

SEP ÜNİVERSİTESİ

Resim Tekniği

JEAN RUDEL

Yayınları

CEP ÜNİVERSİTESİ

Resim Tekniği

Technique de la peinture

JEAN RUDEL
Paris I Üniversitesi'nde Öğretim Üyesi

Çeviren
NEŞE ERDOK

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

İletişim Yayınları • PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

CEP ÜNİVERSİTESİ

İletişim Yayıncılık A.Ş. Adına Sahibi: Murat Belge
Genel Yayın Yönetmeni: *Fahri Aral*
Yayın Yönetmeni: Erkan Kayılı
Yayın Danışmanı: *Ahmet İnsel*

Yayın Kurulu:
Fahri Aral, Murat Belge, Tanıl Bora, Murat Gültekingil,
Ahmet İnsel, Erkan Kayılı, Ümit Kıvanç,
Tuğrul Paşaoğlu, Mete Tunçay.

Görsel Tasarım: *Ümit Kıvanç*
Dizgi: Maraton Dizgievi
Sayfa Düzeni: *Hüsnü Abbas*
Baskı: Şefik Matbaası (iç) / Ayhan Matbaası (kapak)
Dağıtım: Hür Basın Dağıtım A.Ş.

İletişim Yayıncılık A.Ş. · Cep Üniversitesi 34 · ISBN 975-470-113-X

1. Basım · İletişim Yayınları, Temmuz 1991
Temmuz 1990 tarihli 11. baskısından çevrilmiştir.

© Que sais-je?, Presses Universitaires de France, 1950
108, Boulevard Saint-Germain, 75006, Paris-France
© İletişim Yayıncılık A.Ş., 1991
Klodfarer Cad. İletişim Han. No:7 34400
Cağaloğlu-İSTANBUL. Tel: 516 22 60 · 61 · 62

YAZARIN DİĞER ESERLERİ

Nous partons pour Venise, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, 4. baskı 1986.
Saint-Guilhem-le-Désert, Ed. Christian, Montpellier, 1947.
Venise au temps des galères, Paris, Hachette, 1968.
L'Art et le Monde moderne, Ed. Larousse, 2 cilt, Paris, 1970.
Anjame, Cenevre, Cailler, 1973.
Les grandes dates de l'histoire de l'art, PUF, Paris, 2. baskı 1980.
Technique du dessin, 1979.
Technique de la sculpture, 1980.
La peinture italienne, 1987.

Önsöz

Günümüzde bilgi bir yandan en önemli değer haline gelirken diğer yandan da artan bir hızla gelişiyor, çeşitleniyor. Ama katlanarak büyüyen bilgi üretiminden yararlanmak, özellikle gündelik yaşam kaygılarının baskısı altında, zorlaşıyor. Her şeye rağmen bilgiye ulaşma çabasını sürdürenler için de imkânlar pek fazla değil.

Ayrıca, özellikle Türkiye gibi ülkelerde bir konuda kendini geliştirmek ya da sırf merakını gidermek için herhangi bir konuyu öğrenmek isteyenlerin şansı çok az. Üniversitelerimiz, toplumumuzun yetişkin bölümüne katkıda bulunmak için gerekli imkânlardan yoksun.

Cep Üniversitesi kitapları işte bu olumsuz ortamda, evlerinde kendilerini yetiştirmek, otobüste, vapurda, trende harcanan zamandan kendileri için yararlanmak isteyenlere sunulmak üzere hazırlandı.

20. yüzyıl Fransız kültür hayatının en önemli ürünlerinden olan, bugün yaklaşık 3000 kitaplık dev bir dizi oluşturan "Que sais-je" (Ne Biliyorum?) dizisini İletişim Yayınları Türkçe'ye kazandırıyor. İletişim'in Cep Üniversitesi, bu büyük diziden seçilmiş,

Türkiyeli okurlar için özellikle ilgi çekici olabilecek eserlerin yanısıra, Avrupa'nın başka yayınevlerinin benzer bir çerçevede yayımladığı kitapları da içeriyor.

Ayrıca, Türkiye'nin siyaset, kültür, ekonomi hayatıyla ilgili konularda özel olarak bu dizi için yazılmış telif eserler "üniversite"nin "öğrenim programını" tamamlayacak.

Cep Üniversitesi'nin her kitabı alanının öndegelen bir uzmanı tarafından yazıldı. Kitaplar, hem konuya ilk kez eğilen kişilere hem de bilgisini derinleştirmek isteyenlere seslenebilecek bir kapsam ve derinlikte. Bilginin yeterli ve anlaşılır olması, temel kıstas. Cep Üniversitesi kitaplarını lise ve üniversite öğrencileri yardımcı ders kitabı olarak kullanabilecek; öğretmenler, öğretim üyeleri ve araştırmacılar bu kitaplardan kaynak olarak yararlanabilecek; gazeteciler yoğun iş temposu içinde çabuk bilgilenme ihtiyaçlarını Cep Üniversitesi'nden karşılayabilecek; çalıştığı meslek dalında bilgisini geliştirmek isteyen, evinde, kendi programlayabileceği bir meslekî eğitim imkânına kavuşacak; ayrıca, herhangi bir nedenle herhangi bir konuyu merak eden herkes, kolay okunur, kolay taşınır, ucuz bir kaynağı Cep Üniversitesi'nden temin edebilecek.

Cep Üniversitesi kitapları sık aralıklarla yayımlandıkça, benzersiz bir genel kültür kitaplığı oluşturacak. İnsan Hakları'ndan Genetik'e, Kanser'den Ortak Pazar'a, Alkolizm'den Kapitalizm'e, İstatistik'den Cinsellik'e kadar uzanan geniş bir bilgi alanında hem zahmetsiz hem verimli bir gezinti için ideal "mekân", Cep Üniversitesi.

İletişim
Yayınları

İçindekiler

GİRİŞ 7

I. BÖLÜM

Resim Tekniği Üzerine Genel Görüşler 9

Temel Veriler 9

Tarihsel Gelişim 10

II. BÖLÜM

Duvar Resmi ve Nesne Üzerine Resim 31

Fresk 32

Diğer Yöntemler (Karma Yöntemler) 38

III. BÖLÜM

Sehpa Tablosu 45

Su Esaslı Çeşitli Teknikler 45

Yağ Tekniği 52

IV. BÖLÜM

Yeni Teknikler ve Medyumun Modern Çözümü 81

V. BÖLÜM

Yüzey Organizasyonu 89

Kompozisyonun Organizasyonu 90

Renk Sorunu 94

Yüzeyin Çizgisel Organizasyonu 104

VI. BÖLÜM

Resimlerin Korunması 112

Koruma 112

Koruma Koşulları (Doğal Kazalar) 113

Temizlemeler 117

Resimlerin Bilimsel İncelenmesi 119

SONUÇ

Teknik ve Bilgi: Çözümlemeye Bakıştan Çözümlemeye ... 124

BİBLİYOGRAFYA 127

GİRİŞ

Sanat bir görüşe bağlıdır... Ama malzeme engeli bu belirsiz görüşü kendini formül halinde açıklamaya, en azından büyüleyici olan, tanınabilir bir işarette yoğunlaşmaya zorlar.

Aujame

Belirli bir malzeme seçimi ve onların kullanımlarında belirli bir tekniklik olmaksızın yapıt varolamaz. Sözkonusu olan ister saf plastik yaratı, ister bir imgenin formül haline getirilmesi olsun, yapıtın aldığı biçim, tıpkı anlamı gibi, büyük oranda bu özdekliğe bağlıdır.

Fakat, resimsel olgu aynı zamanda, her ikisi de sık sık birarada olabilen, belirli sayıda tarihsel uygulamanın veya çağdaş buluşların neticesi olabilir. Bu arada, yüzey organizasyonundaki kişisel tarzın büyük oranda, kullanılan araçların seçimi ve düzenini koşullandırdığını unutmamak gerekir. Bir tarafta bir mesleğin reçetelerinin tümünü, diğer tarafta da onların malzeme aracılığıyla biçimleri nasıl yaşattıklarını görürüz. İlk basımımızın önsözünde Aujame: "Özel bir dile hizmet etmeğe elverişli bir işçilik, özgün bir deyiş sanatı keşfetmek gereklidir" diye yazar. Elbette güzel imgeler yapmak gerekir, ama aynı zamanda bu imgelerle, doğanın sunduğundan zorunlu olarak uzak olmayan, seyirci üzerinde kesinlikle etkili olabilecek kadar yeterli farklılıkta özel bir dünya düzeni fikri verilmelidir. Bununla birlikte, kurallara aykırı olarak icra edilmiş resimlerin hayranlık verici bir şekilde korunmuş oldukları, aşırı bir titizlikle gerçekleştirilmiş olan diğerlerinin ise elli yıl sonunda harabeden başka bir şey olmadıkları olgusuna da dikkat çekmek gerekir.

Burada biz, yine de doğruluğu kesin ve yanılmaz reçeteler özeti sergilediğimizi iddia etmiyoruz. Çünkü herkes kendi reçetesine sahip olabilir veya kendi yaratıcılığının gereklerine göre atölyede bir başkasından veya başka bir sanat okulundan öğrenilmiş olan reçeteleri mükemmelleştirebilir. Biz sadece resim mesleğinin zaman boyunca değerlendirilmiş belirli sayıda temel ilkelerini, yaratılışının temel aracı olarak görülen ve ressamı tedirgin

eden resimsel problemlerin daha iyi tanınmasını sağlayacak şekilde anımsatmak istedik. Seve seve anımsatmak isteriz ki, yapıtın süresini ve niteliğini en iyi sağlayan, en az olanaklara sahip olan en basit tekniklerdir. Böyle olmakla birlikte, zamanla iyi bağdaşma arzusu, hızla başarı getirecek bir tüketim ürünü imal etme arzusuna üstün gelir. Böylesi bir seçim tekniğin kendisini koşullandırır.

Bu yeni basım nedeniyle, bu girişimin başlangıcında kaybettiğimiz arkadaşlarımızı anımsatmak isteriz:

Maurice Crouzet, Jean Aujame, Xavier de Langlais ve tabii ki babam. Dostumuz ve çok değerli danışmanımız kimyager Marc Havel'e ve bize özellikle değerlendirdiğimiz eleştirel bir bakışla yaklaşan bütün meslektaşlarımıza teşekkür ederiz.

BİRİNCİ BÖLÜM
RESİM TEKNİĞİ ÜZERİNE GENEL GÖRÜŞLER

I. Temel Veriler

Resim tekniği, hiç olmazsa metodlarında yalın bir görünüşe sahiptir. Bu metodların tümü dört eleman halinde özetlenebilir: Taşıyıcı (support), astar-sıva (enduit), renk verici madde (pigment) ve bunların sabitleştirilmesi için kullanılan az veya çok karmaşık bir sıvı. Hem sıvı, bağlayıcı, yapıştırıcı ve hem de sıvılaştırmak ile yükümlü eriticisiyle inceltici olan bu sıvı pigmanların taşıyıcıya (üzerine resim yapılan yüzey) yapışmalarını sağlayıp onları sabitleştirir ve korur.

Bu dört elemanın seçimi ve çok çeşitli bileşimleri kullanılan boya tipinin belirlenmesine ve sanatçının "yapma" tarzına göre boyanın alacağı son ifade biçimine bağlıdır. Bu "yapma" tarzından, boya tabakasının uygulanmasında kullanılan araçları ayıramayız. Çünkü onların rolü, elin hareketi ile resimsel nesnenin yapısı arasındaki temel ilişkiyi oluşturdukları için, en başta gelen bir öneme sahiptir. Burada, büyük çeşitlilikteki bu araçları sadece anımsatmakla yetiniyoruz.

Sık ve sert kıllı, çoğu zaman dörtgen kesimli fırçalar, kalın macun halindeki boyanın yayılarak sürülmesinden, uzun ve inci çizgilerin fırçanın ağzıyla çizilmesine kadar, hayret verici çeşitlilikteki oyunlara olanak tanırlar.

Sivri uçlu, esnek kıllı fırçalar da biçimleri çizmek, süregelen çalışmayı incelik vererek genişletmek için kullanılır. Kalın ve ince fırçalar biçimleri ve kıllarına göre sınıflandırılırlar: İpek, naylon, kokarca, zerdeva, porsuk, Sibirya sincabı vb. Dekorasyon için kullanılan büyük fırçalardan suluboya ve guvaş için kullanılan "petit-gris"lere kadar bütün fırçalar çapları ve büyüklükleri, kalınlık ve kullanım nedenlerine göre numaralandırılırlar.

Fırçaların bakımları boyanın fırçaları yakmasını en-

gellemek için sürekli bir titizlik istiyorsa da bazen biçimlerinin bozulması onları ressamın özel gereksinimlerine uygun araçlar haline getirir.

Rengin yayılarak sürülmesi için, arzulanan fırça darbelerinin tipine, resim yapılacak yüzeyin büyüklüğüne veya yüzeyin tekdüzenliliğine göre fresk ressamları için malalar yanında diğer araçlar da araya girerler: Palet bıçakları, kazağılar, rulolar, püskürgeçler, aerograflar, alacalı boyamak veya parlatmak için kafesler ve tabii ki kauçuk şeritlerden çeşitli biçimlerdeki çubuklara kadar imal edebileceğimiz bütün bir araçlar gamı... eli ve onun başparmağını da unutmayalım! Böylece taşıyıcı üzerine yapıştırılmış resimsel boya tabakasını biçimlemek için o kadar çok araç.

Burada "taşıyıcı" terimini genel anlamında kullanacağımızı gözönünde tutalım: bağlayıcı maddelerden modern endüstrinin sanatçılara sunduğu plastiklere kadar resim tabakasını taşıyan her malzeme. Bir çoğu seçilen bağlayıcının değişikliklerine uyarak onlara ayrılan yere göre çok çeşitli şekillerde kullanılabilirler.

Buna karşın belli plastik tipte taşıyıcılar ve öngörülen bağlayıcı arasında bazı yakın ilişkiler istenebilir. Öte yandan taşıyıcılar, astar-sıvalar ve bağlayıcılar da bazıları heterojen olabilen sıvı malzemelerce belirlenmektedir.

Mesleğin bu temel verileri, Vitruve'den Klee'ye kadar, bir temsil veya sunuş sanatı olarak anlaşılan resmin bütün tarihini benzersiz bir şekilde koşullandırmıştır.

II. Tarihsel Gelişim

1. Tarih Öncesi İlk Buluşlar - İnsanın, doğanın kendi emrine verdiği ana renkleri saptamak gereğini duyduğu ve bunun olanaklarını bulduğu andan itibaren resimden sözedebiliriz. Yeryüzü, değişik renkleri ve yumuşak toprakları, bitkisel özleri, ilk kimyasal değişimler, iş artıkları (kömürleşmiş kemikler) ile insana erkenden renk fikrini vermiştir. Bir yüzeyin sertliği, suyun esrarengiz kuvveti ona doğal renk verici maddeleri nasıl saptayabileceğini gösterdi. Yaratılan resimlerin hayatını uzatma arzusu insanların, renk moleküllerini sabitleşti-

rici bir maddeyi bulmasma neden oldu. Bu cinsten bir maddenin bileşiminin ne olduğunu söylemek olanaksızdır. Yağ, bitkisel özler, reçineler kullanıldı. Mas-d'Azil ve Altamira mağaralarındaki çok eski resimlerin bu güne kadar kalmasını sağlayan bu maddelerdir.

Mağara resimlerinin yapılmasında kullanılan renk verici maddelerin çoğunun tanımlanması mümkün oldu: Sarı ve kırmızı kil, demir oksitler, okr (ocre) tonalitesinde toprak boyalar, kömürleşmiş kemik siyahları, ağaç dallarının külleri. Maviler manganez dioksitten elde ediliyordu. Bitkisel boyaların da izine rastlanıyordu. Bu maddeler kuru olarak veya su, yağlı maddeler belki de yağ ile eziliyordu. Ezme işlemi geleneksel havan tokmağının ataları olan iki taşın yardımı ile yapılıyordu. Bu malzemelerden başka, içlerine renkli tozlar konulan küçük taşlar ve deniz hayvanı kabukları da bulunmuştur.

El, parmak, tüy veya bitkisel liflerden yapılmış fırça, belki de yosun tamponları ve hattâ renkli yumuşak taşlar gibi yanmış odun parçaları da renkleri sürmek ve biçimleri belirlemek için kullanıldılar: rastladığımız uygulamaların çeşitliliği buradan geliyor: Konturlu veya konturlu renkli siluetler, birbirinden ayrı küçük tuşlar (fırça darbeleri), "tamponlamalar", renk yansıtmaları, farklı yoğunlukta renkli malzemelerin üstüste gelmesiyle elde edilen etkiler; kısaca, daha şimdiden resim tarihi boyunca tekrar tekrar göreceğimiz o kadar çok araç.

2. Tekniklerin Gelişimi -

A) Uygulamalı Sanat Olarak Resim - Antik Çağlar hakkındaki bilgilerimiz, eski teknikler üzerinde bizim daha belirgin kavramlara varmamızı sağlamıştır. Fakat hem metinlerin yetersizliği ve az bulunurluğu, hem de sıvağları (véhicules) tanımanın olağanüstü güçlüğünden dolayı hâlâ sayısız bilinmeyen vardır. Gerçekten de antik resim ilkin uygulamalı bir sanattı: Duvar dekorasyonu, nesnelere yönelik süs ve boyalı heykeller. Antik resmi üç ana teknik grup halinde nitelendirebiliriz: Sadece detramp veya tampera, fresk, balmumu. Bunlar renk verici maddelerin sabitleşmesi için kullanılan en tanınmış usullerdir.

Bütün Akdeniz ve Uzak Doğu kavimleri su, tutkal ve zamk (reçine) esasına dayanan bir resim demek olan detramp veya tamperayı uygulamışlardır. Sözün kısası, detramp bize çok eski zamanlardan kalma bir mirastır. İnce alçıdan yapılmış kuru bir sıva üzerine fırça yardımıyla, düz renklerle detramp usulü resim yapılırdı. Renk tabakaları çoğunlukla yan yana sürülürdü. Etrafları daha koyu bir çizgi ile sınırlanır daha sonra iç ayrıntıları eklenirdi. Mısırlı sanatçılar tarafından Eski İmparatorluk'ta 4. Hanedan'ın (İ.Ö. 3400-2200) mezarlarında ve yine Girit ve Yunanistan'da kullanılan yöntem budur.

Daha o zaman mineral, bitkisel ve organik kökenli bütün bir çeşitli renk gamı mevcuttu. Beyazı öğütülmüş deniz kabuklarından, kalsiyum karbonat ve kalsiyum sulfattan veya kurşun beyazından (céruse) imal edilirdi. Beyaz (Cennini'nin Saint Jean beyazı gibi) büyük bir olasılıkla reçineli (zamklı) suda veya kireçte eritilmiş alçıydı. Siyahlar kireçleşmiş kemik, bitkisel kömür ve isten elde edilirdi. Daha o zamandan kırmızı okrlar, demir-oksidler, hematit, erguvan kırmızısı (pourpre), zincifre (cinabre) olarak adlandırılan civa esaslı bütün bir kırmızılar gurubundan yararlanılıyordu. Kırmızı miniumdan yapay olarak hazırlanıyordu. Sarılar için okr topraklar ve limonit yanında sarı zırnık (orpiment) denilen arsenik sülfür kullanılıyordu. Çok güzel bir mavi lapislazuliden veya genelde çift silikatlı kalsiyum ve bakır karışımı ile yapılan pişirilmiş cam hamurundan çıkıyordu. Yakın zamanda yapılan araştırmalar (D.Lefur'un tezi) ünlü Mısır mavisinin bakır karbonatının (malaşit) (sodyum ve potasyumlu kirlilikleriyle) kum ve kalker tozunun (yeşil pigmanların gizli silikat hidrate kristalleri olduğu anlaşıldı) ısıtılmasıyla elde edildiğini gösterdi. Bitümden çıkan doğal kahverengiler biliniyordu. Değişik karışımlar turuncular ve grilerin elde edilmesine olanak sağlıyordu. Altın ve gümüş bazan bu paleti zenginleştiriyorlardı.

