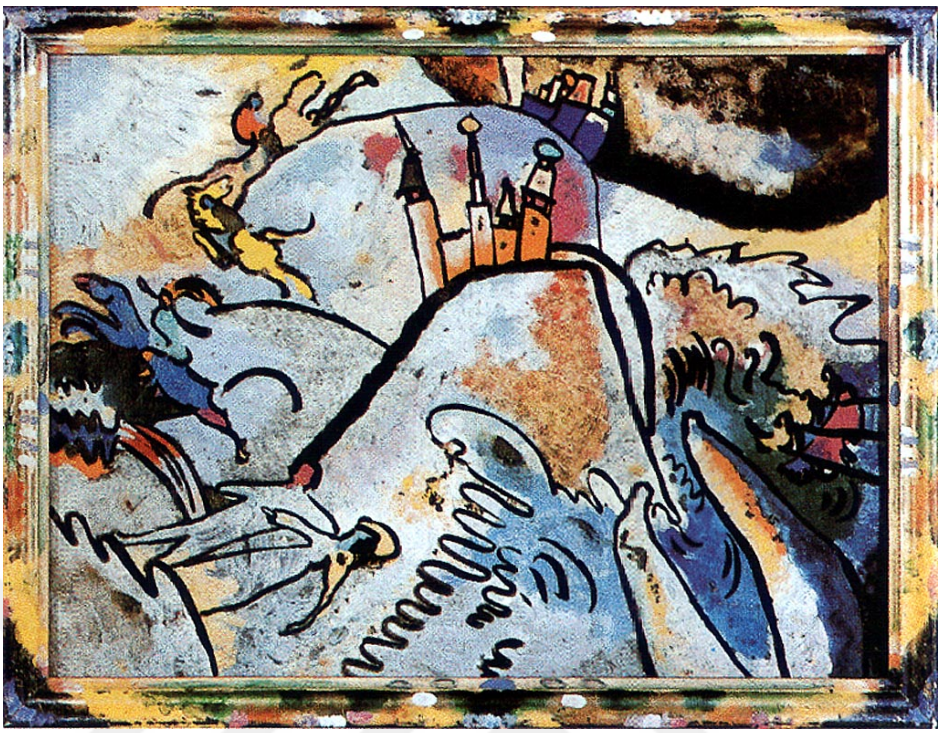
Erişim : https://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/avenue-de-l-opera-place-du-theatre-francais-misty

Öte yandan Kandinsky (2021), aynı dönemden hatta kuşaklar arası ilişkilerde bile meydana gelen çatışmalardan ve bunların sonuçlarından bahseder:

> “‘’Nasıl’’ amacının peşinden koşarken sanat hızla uzaklaşmaya devam ediyor. Böylece ayrıntılar içinde uzmanlaşmaya gidiliyor ki bu da onu yalnızca, halk tarafından eserlerinin ilgi görmemesinden yakınan ressamlar tarafından anlaşılabilir bir hale getiriyor. Böyle zamanlarda, bir ressamdan beklenen şey, iletmek istediği bir mesajının olması bile

> değilken; ‘’özgün’’ ya da ‘’eksantrik’’ gibi birtakım nitelikler aracılığıyla dikkati çekebilmesidir. Bu yüzden, bir grup müşteri ve uzman (genellikle maddi çıkarlar doğrultusunda hareket ederler) tarafından alkışlanmak, çok sayıda yetenekli insanın, ustalaşması kolay görünen bir sanat dalına dalıvermelerine yol açıyor. Her ‘sanat merkezi’nde böyle binlerce ressam vardır ki bunların büyük bir kısmı, kalbin tutkulu sıcaklığından ve ruhun ufacık bir heyecanından bile yoksun milyonlarca çalışma üretmek için, sadece bir çeşit yeni bir yöntem arayışı içindedirler” (Kandinsky, 2021, s.23-24).

Ressamlar arasındaki çekişmeler ve kazanım amacıyla girişilen sert çatışmalar sonucunda yöntem arayışları artık daha anlamsız ve gelişigüzel hale gelmektedir. Ressamların oluşturdukları ufak çaplı birliktelikler, belki sanatsal ve ruhsal karmaşadan uzaklaşacak yöntemleri aramak için çaba göstermekte ve ufak tefek kazanımlarla avunmak zorunda kalmaktadır. Bu çekişmeler sonucu sanata yabancılaşmış toplum ise bu kaostan aklı karışık biçimde sanatın bu durumuna karşılık umursamamaya ve yavaşça görmezden gelmeye başlamaktadır. Yeterli ilgi ve alakanın sağlanamaması sonucunda farklı bir kopuş nedeni ortaya çıkarak arayışlar unutulmaya mahkum olmaktadır.