Sıvağlar (véhicule) çok çeşitliydi. Balık derisi kırpıntısı ile yapılan tutkal, zamklar -özellikle Arap akasyasından çıkan Arap zamkı (gomme arabique)- kazein, mum; boya tabakasının kırılmasının etkilerini engellemek için kola ve bal. Birçok defa da neft yağı (l'huile de naphte)

kullanılmışa benziyor.

İnce kamış fırçalar ve daha sonra, hayvan kıllarından yapılan fırçalar bu boyaların uygulanmasında kullanıldı. Mısır'dan Roma'ya kadar sanatçılar ünlü dekorasyonlarını bu malzemelerden yararlanarak yaptılar. Uygulama teknikleri aynı değildi ve değişik usullere rastlanıyordu. Büyük renk kütleleri, alçı üzerine yapılan desen ile kendilerine ayrılmış sınırlar içine yerleştirildi. Mısır'da olduğu gibi boya tabakaları çeşitli tampera usulleri ile sabitleştirilerek uygulanırdı. Mısır, Girit ve İtalya'da örneklerine rastladığımız ve eski devirlerde büyük başarı kazanmış olan bir karma usul daha vardı. Henüz daha yaş bir sıva üzerine tek renkli bir tabaka sürülür, dekoru ise kuru sıva üzerine yapılırdı. Campanie'de ise daha olgunlaştırılmış bir teknik geliştirilmişti ki bunda dekor yaş sıva üzerine sürülmüş tek bir tonun glasisi üzerine boyanıyordu, fakat önceden büyük sahneler için beyaz sıvadan bir fon bırakılıyordu.

Belki de freskin doğuşu, üzerine detramp yapılan taze sıvanın verdiği sonuçların keşfedilişi ile olmuştur. Her ne olursa olsun fresk, henüz taze yapı harcı sıvası üzerine yapılan bir renk badanasının ta kendisidir.

Fakat bütün eski çağlar boyunca yapılan bu usul diğer tekniklerden, onu pek de olgunlaştırmamış olan tamamlayıcılar almıştır. Çoğu defa tutkal, kazein ve giderek balmumu esasına dayanan renklerle yapılan resimlerden kalıntılar bulunuyor. Klasik fresk en ucuz süsleme olanağı olmasına rağmen gerçekten güzel olan tek duvar resmi değildir. Çünkü, balmumu özellikle koruyucu niteliği ile eskiler tarafından beğenilen sonuçlar veriyordu.

Balmumlu bir bağlayıcının (liant) kullanılışı şüphesiz Eski Çağlar'ın başlangıcına kadar çıkar. Balmumu ile yapılmış gemi pruvası resimleri geleneği korunmuştur. Mısır lâhitleri bize, tonların dayanıklılığını ve renk verici maddelerin korunmasını sağlayacak şekilde, sıcak balmumunun renklerle kullanılışıyla ilgili dikkati çeken örnekler verir. Çok sayıda eşyanın süslemesinin bu şekilde yapıldığı açıktır.

Bu çeşit resim duvara uygulandığında dikkate değer

tarafı ortaya çıktı. Sözkonusu olan ankostiktir (encaustique). Reçinelerin ve belki de yağların bileşimine rengin sıvısı olarak giren balmumu, ressamı, balmumu sıcakken çalışmaya ve yüzeyi bütünüyle ısıtmaya zorluyordu. Özellikle Kartaca balmumu (cire punique) eriyip, resme her şeye karşı koyacak bir dayanıklılık ve parlaklık kazandırır.

Duvara veya mobilya üzerine yapılan bütün bu resimler temelde, ifade özgürlükleri, küçük konuların, hiyararşik olarak daha önemsiz olan insan figürleri ve hayvan biçimlerinin temsili nedeniyle ortaya çıkan düz-boya (à-plat) resimleridir. (Mısır'da XVIII. Sülâle'nin mezar resimlerinde veya Ege Bölgesi'nin minyatür-fresklerinde olduğu gibi).

Bu uygulama uzun süre ressamların tekrar tekrar başvuracakları temel bir disiplin olarak kalacaktır.

Bununla birlikte görece bir saydamlık etkisine sahip olan, üstüste gelen tabakalardan meydana gelen bir teknik Antik Çağlar'dan itibaren, Greko-romen döneminden beri, Orta Çağ'ın da mirasçısı olduğu bir ışık-gölge maddesiyle sonuçlanacaktır.

Bu usûl tamamen geliştiği zaman, resim başka bir görünüş almıştı bile... Hareketli taşıyıcılar üzerine ankostik usûlü resim yapılıyordu: Bu arada sehpa resmi doğmuştu.

Bir yandan kararan ve değişik tonların yardımıyla aydınlanan orta ton ilişkisi Helenistik-Roma döneminde, hareketli veya hareketsiz "tablo" resmi kavramıyla birlikte önemli hale gelen diğer uygulamalar yanında geçerli hale gelmiştir.

B) Resmin Bağımsız Bir Nesne Olarak Ortaya Çıkışı - Şüphesiz daha uzun süre resmin hangi andan itibaren bağımsız ve "tablolarımızın" atası olan hareketsiz bir nesne olarak ortaya çıktığını bilemeyeceğiz. Bununla birlikte varlığının bez (Turin'de, Eski İmparatorluk Dönemi'nden kalma Mısır kefeni), tahta (mobilyalar veya tanrıça resimlerinin taşıyıcıları) gibi özel bir resimsel ifadenin hizmetine ayrılmadan önce kendilerine özgü işlevleri için kullanılan çok yüksek ölçüde kalımsız taşıyıcılara bağlı olması olasıdır. Tablo fikrinin doğuşu şüphesiz birden bi-

re olmamıştır. Eski Mısır'da papirüs ruloları üzerine yapılan resimler (Livre des Morts'un guvaşları) bir metnin açıklamasıyla ilgili olmalarına rağmen ilk bağımsız resim tadını verirler. Taşıyıcısı özellikle kendine ait bir tablonun değerinden ancak, sanatçı, toplumdan saygı görmeyi beklerken daha bilinçli bir şekilde estetik değer haline gelen teknik hünerini ve duygularını bu taşıyıcının üzerinde anlatmayı istediği andan başlayarak sözedebiliriz. 4. Yüzyıl'dan başlayarak bu yeni tad Atina'-da kendini gösterir. İskender'in hükümdarlığı sırasında Apelle ortaya çıkmadan önce 5. Yüzyıl'da Efesli Parrhasios'dan sözediliyordu. Ve nihayet Roma'da, balmumu ile volumen ve kemik üzerine yapılan minyatür resmi geliştiği zaman yapılan Fayoum portreleri bize portreye çok rağbet edildiğini gösteriyor.»

Ankostik, yani yumurtalı ve yağlı bir emülsiyona karıştırılmış balmumu, kazeinli ve yumurtalı tampera, ince alçı ve tutkalla sıvanmış taşıyıcılar ve bazen tahta üzerine marufle edilmiş beze uygulanıyordu. Bazan da ankostik ve detramp üstüste konulan tabakalar halinde birarada kullanılıyordu.

Duvarlar, tablolar, giderek boyalı heykeller, lâhitler ve aynalı sandıkçılarla yapılan denemelerin birbirlerini tamamladıkları açıktır.

Aynı şekilde duvar resmi ve hareketsiz resim arasında bir ortaklığın varlığı dikkat çekecektir. Bir bütünün dekorasyonunda, fresk veya tahta pano üzerine tanınmış bir ressamca resmedilmiş bir tabloya ayrılmış olan yere daha sonra bütün dekoru yapan ressamdan farklı bir ressam tarafından icra edilmiş olan resimin montajı yapılmıştır. (Pompei'deki örnekler).

Yavaş yavaş ressamlar, belki de Hazreti İsa'dan dört yüzyıl önceden başlayarak gölgeleri modüle etmesini, glasi (glacis) yapmasını üst üste sürülmüş boyaların kalınlığından yararlanmasını öğrenerek duyarlı alanlarını genişletmişlerdir. Fayoum resimleri üzerinde, soğumak üzere olan balmumlu maddeyi tekrardan işleyen spatülün çalışmasının izini dahi görmek mümkündür.

Kopt döneminden sonra bulunmuş olan insan resimlerinin bazıları bize bezin kullanılmış olduğunu gösterir

ve bunlar Bizans dönemi İkon tipi resme kaynak teşkil eder.

Ne yazık ki sadece Roma kaynaklı belgelerin izin verdiği kadar tadına varabildiğiniz büyük "resimsel ifade" çeşitliliğine dikkat edelim. Pompei'deki Mystères Villası'ndan, Stabie'deki bir çok figüre kadar birçok yerde taramaların, glasilerin, küçük lekelerin kullanımı ortaya çıkar.

Başyapıtları için milyonlarca sesterces (gümüş Roma parası) verilerek çekişilecek olan ve ünleri yazarlarca ebedîleştirilecek olan ressam adlarını beklemekten başka bir şey kalmıyor.[1]

Yazarlar da böylesine önem kazanan bir sanatın uygulaması ile ilgilendiler. Pline (Pline l'Ancien), Vitruve ve İsa'dan sonra 6. Yüzyıl'da İsidor de Seville'in bıraktıkları belgeler bizde Eski Çağlar'ın resimle ilgili tekniğe sahip olduğu kanısını uyandırır. Ortaçağ da bundan daha fazlasını icadetmeyecektir.

C) Resim ve Heykel - Heykellerin boyanması, insan figürünün temel anlamsal ögelere gereksinimi nedeniyle, çok eski zamanlardan beri uygulanmaktadır (Örneğin Mısır mezar heykeli). Alçı sıva veya çok ince bir stük aracılığıyla, tahta pano ve bazan taş üzerine yapılan tempera usûlü uygulama, taş ve mermer için, güzel bir kehribarımsı tonaliteye sahip koruyucu bir vernik gibi kullanılan bir yağ ve balmumu karışımının kullanılmasına olanak sağladı. (Parthénon)

3. Antik Tekniklerin Korunması ve Gelişmesi -

A) Ortaçağ Avrupası'nda - Ortaçağ'ın Eski Çağ'-ın mirasçısı olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Fakat madem ki minyatür resmi gibi bazı teknikler bu devir boyunca gelişmiş ve yaygın bir hale gelmişlerdir, yalnızca basit bir korunma sözkonusu olamaz. Öte yandan özellikle balmumlu usullerde, yumurta ve giderek yağ esaslı bağlayıcıların (liant) kullanılışı önem kazandığı anda, teknik bozulmalara rastlanıyor. Sonunda yağlıboya resmin başlan-

(1) Bütün bu problemler için Augusti Selim'in *La Tecnica Dell'antica Pittura Parietale Pompeiana* adlı kitabına başvurunuz. - Studi per il 2° Centenario degli scari di Pompei, 1950.

gıcını beklerken kilise, prens ve burjuvalar için yapılan tabloların moda haline gelişi, anlayışın değişimi ile beraber yeni anlatım gereksinimlerini ve önemli teknik değişiklikleri getirdi (tampera formülleri gibi).

Ortaçağ sanatçılarına Eski Çağ'dan çok şey miras kaldı: Detramp, tampera, fresk, balmumu, guvaş ve giderek vernik; fakat 3. ve 9. Yüzyıllar arasında bu tekniklerin kaderini izlememiz biraz güçtür. Aslında bu devir boyunca sanatçı topluluklarının ne kadar yaygın olduklarını, Doğu İmparatorlukları'nda eskinin mirasının devamı için hangi çarelere başvurulduğunu bilmiyoruz. Tutucu manastırlar el yazması yapıtları büyük bir gizlilik içinde koruduklarından araştırmalar çok zorlaşmaktadır.

Batı'da ve Doğu Akdeniz memleketlerinde pahalıya malolmasından dolayı pek fazla yayılmamış olan mozaik yanında resim, iki kullanışlı taşıyıcıya bağlanır: "Duvar" ve 7. ve 9. Yüzyıllar'da papirüsün yerini alan "Parşömen"..Giderek çoğu defa kilise ve saray duvarları da, sosyal bir işlevi olan uygulamalı bir sanat yeri haline gelir.

Roma ve Akdeniz memleketlerinin ruhuna mükemmel bir şekilde uyan fresk, Ortaçağ'da ve Eski Roma İmparatorluğu'nun bütün topraklarında başlıca dekorasyon aracı olmuştur. Doğal olarak, özellikle renklerin hazırlamşıyla ilgili formüller çeşitlendi, çünkü fresk yöntemi yeniliklere pek açık değildi. Artık amaç gerçek fresk değil, kuru veya kuruya yakın sıva üzerine detramp veya yumurtalı tamperadır. Bazen belirli renkler karma bir tekniğe gerek gösterirler: Örneğin Almanya ve Outremer Mavisi. Bu bize, İtalya ve Almanya'daki fresklerde sık sık rastlanan, Meryem mantolarının mavisinin solma nedenini açıklar.

Fresk zannettiğimiz eski detramp birçok duvar resminde görülür. Fakat asıl dikkate değer ilerlemeler yapan gerçek tamperadır. Tampera daha fazla saydamlık ve dayanıklılığa olanak veren yumurta esasına dayanan bir resimdir.

Keşiş Théophile'in *Schaedula Diversarum Artium* (11. Yüzyıl) ve Cennino Cennini'nin *Le Livre de l'Art* (1473) adlı yapıtlarında bize nakledilen ve en çok kullanılan teknikler bunlardı. El yazmalarının resimleri baskı

resme benzeyen ilk şekilleriyle aslında tamperanın fikir ve destek bakımından değişik bir uygulamasıdır. Ortaçağ'dan önce ortaya çıkmıştır. Roma, aralarında kadınların belli bir üne sahip oldukları Yunanlı minyatürcüleri tanıyordu. Keşiş Théophile'den sonra Cennini bize yağın kullanılışından sözediyor. Herhalde yağı çoğunlukla heykel ve rölyefleri canlı renklerle boyamak için kullanıyorlardı. 16. Yüzyıl'ın tam ortalarına kadar resim yapmak için yağı yumurta ile emülsiyon yapmak gibi eski bir alışkanlığa rastlanır. Bu emülsiyonun uygulanması uzun süre devam eder ve 16. Yüzyıl Avrupası'nda sık sık kullanılır.

Bu gün çok iyi biliriz ki yağlıboya resim çeşitli biçimlerde uygulandığı zaman, kuruyuculuk sorunu sık sık bir çok zorluk çıkarmıştır. Öngörülen renkli bölgelerde içerdiği boya verici maddelerin durumuna göre yağ bazan lokal olarak kullanılır. Resmin birliği bir yüzey verniği ile elde edilir. Fakat bu çeşitten bir uygulamadan doğan yeni bir ruh hali Rönesans'tan önce gerçekten gelişmemişti.

Yağlıboya resim çeşitli yöntemlerle yapılıyordu ama kuruyuculuğunun azlığı ve iyi pişirilmemiş yağın kötü niteliği gelişimine engel olmuştur.

Balmumu, emülsiyon olarak, eski ankostiğe benzer yöntemlerde hâlâ kullanılır ve ikonlar çoğunlukla balmumu ile boyanırdı.

Taşıyıcı ve sıvalar genellikle Yunan ve Roma geleneklerinin taklidiydi... Yine denilebilir ki, Orta-çağ'da eski teknikler terkedilmeden aralarından bazılarında uzmanlaşılmıştır.

Ortaçağ altın yaldızla birlikte kullanılan renklerde parlaklığı aramıştır (miniature'deki minium kelimesi parlaklık kelimesinin eşanlamlısıdır). İcra ile ilgili olarak birçok teknik kullanıldı (Rosa tarafından verilen özetler, Cennini, Denys de Fourna tarafından aktarılan "klasik" uygulamalar). Genel olarak ana biçimlere ayrılan başlıca yüzeyler ayırdedilir. Genelleştirilmiş olsun veya olmasın fon renginden hareket edilir. Ten rengi ve elbiseler için ana renklerin orta koyuluktaki tonları sürülür ve onların üzerinde tekrar daha koyu ve daha açıklarla çalışılır. İnsan teninin gölgeleri ister yeşil toprak, ister kırmızı veya

grilerle yapılır ama sıkça gölge duyumuna bağlı olan deseni doğrulamak için iki renk birleştirilir.

B) Uzak Doğu'da - Bu gelişme daha belirli bir süreklilikle Uzak Doğu'da görülür. Uzun bir gelişimin sonucu olan Çin resmi, fresk, duvar resmi, kâğıt, ipek ve kenevir üzerine çalışma ve özellikle Batı için bir yenilik olan mürekkebin ve fırçanın kullanılışı bakımından çok zengindir. Öte yandan bu büyük ülkenin lake tekniğinde ne derece ünlü olduğunu biliriz.

Çin'in resim öğretmenlerine ve kuramcılarına sahip olduğunu anımsamak zahmete değer: Sie-Ho, Wang-Wei, Kouo-hi, ressamlara bir teknik ve estetik bilgiler bütünü miras bırakmışlardır. 10. Yüz-yıl'dan başlayarak resim okulları bu bilgileri sürdürmekle görevlendirilmişlerdir. Ruh ve düşünce Batı'nınkinden tamamen değişik bile olsa yöntemler, uygulama açısından aşağı yukarı aynıdır.

Hindistan birbirinin karşıtı olan bu iki coğrafî bölge arasında teknik yönden bağlantıyı sağlayacaktır. Hindistan'ın, özellikle fresk, tampera ve karma usulle yapılan hayranlık verici duvar resimlerini tanıyoruz. *Vichnuharmotaram*'dan yararlamlarak yazılan ünlü bir kitap bize, kullanılmış olan renklerin listesini ve sembolik anlamlarını veriyor. Yeteneklerine göre seçilen sanatçılar geçimlerini sağlayan ve ömür boyu sürecek bir anlaşma ile bağlı oldukları bir loncanın üyesiydiler.

C) Çalışma Koşulları - Batılı ya da Doğulu olsun bu sanatçılar arasında göze çarpan ortak bir yan vardır. Tek başına değil, grup veya birlikler halinde çalışırlar. Yardımcıları ve öğrencileri vardır. Ve bu yalnızca devrin ruhuna değil, ekonomik düzen sorununa da dayanır; sanatçı için gerekli maddelerin ticareti ve üretildikleri atölyeler yoktur. Renkler hakkında bilgi edinmek, onları ezmek, taşıyıcı ve sıvaları için gerekli bütün malzemeyi seçmek, daha doğrusu araştırmak zorundadırlar. Kelimenin tam anlamıyla zanaatkârdırlar. Malzemelerinin nitelikli olmasına düşkündürler. Teknik reçeteler kullanmak ve atölyenin alâmet-i farikası, "bottega"nın sırrı olan reçetelere sahip olmaktan gurur duyarlar. Yapıtlarında bulunan dinî koruma istekleri boş sözler olmayıp özellikle dinî sanat yapıtları sözkonusu olunca malzemenin nitelikli

olmasının ve yetkin bir çalışma tasasının karşılığıdırlar. Bu durumda kıskançlıkla saklanan sırları öğrenmenin ve bir ressamın boya verici maddelerin seçilişinden resmin bitirilişine kadar ki çalışmasının güçlüğünü anlarız. Daha o zaman sanatın malzeme ve görüş güzelliğinden meydana gelen bir bütün olduğunu biliyorlardı.

4. Yağlıboya Resmin Gelişimi -

A) Van Eyck'ler - Gerçeğe aykırı olmalarına rağmen, nadir bulunduklarından ve yanlışlıkla o ölçüde de önem kazanan metinlerden dolayı (ki bunlardan biri de Vasari'ninkidir), yağlıboya resmin yaptığı ani atılımın Van Eyck kardeşlerin buluşunda temellendiği sanılır. Öte yandan 16. Yüzyıl boyunca tabloların büyük bir kısmı, Van Eyck'lerin sırrı yavaş yavaş yayılmış gibi ustaların çoğunun tekrarlanagelen yağlıboya resmi kendilerine maletme girişimleri sonucu, yağlıboya ile yapıldı

Bütün Van Eyck'in yöntemi üzerinde kesin bir bilgiye sahip olunmamasına karşılık ressamların Van Eyck'lerden sonra yağlıboya yöntemini değişik şekillerde uyguladıklarını biliyoruz. Gerçekten bu yöntemi bildikleri kabul edilse bile, sadece Van Eyck'in yöntemine bağlı kalmadıkları açıktır.

Eğer bugünkü araştırmalara bakarak yargıya varacak olursa, bu buluşun bilinmeyen bazı noktaları aydınlanmışa benzer. Yağlıboya resmin Van Eyck kardeşlerden çok daha önce bilindiğini söylemiştik. Yağ, bazen yumurta ile emülsiyon halinde, bazan kurutucularda (siccatifs) pişmiş yağ şeklinde veya gayet sınırlı bir şekilde reçinelerle kullanılıyordu. Şüphesiz bazı tablolar tamamen yağlıboya ile yapılmıştır, fakat kötü bir uygulama yağın daha ilerde tanınacak olan bütün olanaklarından faydalanılmasına izin vermiyordu. Yağ, kullanıldığı devirde, uygun bir aracı olarak kabul edilmişti. Saf yağın sabitleştirilmesi ve o zamanlarda sevilip istendiği gibi tablonun en ufak ayrıntılarını verebilecek ince fırçalarla kullanılabilmesi için bir yapıştırıcıya gereksinimi vardı. Birçok ressama göre yağ, sadece eşya ve elbiselerin üst üste konulan kalınlıklarında işe yarıyordu.

Flamanlar ve özellikle Van Eyck'ler 15. Yüzyıl'-ın ilk

yarısında bu yumuşak ve yağlı maddeden nasıl yararlanılacağını göstermişlerdi. Yağı özel olarak hazırlayan Van Eyck'ler, kullanılmış olması muhtemel bir inceltıcinin, onlara, minyatür ve klâsik tampera usulüne göre büyük incelikle ayrıntıları resmetme olanağını sağlamasıyla, büyük bir renk zenginliğine ve malzeme sağlamlığına varabilmişlerdi. Van Eyck'lerin buluşu her şeyden önce, hemen hemen bir emay niteliğine sahip tonların saydamlığına ve kaynaşmasına olanak verir. Sanat yapıtını, elle yapılan ve malzeme kalitesi olan bir olgunluk başyapıtı olarak kabul eden her toplum için çok değerli olan hünerli ayrıntıları hiç gözardı etmeden yeni bir resim malzemesine varır. Kimyaya çok merak sarılan bir devirde, en son resimleri, Vasari tarafından nakledildiğine göre esrarengiz keskinlikte bir koku çıkaran Van Eyck'in sırlarının başarısını daha iyi anlıyoruz. Bugün usullerin başarısı üzerinde birçok görüş çatışmaktadır. Hiçbir kimyevî analiz bize yeni bir açıklama getirmedi. Belki de yağ, vernik, yumurta ve sudan ibaret bir emülsiyonun karşısındayız. Van Eyck üzerinde incelemeler yapmış olan Berger ve Laurie gibi otoritelerin iddia ettikleri de budur. Yağ ve vernik tonların parlaklık ve saydamlığını, yumurta ve su ise sıvının yapıştırıcılığını ve akıcılığını sağlıyordu. Bu da ressamlar için yumuşak ve fırçanın altından kaçmayan bir malzeme veriyordu. Sözkonusu olan yağla yapılan gerçek detramptır.

Bununla beraber Van Eyck tablonun yer yer parlayıp, yer yer mat kalmasına engel olmak için araya ince vernik tabakaları koyuyor olmalıydı. Diğerlerine ve özellikle Ziloty'ye göre, çalışma anında, imbikten çekilmesi 15. Yüzyıl'ın ikinci yarısından beri ticarî hale getirilmiş uçucu, bitkisel bir yağla (essence de térébenthine) reçineli, yağlı bir sıvının karşısında bulunuyoruz. Marogor eski usüller üzerinde yapılan yeni deneme ve araştırmalar sonucunda aşağıdaki hipotezi ileri sürdü: "Van Eyck tesadüfen yumurtalı detramp ile boya tabakası üzerinde rötuş yaparken yağlı verniğin faydasını fark etmiş olmalıydı... Bir parça karışık bir yöntem fikri buradan geliyor. Eski geleneklere uygun olarak, saf bezir yağı ile ezilmiş renklerle, hepsi terebantin ve lavanta çiçeği esansı ile

(aspic) inceltilmiş, kömürleşmiş kemik ve dövülmüş cam gibi kurutucu özelliği olan maddeler ve kaynamış yağ esasına dayanan taze bir vernik üzerinde çalışmak olacak. Kullanılan inceltici bu kaynamış yağ, esans, su ve yumurta emülsiyonundan yapılmış olacaktır. Nihayet diğerleri, Van Eyck'in mediumunun polimerize edilmiş bezir yağı olacağını (ticaretteki stand-oil) düşünüyorlar. Fakat resim tampera usulü ile hazırlanmış bir alt üzerine yapılmış olacaktır. Belki de Van Eyck ilk mediumu değiştirmiş, mükemmelleştirmişti. Her ne olursa olsun, Van Eyck'lerin büyük bir olasılıkla çalışmak için bir inceltici isteyen, vernik tipinde bir sıvı elde edilebilecek şekilde işlem görmüş bir yağın bütün olanaklarını bulmuş olduklarını aklımızda tutalım. Vernik daima tehlikeli olan pigmanlar arası reaksiyonları etkisizleştirerek, maddenin homojenliğini ve sertleşmesini sağlıyordu. Böylelikle Théophile'ın yağından daha kuruyucu, akıcı fakat hafifçe yağlımsı bir maddenin varlığı ile çalışma kolaylaşmış oluyordu.

Bu buluş tamamen genelleştirilmemişe benzer[2] 16. Yüzyıl tabloları üzerine yapılmış analizlerin doğruladığı gibi, ister tampera olarak başlanan resim yağlıboya ile bitirilsin, ister aynı resmin değişik kısımları, kullanılan renkler veya aranan etkilere göre farklı biçimde işlensin, daha uzun süre karma yöntemler kullanıldı. Ziloty'nin ifadesine göre, son bilimsel araştırmalarla yeniden değerlendirilen ustalıklı bir katmanlaşma derinliğine zenginleştirilerek işlenen bir resme doğru gelişmeyi doğrular. (*Scientific examination of early netherlandish painting*, Brüksel, 1977 ve S. Delbourgo'nun "Annales du Laboratoire du Louvre"daki yazısı, 1970-1971).

Zarif, kıymetli, sert ve parlak bir resim arayan sanatçılar için amacı ulaşılmıştı. Bu yağlı reçineli madde yardımıyla gerçeğin yeni bir anlatımına varmak olasıydı. Basımcılık, sanat yapıtıyla edebiyat arasındaki ayrımı açığa çıkarmadan önce sehpa resmi, gittikçe bu çeşit resme eğilim duyan burjuvalar nazarındaki başarısıyla, el yazması kitapların resimlerine göre üstünlük kazanır.

(2) Johnson ve Packard'ın araştırmaları, *Studies in Conservation*, 1971, No. 16'da yayımlanmıştır.

Şimdiden çiğ tamperaya daha az bağlı ve ondan daha az nüanslı tonlardan uzaktayız; fakat Van Eyck ve diğerleri uzun süre ayrıntıların sabırla işlenişinde, suluboya yaparmışcasına fondan yararlanıp saydamlıkları iyi kullanarak minyatürcüler gibi çalıştılar.

B) Yeni Yöntemlerin Yayılışı - Yağlıboya resim İtalya'da bir yenilik değildi ama Flaman yöntemi özellikle Urbino'da çok ilgi gördü. Yöntemi kıskananlar çok oldu ve gizini keşfedip karşı konulması gereken bir moda haline geldi.

Flandra sanatını araştıran Antonello da Messi-na'nın bilinen hikâyesi de buradan çıkar. Bu tekniğin gizine erişmiş olduklarını zannedenlerde, bir yüzyıl sonra Van Mander'in hayranlığına neden olan Van Eyck'ler ve onların ardıllarının hüneri ve olağanüstü sabrı yoktu.

Van Eyck'in buluşu İtalyanlar tarafından gerçekten biliniyor muydu? Flaman yöntemini yayan kişi olarak bilinen Antonello'nun (1430-1479) 1475'-te Venedik'e gelişinden önce İtalyan prenslerinin koleksiyonlarında Flandra resmi ve ressamlarının (ve Van Eyck'lerin) varoluşu nedeniyle, bu soru kesinlikle yanıtlanabilir.

Colantonio ile birlikte Napoli çevresinde Flaman etkisiyle yetişen, Messinalı Antonello, alışılagelmiş şekilde başvurulan ilişki zincirinin halkalarından birini teşkil eder. Böyle olmakla birlikte, aynı dönemde Leonardo da Vinci'nin de büyük bir ifade değişikliği gösteren benzer bir yöntemi bildiği gözlenir (Ustası Verrocchiro'nun "İsa'nın Vaftizi" resmindeki ona ait olduğu söylenen melekbaşı ve "Müjde"si: Her ikisi de Floransa'da Uffizi'dedir). Böyle olmakla birlikte P.M.Cappone'nin gözlediği gibi (enciclopedia Univ. dell'Arte) eğer Flamanlar yağla birlikte sert bir reçine kullandılarsa (resimlerindeki emaye etkisi buradan gelir), Venedikliler daha yumuşak bir reçine, bir belsem tercih etmiş olmalılar: Daha yağlı bir fırça darbesi, daha yarı-saydam bir renk etkisi, boya maddesine daha az sertleşme olanağı veren, kısa sürede çok yaygınlaşan ve bez kullanımı ile bağdaşan Venedik terebentini.

Her hal-ü kârda kişisel "giz"leriyle birlikte uygulamaların çeşitliliği, belli durumlarda, çok deneysel ve us-

talıklı olan her hazırlığın nasıl bir titizlik gerektirdiğinin bilinmemesi nedeniyle yasa haline gelmişe benzer.

Yeni yöntem, bir yandan saf yağ ile boya ezme ilkesini sürdürerek, pişmiş yağ ve litharge (mürdesenk) esasına dayanan bir bağlayıcı içerir. Antonel-lo'nun başarısında Flamanlar tarafından yayılan yağ modasının büyük rolü vardır. Zaten 16. Yüzyıl el kitaplarında (Armenini'nin *De Veri Precetti Della Pittura*'sı, (Ravenna, 1586 gibi) bu yöntemlerin izlerini yeniden buluyoruz. Yazar bize, renklerin ezilmesi için berrak fındık yağından ve Flamanlarda olduğu gibi, üzerine resim yapılacak ve glasi olarak uygulanmayacak renklere katılan, belki de pişmiş yağ ve mürdesenk esasına dayanan bir vernikten sözediyor. Öte yandan, tanınmış metinlerde pişmiş yağ ve terebantin esansının kullanılışındaki süreklilik dikkati çeker. Aynı şekilde Leonardo da Vinci'-de de 15. Yüzyıl'ın ikinci yarısında geçerli olan, hepsi, emülsiyon olsun olmasın bitkisel yağ esasına dayanan bir aracının (medium), atölye alışkanlıklarına uygun sayısız reçeteler bir yana, büyük akıcılık ve saydamlık elde etmek yolunda kullanıldığını görürüz. Yağlı glasilerle tamamlanan eski tampera ilkesi Veronèse'ye kadar gözdeydi ve fonlar sık sık gerçek kamayölerini (camaieu) şeklinde tampera olarak hazırlanıyordu. İtalyanlar yağ tekniğini Flamanlardan farklı bir şekilde kullanmışlardır. Çok ayrıntılı bir uygulamadan uzaklaşıp büyük yüzeyler ve tuşlarla (fırça darbeleriyle) modle etmeğe çalıştılar. Belki de bunda uzun süren fresk geleneğinin etkisi olmuştu. Bu olgu, fırça darbeleri yavaş yavaş daha fazla yer tutarken, hâlâ gölgeli glasiler ve üstüste sürülen boya oyunlarına çok bağlı kalan Giovanni Bellini ve Giorgione'de gayet iyi gözükür. Bu tekniğin ilk uygulamasını Venedik Akademisi'ndeki Pieta'sında yapılan Titien, yağ usulünün verdiği olanakla boyayı kalın tabakalar halinde sürerek yeni sonuçlara varıp bunu kendine özgü bir ifadeye ve belirgin bir tarza varıncaya kadar geliştirdi. Bu defa, eski ustaların grizaylarını (grisaille) hatırlatan altların hazırlanmasından yararlanarak veya yararlanmayarak koyu renkli fonlardan ışıklı kalın patlara geçtiler.

Ziloty, daha önceden de sözettiğimiz kitabında haklı

olarak 15. Yüzyıl'dan beri gözde olan açık-koyu usulüne daha fazla nüans getiren gölgelerin değer ilişkileriyle tonların derinlemesine orkestrasyonunu anlattı. İster Flamanların ışığında, ister İtalyanlardaki yarı saydam gölgede olsun, yağ bundan böyle, sanatçılara çeşitli bileşimlerde kısmen saydam bir madde niteliğini kullanma olanağını veriyordu. Artık, atmosfer düşüncesini daha iyi vermek, bir ışık ünitesini daha iyi duyurmak, valör oyunlarını derinleştirmek olanaklıydı. Aynı zamanda sıvı veya mediumun içeriğini değiştirerek astar sıvanın hazırlanmasında modaya ve sanatçının beğenisine uygun bir derecelendirme olanağı vardı. Saydamlığını kaybetmeden en mat tondan en parlak tona gidebiliniyordu.

Eski tempera yöntemine ve bezin esnekliğine bağlı olan böylesi bir malzemenin olağanüstü başarısı anlaşılıyor: Bez gittikçe daha fazla kullanılan bir taşıyıcıdır. Venedik, resimdeki fırça darbelerinde yeni etkilere ulaşabilen daha kalın kenevir bezler ürettikçe, büyük dekoratif bütünler sadeleştirildi.

Bu yeni resim malzemesinin sunduğu bütün olanaklar manzara, kumaş ve çıplakların işlenmesi ile ilişki içindedir: Altların ve glasilerin oyunları hiçbir zaman bu derece açıkça görünür hale gelmemişti. Bu tekniğin çeşitli uygulamaları Dr. Turquet de Mayerne'in el kitabı (Cenevre, 1573, Chelsea, 1655) veya eskizler ve sayısız restorasyon çalışmaları nedeniyle bilinmektedir.

Medium ilkesinin gelişmiş olduğu kuşkusuzdur. Yağ miktarının artması lehine reçine ve verniklerin kullanılışı bırakılmıştır. Diğer taraftan aralarında kesinkes bir bağ olan iki olay ortaya çıktı: hüner beğenisinin ve resim ısmarlamalarının çoğalması ve hüner beğenisini tatmin için "far presto" gereksinimi. Bunlar 16. Yüzyıl tekniğinin sonuçlarıydı. Abartmalı bir şekilde renklendirilmiş fonların ressamlara oyun oynayacağını da dikkate alırsak bunun farkına varırız. Bununla beraber 17. Yüzyıl, Rubens gibi ustaların yetkin tekniği ve kullandığı mediumun niteliğinden dolayı iyi bir şekilde korunmuş olan başeserlerin ortaya çıkışını görmüştür.

Oudry'nin Güzel Sanatlar Akademisi'nde "Resim Tekniği Üzerinde Düşünceler" konusunda yaptığı konuş-

masında bulunan ve aşağıda özetleyebileceğimiz öğütlerine bir gözatalım:

"Bir taslak (ébauche) hafif fakat sağlam "frottis"lerle yapılmalıdır. Kurumaya bırakıldıktan sonra boya tabakasının bütün her taraftaki kalınlığı eşitlenir. Çekilecek bir vernik tabakası "embu"ye engel olarak renklerin rahatlıkla kaynamalarını sağlar." Bu, "demi-teinte"lerle yapılan "İmpression"lar Oudry tarafından dayanıklı olarak nitelendirilip övülen eski Flaman usüllerine benzer.

O devirde modanın, rokoko stili duvar dekorasyonlarında görülen belirgin, aydınlık bir resim olduğu görülür. Bu resim, kuru, fakat çalışmaya başlanmadan evvel sönmüş kireç suyu ile nemlendirilen ve üzerine gayet ince tabakalar halinde resim yapılan yumuşak bir sıva üzerinde detramp usulüyle gerçekleştiriliyordu. Tipik pastel etkisi buradan gelir. Bazı bölümlerinde daha kuvvetli bir anlatıma varmak için üzerlerinden kazein ve yağ ilâve edilmiş bir detrampla tekrardan geçirildi. Fakat artık renkli yüzeyler arasındaki ilişkilerin etkileri saydamlık etkisinden daha fazla aranmaktaydı. Medium hangi çeşit olursa olsun içinde terebantin esansının büyük rol oynadığı basit bir incelticinin yararına önemsiz hale gelmeye başlar. Bu, aynı dönemde Hubert Robert ve diğer ressamlarda görülüyor. Özellikle her zaman yapıldığı gibi 18. Yüzyıl'ın ikinci yarısı için Fransız ressamlarının resimleriyle aynı yüzyılın Guardi, Canalletto ve bilhassa Tiepolo gibi İtalyan ressamlarının yapıtlarını karşılaştırırsak onların 16. Yüzyıl İtalyan resim tekniği yöntemlerini koruduklarını görürüz. Acaba zaman zaman ileri sürüldüğü gibi balmumu ve bitüm alışkanlığı resme 18. Yüzyıl'da mı sokuldu? Antikite modasının toplumu yeniden sardığı bir anda, Romalıların resim tekniği usullerini yeniden bulmak için böyle bir ilgi gereksiz görülebilir. Bazı durumlarda 16. Yüzyıl İtalyanlarının renklerine karıştıkları bitüm 15. ve 16. Yüzyıl başlarının saçları üzerinde hafif glasi şeklinde uygulanıyordu. Fakat ne yazık ki kompozisyonların üst ve alt tabakalarına dahi karıştırılarak fazlasıyla kötüye kullanılmış olduğu gerçektir. Bitümün çok ağır bir şekilde kuruduğu ve üzerindeki kurumuş resim tabakalarının kolaylıkla çatladığı oynak bir tabaka meydana getirdiği

bilinir. Halbuki 18. Yüzyıl teknik olanaklar alanını genişletmesini bilmiştir. Rosalba Carriera kuru boyanın bir çeşidi olan, pasteli (yapıştırılmış pigmanlardan meydana gelen çubuklar) gözde hale getirdi.

C) Çelişkiler Devri - Geleneksel tekniklerin kayboluşu diye adlandırabileceğimiz olaya 19. ve 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısı süresince tanık oluruz. Halbuki tam bu süre içinde, ressamın emrine verilmiş olan boyayıcı maddeler kimya bilimi yardımıyla çoğaltılmış ve yeni deneyler ressamın görüş olanaklarını genişletmişti. Ama bütün bunlar, onları kullandıkları malzemenin dayanıklılığı ile ilgili kaygılarından da uzaklaştırmıştı. Resim tekniğinde görülen bu kopukluktan David sorumlu tutulmak istenmiştir. Fakat David mesleğini işlerini çok iyi bilen 18. Yüzyıl ustalarının yanında öğrenmişti. Buna karşılık arınmış bir sanata değgin kuramları öğrencilerini çok az teknik kaygıları olmaya yöneltmiştir. Sorunu daha yakından incelemek gerekli dir, çünkü öğrencilerine kötü resim yapmayı öğreten David değildir herhalde. Bir dekoratör olarak bıraktığı yapıtlar çok sağlıklıdır. Girodet ve Guérin, belki de J.Merimée tarafından çok fazla cesaretlendirilerek şüpheli teknik formüller kullanmış olan Proudhon'un sonları tehlikede olan resimleri gibi yapıtlar bırakmışlardır.

Özellikle iki olay o dönem ressamlarının teknik hatalar yapmalarını elbirliğiyle kolaylaştırdı.