Resim 48: Wassily Kandinsky, "Güneşte Cam Boyama (Küçük Zevkler)", Cam üzerine karışık teknik, 30.6 x 40.3 cm, 1910

Erişim : https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/glass-painting-with-the-sun-small-pleasures-1910

Bütün bu hatalı düzen, karmaşa ve yabani tuzaklara karşın, maneviyat uzun süreçte ama sağlam adımlarla gelişir ve dayanılmaz kuvvetlerin desteğiyle ilelebet olumlu yönde ilerler (Kandinsky, 2021, s.23-24).

Gallenson'a (2001) göre: "kuşaklar arası çatışma, modern sanatın ayırt edici bir özelliği olmuştur" (s. 155). 19. Yüzyılın sonlarından itibaren yaşlı ressamlar, genç öncülerin getirdiği değişimlere sert bir biçimde itiraz etmişlerdir. Eski ustalar sadece yöntemlerinin dönüşüme uğrama tehlikesini değil, bununla birlikte esas deneysel ele alış biçimlerinin kavramsal yöntemlerle değiştirilmesi tehlikesini sezmişlerdir. Etik ilkelerle hareket eden eski ustalar, gençlerin fırsat kollayıcı tavırlarının, birçok zorluklarla kazanılmış bu başarıları kazara yerle bir edeceklerine inanmışlardır. İlginçtir ki bu çekişmelerde birçok anlam ifade eden yazılar saklı tutulmuştur. Pissarro'nun Gauguin ile

ilgili pek de olumlu olmayan düşünceleri olmuştur. Pissarro bu düşüncelerini oğlu Lucien'e mektuplarında aktarmıştır (s. 155).

Eski zamanlardan bu yana literatürlerin dillerinden kaynaklı anlam karmaşasının yanında materyallerin tarih boyunca değişen isimleri de farklı bir anlam karmaşası yaratmıştır. Bu karmaşaların yol açtığı durumdan ötürü metotlar unutulmaya yüz tutmuştur. Kimi yöntemler iyi bir etki bırakmadığı için terkedilip gelecek nesillere aktarılamamıştır. Bazen ustaların öğrencileri bu metotlarda değişikliklere gidip esas yöntemden uzaklaştıkları için nesilden nesle asıl tarifin kaybolmasına neden olmuşlardır. Bunun gibi unsurlar gelecek ile geçmişin arasındaki kopuşu etkileyen genel nedenler arasındadır. Fakat bazen, geçmişte unutulmuş bazı metot ve yöntemler tekrar bulunmuştur. Bunun yanında çoğu yöntemler ustalarıyla beraber ölmüştür. Bazı ustalar son nefeslerine kadar gizlerini korumuştur. Modern zamanlara gelindiğinde materyaller değiştikçe tekniklerde gelişmiştir. Aslında modern zamanlarla beraber kuşaklar arası kopuş bu gibi durumların doğal bir getirisi olmuştur. Tarihte her ne kadar çok sayıda kopuş gerçekleşse de aslında yöntemlerde hep geçmişin getirisinden kaynaklı bir tecrübe birikimi olmuştur. Günümüzde hala atölye giz'ini koruyan ressamlar ve ressam hocalar vardır. Halbuki Dali'nin arzuladığı gibi bu yöntemler ortaya çıkarılsa çok daha iyi gelişmelerle sonuçlanabilecektir.

SONUÇ

Tarih boyunca sanatçıların yapıtlarını uzun ömürlü hale getirme arzusu ve çalışmalarında iyi bir etki yakalama çabaları yeni materyal ihtiyaçlarını gündeme getirmiştir. İhtiyaçlar yeni yöntem arayışlarına yöneltmiştir. Değişen teknikler bu konu hakkındaki tariflerin eksikliğinden kaynaklı yeni literatürlerin yazılmasına etki etmiş ve ressamlar da uygulamalarında bunlardan etkilenmiştir. Bu etkileşime örnek olarak Rembrandt ve Van Eyck gibi ustaların yağ sayesinde resimde daha özgün yaklaşımlar sunmalarına imkan sağlamıştır. Asırlar boyunca zamanın uğrattığı hasara karşı doğal seleksiyondan günümüze kadar başarıyla çıkan eserler, ustaların çalışmalarının uzun ömürlü olmasını arzulamalarının bir sonucudur.