İlkin 1840'tan itibaren tüp boyaların üretiminin tek örnek üzerine yapılması, rengi koruyan ve ona daha fazla "vücut" veren maddelerin kullanılması (balmumu, yağ ve balina yağı, eritilmiş domuzyağı). Bunlar neticede kömürden sentez ile elde edilen çoğu renklerin değişip bozulmasına neden oldular. Buna eski gizlere duyulan yeni tutku, moda olan sayısız, az veya çok iyi eritilmiş reçinenin şüpheli kullanılışları eklenmiştir.

Reaksiyonları farklı olan malzemeler üst üste kullanılıyor, veya saf yağa gereğinden fazla önem veriliyordu. Astar ile son vernik arasında pigmanlara dayanıklılık sağlayacak bir medium düşüncesi yoktu artık. Zaten çok miktarda ve kötü vernikleme yapılıyordu. Kurutucular (siccatif) kötüye kullanılıyordu. Bu tehlikeden kurtulmak

için az miktarda sıvağ (véhicule) ile resim yapmaya gidiliyordu. Nitekim esansların fazlasıyla kötüye kullanılışı da buradan gelir. Bunun da sonucunu biliyoruz: Tehlikeli tepkiler veren renk vericilerin (pigment) korunmasındaki yetersizlik. Bu, en büyük ticarî sahtekârlıkların bulunduğu ve aynı zamanda en az meslek tasası olan bir devirdir. Yeni ruh hali, iki yüzyıldan beri kendilerini birçok başeser aracılığıyla kabul ettirmiş olan renklendirilmiş verniklere başkaldırıyordu. Zaten, teknik yanılgılar sadece modern ressamlara yüklenemez. Arnenini daha o zaman, tanınmış resimlerin pek o kadar eski olmamalarına rağmen teknik bakımdan acınacak durumda olmalarından yakınıyordu.

Nihayet unutulmamalıdır ki artık 16. ve 17. Yüzyıl ustalarının çalışma yöntemlerini bilmiyoruz. Devrim sırasında ve Avrupa'nın çok ciddi bir kararsızlığa uğradığı anda Güzel Sanatlar Akademisi'nin kapanması kötü bir rol oynadı. Ressamlar yalnız yaşıyorlar, kendi kendilerini yetiştiriyorlardı. Güzel Sanatlar Akademisi ise yeterli bir teknik formasyon vermiyordu. Birkaç yıl içinde sanatçıların düşünceleri çok değişmişti. Sorulmuş ve yanıtsız kalmış birçok soruyu bilmek için Delacroix'nın günlüğünü okumak yeterlidir. Özetlenirse, sanatçı ticarî bir niteliksizliğin egemenliği altına girdi.

İngiliz suluboyacılarının başarısı sayesinde 19. Yüzyıl eski bir bilginin yeni bir anlam ile tekrar ortaya çıktığını gördü. Suluboya bundan böyle yalnız deseni tamamlayan, hızlı not almaya yarayan bir araç değildir. Su ve beyaz kâğıdın esas rolü oynadığı başlıbaşına bir resim çeşidi haline gelir. Boya konulan keselerin yerine tüplerin kullanılışı da aynı yüzyılın ilk dörtte birinde açık hava resminin daha çok yapılmasını sağladı.

Empresyonizm tarafından sonuçları benimsenen bir teknik devrim... Buna karşılık empresyonizm yüzyıllardan beri resimlerin yetkinleşmesi amacını güden ana teknik yöntemlerin unutulmasından sorumludur. Daha aydınlık resimler yapmak için Empresyonistler, saydamlık ve kontrast yoluyla renklerin sağlam bir temel buldukları altların kullanılmasını terkettiler. Hiç şüphesiz ki yeni malzemeleri ışığın kendisiydi, tabloları mükemmel bir şe-

kilde hazırlanmış altlar üzerine naklettiklerinde, özellikle iyi nitelikte bir beyaz içerenler diğer resimler kadar iyi korunabildiler. Fakat genel olarak tuvallerin ne kararmalarına ne de bozulmalarına engel olunabilmiştir. Kuşkusuz çoğu durumda sorumlu son vernikti. Fakat bazan, yağ maddesinden yoksun olan resim malzemesinin tamamen kuruması ve pastelleşmesini önlemek için vernik gerekliydi. Kötü veya hazırlanmamış taşıyıcılardan hiç sözetmeyelim.

Bu tehlikeler bazan taşıyıcı çıplak bırakan sıva tabakalarının hızlı sararmasına dayanan bir uyumsuzluk meydana getiren, tuşların gözle görünen bölünüşünün tehlikesine ekleniyordu. Üst üste boya yığılışlarının anzalı görünüşü, çok emici veya çok zayıf sıvalar sayesinde mat tonların abartılması tuvalin tozların toplanma yeri olması sonucunu doğurmuştur. Bununla beraber bunu çok genelleştiremeyiz. Çünkü Neo-Empresyonistler, Van Gogh ve hatta Gauguin tarafından çok dikkatle yapılan renk bölünmeleri, renk vericileri tehlikeli birleşmelerden korumuştur. Fauve'lar bunun tam tersine Akademik resim hatalarını Empresyonizm'in yıkıcı teknik prensiplerine katarak onları daha belirgin hale getirdiler. Doğal ki bir resmin sağlığı, onların çeşitli taşıyıcılar üzerine yığdıkları boyalara ve boya kazımalarına, çabucak saydamlığını kaybeden reçinesiz bir glasinin kullanılmasına, bir etki yararına, meslekî bilgilerini tamamen kurban etmelerine dayanamazdı. Prusya mavisinin, saldırgan "terre d'ombre"-un gereğinden fazla kullanılması, kurutucu ve verniklerin boya tabakaları kabarıp buruşuncaya dek fazla miktarda kullanılması, spatül ile ezilip karıştırılmış en kötü nitelikli beyazlar: Heyecan verici yapıtların bir çoğunun şimdi karşı karşıya kaldığı çaresiz kararma, hatta incelme, tozla kaplanma ve pul pul dökülmelerin neden olduğu tahribolmuş görünümleri buradan geliyor. Buna karşılık da bazıları mesleği kurtarmak bahanesiyle "iyi-boyamak"tan tiksinti verecek şekilde, kirli tonlar ve sıkıntılı bir atmosfer ile sonuçlanan "yalamaları" özene bezene yapıyorlardı. Kübizm rengin belli bir ölçüde sağlık ve sadeliğini yeniden bulma atılımını temsil eder. Geometrikleşmiş bir resimde yapma bir dekoratiflik etkisine

engel olmak için gerekli olan ve nadir bulunan bir tonun aranması, bir tonun özellikle saydamlık, kontrast ve ışıklılık yoluyla kıymetlendirilmesine olanak veren yöntemlerin yeniden keşfedilmesine kaynak olmuştur. Buna rağmen kabul edilmelidir ki, iki boyutlu yüzey araştırmaları yapan kübistler dayanıklılık bahanesiyle abartılmış bir matlık eğilimi gösteriyorlardı. Mineral esansların ve yeniyken çekici bir inceliğe ve bir gavuş tazeliğine sahip olup da yaşlanınca grileşen, solan resimlerin saltanatıdır bu. Yağ ve reçine yokluğu boyaların kuruyup camlaşmasını önler. Bu da ressamı niteliksiz ve fotoğrafımsı resimler yapmaya sürükler. Fakat birçoklarına göre soyut resmin gelişiminin sonucu, etkileri bazı ressamlar tarafından arzulanan, özellikle itina gösterilmiş, bazı eski ustaların malzemelerinin taklidi olan bu malzemeleri tekrar gözde hale getirmek olmuştur (bir çeşit yeni Realizm).

Soyut resim yapanların "yeni"ye olan eğilimleri, Dada ve Kübizm'in yeni bağlayıcıların çıkışını kolaylaştıran kolajları kullanması, heterojen maddelerin resme sokulması (kum-çakıl ve eşya parçaları) mesleğin kavramlarını değiştirdi. Sentetik reçineler, akrilik (acrylique) tipi emülsiyonlar bir yandan yağlıboya tekniğine özgü bazı güçlükleri çökerken, soyutlamanın resimden istediği değişik bir anlatım için malzeme açısından yeni çözümler getiriyor. Hatta resim-eşya... heykel-resme kadar gidilip böylece yararı önde tutan bir amaç olmaksızın uygulamalı sanat şekillerine başvurulmadı mı? Her ne olursa olsun bir gerçek var ki, o da bu günün sanatçılarının bazı ilkeleri bozsalar bile kendi anlatımyöntemlerine uygun teknik *yöntemleri kendilerinin bulabilecekleridir. Yalnız bu* aşamanın bundan çıkabilecek yanılgılar göze alınarak yapılması dinamik araştırma "taşizm"in, jestin kendisi "action painting"in yararına bu yanılgılardan kendilerini kurtarmak istemezlerse, bu yanılgıları sınırlandırabilecek teknik olanaklar araştırılması istenir.

İKİNCİ BÖLÜM
DUVAR RESMİ VE NESNE ÜZERİNE RESİM

Duvar Resmi ve Nesne Üzerine Resim - Duvar ve bir nesnenin yüzeyi -bir mobilya, bir sandık[3], paravana- dekora büyük gereksinim duyarlar. Uygulamalı sanat olarak resim de bu en eski taşıyıcıları (support) kendine maletti. Dekoratif bir kaplama ardındaki duvar varlığını, dekor için bir bahane de olsa unutturmamalıdır.

Barok dönemin aşırılıklarından sonra modern dönem, resmin, bu durumda kendi büyüsünün yakın birliği yoluyla tamamladığı gerçek ile, işlevsel olmanın anlamını koruması gerektiği gerçeğine yeniden duyarlı hale geldi.

Aynı şekilde "perspektif" de hem mimarinin, hem yerin ve üzerinde yaratıldığı yüzeyin uyumlu gereksinimlerinin işlevsel verilerine saygılı olmalıdır. Çünkü gözaldatmacada bile (trompe l'oeil) resimsel işlem, bir temel maddî ilişkiler bütünü yanında görsel ve espassal bir veri ilişkiye dayanır.

Dekoratörün işinin de kendi gereklilikleri olduğu açıklanabilir: Duvarın boyutları veya nesnenin, salonun, aydınlatmanın veya öngörülen nesnenin renk ve maddesinin gereksinimleri. Resim her parçası genel hayata doğru yönelen bir bütün anlayışından kaynaklanmalıdır.

Bir duvar yüzeyi duvar resmini düşündürür, belirlediği mekân ise bu resmin nasıl olacağının belirlenmesine yardım eder ve esin verir. Duvar resminin yapılacağı duvar, duvarın bulunduğu yer, resmin yapılacağı yüzeyin boyutları, aydınlatılması gözönüne alınması gereken şeylerdi. Duvar resmi mimarî erekten bağımsız olarak duvarın yüzeyini delmemelidir. Bu yönden Corrège ve Veronèse'in tavan resimlerinin kusursuzlukları, bizim estetiğimize pek uymayan bir gözaldatmaca hünerine ulaşmalarına karşın olağanüstü örneklerdir. Aynı şekilde, bir du-

(3) Örneğin 14., 15., 16. Yüzyıllar'ın ünlü İtalyan evlilik sandıkları, "Cassoni"-ler.

var resminin tonalitesi, salonun ışıklandırma açıklıklarının düzeni, nicelik ve niteliğine göre değişir. Duvarın boyutları bazı ayrıntıların gözden çıkarılmasına neden olur, alanları ile duvarın gerçeğini hatırlatan renklendirilmiş büyük yüzeylerin etkisi renklerin sistemleştirilmesine yolaçar. Duvar resmi ister sürekli bir sergileniş içinde olsun, duvarın boyutlarına, gözün normal alışkanlıklarına ve çeşitli görüş açılarına göre ortaya bir takım güçlükler çıkarır. Göz, salon içindeki yer değiştirmesine dayanan çok kuvvetli optik deformasyonlarla şaşırtılmamalıdır. O halde duvar resmi, bazan sistematik bir deformasyona gereksinimi olan bir yapı bütünlüğüne sahip olmalıdır. Dengeli renk ve çizgi dağıtımı için bir tekniğe ihtiyaç gösterir.[4] Bütün bunlar duvar resminin yaratmaya zorunlu olduğu etki ile ilgili olarak bizi ona özgü renk, biçim ve malzemeyi seçmeye götürür.

I. Fresk

1. İlke - İlke basittir. Eski Çağlar'dan beri sanatçıya özellikle taşıyıcının (duvar) hayatına bağımlı kılarak hiç değişmemiştir. Taze yapı harcından sıva üzerine suyla karıştırılmış renklerle yapılan bir resimdir. Sağlamlığı, sonuçları renk pigmanlarını sıvaya sıkıca bağlamak olan bir dizi kimyasal reaksiyondan ileri gelir. Sönmüş kireçten yapılan sıva karbonlu gazlarını kaybederek suyu emecektir ve havanın karbonlu gazları ile beraber kireç tuzu kristallerini verecektir (carbonate de chaux-kireç karbonatı). Renkleri sabitleştirip koruyucak saydam kabuk budur.[5] Renkler killi topraklar ve silikatlar olduğundan, kireçle olan bileşimlerinin formülü çimentonunkine uyan bir malzeme verir. Bu da freskin sertliğini, dayanıklılığını açıklar.

2. Klasik Yöntem (Buon Fresco) - Geleneksel tekniklerin mirasıdır. Uygulanmasında dört ana işlem vardır: taşıyıcının hazırlanması, desenin aktarılması, resmin kendisi.

(4) Yerleştirme sonucu ortaya çıkan bir görüş durumunda da bu böyledir.
(5) Erimiş kalsiyum hidroksit havanın karbon anhidriti ile temas edince kalsiyum karbonata dönüşür (Kalsit).

A) Duvarın Hazırlanışı - Duvar kuru olmalıdır.[6] Önemli olan güherçilenin oluşmasına engel olmaktır. Duvar tamamen çıplak olarak bir süre havalandırılmalıdır. Çalışmadan önce duvar tamamen ıslatılır. Harcın iyi yapışmasını ve yumuşak kalmasını istiyorsak bütün taşların suyu iyicene içmesini sağlamalıdır. Kirecin suyu duvar tarafından emilmeyip buharlaşmalıdır, yoksa freskin esasa ait süreci noksan kalır. Duvar üzerinde ortaya çıkabilecek beyaz toz halinde bir maddeye çok dikkat etmek gerekir. Harcın içine girmek, zayıf bir bölge yaratmak ve freskin yüzeyine kadar yükselmek tehlikesini yaratırlar. Alçıtaşı bu olayın en büyük sorumlularından biridir. Bunu ortadan kaldıracak bir yöntem sıcak ve eritilmiş asit klorhidrik ile yıkama olacaktır. Beyaz tozların tamamen ortadan kayboluşuna kadar çok miktarda su ile temizlenmelidir. Duvar tuğla ise su emme kapasitesi çok yakından incelenmeli ve yüzeyi kazınarak kaba sıvayı iyi bir şekilde kabulü sağlanmalıdır. Bu nedenle eski pürtüklü tuğlalar en iyileridir. Harcın uygulanması sırasında suyun varlığı ne kadar gerekliyse fazlası da o kadar tehlikelidir. Yerden yükselen su nedeni ile sürekli olarak nemli olan duvarlar çok kötüdür. Ya kurşunla yalıtmak ya da havalandırıcı koridorlar inşa etmek gereklidir. Çimento veya beton üzerine resim yapılacaksa ilk tabakayı kurumaya bırakmalıdır ki, sıvanın nemini emebilsin ve harcın tutmasını kolaylaştırsın. Duvarı tamamen kapamayacak fresklerde kaba sıvayı hafifçe geriden, freski taşıyacak yüzey ile görünen duvar arasında bir perväz bırakacak şekilde hazırlanmakta yarar vardır.

B) Kaba Sıva ve Sıvanın Hazırlanması - Nehir kumu ve yağlı kireç alınır. Kireç, saf, alçı taşsız (veya en az yüzde 5 oranında) ve sönmüş olmalıdır, yoksa renkler yanar ve sıva çabuk kırılır hale gelir. Bir dakikalık suya daldırma kireci söndürmeye yeter; fakat hemen kullanılmaz. Bekletilir, eskitilmeye bırakılır ve elenerek pislikleri ayıklanır. Kullanılan kum iyi bir şekilde yıkanıp kurtulmalıdır ve sıva harcını çıtlatabilecek bütün kil izlerinden

(6) Esas olan güherçileyi engellemektir. Duvarın durumunu analize etmek veya Cennini'nin kitabının sonunda Mottez tarafından kullanılan yöntemi uygulamak gerekir.

kurtarılmış olmalıdır. Kaba sıva tabakası için büyük taneli kum kullamlır, daha ince kumlar ise sıva yapmaya yarar. Özellikle nehir kumu salık verilir.

Kaba sıva üç kısım büyük taneli kum ve bir kısım kireçle yapılır. Harcın yumuşak olup bozulmaması için çok fazla su koymamalıdır. Harç oldukça katı bir hamur kıvamına gelinceye kadar karıştırılır. Kullanılabilme süresi kabın üzerinde nemli bir bez bırakılmak koşuluyla on beş günden biraz fazla olabilir. Her seansta oluşmakta olan kireç karbonatı tabakasını yok etmek işlemine yeniden başlanır. Harç aşağıdan yukarıya duvarcı malası ile sürülür. Bir santimden birbuçuk santime kadar kalınlıkta hafifçe pürtüklü dümdüz bir sıva teşkil edecek şekilde düzleştirilip eşitlenir. Her yeni tabaka bir ön ıslatmadan ve oluşmak üzere olan billurumsu zarı yoketmek için genel bir fırçalamadan sonra uygulanmalıdır. Bir önceki tabakanın sürülüşünden yirmi dakika kadar bir zaman sonra, yani, sürülen tabaka esnekliğini koruyarak katılaştığı anda ikinci tabaka sürülür. Bu kaba sıvanın üzerine iki kısım ince kum (veya mermer tozu) ve bir kısım kireç karışımından yapılmış ve iki veya üç gün öncesinden hazırlanmış ve sıva (ariccio) çekilir.[7] Bazan da bir kısım kireç ve üç kısım kumdan meydana gelen üçüncü bir sıva tabakası çekilir. Her tabakanın kalınlığı bir santimden fazla değildir. Son olarak, bir kısım kireç ve bir kısım ince kumdan ibaret, çok ince olan ve yüzeye daha fazla kireç suyu verecek renklerin sabitleşmesini sağlayan bir sıva çekilir (intonaco). Son sıvayı bir önceki tabakayı iyice ıslatıp adaçayı yaprağı (feuille d'auge) diye adlandırılan bir mala kullamlarak oluşmuş olan billurumsu kireç karbonatı tabakasını ortadan kaldırdıktan sonra resmin yapılacağı günün sabahı çekeriz. Bundan sonra suyu emmesi için ya belirli bir pürtüklülük bırakarak ya da perdahlayarak sıvayı eşitlemekten başka bir şey kalmaz. Eski Bizans tekniklerinde çatlaklara engel olmak için kireç hamuruna saman karıştırılırdı. Son sıva tabakası için balta

(7) Bazan 1) İkinci bir sıva: 1 kısım kirece 3 kısım kum; 2) Üçüncü bir sıva: 1 kısım kirece 2 kısım kum çekilir. Her kat bir santimden fazla kalın olmaz. Berzé-la-Ville'de (Bourgogne) sonuncusu, ögeleri belli bir glasi içinde tutulan, yağlı bir yapıştırıcıya sahip olan ardarda sürülmüş altı kat sıva bulundu.

ile kesilmiş kenevir kıtığı kullanılırdı. Kıtığın, sıvaya karıştırılmadan önce iki-üç gün suda yatırılması gereklidir. Kıtık, kireç hamurunun bağlayıcı özelliğini kuvvetlendirir, kimyasal etkinliğini kolaylaştırır, giderek ilk iki gün nemliliği korur. İkinci ve üçüncü sıva tabakası, çalışmayı kolaylaştıran, on santim genişliğinde "queue-de-morue" adlı bir fırça ile çekilir.