Her yeni bir materyalin ortaya çıkışının, kullanımlarına dair birçok hataları meydana getirdiği tespit edilmiştir. Bugün materyallerin sağlamlığı konusunda oldukça güvenilir olan resim malzemeleri üreticileri bile ustaların eserlerinde dolaylı olarak kalıcı hasarlar bırakmalarına neden olmuştur. Özellikle ticari boya firmalarının ilk zamanlarında ortaya çıkardıkları malzemeler, Van Gogh ve döneminde yaşayan ressamların resimlerinde renk pigmentinin dönüşüme uğraması gibi sonuçlar oldukça kalıcı hasarlar bırakmışlardır. Ard izlenimcilik ve fovizm akımlarına ait çok sayıda eser zarar görmüştür. Aynı şekilde ortaya çıkan her yeni teknikte zamana karşı dayanamayıp ağır hasar alan eserlerin sayısı küçümsenmeyecek kadar fazladır.

Ortaçağ literatürlerinin fazla sayıda eski ve kullanılmayan sözcükler içermeleri, çeviriler sırasında oluşan dil ve anlatım bozuklukları meydana gelişi, ilerleyen zamanlarda kitap incelemelerini zorlaştırarak geçmiş ile bağların kopuşuna sebep olmuştur. Ayrıca 19. Yüzyıl öncesi çok fazla sayıda kitapta bulunan ve referans verilmeden yazılan birbirinin benzeri veya kopyası incelemelerin orijinal kaynağın bilinmemesine yol açtığı tespit edilmiştir. Yine de sanatçılar bu kılavuzlar olmadan ne yapacaklarını bilemezlerdi.

Literatürlerin oluşumunda ressamların yanında kimyagerlerin de oldukça fazla emekleri olmuştur. Simyacıların ve kimyagerlerin yazmış olduğu literatürlerde aynı kitapta resimle bağlantısı olmayan metal işçilikleri, kimya ve fizik gibi tariflere de yer verilmiştir. Ancak Cennini gibi ressamların yazmış oldukları kılavuzlar, bir ressamın perspektifinden çıkmış olması dolayısıyla ressamlar tarafından daha anlaşılabilir olması ve sanatçıların gizlerine dair tüyoları içermesi sebebiyle kimyagerlerin yazdıkları literatürlerden daha ön plana çıktığı tespit edilmiştir.

Geçmiş kaynaklara baktığımızda günümüzde mevcut olmayan materyaller oldukça fazladır. Bunun başlıca sebepleri artık üretimi olmayan, kaybolmuş bitki türleri ya da materyalleri elde etme yöntemi gibi nedenlerdir. Bunun yanında bazı tariflerin bir kısmının sözlü şekilde aktarılması ya da ressamların günlük defterlerindeki karalamalar arasında kalması sebebiyle kaybolduğu tahmin edilmektedir. Ayrıca usta çırak ilişkisiyle aktarılan tecrübeler zamanla orijinalliğinden bozulmaya uğramış ve çok önemli teknikler tarih sahnesinde belirsizliğe mahkum olmuşlardır. Günümüz analiz tekniklerinin bile bu materyalleri bulmamızda bir çözüm sunamadığı tespit edilmiştir. Tüm bunların yanında materyaller ve teknikler üzerine yazılmış literatürlerin önemi bir kez daha ön plana çıkmaktadır.

Günümüzde birçok sanatçı resim materyallerini kullanıma hazır şekilde mağazalardan tedarik etmektedir. Elkins, hazır malzeme alışkanlığı sonucunda, çağdaş kimya biliminin ressamlar tarafından yeterince iyi anlaşılmadığına ve özen gösterilmediğine dikkat çekmiştir. Medyumların çalışma prensibini ve pigmentlerin özelliklerinin bilinmesinin önemini vurgulamıştır (2021, s. 45). Malzemeleriyle ilgili kaygılanıp onları benimseyen sanatçılar bu konu hakkında yazılmış literatürlerin yardımıyla beraber olumlu sonuçlar elde etmiştir.

Atölye sisteminin sanatçı için önemi oldukça fazladır. Ressamlar atölyeye bir laboratuvar olarak yaklaştığında malzemeleri deneyimlemeye başlarlar. Materyali daha iyi tanımak, ustaları bir anlamda daha fazla özgürleştirmiştir. Materyallere hakim olmak, ustanın materyaller üzerine kişisel tarzını oluşturabilmesinin yanında eserlerinin uzun ömürlülüğünü ve sağlamlığını güvence altına alacak güçlü esasları oluşturmuştur

(Doerner, 1984, s. v-vii). Uygulama esaslarının incelenmesi sonucunda materyalleri daha iyi tanıyan ustaların kendine özgü tekniklerinin dönemlerinden nasıl ayrıldığı görülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

BATE John (1634). The Mysteryes of Nature and Art : conteined in foure severall tretises, the first of water workes, the second of fyer workes, the third of drawing, colouring, painting, and engrauing, the fourth of divers experiments, as wel serviceable as delightful, T. Harper for R. Mab, London

CENNİNİ Di Cennino (1821). Trattato della pittura, Co' torchj di Paolo Salviucci, Roma

Da VİNCİ Leonardo (1721). Leonardo da Vinci on Painting, A Treatise of Painting, John Senex için basılmıştır, Londra

DALİ Salvador (1992). 50 Secrets Of Magic Craftsmanship, translated by Haakon M. Chevalier, Dover Publications Inc, New York

DELAMARE François, GUINEAU Bernard (2008). Renkler ve Malzemeleri, çev: Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

DOERNER Max (1984) (ilk basım 1934), The Materials Of The Artist And Their Use In Painting With Notes On The Techniques Of The Old Masters, Harcourt Inc., Florida

DOSSIE Robert (1764). The handmaid to the arts Vol. the First, Printed for J. Nourse, London

DOSSIE Robert (1764). The handmaid to the arts Vol. the Second, Printed for J. Nourse, London

EASTLAKE Sir Charles Lock (1960)(İlk basım 1847). Methods and Materials Of Painting Of The Great Schools And Masters, Dover Publications, Inc., New York

ELKINS James (2021). Nedir Resim, çev: Evren Erlevent Kence, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

FAUCAULT Michel (2018). Manet, Velazquez ve estetik modernizm, iletişim yayınları, İstanbul

FINLAY Victoria (2007). Renkler Boya Kutusunda Yolculuklar, çev: Kudret Emiroğlu, Dost Kitapevi, Ankara

FİSCHER Ludwig Hans (1898). Die Technik der Oelmalerei, Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, Wien

GALLERSON David W. (2001). Painting Outside The Lines, Harward University Press, Amerika Birleşik Devletleri, CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

KANDINSKY Wassily (2021). Sanatta Maneviyat Üzerine, çev: Gül Yıldız, Mavi Delta Yayınları, İstanbul

LYNTON Norbert (2009). Modern Sanatın Öyküsü, çev.Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, İstanbul

MAYER Ralph (1970)(1940 ilk basım). The Artist's Handbook Of The Materials And Techniques, The Penguin Group Penguin Books USA Inc., New York

MAYER Ralph (1979)(1948 ilk basım). The Painter's Craft An İntroduction to Artists' Methods and Materials, Penguin Books, New York

PILES Roger de (1684). Les premiers elemens de la peinture pratique : enrichis de figures de proportion mesurées sur l'antique, Chez Nicolas Langlois ..., A Paris

RATCCLIFFE Thomas, DANIEL Thomas (1668). The excellency of the pen and pencil, exemplifying the uses of them in the most exquisite and mysterious arts of drawing, etching, engraving, limning. Painting in oyl, washing of maps & pictures. Also the way

to cleanse any old painting, and preserve the colours. Collected from the writings of the ablest masters, both antient and modern, as Albert Durer, P. Lomantius, and divers others. Furnished with divers cuts in copper, being copied from the best masters, and here inserted for examples for the learner to practice by .., Printed by Thomas Ratcliff and Thomas Daniel, for Dorman Newman and Richard Jones , London

SUH H. Anna (ed.)(2019). Leonardo'nun Defterleri, çev: Alev Serin, Akılçelen Kitaplar, Ankara

SUPURGEON Tad (2019). Living Craft, Zoetrope, Pennysylvania

THEOPHILUS Presbyter (12??). ed. HAWTORNE John G., SMITH CYRIL STANLEY (1963). On Divers Arts, University of Chicago Press, Chicago

TURHANLI Halil (2015). Gerçekliğe ve Geleneğe Karşı, Encore Yayınları, İstanbul

VASARİ Giorgio (1501-1574) (1907) Vasari on Technique, J.M Dent & Co., London

Makaleler

BINSTOCK Benjamin (1999). Rembrandt's Paint, Journal Article, *RES: Anthropology and Aesthetics* No. 36, Factura (Autumn, 1999), pp. 138-165 (28 pages), Published by: The University of Chicago Press on behalf of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Chicago, Erişim: https://www.jstor.org/stable/20167480

FARAGO Claire (2003). How Leonardo da Vinci's Editors Organized His "Treatise on Painting" and How Leonardo Would Have Done It Differently, *Studies in the History of Art* Vol. 59, Symposium Papers XXXVI: The Treatise on Perspective: Published and Unpublished (2003), pp. 20-52 (33 pages), National Gallery of Art yayını, Washington, Erişim: https://www.jstor.org/stable/42622652