3. Resimin Kendisi - Taze sıva üzerine, eğer yapılacak fresk ufak boyda değilse, çalışma süresi günlere bölünerek resim yapılır. Rengin taze sıva üzerine uygulanabilmesi için yalnızca, bir günde üzerine resim yapılacak duvar parçasının sıvası hazırlanır. Cennini'nin eski yöntemine göre eğer sıvanın üzerine bütünün deseni yapılmak istenmiyorsa (sinopia), desen, yapılması düşünülen parça üzerinde işaretlenir. Sonra en son sıva tabakası çekilir. Sıva son derece ince ise desene geçilir. Bunun için "poncif"i taşıyan kopyadan faydalanılır (yani, uygulanacağı gerçek boyutta, projesine uygun olarak kartona kopya edilmiş ve kontur çizgileri ve gölgeler iğne delikleri ile delinmiş desen). Kırmızı veya siyah renk içeren bir torbacığın yardımı ile tampon yapılır. Poncif kaldırılır. Poncif'in deliklerinden geçen toz sayesinde elde edilen noktalardan meydana gelen desen üzerinden saf suda eritilmiş bir renk ile geçilir. Büyük boyda bir fresk için resim yapılacak yüzey, çalışma günlerine uygun kısımlara bölünür. Bu durumda, bir freske üst taraftan başlamak gereklidir. Çünkü her günkü yeni sıvayı sürmek için duvar ıslatıldığı zaman, önceden boyanmış parçalar üzerine su, kendisiyle beraber pislikleri de sürükleyerek akar. Resmin kendisinin uygulanması basittir. Fakat daima aşağıdaki ilkeler anımsanmalıdır:

1) Renkler kuruduklan zaman tonları değişir. O halde önceden renk tonlarının gamlarını tanımak gereklidir.

2) Kullanılan renkler kirecin kimyasal etkilerine karşı dayanıklı olmalı ve koruyucu çimento zarının meydana gelişiyle kolayca tesbit edilebilmelidir. Işıkta bozulmamalıdır. Anilin boyalar değil, organik menşeli boyalar kullanılır. Bütün karışımların esası olan beyazların en güzel kireç beyazı, iki ay önce söndürülmüş kireç hamurundan yapılıp etkisizleşmiş bir kalsiyum karbonat elde edilmesi

için güneşte bırakılır. Sonradan dövülür, gayet ince ezilip öğütülür ve kullanılacak rengin yapılması için su eklenir.

Kurutulmuş kireç beyazı, bitkisel kömür siyahı (meşe, bağ çubuğu), okrlar, terre de sienne (Siena toprağı), la terre verte (yeşil toprak), cinabre (zincifre-kızıl renk), l'outre-mer, cadmium çeşitleri, kobaltlar, cramoisie (fes rengi) fresk için kullanılan esas renklerdir.

3) Freskin uygulanması süresinde sıvanın kireci ile karbonlu gazların birleşmesine engel olacak olan "corbonate de chaux-kireç karbonatı" zarının çok hızlı bir şekilde meydana gelişini önlemek gerekir. Sık sık sıvanın yüzeyinin durumu incelenir; eğilebilir bir mala ile oluşum halindeki kireç karbonatı zarı ezilir. Bu basınç sayesinde suyun yüzeye çıkması sağlanmış olur.

4) Sıvayı tırmalamamak ve konulan rengin saflığını bozmamak için tercihen uzun kıllı fırçalardan başkası kullanılmamalıdır.

5) Her defa, yeniden çalışmaya başlamadan, bir önceki günkü sıvanın kenarlarını iyice ıslatmalıdır.

4. Çeşitli Fresk Metodları - Suluboyada olduğu gibi genellikle açıktan koyuya gidilir. Eski gelenek önce gölgeleri işaretlemekten ibarettir. Renk sabitleşmeye bırakılır. Sonra oluşum halindeki meşhur kireç karbonatı tabakası ezilerek elde edilen renkli yüzeyler perdahlanır. Çimento kabuğunun kaybolması ile serbest bırakılan nemliliği içen ikinci yeni bir renk tabakası geçilir. Yeni tabaka sıvanın kireci ve atmosferin karbonlu gazı arasına girer ve çimentoya dönüşme olayı daha yavaş olur. Lokal tonlar gölgelerin üzerine sürülür. Sonra gölgelerin istenilen tarafları kuvvetlendirilir. "Demi-teinte"ler en kuvvetli ışıklar en sonunda koyulur. Bu durumda tehlikesizce ışıklara istenilen renk ve kireç ile kalın bir tabaka sürülmesi mümkündür. Fresk ressamları sık sık iyice sıkılmış fakat nemli bir süngeri, tonları eşdeğer kılmak veya daha fazla değer (valeur) vermek için kullanırlar. Eğer ressam işinin ehli ise en kuvvetli ve kesin tonlarla resim yapmayı tercih edebilir. Sonra sünger ile, renkler, kurumadan önce uyum haline sokulur. Çalışmanın ertesi günü son kuruyuştan önce tonları koyulaştıran bir nem çıkışı olur. Bu hesaba katılarak resme artık dokunulmamalıdır.

Renkleri kesin "değer"leri içinde koymakta fayda vardır. Renk karışımları önceden kâselerde yapılıp hazırlanır.[8] Bu başlıca özelliklerinden biri uygulanmasının hızı olan bir resim için kazanılmış zamandır. (Cennini lokal tonlarını, "demi-teinte"lerini ve gölgelerini üç ayrı kâsede hazırlardı.)

Rötuşlara başvurmak daima olanaklıdır. Freskin güzelliği malzemenin birliği ve birbirine uygunluğundan geldiğinden yapılacak rötuşlar tehlikeli olabilir. Böyle bir düzeltme gerekirse mineral renkler, kazein veya Petresco tarafından tavsiye edilen potas, balmumu, Dammar reçinesi ve amonyaktan meydana gelen bir emülsiyon kullanılır.

Çimento üzerine de fresk yapılabilir (bilhassa kısıtlanmış bir boyut ve taşınabilir sıva durumlarında). Fakat bu çeşit bir freskte zorluk kireç hidratı eksikliğinden ve kuruma olayının çok hızlı olup klasik perdahlamanın yapılmamasından ileri gelir.

*5. **Eski Teknikler*** - Uzak Doğu, Girit, Yunanistan ve Roma İmparatorluğu'ndan kalma fresk örnekleri bize eski fresk teknikleri üzerinde yeteri kadar bilgi veriyorlar. Her yerde aşağı yukarı aynı usule rastlıyoruz. Pompei'de kaba sıva, sırayla üç tabaka kireç ve lâv tozundan (puzzolano di fucco) meydana gelir. Bunun üzerine de kireç ve mermer tozundan oluşan iki tabaka daha sürülür. Bazan çıplak duvarı kapatan bir ilk badana vardır. Tonlarda genellikle açıktan koyuya doğru gidilir, bazan üst üste koyulan tonlara da rastlanır. Gölge ve ışık plânlarının birleşmesi, aralarındaki geçişler taramalar aracılığıyla elde edilirdi. Batı ve Doğu Ortaçağ'ı bu çeşit resmi devam ettirdi. Özellikle İtalya, Cennini'nin ünlü kitabında aktarılan fresk tekniğini gerçekleştirdi. Bu usul şöyledir: Önce iyice yıkanmış ve elenmiş, saf suyla iyice yoğrulmuş bire iki oranında kireç ve kum ile bir sıva hazırlanır. Kireç en aşağı birkaç gün boyunca söndürülür. Kireç ne kadar eski ise o kadar iyidir. Kaba sıvanın sürülüşünden önce duvar ıslatılır. Mala ile düz fakat biraz pürtüklü bir yüzey teşkil edecek şekilde bir veya iki tabaka halinde

(8) Cennini lokal tonlarını, "demi-teinte"lerini ve gölgelerini üç ayrı kâsede hazırlardı.

uygulanır. Kömür ile çizdiği desen üzerinden suda ıslatılmış okr ile geçer. Gölgeler ocre ile yapılır. Biçimlerin konturları (sinopia-Cinabre) ile belirlenir. Aynı gün, üzerine desen çizilmiş olan ilk sıva üzerine resmi taşıyacak sıva çekilir. Bu son sıvanın kalınlığı hakkında Cennini hiçbir şey söylemez. Kalın değildir, bir tahta ile düzenlenir ve sonra perdahlanır. Boyanacak figürlerin kesin konturları "verdaccio" ile çizilir (Koyu okr, siyah, cinabre ve Saint-Jean beyazı karışımı). Gölgeler, yeşil toprak (terre verte) ile yapılır (2. Yüzyıl'dan önce okr kullanılırdı). Glasiler yumuşak bir fırça ve sulandırılmış açık okr ile yapılır.[9]

Uzak Doğu'da memleketlere göre özellikleri değişen bir fresk tekniği kullanıldı. Örneğin Çin'de kaba sıva, kil, kum, pirinç samanı ve çok küçük çakıl taşlarından meydana gelen bir karışımdı. Yüzey nisbeten perdahlıydı. Sonra kaolin-arı kil (silicate d'aliminium hydraté) esasına dayanan çok ince öğütülmüş beyaz renkli bir sıva geçilirdi.

Hindistan'da çoğunlukla fresco-secco görülür ki, bu teknik melâs suyu veya pirinç irmiği, manda derisi tutkalı ve giderek kaynatılmış sebzeler katılan bir sıvaya dayanırdı. Yüzey, öğütülmüş deniz kabukçukları ile yapılmış bir kireç ile beyazlatılır, üzerine bir yapışkan tabakası ve koruyucu reçineler sürülürdü. Renkler yerel ağaçlardan çıkarılan yapışkan maddelerle veya sıvanın yapılışında kullanılan maddelerle ıslatılırdı. Boya verici maddeler bitkisel doğadaki karşılıkları ile adlandırılırlardı.

II. Diğer Yöntemler (Karma Yöntemler)

1. Karma Yöntemler. Birçok fresk yüzyıllar boyunca yapılan rötuşlarla bozulmuştur. Fresk denilen birçok resim fresk değildir. Bunlar çoğunlukla kuru sıva üzerine çeşitli tampera usulleri ile yapılmış resimlerdir.

A fresco yöntemi Vasari'nin tavsiye ettiği şekilde yüzyıllar boyu daima kullanılmadı; tam aksine ve İlkçağ'dan beri, gerçek freskin gösterdiği güçlülükleri aşma tasasına bağlı olarak değişik şekillerine rastlanır; "tutma" zama-

(9) Cennini; *Neri Pozza*'nın İtalyanca basımı (F. Brunello ve L. Magagnato), Vicence, 1971.

nının hızı, belli renkleri sabitleştirmenin olanaksızlığı. İşte "Yalancı fresk"in sık sık uygulanmasının nedeni budur.

A) "Fresco-secco" ve Mezzo-fresco" - Önce kelime dağarcığının, iyice belirlenmiş uygulamalar yapılmış yerlere herzaman pek uygun düşmediğine dikkat çekelim. Herbiri, edinilmiş geleneği kendine nasıl iyi gözüküyorsa öyle uygular.

Birinci durumda boya verici maddelerin kireç sütü ile sulandırılıp kuru sıva üzerinde sabitleştirildiği "yalancı fresk" sözkonusudur. Kireçkarbonatı (calcite) oluşması yoluyla sabitleştirme olgusu tıpkı gerçek freskteki gibidir ama sıva, yapışmayı kolaylaştırmak için önceden ıslatılmış olsa bile sıva açısından daha az yapışkan olan ince bir zar meydana getirir. Ama yalancı fresk icraya getirilen yeni kolaylığa rağmen fresk için olduğundan daha az bir direnç sunar (parçaların birbirleriyle birleştirilme sorunlarında bütünün gerçekleştirilmesine göre icra hızı).

Antik Çağlar'da Girit ve İtalya'da bazı fresklerin kuru olarak (a secco) bitirildikleri ve giderek kazein ve kompozisyonu karışık bir sıvı ile ıslatılmış renklerle uyguladıkları görülür. "Athos Dağı'nın Yunan El Yazması" Ortaçağ'da ve 17. Yüzyıl'da yarı fresk yarı secco bir teknikten bahseder. Duvar gerçek fresk için olduğu gibi hazırlanır, fakat üç gün bekletildikten sonra yüzey tamamen kurumadan, bir kez, kireç sulu renklerle bitirilmek üzere (mezzo-fresco) resim yapılırdı.

Sık sık Cennini'de izlerini bulduğumuz sayısız reçetelerle (yumurta esaslı tamperada olduğu gibi) tamamen kuru sıva üzerine tampera resim yapılırdı.[10]

Eskiler ve Romalılar sık sık bu prensibi kullandılar. Roman freskleri, Saint Savin'de olduğu gibi çoğunlukla yumurtalı detramptır. Berzé-la-Ville'de Yunan çam sakızı (poix-grecque) esasına dayanan sıva üzerine Bizans geleneğine göre; zaten "Yunan Usulü" olarak adlandırılan bir usulle resim yapılmıştır. Örneğin duvara duvarı önceden ıslatmayı unutmadan, suda eritilmiş renkler ve kazein ile yapılmış bir tutkal karışımı sürülür. Solüsyon

(10) Dahaileride tempera ile ilgili bölüme bakınız.

halindeki kirecin oranı kazeine göre yüzde 4'ten fazla olmamalıdır. Böyle bir resim dışta kalan yüzeyler için özellikle, daha hafifçe taze sıva üzerine yapılıyorsa, çok elverişlidir. Bu çeşit resim çok gelişmiş şekilde Güney Almanya'nın şehir ve ufak köylerinde bulunur. Stuttgart ve Württemberg'de görülen örnekler ise ani hava değişikliklerine çok iyi dayamıyorlardı. Bundan başka "a secco" tekniği resmin bütününün sıva üzerinde yavaş yavaş uygulanmasını mümkün kılıyor. Duvar, formüllerini sehpa resmi bölümünde verdiğimiz çeşitli tampera şekillerini de kabul eder.

B) Yağlıboya - Cennini daha o zaman yağlıboyanın duvar resminde kullanıldığını biliyordu.

Fresk sıvasına benzer bir sıva üzerine önceden bildirdiğimiz usullere uygun olarak desen çizilir ve gölgelendirilirdi. Sonra üstüne, bütünüyle kuruduğu zaman, yumuşak tutkal veya berrak su ile çırpılmış yumurta tamperası sürülürdü. Bundan sonra pişmiş yağda eritilmiş renkleri kullanmak için hepsinin kurumasını beklemekten başka bir şey kalmazdı. İtalya'da denize yakın yerlerde birçok resim böyle uygulanmıştır.

a) Vibert Yöntemi - Duvarın taşları açıkta bırakılır. İyice kazınmış duvar üzerine esansta eritilmiş vernik çekilir, sonra bir ısı kaynağı verniğin duvar tarafından iyice içilmesi için bütün yüzey üstünde gezdirilir. Bundan sonra aynı verniğin ince kum ve balmumu ile olan karışımı sıcak olarak uygulanır. Hepsi rötuş verniği ile badana edilir, en nihayet resim verniği ve yağda ezilmiş kurşun beyazı ile yapılmış bir sıva sürülür.

b) Genelleşmiş Yöntemler - Fonun emme kapasitesine göre yağlı (bezir yağı + çinko beyazı veya İspanya beyazı + kurutucu "siccatif") veya az yağlı (az yağ, bol terebantin esansı) bir sıva çekilir. İyice kurumuş bir duvar üzerine doyuncaya kadar kaynamış yağ da sürülebilir. Elde edilmek istenilen etkiye göre hafif bir vernik örtüsü, veya (tutkal tipinde, esansta veya xylolda eritilmiş kopal esaslı) bir emülsiyon uygulanır. Duvar üzerinde yoğun avantajı büyük dayanıklılığıdır.

C) Diğer Yöntemler - *a)* Görünümü pastele benzeyen ve ticarette hazır olarak satılan günümüzün Stic-b'li bo-

yası, içine çinko aksidleri (oxydes de zinc) ve titan oksidleri (oxydes de titane) katılmış vernikli sert bir zamk (gomme) ve pişmiş bezir yağı içeren bir aracı içinde süspansiyon halindeki pigmanlardan meydana gelir. Örnek: Bu formülü çok kullanan Maurice Denis'nin bazı resimleri.[11] *b) Maruflaj* - Venedik 16. Yüzyıl'da örneklerini gösterdiğinden beri, sehpa resmiymiş gibi boyanmış tuvaller, duvara, duvarın sağlamlığı için önlem alındıktan sonra, çavdar tutkalı ile yapıştırılarak marufle edilir; veya maruflaj yine kurşun beyazı, mürdesenk, yağ ve terre dombre esaslı altın-renk ile yapılır. Böylesi bir uygulama hareketsiz taşıyıcılar için de yapılır. Bezleri tahta pano üzerindeki astar içine yerleştirilen taşıyıcılar bunların uzak kaynağını temsil eder. En sık görülen maruflaj ekseriya tahtadan sert bir taşıyıcı üzerine, jelatin, kazein veya vinilik tipi sentez tutkallar yardımıyla bez yapıştırılmasıdır; ama aynı şekilde kâğıt da pano veya bez (genellikle keten bezi) üzerine veya yine ince bir bez, daha kalın bir bez üzerine yapıştırılabilir. Her durumda, astarsıvanın çekilmesinde ve taşıyıcı üzerinde bunun düzleştirilmesinde büyük bir titizlik gerekmektedir. *c) Sgrafitto* - Bu, esas harç tabakasını, üzerini kaplayan ince ve nemli bir harç tabakasını kazımak (grattage-sgraffire) yoluyla açığa çıkarmaktan ibaret bir resim usulüdür. İstenilen desene uygun olarak, ışığa çıkarılacak boyanmış kısımları kapatan bölgeler kesilip kaldırılır. Çalışma çeşitli seviyede renk yüzeyleri ile de yapılabilir.

2. Balmumu İle Yapılan Resimler -

A) Eski Ankostik Yöntemi - Eski Çağlar'da meşhur olan dayanıklı bir resim tipidir. Usuller: Lâtin yazar Vitruve (Archi, VII, 3,4) ve Pline (Hist. Nat. XV. 149) tarafından nakledilen reçeteler:

Kaba sıvanın kum ve kireç ile yapılan iki tabakası üzerine gittikçe daha incelen ve kireç ile mermer tozu karışımı olan üç tabaka daha sürülür. Sonra, hepsinin tamamen kuruması beklenmeden suda ıslatılmış tek bir

(11) Alçı çimento ve hazırlıksız taş duvarlar üzerinde çalışma olanağı veren silikatlı renklerin kullanıldığı diğer usuller de vardır. Salisillk asid tuzlar + potas veya sud kostik, silikat dö sud (Sels de l'acide salicylique + potasse veya soude caustique, silicate de soude).

renk ile badana yapılır. Mala veya mermer silindir ile yapılan perdahlama ise sıvanın bütününün eş mükemmellikte olmasını sağlıyordu. Boyanın kendisi, bileşimine reçineler, yağlar, bazan tutkal ve zamk veya tutkal ve sodalı suyun girdiği balmumu esaslı bir sıvıdan meydana geliyordu. Bazan "draux hydratée-sönmüş kireç" esaslı bir zemin boyası üzerine sabunlaştırılmış balmumu (cire saponifiée) ile resim yapılırdı. Yüzey çok iyi bir şekilde perdahlıydı.

B) Diğer Yöntemler - Yeni yapılan incelemelere göre birçok kere, ilkin fırça ile ve kirecin sabunlaşmış bir solüsyonunu veren sönmüş kireç serbest haldeki balmumu ve potaslı sabun (saven potassique) ile uygulama yapılmışa benziyordu. Bu sıvı, tampera veya fresk usulü yapılmış bir ilk tabaka üzerinde kullanılırdı. Daha sonra tonalite farklarına engel olmak ve aranılan parlaklık etkisini perdahlama ile elde edebilmek için yüzeyi ısıtmak gerekirdi. Aynı usule göre balmumu ve yağ, resim üzerinde son tabaka olarak kullanılırdı. Pano ve bez üzerinde kullanılması aşağı yukarı aynıdır. Her seferinde "cautère"ler (Boyayı yaymak için kullanılan bronz tabakası-dağlama işlemini yapan alet-dağlak) ve bizin palet bıçaklarımızı hatırlatan spatüllerden faydalandılar. Bu çeşit resim Eski Çağ'ın birçok ressamını meşhur etmiştir. İsa'nın doğumundan önce beş yüzyıl boyunca Zeuxis, Pamphile, Efes'li Parrhasios, Apelle, Pausians'ın yapıtları her yerde tanındılar. Bazı Pompei resimlerinin düz ve parlak yüzeyini yeniden bulabilmek için Dr. Kurt Herberts'in yaptığı varsayım çalışmasına dikkati çekelim. Eşit ölçüde kireç ve kumdan (üst tabaka ile pek ince olmayan kum) yapılmış iki harç tabakası. Nemden koruyucu bir madde içeren tuğla tozu harca katılır. En nihayet üst tabakada mermer tozu. Zımparalama (sünger taşı ile) ve fırça ile sıva tabakası sürülmesi. Alkali bir solüsyon ile resim ve sıcak demir (ütü) ile ütüleme. Diğer eski Ortaçağ usülleri arasında dikkate değer olanlar:

Kurutulmuş ve yağ çekilmiş, sonra Yunan çam sakızı (poix grècque) veya mastic (camcı macunu-sakız)[12] ile ka-

(12) Mastic - sakız ağacı (Yakın Doğu'nun gövdesi sarımsı bir reçine veren ağaççığı) zamkı. Tebeşir tozu, bezir yağı ile karıştırılıp camcı macunu olarak da kullanılır.

patılmış bir duvar. Bu tabaka balmumu, mastic (camcı macunu) ve beyaz (kurşun beyazı mı?) çekilirdi.

Boya vericiler (pigmanlar) balmumu, bitüm, mastik, reçine, sarcocolle esaslı bir medium (araç) ile ezilirdi. Bu bileşim sayısız değişik yönteme olanak tanıyordu. Boya üzerine balmumu, mastik ve belki de bezir yağından yapılmış bir vernik çekiliyordu. Uçucu bir inceltici olarak ta petrol kullanılıyordu. Ankostik için kullanılan araçların aynısı burada da mevcut.

Balmumu içeren benzer yöntemler hâlâ bugün de ipek fırçalar, ısıtıcılar ve elektrikli kaynak makinaları ile uygulanmaktadır. Bütün hepsi üzerine akrilik sıva sürülmüş sağlam bir taşıyıcı üzerinde kullanılır.

C) Modern Tip - Sözkonusu olan, bir emülsiyon içinde süspansiyon halindeki pigmanlardır. Bu emülsiyon sulu bir sıvı (kazeinin alkali solüsyonu-Solution alcaline de caséine) ve bezir yağında erimiş "glycerophtalique" bir reçine içeren yağ esaslı bir sıvıdan meydana gelir. İşte yağa nazaran daha mat ve freske nazaran da ışıklı tonlar elde etmeye olanak veren budur. Bu malzeme aynı şekilde sonradan yağla tekrar çalışılacak altlar için de kullanılabilir.

Alkalili suyu (l'eau alcaline) beyaz balmumu esaslı başka bir emülsiyon ilavesi yarı mat tonlar verebilen, daha yumuşak bir şekilde ezilmiş renklerin kullanılışını kolaylaştırır. Biri rengini düzeltmek ve fonların emiciliğini sınırlamak için, diğeri balmumunun çabuk kurumasını yavaşlatmak için iki mediumları vardır. İkisi de kazein; yağlı reçine ve balmumu esaslıdır.

3. Lâklar ve Karşılaştırmalı Teknikler[13] -

Uzak Doğu'nun "lâk"ı özellikle objeye, ufak sandık ve paravanlara uygulanmış bir resimdir. Bugün çoğunlukla dekoratif panolarda[14] kullanılıyor. Lâk, Uzak Doğu'nun "Le Rhus vernificera"[15] (Çince'de - chou, Japonca'da -

(13) Modern nesneler üzerine yapılan resimler için "yeni boyalar" adlı bölüme gönderme yapıyoruz.

(14) Modern ruha uyarlanmış olan bu tekniğin dikkate değer örneklerini dekoratör Dunand'ın sanatına borçluyuz.

(15) Hindiçini lâkları Rhus succedaned Linné'nin sûtû (Lateksi) ile yapılır. (*Etudes d'outre-mer*. Aralık, 1952).

urushu) adlı bir ağacın "Latex"inden (süte benzer özsu) elde edilen bir verniktir. Alkol ve suda erimez. Lakin en önemli kısmı olan "laccol", verniğin, "laccase"in (diastase oxydante de la laque) oksijenle birleşmesiyle elde edilen parlak görünüşünü verir. Bir objeyi veya bir panoyu lâke etmek için titiz bir çalışma yapılır. İlkin oksidlenmiş bir tabakanın hızla oluşmasına engel olmak için 20 dereceden 30 dereceye kadar nemli ve ılık bir atmosferde tutulmuş "latex" ile çalışmak gereklidir.

Birbirini izleyen eşit düzgünlükte ince tabakalar uygulamak ve herbirini sünger taşı ile perdahlamak gereklidir. Desen tekrar örtülecek olan en son tabakalarda belirlenir. Kuruyarak eşi olmayan çok parlak bir siyah haline gelir. Civa sülfürü (sulfure de mercure-kırmızı) arsenik sülfürü (sulfure d'arsenic-sarı) (sesquioxyde de fer) v.b. gibi mineral esaslı renk vericilerle karışabilir. Altın ve gümüş tozu üflenebilir. Çinliler deniz hayvanı kabuğu, sedef kakma usulünü çok ileri götürdüler. Coromandel lâkları (Avrupa'ya Coromandel Sahili limanlarından geldiklerinden böyle adlandırılırlar) çoğunlukla aşağıdaki ilkeye göre yapılırlardı. Çam ağacı tahtasından bir tabaka üzerine, döğülmüş ardoise (kayağantaşı-karataş) ile karıştırılmış tutkal ile tutkallanmış ince bir bez yapıştırılır. Bir "ponçage"dan sonra lâk verniği ile tabakalar çekilir. Oyulmuş olan desen içine, sonradan aynı vernikle kapatılacak olan, guvaş haline getirilmiş renkler akıtılır.

Çin'de lâk ile büyük bir olasılıkla Hz. İsa'dan yüzyıllarca önce çalışılmıştı. En ünlü yapıtlar Han (Hz. İsa'dan evvel 206-222) ve Ming (1368-1643) devirlerindendir.

18. Yüzyıl'da, Martin kardeşler tarafından bulunan "lâk"ın yerini tutan başka bir verniğe başvurulur. Bu, kopal esaslı, kalın, "lâk"ı taklid etmeye olanak veren bir verniktir. Wattin'in *L'Art de faire ett d'employer le vernis ou l'art du vernisseur* adlı kitabında bundan sözedilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SEHPA TABLOSU

I. Su Esaslı Çeşitli Teknikler

Çoğunlukla çok eski olan ve değişik kaynaklardan gelen belirli sayıda teknikler, yağ tekniğinden önce, ona paralel olarak veya ondan sonra gelişmişlerdir. Bu tekniklerin hepsi suyu veya emülsiyon tipinde bir sıvı[16] prensibine dayanırlar. Bu detramplar sık sık kullanıldılar ve hâlâ ayırdedilmeksizin duvar veya sehpa resmi ve bazan obje için dahi kullanılmaktadır. İster duvar ister sehpa resmi olarak ne şekilde kullanılırlarsa kullanılsınlar bu yöntemler detramp veya tampera, guvaş, suluboya, pastel, klâsik adlarını alırlar. Fakat burada sözcük ile ilgili açıklayıcı bir not gereklidir. Gerçekten detramp sözcüğünün az veya çok geniş olabilen anlamı belirsizdir. Yapıştırıcısı ne olursa olsun su esaslı bir sıvı kullanılan her resim yöntemi detramptır. Kısaca bu, resim yapmak için renkleri ıslatmak düşüncesidir. Ortaçağ'ın ona verdiği geniş anlam buradan gelir. Su esaslı olduğu kadar yağlı da olan bir sıvı ile ıslatılmış renklerden sözediliyordu. Yağın daha sistematik bir şekilde kullanılışından sonradır ki detramp veya tampera kelimesi sadece belirli sayıda emülsiyon veya tutkalla yapılan su esaslı yöntemler için kullanılır oldu. Aynı şekilde, bu ayırım gereği bizi, detramp adını tutkalla yapılan resme ve tampera adını da yumurta ile yapılan resme vermeye sürüklemiştir. O halde değişik detramp yöntemlerini sınıflandırmamıza olanak verecek olan yapıştırıcının kompozisyonudur.

1. Detramplar veya "A Tampera" Denilen Resimler - Bu yöntem Eski Çağ ve Ortaçağ'da cömertçe kullanıldı. 13. ve 16. Yüzyıllar arasında Batı'da hemen hemen

(16) Bu, yağlı bir sıvının sulu bir sıvı içinde süspansiyon halinde olduğu bir karışım demektir. Doğal bir örnek: Sarısında yüzde 50 su ve yağ içeren yumurtadır.

tanınmış bütün sehpa resimleri bu tiptendir.

A) Sade Detramp - Yapıştırıcısı su ve tutkaldan (çeşitli hayvansal ve bitkisel cinsten tutkallar, zamklar gibi) yapılır. Bu doğal ve mat bir görünüşü olan en sade tipidir. Dayanıklılık derecesi zayıftır. Oldukça önemli elverişsizlikleri vardır. Nemliliğe karşı duyarlıdır; kuruyunca renklerin tonları açılır; suyun çok büyük olan yüzey gerilimi, iki değişik renkteki suyun karşılaşması renklerde ciddi bir karışıklığa neden olduğundan, komşu tonların karıştırılmasını zorlaştırır. Bu bize ışıktan gölgeye bir "demi-teinte" ile geçebilmek için kullanılmış olan usullerin büyük bir kısmını açıklar: Alta sürülen rengin üzerine açık veya koyu büyük taramalar yapılırdı. Diğer taraftan suyun buharlaşması nedeniyle renkler çabuk kuruduğundan betimlemelerde açıklık ve kesinlik arayan ve bundan dolayı da ışıkları gölgelerle boğmayı istemeyen bir devirde, sade renk kütlelerinin büyük dekoratif etkisi egemendi. Belli bir molleyi elde edebilmek için gölgeler, saf bir orta tondan gereksinime göre en açık ve koyu tona gidilerek üst üste sürülürdü. (Glacis-glasi ilkesi gibi). Neticede böyle bir resim yapabilmek için, bazan perspektif aldatmacanın dikkate değer bir şekilde kolaylaştırdığı üçüncü boyutu esinlemek isteyen ressamlara zorla kabul ettirilen sınırlar ve sayısız koşulların varlığı anlaşılabiliyor.

Batı'lı mizacın gereksinimlerine daha iyi uyan daha yumuşak yapıştırıcılı bir detramp şekli araştırıldı. Özellikle Flandre ve İtalya'da resmin imimitif usullerden kurtularak 15. Yüzyıl tablolarındaki ton kaynaştırmalarıyla sonuçlanmasına olanak veren reçetelerin amacı buydu. İlk detramp usulü bugüne dek devam etti. Ancak büyük ölçüde tiyatro dekorlarında kullanılıyor. Klâsik deri tutkallı ve resmin uygulanması boyunca ılık tutulan ve kazein kullanıldığı zaman eritici olarak amonyak katılan şekli de çok kullanılan bir detramptır.[17] (Üç hacim su ve beş gram amonyak için bir hacim kazein).

B) Daha Karmaşık Detramplar: A Tempera ve Emülsiyonlar - a) Yumurtayı detramp için kullanma fikri şüphesiz Eski Çağ'a kadar çıkar. Ortaçağ'da yumurtanın kul-

(17) Bir esans ilave edilebilen balık zamkı içeren reçeteler de vardır.

lanılışı, pigmanları tesbit etmekteki yapıştırıcı gücünün ve yine yağlar su ve reçinelerle emülsiyon haline gelme sığasının farkına varıldığı zaman, çok geniş bir yayılma gösterdi. Verniklendiği zaman yumurta esaslı tamperanın doğal parlaklığı daha da kuvvetlenir. Bizim için yağlıboya resmi tamperadan ayırma güçlüğü buradan geliyor.[18]

Genel kaide olarak yumurtanın bütününden veya sarısı ve beyazından ayrı ayrı yararlanılır. Yumurta beyazı özellikle albümin) suda erimez, renklere saydamlık getirerek parlaklık verir. Yumurta sarısı, yağlı bir madde ile sulu bir maddenin emülsiyonunun başarısını sağlar. 15. Yüzyıl'ın o kadar hayran olunan detramplarının tonları arasındaki sonsuz yumuşaklığı sağlayan bağlayıcıyı veren yine yumurtadır. Pérugin, Bellini, Raphael bu çeşitli tamperayı belki de az miktarda beyaz balmumu ilave ederek bol bol kullanmışlardır. Bu tampera çok ince tabakalar halinde uygulandığında "alt"ların gölgeli desenini gösterir (15. Yüzyıl'ın ünlü "grisaille"ları).[19]

Ortaçağ'dan bize sayısız tampera reçetesi kalmıştır. Cennini bize ince kıyılmış incir dalları ve su ile yumurta veya sadece yumurta sarısının esas olduğu en sade reçeteleri verdi. Böylece yapıştırıcının olanaklarını bu ilkeye dayanarak çeşitlendirmek mümkün oldu. Örneğin yumurta beyazını arap zamkı (gomme arabique) ve hatta eski ayin kitapları için olduğu gibi hydromel (bal şerbeti, su ve bal veya sirke ve baldan yapılan mayalanmış içki) ilave edilir; bunun yerine Venedik terebantini esansı (essence de térebenthine de Venise) da koyulabilir. Diğer taraftan yumurta sarısı da yağ ve büyük bir inceltici gücü olan sirke ile emülsiyon yapılabilir. Buna ilave edeceğimiz esanstа eritilmiş reçineler ile ona daha da fazla bağlayıcılık verirler. Aynı şekilde yumurtanın bütünü ile de çeşitli karışımlar yapmak mümkündür: Önemli olan uygulama anında yapılacak işlerin izlediği sırayı unutmamaktır. Bir kâsenin içine ilkin yumurta sarısı ve sonra

(18) Emülsiyon solüsyondan farklıdır (Örneğin yağ ve esans). Parlatma yoluyla da daha iyi bir parlaklık elde edilir. Bunun için yabandomuzu dişi veya bir akik parçası kullanılır (özellikle tezhipte).

(19) Tek bir rengin tonları ile yapılan, kabartma etkisi yapan monokrom resim. Genel olarak açık ve koyu kurşunî renkte olur. "En camaieu gris."

azar azar (mayonez içinmiş gibi) yağ koyulur, iyice çırpılan bu iki madde kurutma kâğıdı üzerine bir damlaları koyulduğunda yağ lekesi bırakmamalıdır. Bundan sonra dozlarına daima dikkat edilerek bileşime girecek diğer maddeler ilave edilir.[20]

b) Reçetelerin Çeşitliliği - Kazeinlisi (peynir tutkalı), amonyaklı, sulu, yağ ve su veya kopal verniği ilave edilerek yapılan çeşitleri mevcuttur. Deri tutkalı, Soehnée verniği, sakız zamkı (gomme mastic), xylol veya xylol ve kopal detramplar için kullanılırlar. Reçeteler daha da çoğaltılabilir.

Piyasada, reçeteleri yapıldıkları fabrikanın sırrı olarak kalan hazır tampera tüpleri bulunuyor. Bileşimleri bilinmediğinden aynı bileşimdeki bir inceltici ile kullanılmadıkları zaman bu hazır tamperaların tonları kuruma esnasında solma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Ama hiç olmazsa yeniden sade bir inceltici tipi bulunabilir.

Bu emülsiyonlara beyaz balmumu ilave edilebileceğini söyledik. Ortaçağ Fransa'sında da çok kullanılan Bizans'ın "Cera Colla" yöntemine işaret edelim: Kaynamış su ile hazırlanmış 25 gr. beyaz balmumu ve 10 gr. carbonata d'ammonium (eski metinlerdeki kireç) + koruyucu olarak kullanılan, terebantin esansında eritilmiş beyaz balmumu ve satenimsi bir matlık etkisi elde etmek için yağ da katılabilir. Etkisi çok dekoratif olan ve üzerine tekrardan yağ ile resim yapılabilen bu boya, yağın yanında ve giderek onunla birleşim halinde hâlâ başarıyla kullanılıyor. Bu yöntemin bize 16. Yüzyıl'dan geldiğini hatırlatalım. İtalyan ressamları tampera altlıklar üzerinde çalışıyorlardı. Bu, özellikle Veronèse ("Les Noces de Cana" gibi büyük tablolarda bile) ve Tintoret'de[21] görülür.

O halde herhangi bir astar sıva üzerine detrampla resim yapılabilir. Ortaçağ'ın İtalyanları ve Batılıları özellikle "Gesso duro" kullanmışlardır.

Renklerin kuruyunca solduklarını genel kural olarak aklımızda tutalım. Aynı şekilde çok belirgin olarak sürül-

(20) Klasik Venedik reçetesi: "Bir yumurta, eşit miktarda bezir ve haşhaş yağı, iki ölçü sirke"dir.

(21) Soehnée'nin verniği ile bir ara tabaka geçirilmesi tercih edilmelidir.

mesi gereken renkler ressamları özellikle gölgeleri fazla yüklememek için tarama yöntemini kullanmaya yöneltmiştir.

2. Zamklı Su Esaslı Boyalar -

A) Suluboya ve Guvaş - Halk ekseriya suluboya ve guvaş arasındaki farkı pek görmez. Aslında ikisi de zamklı su ile yapılan resimlerdir. Fakat guvaş daha koyudur, suluboya daha hafiftir ve guvaşta beyaz renk kullanılırken, suluboya, kâğıdın beyazının etkisi ışıklar için ayrılarak ve özellikle, tonların saydamlığından yararlanılarak uygulanır. Suluboyanın yapıştırıcısı arap zamkı (gomme arabique) veya onun yerini tutan mamullerdir. Anilin belirli bir parlaklık sağlarken bal ve gliserin renkleri daha nemli hale getirmek için kullanılırlar. Suluboya ve guvaş yapımında yağlıboya için kullanılan aynı pigmanlar (renk verici maddeler) kullanılır. Taşıyıcı olarak, her şeyden evvel kâğıt (papier de chiffon-eski bezlerden paçavralardan imâl edilen lüks kâğıt) kullanılır. Kâğıt yeterli kalınlıkta, iyice beyaz ve kuru olup emici olmamalıdır. Suluboya için "Ingres" tipinde, az veya iri pürtüklü, çeşitli kâğıtlar vardır. Guvaş için "Bristol" gibi iyice düz bir taşıyıcı tercih edilir. Renkli Bristol'den alınabilecek fevkalâde neticeleri biliyoruz. Kullanılan malzemenin dayanıksızlığından dolayı suluboya ve guvaşın korunması çok güçtür. Hafifçe verniklenen renkler biraz kararırlar. Koruma camları ve "fiksatif" (sabitleştirici) kullanılmasının nedeni budur. "Fiksatif" küflenmeye ve resim tabakasının pul pul dökülmesine engel olur, kâğıdın beyazını sararmaya karşı korur. Bir defa uygulanırsa yapılabilecek bir rötuş çalışmasına engel olmaz.

Suluboya Yöntemleri - Eski minyatür yöntemi (L'enliminure-el yazması kitap resmi) şüphesiz en sade kaynaklarından birini temsil eder. Minyatürcü, desenin boş bıraktığı alanları ustaca doldururdu. O zamanlar, renk, esas olarak az veya çok süslü harflerin desenini canlandırmaya yarardı. Mesleğin önemi en saf renkleri seçerek ustaca yan yana koymaktaydı: Kısacası mükemmel bir resim esasıydı bu.[22]

(22) Bu usûl Ortaçağ'da sanatçılar arasında desen ve boya için yapılan iş bölümüne uygun düşer.

Ortaçağ sonunda ve özellikle Dürer'de suluboya, desenin çizgilerine daha fazla güç ve duyarlık getiren, hatırlatıcı renk notlamalarıyla yapılan bir çeşit lavis (lavi)[23] olarak ortaya çıkar. Bu, sanatçıya doğa izlenimlerini doğrudan doğruya aktarma olanağını verir.