GİBBS F.W. M.Sc. Ph.D. (1951). Robert Dossie (1717–1777) and the society of arts, Annals of Science, vol:is 7:2, 149-172, New York, DOI: 10.1080/00033795100202311, Erişim: https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00033795100202311

GÜVEN Sıla (2017). Kiefer'in Eserlerinde Yüzeysel Deneyselliğin Sosyolojik Bağlamı, International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, Cilt: 2, Sayı: 2, Haziran-Temmuz / Yaz, Ankara, Erişim: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/397068

IZZO Francesca Caterina, FERRIANI Barbara, BERG Klaas Jan Van den, KEULEN Henk Van, ZENDRI Elisabetta (2013). 20th century artists' oil paints: The case of the Olii by Lucio Fontana, Elsevier BV Pub., Amsterdam, Erişim: https://www.academia.edu/78346475/20th_century_artists_oil_paints_The_case_of_the_Olii_by_Lucio_Fontana

IZZO Francesca Caterina, BERG Klaas Jan van den, KEULEN Henk van, FERRIANI Barbara, and ZENDRI Elisabetta (2014). İssues in contemporary oil paint, Springer Pub., İsviçre, DOI 10.1007/978-3-319-10100-2, Erişim: https://www.academia.edu/78368936/Issues_in_Contemporary_Oil_Paint

MAYER Ralph (1975). The Artists Technical Research Institute, *Art Journal* Vol. 34, No. 4 (Summer, 1975), pp. 316-319 (4 pages), CAA (College Art Association) (1911), New York, Erişim: https://www.jstor.org/stable/775912

TALLEY M. Kirby Jr. (2005). An Old Fiddle on a Green Lawn: The Perverse Infatuation with Dirty Pictures, Journal Article, *Metropolitan Museum Journal* Vol. 40, Essays in Memory of John M. Brealey (2005), pp. 37-50 (14 pages), Published by: The University of Chicago Press on behalf of The Metropolitan Museum of Art, Chicago, Erişim: https://www.jstor.org/stable/20320642

YAŞAR Necdet (2018). Yağlı Boya Resimleme Yönteminin İki Temel Dalı: Flaman ve İtalyan Resimleme Yöntemleri, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Journal of the Fine Arts Institute, sayı 41, Erzurum

Kitap İçi Bölüm

NEUHAUS (1984). Önsöz s. xi, (DOERNER Max) The Materials Of The Artist And Their Use In Painting With Notes On The Techniques Of The Old Masters, Harcourt Inc., Florida

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Emre CELALİ

Eğitim:

Lise: 2008, Işılay Saygın Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümü, İzmir

Lisans: 2014, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans: Devam ediyor, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Karma Sergiler:

2014 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul

2014 Mezunlar Seçkisi, Tophane_i Amire, İstanbul

2018 UPSD, Kültürpark Resim Heykel Müzesi Galerisi, İzmir

2018 Rotary Sanat Katalog, İstanbul

2019 DEÜ GSE, Lisansüstü sergisi, TAD, İzmir

2019 Uluslararası Mini Baskı ve Ekslibris sergisi, Bursa

2019 ‘’Olay Ufku’’, Labirent Sanat, İstanbul

2019 20th İnternational Print Biennial Varna, Bulgaristan

2019 18. Ekim Geçidi, İzka Port, İzmir

2019 ‘Anemoia’, Labirent Sanat, İstanbul

2019 8. Uluslararası EgeArt Sanat Günleri, Ege Üniversitesi, Atatürk Kültür Merkezi, İzmir

2021 22nd Grenchen Triennale, Mini Print, İsviçre

2021-2022 ‘’Buluşma-1’’, Turgut Pura Vakfı, İzmir

2022 ‘Döngü’, Gru Art Gallery, İzmir

2022 39.Dyo Resim Ödülleri Sergisi, Tophane i Amire, İstanbul

2022 Art Weeks Akaretler VII, Akaretler Sıraevler No.B1, İstanbul

Kişisel:

2022 ‘Prytaneion’ Kişisel Sergi, Labirent Sanat, İstanbul

Ödüller:

2019 Genç Sanat, 5. Güncel Sanat Proje Yarışması Sergisi (Mansiyon Ödülü), CerModern, Ankara

2020 Genç Sanat, 6. Güncel Sanat Proje Yarışması Sergisi (Başarı Ödülü), Tarık Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul

2021 75. Devlet Resim ve Heykel Yarışması Sergisi (Başarı Ödülü), Resim Heykel Müzesi, Ankara