İngiliz suluboyasında (Turner ve özellikle, bilindiği gibi Amerika doğumlu olan Whistler'de) önceden süngerle ıslatılan, dokusu iri pürtüklü bir kâğıt kullanılır. Renkler ayrı "teinte"ler halinde uygulanırlar, fakat nemli taşıyıcı üzerinde kenarlarından eriyip, birbirlerine karışıp yayılırlar. Böylelikle bize, Uzakdoğu'nun eşsiz bir duyarlığa sahip suluboyalarına şaşılacak bir şekilde yaklaşan bu yöntemin bütün çekiciliğini yaratan bir ıslatılmışlık duyumu verir. Üst üste koyulan tonların saydamlığından yararlanılabilir, fakat suluboya dilini sistematik bir şekilde üst üste koyulan renklerle zorlamamak gerekir. Bu yöntem renklere kuvvet vermekten çok renk kirliliklerine neden olabilir. Bu gün suluboya, giderek kâğıdın beyazlarının, herkesin mizacına göre az veya çok, bir rengi ilham ettiği renkli bir yazı olmaya yönelmiştir. Bonnington ve Cézanne'dan gelen ve Signac tarafından küçük lekeler halinde uygulanan bu yöntem tadına doyum olmaz özgürlükler vermiştir.[24]

Guvaş Yöntemleri - Eski elyazmalarının ve giderek papirüs rulolarının daha koyu olan ve zamklı su ile yapılan klasik resmi bugün rahat bir ifade şekli ve atölye eskizi aracı haline geldi. El yazmalarının resimlerinde kullanılan eski yöntem aşağıdadır:

"Mayalanmaya engel olmak için çoğunlukla dekstrin ve gliserin (eskiden nöbet şekeri-sucre candi ilave edilirdi) ilave edilmiş guvaş kullanılır. (Zaten bugün piyasada hazır ve içine elverişli aracılar (medium) koyulmuş guvaşlar var). Ortaçağ'da sanatçılar yumurta beyazı, sirke, veya öd esası ile yapılmış, Jan Van Eyck'in tamperası cinsinden bir tamperayı kolayca elde ettiler. Bir desen tahtasına, her kenarına koyulan önceden tutkallanmış kâğıt

(23) Lavis: Su ile yapılan renk veya mürekkep: 16. Yüzyıl'dan beri klasikleşmiş bir yöntem.

(24) Örneğin guvaş yardımı ile yapılan Dufy'nin suluboyaları. Bunun en mükemmel ifadesi az tanınmış fakat modern suluboyanın gerçek öncüsü olan Georges Cyr'de ortaya çıkar.

şeritler ile gerilmiş buzağı tirşesi üzerine çalışılırdı. Su ile ıslatılmış ve suyu emmiş olan deri kuruduğunda doğal olarak gerilir. "Bristol" ve "l'ivoirine" iyi taşıyıcılar verebilirler.

17. Yüzyıl'dan beri guvaş fırça izlerinin orijinal değerini koruduğu ölçüde bir sehpa ve duvar çalışmasından önceki eskizlerde, maketlerde ve manzara etüdlerinde kullanılan pratik bir araç haline gelmiştir.[25]

Modern Guvaş Yöntemi - Dokuları renklerin üst üste konulmalarına olanak veren bazı guvaşlar büyük yüzey dekorasyonlarında da kullanılabilir. Daha da fazla dayanıklılığı dolayısıyla duvar üzerine tampera resim ile eşdeğerdedir. "Altlar" için kullanılır. Guvaş, hazırlanırken kullanılan aracı (medium) sayesinde üzerine yağlıboya ile çalışılıp resmin tamamlanmasına olanak verir.

B) Pastel - Pastel, su ile ezilmiş ve zamklı su ve bazen kil ile yapıştırılmış renk verici maddelerle (pigment) yapılıp biçimlendirilen bir pudradır. Pigmanlar ilkin sabunlu suda, talk ve kaolen ile ezilir. Bu maddenin oranı pastelin almasını istediğimiz son şekline bağlıdır (sert, yarım sert veya yumuşak pasteller). Ezdiğimiz pastel tozunu mekanik olarak tutan sert pürtüklü bir taşıyıcı yüzey gereklidir: Bu bize büyük bir olasılıkla ilk tarih öncesi boyaları hatırlatacaktır. Pasteller pigman parçacıklarının durumuna bağlı olarak, yansıma açısından, gelme açısına göre değişmesiyle ve karşılıklı renklerini yansıtan pigman parçacıkları nedeniyle ayırıma uğramış ışığın yayılma yansımasından dolayı kadife gibi bir tonalite verirler. Daha yumuşak bir "Matière" isteniyorsa, üzerlerinde yeniden açık veya koyu renkli, parmakla ezilebilen taramalarla çalışılabilen, orta lokal ton alanlarından hareket edilerek doğrudan doğruya pastelle çalışılabilir.

18. Yüzyıl'ın büyük pastelcileri Rosalba Carriera (ki bu tekniği gözde hale getirmiştir). La Tour, Perroneau aralarından "demi-teinte"leri ve komşu tonları gösteren üst üste getirilen taramalarla çalışırlardı. Daha fazla yoğunluk etkisi elde edebilmek için hafifçe ıslatılmış bir ilk fon üzerine pastel yapılabilir veya guvaş ve tampera alt-

(25) 18. Yüzyıl ressamları ve Empresyonistler guvaş ile hayranlık verici küçük tablolar yapılabileceğini kanıtlamışlardır.

lar üzerine çalışılıp resim bitirilebilir. Fakat renkli pastel tozunu çok düz bir fon veya benzer bir etki yapan sert bir pastelle sürülmüş bir renk üzerine yapıştıramayacağımızı hatırlamak iyidir. Eser tamamlandığı zaman eğer tonları ağırlaştırmadan pudranın yapışmasını sürekli kılmak istiyorsak şaydam bir yapıştırıcı ile renkleri tesbit etmek gerekir. Pigmanların süspansiyon halinde oldukları maddenin yoğunluğunda olacak her artış onları fazla gelen yapıştırıcıya boğarak matlıklarını ve kadife gibi görünüşlerini kaybettirir. Daha zengin ve etkili bir matlık veren yağ esaslı pasteller de yapılmaktadır.

Burada bu tekniğe çok önemli bir yer veriyoruz çünkü, yeni sentez emülsiyonlarının dikkate değer gelişmelerine rağmen, vinilik ve akrilik boyaların kullanımına ilâve edilmediği zaman, yağ uygulaması hatın sayılır yerini korur. Soyut resim ise bundan yaygın bir şekilde yararlanmayı sürdürüyor. Dripping (boya akıtmaları) ve taşizmin fırlatılan boyalarının parlaklığı, yaşamaya devam edebilmek için bunu hesaba katmalıdır.

II. Yağ Tekniği

Burada bu tekniğe çok önemli bir yer veryoruz, çünkü yeni sentez emülsiyonlarının dikkate değer gelişmelerine rağmen, vinilik ve akrilik boyaların kullanımına ilave edilmediği zaman, yağ uygulaması hatın sayılır yerini korur. Soyut resim ise bundan yaygın bir şekilde yararlanmayı sürdürüyor.

Bugün bile yağlıboya metodları üzerinde tam ve kesin bir özet vermek çok güçtür, çünkü iki veya üç yüzyıl boyunca denenmiş teknik gelenekler kaybedilmiş veya en azından çağdaş, kişisel reçete bolluğu nedeniyle biçim değiştirmişlerdir.

1. Taşıyıcılar- Her şey üzerine resim yapılabilir. Yeter ki rengin üzerinde bulunduğu taşıyıcı, taşıyıcının renkle doğrudan doğruya kimyasal açıdan zararlı olan temasına engel olan ve renkli pigmanları koruyabilen bir sıva ile kaplı bir yüzey olsun. Önemli olan, taşıyıcıyı ve ona sürülecek olan sıva tipini bağlayıcının (liant) maddesinin işlevine ve renklerin kullanılma şekline göre seç-

mektir.

Tahtalar, her çeşit taş (kalker, mermer, lâv tabakaları, kayağan taşı), metal, isorel kâğıt, parşömen, karton, bezler astar-sıva sürüldükten sonra boya tabakasını kabul etmeye hazırdırlar. Esas olan bu desteklerin olanaklarını ve sınırlarını tanımaktır.

A) Tahta ve Kullanılış Koşulları · En eski taşıyıcılardan biridir; bu gün, gerek belli bir kalınlığa sahip olması gerektiğinden ağırlığı nedeniyle büyük yüzeyler için az kullanışlı olması, gereken bu malzemenin genişleyip daralarak hacmini değiştirmesine engel olmanın güçlüğü nedeniyle çok az kullanılmaktadır. Böyle olmakla beraber 18. Yüzyıl'ın tam ortasına kadar birçok eski başyapıt tahta üzerine uygulanmıştır.

Gürgen ağacı, kavak, ıhlamur, akaju, söğüt, kuzeyde özellikle meşe, ceviz, güneyde kavak, çam, sedir ağacı veya hizmet dışı kalmış gemilerin kaplamalarından çıkarılan tahta panolar kullanılırdı.

Büyük boyutlu bir pano, örneğin boyu 1,5 metreden ve kalınlığı 1 cm.'den fazla ise, daralıp genişleme eğilimi gösterir. İmdi, ya aynı tahtadan birçok tabakayı yan yana koymalı, ya da belirtilen genişlik ve uzunluk boyutları aşılmak isteniyorsa daha kalın bir pano elde etmelidir. Panonun sırt tarafına meşe ağacı tabakaları dik açı teşkil edecek şekilde yerleştirilip sağlam bir çit yapar gibi çakılır, ağaca uygulanan lâta tahtaları ağacın lifleriyle aynı yönde olmalıdır.

Çok sayıda eski tabloda olduğu gibi birçok panoyu birleştirmek gerekirse, birleştirilecek kenarlar iyi hazırlanmış kazein ile, tahtanın yan yana getirilecek kesitlerinin önceden iyice düzleştirilmiş ve kuru olması koşuluyla tutkallanır.

Ağaç, belirli bir daralma (hacim azalması) eğilimi gösterdiğinden panonun arkası ve yanlarına bezir yağı veya panonun ön yüzüne çekilen tutkallı sıvaya eş kuvvette tutkalh bir karışımın sürülmesi iyidir.

Üzerine resim yapılacak yüzey iyice düz olmalı fakat sıvanın yapışmasını kolaylaştırmak için fazla perdahlı olmalıdır.

Ortaçağ'da tahta tabakalarının birleştikleri yerlere

(eklemlerine) sıvanın kalınlığı içinde kalacak şekilde bez koyulurdu.

Bugün, özellikle ufak boyda bir eser veya etüd yapılmak istendiği zaman moda olan malzeme kontrplaktır. Fakat kontrplağın seçiminde çok dikkatli davranmalıdır. Kontrplak gerçekte bir ağacın çevresinde yapılan ortak merkezli bir kesim ile biçilmiş tahta tabakalarından meydana gelir. Dış yüzleri, ağaç üstünde kesimi yapılan tahtanınkilere uymalıdır, aksi takdirde düzleştirilmiş yaprak tahtalar üzerinde yanıklar meydana çıkacaktır. O halde resim altlığı olarak kullanılması tehlikelidir.

B) Bez - 16. Yüzyıl'dan başlayarak diğer taşıyıcılar yanında üstünlüğünü gösteren ve 17. Yüzyıl'dan beri de özellikle büyük yüzeyler için daha kullanışlı olduğundan ve rulo yapılabildiğinden genellikle aranılan bir taşıyıcı olmuştur. Keten ve kenevir hazırlanması kolay olan çok iyi taşıyıcılar verirler. Buna karşılık pamuk fazlaca gözenekli olduğundan ve neme karşı büyük bir duyarlık gösterdiğinden sakıncalıdır. Tiyatro dekorları için elverişli olan jüt daha kabadır ve zor hazırlanır. Zorlukla rulo yapılabildiğinden de boya tabakaları üzerinde kötü etkileri vardır; fakat bilhassa renkli ve çok geniş yüzeyler sözkonusu olduğu zaman bazı malzeme etkileri elde etmek için kullanılır.

Keten bezi eski çağlardan beri tanınır. Mısır'da mumyaların boyaları için papirüs yaprakları ile beraber taşıyıcı olarak kullanılıyordu. Helenistik devir portrelerinin çoğu tahta üzerine gerilmiş keten bezine resmedilmişlerdir. Bugün, bez, tercihen anahtarlı, yani köşelerine içten oyulmuş kertiklere yerleştirilen tahta üçgenler içeren tahta şasilere gerilerek kullanılıyor. Bezin gerilme derecesi, isteğe göre bu ufak parçalar yivlerine az veya çok sokulmakla değiştirilebilir. Her halikârda çok kuru olmayan bir bezi germek iyidir.

Şasinin dört tahtasının profilinin, bezin ters tarafında bez ve tahtanın temasının çok az olması için eğik olarak kesilmiş olması gereklidir. Bu, belli miktarda sıva ile özellikle tutkalın şasinin iç kenarları ve bezin birbirine değdiği kısımda birikmesine hiç bir şekilde engel olmaz. Sık görülen çatlamaların kaynağı budur, yeterki bez ge-

rildiği şasiye uygun olarak seçilmiş olsun.

Bezin kalitesi, dokumasının kalitesine bağlıdır. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan pürtüklü doku fırça altında hissedilmek istenilen yüzey çeşidinin işlevi ile ilgili bir seçimi olağan kılar. Bu, meslek duyarlığının ilk ölçüsüdür. Son yıllarda gerekli bez çeşitleri bulunamayınca birçok eserin "tendu final"i bundan adamakıllı etkilendi. Bu da, bizim, bazı ressamların stillerinde bir evrim olduğuna inanmamıza neden oldu.

Bez, atmosfer değişimlerine çok duyarlı olma sakıncasına sahiptir. Nemli bir ortamda resim yapıldığı zaman bezin nasıl bollaşıp gevşediğini görmek yeterlidir. Lifleri normal olarak yüzde 12'ye yakın su içerir. O halde daima çok kuvvetli ısı değişikliklerinden kaçınmak gereklidir. Kesin olarak taşıyıcıların en kötüsüdür.

C) Diğer Destekler - En yeniler arasında en sık kullanılan isoreldir. Bu ısı ile ayrıştırılmış ve sentetik olarak ligurin'in özellikleri aracılığıyla tekrardan kurulmuş bir çeşit komprime tahtadır.

Karton yeteri derecede kalın olması koşuluyla kullanışlı bir taşıyıcı olabilir. Fakat bu taşıyıcılar, tedbirli davranılarak yüzeyleri tutkal ve yağ ile sıvanmış olsa bile nemi emerek şişip, kabarıp eğrilmeye çok eğilim gösterirler.

Kâğıt, özellikle desen kâğıdı sadece bir tutkal veya vernik tabakası ile olağanüstü bir taşıyıcı haline gelebilir. Resim bittiği zaman kâğıdın tahta, karton, isorel veya bez gibi kuvvetlendirici bir taşıyıcı üzerine yapıştırılması öğütlenir.[26]

Bakır, çinko, bazan demir ve bilhassa motor tipte cam da iyi taşıyıcılar verirler.

2. Sıvalar- Amaçları, taşıyıcıyı resmin boya tabakasından ayırmaktır. Resmin boya tabakasının korunmasının yetkinliği sıvaların özelliklerine bağlıdır. Doku, tasarlanan ereğin işlevidir. Az veya çok parlak bir resim - o halde emici veya emici olmayan bir sıva.

Sıvayı, resmi zamanla bozabilen kimyevî iç reaksiyonlara en iyi şekilde engel olabilen yeterli bir "yalıtıcı"

(26) Eski ustaların eserlerinin çoğu kâğıt üzerine yapılmışlardır. (Rubens'in *La Vierge aux Chérubins*'i (Kerûbili Meryem) gibi...)

haline getirmek yararımızadır. İstenilen matlığa resim tabakasının kendi içinde varmak yeğdir. Kompozisyon az veya çok karışık olabilir. Kolaylıkla sulu, tutkal esaslı, karbonatlı (tebeşir, çeşitli beyazlar), kalsiyum sulfatlı (alçı, alçı taşı) veya çinko oksidli sıvaları yağ ve baz kurşun karbonatından meydana gelen sıvalardan ayırdedebiliyoruz. Bununla birlikte yağlı bir sıvayı bez taşıyıcıya değdirmek daima tehlikelidir. Bez gerçekten yanabilir. Bezin tutkallanması zorunluluğu buradan gelir.

En eski astar-sıva hazırlıkları tutkal, tebeşir ve alçı (Mısır'da) esaslıdır. O zamandan beri özellikle taşıyıcı cinslerinin çoğalması ile belli bir çeşitlilik ortaya çıktı.

A) Ağaç ve Kâğıt Taşıyıcılar - Her boyadan önce tutkal, tebeşir ve ince alçıdan yapılmış bir astar sıva sürmek gereklidir. Astar-sıva tabakaları kendi aralarında biri diğerine dik olmak üzere düzgün bir şekilde sürülmelidir.

En değişik tutkallar kullanılabilir. Kazein ağaca en uygun tutkallardan biridir. Tarifini eski metinlerde peynir tutkalı adı altında yeniden buluruz. Eğer az emici bir yüzey isteniliyorsa bir kat "céruse" tabakası çekmeden sıvayı sünger taşı ile iyice perdahlamak gereklidir.

14. ve 16. Yüzyıl ustaları "gesso-duro"yu şöyle hazırlarlardı: Ağaç panolar üzerine yumuşak bir tutkal geçilir, sonra tutkallanmış bir keten bezi gerilirdi. Bunun üzerine elenmiş ve temizlenmiş, tutkal ile ezilip karıştırılmış kaba alçı sürülüp, sonunda iyice temizlenmiş ve bir ay boyunca su ile söndürülmüş ince bir alçı tabakası sıcak yumuşak tutkal ile uygulanır, sonra raspalanır ve yüzey iyice perdahlanıp üstüne desen yapılabilir hale gelirdi. Gümüş uç (*la pointe d'argent*) daima eşsiz; keskin bir çizgi veriyordu. Bazan sıvanın bütünü sıvağ'ın (véhicule) yağının astar-sıva içine girmesine engel olmak için yumuşak tutkal ile örtülürdü. Bilhassa 16. Yüzyıl'da astar-sıva üzerine ince bir kat vernik çekilecektir.

Çürüyüp kokuşmaya engel olmak için iyi bir formül her gram kazeine dört damla ilave edilerek yapılan bire beş oranında kazein ve su karışımından ibarettir. Tutkaldan ince bir tabaka çektikten sonra önceden hazırlanmış bu tutkal karışımına su ve çinko beyazı karışımı ilave edilir. Sıvayı yumuşatmak için birkaç damla gliserin de

koymak iyidir (5 gr. çinko beyazına 1 ct. gliserin). Sünger taşı ile iyice perdahladıktan sonra biraz yumuşak tutkal veya ince bir kat gümüş beyazı (blanc d'argent) çekmekten başka yapılacak bir şey kalmayacaktır.

Doğal ki sadece ince bir tabaka bâlık tutkalından veya birçok eski ustada görüldüğü gibi hafif bir vernikten yapılmış sıva üzerine resim yapmak olasıdır. Taşıyıcının ancak birkaç ay sonra kullamlması koşuluyla en sağlam olanın "céruse" esaslı sıva olmasına rağmen, bu son uygulama isorel, kontrplak ve karton için öğütlenebilir. Bununla birlikte, acele bitmesi gereken resimlerde bütünü, çalışmadan önce bir rötuş verniği ile kapatabiliriz. Taşıyıcının ön yüzündeki sıva tabakasının çok fazla büzülmesini önlemek için panonun arka yüzüne daima bir kat astar-sıva çekilmesinin gerekliliğini tekrarlayalım.

B) Bez Taşıyıcılar - Kişisel küçük meraklar nedeniyle sürekli olarak değiştirilebildikleri ölçüde sayısız astarsıva formülü vardır. Emici veya emici olmayan bir astarsıva arzu edildiğine, tutkal esaslı bir sıva ile yetinilmesine veya yağ kullanılmak istenilmesine göre bütün bu astar-sıva tiplerini iki yönde değiştirebileceğimiz kullanışlı bir tek tipe indirgeyebiliriz. Uygulama tiplerinden biri bezi dış etkilerden mümkün olduğu kadar yalıtmak üzere tutkallamaktır. Bundan sonra tutkal, çinko oksid ve céruse (blanc d'argent ve yağ) esaslı bir sıvanın uygulanmasına doğru yönelebiliriz. İki karşıt formül vardır: birincisi eski bir İspanyol reçetesine göre en az bir tutkallamadan diğeri bir "céruse" tabakası, tutkal ve çinke oksidden ibarettir. Sağlam ve yumuşak bir astar-sıva kazanılmak istenilirse ve tonların dayanıklılığını korumak istiyorsak, ikinci formül bizi en az düş kırıklığına uğratacak olandır. Kısacası, bu, formüllerin en yetkini olduğundan ilk olarak anlatacağız.

a) Tutkallama - Bezin gözenekliliğini azaltmak ve ipliklerini korumak gereklidir. Hazırlanmış bir tuval ışığa karşı tutulduğu zaman ışık geçiren noktalar göstermemelidir, çünkü bunlar zayıf bölgeler, gerçek enfeksiyon kaynaklarıdır.

İlk hazırlık için birçok tutkal çeşidinden yararlanılabilir. En iyileri ister piyasanın oldukça parlak jelatini, is-

ter deri tutkalı,[27] ister kazein olsun hayvansal tutkallardır. Sertlik ve kokuşmaya karşı bir alkali, amonyak,[28] gliserin ve bir öz ile beraber kullanılmalıdır. "Acetate d'alumine" ilavesi ile hazırlanan yapıştırıcı suda erimez hale gelir. Jelâtin tutkalı, 100 gr. suya 4 gr. oranında ve içine 20 gr. kadar gliserin ve 5'ten 6'ya kadar amonyak damlası damlatılmış beyaz jelâtinden elde edilir. Tutkal ıslatıldıktan ve "Bain-Marien"de eritildikten sonra ılık ılık sürülmelidir. Eğer kazein kullanılıyorsa, Vibert'in tavsiyelerini tekrardan ele almak iyidir: 100 cm^3 soğuk su için piyasada bulunan kazeinden 20 gr. alınır, 4 gr. amonyak ilave edilip spatülle iyice karıştırılarak bir çeyrek saat ıslatılır. Karışım iyice bağdaşık ve kalın bir şurup haline gelince 10 gr. gliserini, şurubu karıştırarak damla damla ilave ederiz.

Deri tutkalını ise tabaka halinde veya ufalanmış olarak almalıyız (Fakat menşeini kontrol etmeli). Küçük parçalar halinde kırılarak aşağı yukarı 24 saat ıslatılır, sonra "Bain-Marie"de eritilir ve bir jöle elde edilebilecek şekilde soğutulur. Su-tutkal oranı az veya çok kuvvetli bir tutkal elde etmek isteğimize bağlı olarak değişir -ki bu da bezin dokusunun az veya çok gevşek olmasına bağlıdır. Sık dokulu bir bez için 8 kısım suya 1 kısım tutkal alınabilir. Eriyip karışma sırasında daima birkaç damla gliserin ve amonyak ilave edilmelidir. Gerilmiş ve iyice temizlenmiş bez üzerine tutkal hemen hemen ılık ve yarı jöle halinde çekilir. Mevcut delikleri kapatmak için tahta bir spatülle veya el ayası ile iyice ezilmelidir. Tutkalın fazlası dikkatlice kazınıp alınır ve sıvanın rutubetten korunması için bir tabaka 10'a 1 oranında sulandırılmış "acetate d'alumin" sürülür. Tuvalin önceden kazınmış arkasında aynı işlem tekrarlanır. Hatta bu işlemden evvel tuvalin bu tarafına ince bir ılık tutkal tabakası çekilebilir. Sonra, bütün ısı kaynaklarından uzak olarak gölgede kurutulur. Tutkalın bez ile şasinin kenar tahtalarının iç yüzleri arasında birikmesine engel olmak için önceden de belirttiğimiz tedbirler mümkün olduğu kadar alınmalıdır. Eğer bez sık dokunuşlu ise alınacak tedbirler azalır.

(27) Örneğin tabakalar halinde satılan "Colle Totin"
(28) Veya "acide salicylique"

b) Astar-Sıvanın Uygulanması - İlkinden daha az kuvvetli bir tutkal hazırlanır, çünkü içine eski reçetelere uygun olarak kireç karbonatı (carbonate de chaux) ilave edilebilecek olan çinko oksid (oxyde de zinc) konulacaktır.

Sıvanın içine konulacak tutkal yaklaşık olarak 15'e 1 oranında, yani daha yumuşak olmalıdır, çünkü hiçbir zaman yumuşak bir tutkal tabakası üzerine kuvvetli bir tutkal tabakası çekilmemelidir. Aksi takdirde zamanla iki tutkal tabakasının birbirinden ayrılması tehlikesi ortaya çıkar.

İlk tutkal + çinko oksid karışımı sonradan içine hazırlanmış yumuşak tutkalın katılabileceği yeteri derecede yoğun bir macun şeklinde olmalıdır. İşlem hafif bir ısıda yapılır.

Bu sıva sürülmeden bezi, tutkal tabakalarının diğerlerinden ayrılmasına engel olmak için bol miktarda su ile sulandırılmış ılık tutkalla hafifçe ıslatmak gereklidir. Bu işlem her yeni kat çekilişinden önce tekrarlanacaktır. Aynı şekilde her katın kurumasından sonra her biri ince zımpara kâğıdı ile zımparalanır. Geniş ve düz bir fırça ile uygulanmak suretiyle bu sıvadan üç kat sürülebilir. Elde edilen son sıva hafifçe içicidir. Gevşek dokunuşlu bir bez için nisbeten kalın bir sıvaya gereksinim varsa, bu formüle ister su ve beyaz un (1'e 100), ister su ve kazein (1'e 6) ile birkaç damla gliserin ve inceltilmiş amonyak ilave etmek iyidir.

c) Son Kat - Bu sıvanın korunmasını sağlayabilmek için hafif bir yumuşak tutkal katı yetebilir ama çok ince bir "céruse" tabakası çekmek yeğleniyor. Bunun için petrol veya terebantin esansı ile sulandırılmış biraz beyaz ile tuvalin önceden titizce zımparalanmış yüzeyini düzgün bir şekilde sıvamak yeterlidir. Yağlı kurşun karbonatı örtüsünün iyice ezilmiş ve eşit düzlükte olması gereklidir. Bu şekilde içici olmayan dayanıklı bir alt veren eksiksiz bir sıvamız olacaktır. Fakat bu şekilde hazırlanmış tuval ancak tam bir kurutmadan sonra yani 4 ila 5 ay sonra kullanılabilir.

Oysa acelemiz varsa biraz "siccatif-kurutucu" (bir kaç damla) kullanılır veya en iyisi daha önce sözünü ettiğimiz karbon hazırlama usulünde de olduğu gibi bir tabaka re-

sim verniği çekilir. Eğer piyasada satılan céruse ile hazırlanmış tuvaller kullanılacaksa kullanmadan önce zımparalanmalı ve hatta hafifçe alkol veya asetonla oğulmalı ve sonra iyice bir gümüş beyazı tabakası ile kuvvetlendirilmelidir.

d) Taşıyıcının Rengi - Birçok ressam zamanı bilinemeyecek kadar eski bir geleneğe uygun olarak, renklendirilmiş bir fon üzerine, renklerin sıvanın beyaz tonu ile karşılaşmasına engel olacak şekilde resim yapmayı arzu ederler. Bu usulün üstünlüğü genellikle oldukça nötr bir ton ile temel valör oyunlarının aynı anda hazırlanabilmesidir. Bu görüş kabul edilebilir fakat varılmak istenilen son "tonalité"nin beyaz fona bağlı olmadığım, sonra, doğrudan doğruya beyaz üzerine sürülen renklerin başlangıçtan itibaren bütün güçlerini koruduklarını belirtmek gereklidir.

Bu görüşler tamamen mizaç sorunudur. Eğer, önceden kararlaştırılmış ve bütünün göze çarpan elemanlarıyla ilişkili bir fondan hareket edilerek bir tablo kuruluyorsa, renklendirilmiş altların büyük rolü vardır. Renklendirilmiş bir fon üzerinde glasiler daha iyi değerlendirilebilir. Rubens bu ilkeyi çok kullandı.

Fakat ileriyi düşünerek fona çok kuvvetli ve koyu bir renkle detramp yapılmaması uygun düşer. Poussin'in bazı resimlerinin renklerinin kararıp donuklaşmasının nedeni bu hatadır; bu usta, detramplarında çok kuvvetli kırmızılar kullanıyordu. Halbuki, Rubens, Titien ve Vélasquèz'in birçok resimlerinin, aranılan derinlik etkisine göre sadece bazı kısımlarında etkili olan fon hazırlıkları vardır.

İtalyan el kitaplarının deyimiyle "imprimatura" önceden oldukça geçerliydi. "İmprimatura" bazan yağın céruse, Napoli sarısı (jaune de Nâple) ve Campane toprağı (Terre de Campane) ile karışımı, bazan da sadece renklendirilmiş bir vernikti. Armenini'nin dediğine göre vernikle çok beğenilen bir insan teni (chair) rengi veren, açık "tonalité"li detramp fonlar tercih edilirdi.

Olanaklar çok çeşitlidir; bu olanaklar her şeyden evvel ressamın resminde ne yapmak istediğine ve sağlam bir yapı arzusuna bağlıdır. Zaten bütün bu yöntemlerin

esasta birbirlerine karşıt olmadıkları farkedilecektir.

3. Renkler - Kuru ve ince toz halinde pigmanlar şeklinde bulunurlar. Kaynakları çok çeşitlidir. Ya doğal veya ateş etkisi altında kirece dönüşmüş topraklar (calciné) ya hayvansal veya bitkisel artıklar, ya taşlar ya da gittikçe fazlalaşan kimyasal yapılışta maddelerdir. Zamanımız bize eski ustalarımızın tanıdıklarından daha da fazla renk verici madde çeşidi sunar.

Günün sayısız olanakları ne olursa olsun sağlamlıkları deney ve kimya yoluyla doğrulanan, bilinen belli miktarda kullanışlı renklerden hareket edip işe başlamak iyidir. Bir ressam en azından yaklaşık olarak, modern kimyanın bize vaadettiği tamamen sabit ve iyice denenmiş renk gamını beklerken, kullandığı renklerin dayanıklılık derecesi nedir bilmelidir. Biz burada, hazırlanmış bir kılavuz niteliğinde, renklerin güneş ışığındaki sabitlik derecesine göre geçerli kullanma sınıflamasını sunuyoruz. (Tablo 1)

Uygulamada tüp boyaları arasında iyi bir seçiş yapmamız zordur. Çünkü, tüplerin üzerinde çoğunlukla kimyasal formül şeklinde bir açıklama yoktur. Zaten bu formül eğer karışıksa bizi aydınlatmaktan uzaktır. Rengin kalitesinin aynı zamanda yapıştırıcısına ve ezilme şekline bağlı olduğunu söylemek gereklidir.

Ezme İşlemi - Eğer toz boyaların ezilişi çok şiddetli olursa yanıklar meydana gelebilir, fazla hızlı ise tehlikeli bir uçuşmaya neden olabilir.

Yağ-pigman ilişkisi her zaman kesinlikle doğru oranlarla sağlanamamıştır, zamanla sararma tehlikesi gösteren yağ birikimi buradan gelir.

Elle yapılan eski ezme usulü hakkında ne düşünülebilir?

Sürekli olarak gözetlenebildiği için granit veya perdahlanmamış bir cam tabakası üzerinde yapılacak ezme işlemi bize titiz bir çalışma tipi verme üstünlüğüne sahiptir. Zaten bu ikonografik bir iz bırakmış, eksiksiz bir zanaatçı çalışma tipi idi. Bilhassa Flaman tablolarında, ustanın atölyesinde ezme işi ile meşgul bir adam görülür. Bu ressamın kendisinin pek hoşuna gitmeyen bir işi yapan çırak-ressamdır.

Tablo 1
IŞIĞA DAYANIKLI RENKLER

A= Az G= Glasi Ç.K.= Çok kapatıcı Ç.S.= Çok sabit
Ç=Çok K= Kapatıcı A.K.= Az kapatıcı
O= Orta S= Sabit O.K.= Orta derecede kapatıcı

Renkler	*Kullanım*	*Karışımlarda Sabitlikleri*	*Işıklılık*
Rouges de Mars	O.K.	S.	Zayıf
Rouges de Venise	O.K.	S.	Zayıf
Rouges de Cobalt	K.	C.S.	Zayıf
Rouges anglais	O.K.	Ç.S.	Zayıf
Rouges de cadmium	Ç.K.	Zayıf	Zayıf
Rouges permanentes	Ç.K.	Zayıf	İyi
Terres rouges	O.K.	Ç.S.	Zayıf
Jaunes de Mars		Bakır ve kurşunla tehlikeli	Zayıf
Jaunes de cadmium	K.	Bakır ve kurşunla tehlikeli	Zayıf
Jaunes de zinc	A.K.G.	Kurşunla tehlikeli	Çok iyi
Ocres	Ç.K.	Ç.S. Çok yağ emici	İyi
Bleus de cobalt	K.	Ç.S. Bezir yağı ile kararır	İyi
Caeruleum	O.K.G.	Ç.S. Kurşun beyazı ile kararır	Zayıf
Outremer	O.K.	Kurşun esaslı renklerle kararır	Zayıf
Bleus de Prusse	Ç.K.	O. Altta kullanma	Zayıf
Verts émeraude	A.K.G.	Ç.S. "Cadmium"larla karışabilir	Zayıf
Verts de cobalt	A.K.	Özellikle beyazlarla Ç.S.	Zayıf
Verts véronèse		Yalnız kullanılmalı	İyi
Terres vertes	K.	Kireç ile Ç.S.	İyi
Violets de cobalt			
Foncé	O.K.G.	Ç.S.	İyi
Clair	O.K.	Demirli renklerle tehlikeli	İyi
Mars		S.	
Terres de sienne	Ç.K.	Ç.S. Bir parça istila edici	İyi
Terres d'omble brulée	Ç.K.	Ç.S. Bir parça istila edici	İyi
Noirs d'ivoire	Ç.K.	Ç.S. Kuruyuculuğu yavaş	
Noirs de vigne			
Blancs d'argent		Sülfürlere karşı hassas	Çok iyi
Blancs de zinc	O.K.G.	Ç.S. Kalın kullanıldığında zor sertleşir	Çok iyi
Blancs de titane	Ç.K.	Ç.S. Kalın kullanıldığında zor sertleşir	Çok iyi

Kişiler tarafından yapılan veya kişinin yönetimi altında uygulanan ezme işlemleri endüstriyel ezmelerden, pigmanların elimizden geçmesi, istediğimiz zaman durabileceğimizi ve bu şekilde zevkimize göre malzememizin kalitesini tayin edebileceğimizi bilmemiz yönünden daha üstündür. Fakat bunun için cesaret ve zaman gereklidir. 17. Yüzyıl ve daha öncesinden başlayarak boya imalatçıları, diğer bir deyişle atölye dışı eziciler vardı. Sadece öğrencileri ve ücretli çırakları olan ustalar kendilerine bu özel olanağı sağlayabiliyorlardı.

Ezme işlemi uzundur, belirli renkler için bazan üç saatten fazladır. Makine elverişlidir,[29] fakat teknik alanda zorlukları hiçbir şekilde ortadan kaldırmaz. Gerçekten, yağın asit derecesine göre yağ-pigman karışımı az veya çok sert veya çatlayıcı bir kütle haline gelebilir. Yağ ile pigmanın birleşebilme eğilimi büyükse bütünüyle iyi karışmış bir kütle haline gelir; çok zayıfsa parçacıklar tortulaşma olayı ile tesbit olunurlar. Şimdi, eşsiz kesinlikte bir görüntü elde edebilmek için dalga boyları ayarlanabilen aydınlatıcıları olan özel mikroskoplar sayesinde pigmanların toz haline getirilmelerini izleyebildiğimiz bir gerçektir. O halde atölyede yapılan güç bir ezme işleminin yerini tutabilen olanaklar vardır, fakat bu olanaklar her zaman renk imalatçılarının hizmetinde değildir.

Zaten bir resmin kalitesiz oluşunun suçunun her zaman kötü bir ezme işleminde bulabileceğimizden emin miyiz? Uygulama hataları her zaman üzerlerinde yeteri kadar düşünülmeyen yanlış hesapların nedenleridir.

Pigmanların bozulmasında etken olan bir yağın, verniğin sararması, saf yağın bazı renkler için tehlike teşkil etmesi, ezme işleminin bir tablonun hayatı boyunca rastlanılan zorlukların tek mesulü olmadığını kanıtlarlar. Halbuki bugün kimya, pigmanların dayanıklılık derecelerini iyice tanımak olanağını veriyorsa da kimyasal değişimlerinin sayısı çok yüksek sayılara ulaşan bağlayıcılar (liant) için durum her zaman aynı değildir. Birçok ressam bileşimleri görünüşte tehlikeli maddelerle yapıldığı zannedilen gençlik tablolarının beklenmedik şekilde iyi ko-

(29) 1800 - 1850 döneminde özellikle silindirli ezme makinelerinin keşfinden beri.

runmuş olduklarının farkına varmışlardır.

Bütün bu notlar ümit ederiz ki içgüdüsel ve geçici olarak piyasadaki tüp boyalar hakkında sahip olmamız gerekli olan asgari güvensizlikle çelişmez. Öyleyse satın alınmış bir rengin kalitesi kontrol edilebilir mi? Genellikle spektral analiz sayesinde sadece laboratuvar kontrolu hızlı yaşlanma metodlarına ve reaksiyonlarına kesinlik getirebilir. Bununla birlikte hatalar ve çok kaba hileler üzerinde belirli bir kontrol işlemi yapılabilir. Örneğin birkaç hafta veya birkaç ay boyunca aynı rengin örneklerini çeşitli ışıklara tabi tutabiliriz. Anilin boyası ile yapılmış renkler için bu renkten emici bir taşıyıcı üzerine (kurutma kağıdı olabilir) bir parça yaymak yeterlidir. Eğer sözü geçen renk anilinsiz ise meydana gelmesi gereken yağ lekesi hiçbir zaman renkli olmayacaktır. Çünkü pigmanları solüsyon halindedir.

4. Medium - Medium kelimesinden genellikle "renkleri ıslatmaya yarayan her sıvı" anlaşılır. Ziloty tarafından açıklık kazandırılmış uygun bir ayrımı yinelemek istersek "medium, renklerin ezilmesinde işe yarayan bir sıvı ve resim yapılırken renkleri yaymak için kullanılan bir incelticidir" diyebiliriz. Fakat ticarette, "daha güzel ve sağlam bir matiyer elde etmek gayesi ile, resim yaparken renge katılan çeşitli maddelerin özel bir bileşimine "medium" denir. Medium pigmanların tesbitini sağladığına göre kendisine "yapıştırıcı", "yapışkan", veya "bağlayıcı" adları verilebilir. Medium daima benzer olan belirli kuruma koşulları göstermelidir: Şeffaf ve zar gibi bir tabaka meydana getirişi, içinde bulunduğu rengi değiştirmemesi, uzun süre esnek kalması gibi.

Medium basit olabilir -bir yağ veya karmaşık olabilir- bir ezme yağı, birçok maddeden yapılma bir inceltici, yağ, esans, vernik ve "siccatif" maddeler. Bu maddelerle yapılan resimdeki boya pelikülünün analizi güçtür, çünkü yüzyıllar boyunca mediumun değişik elemanları birbirinin içine, emayi görünüşte bir macun (pâte) verecek kadar girmiştir.

Bu günün en klasik mediumu yağ esaslıdır, bununla beraber ondan kesinlikle daha üstün bir formül olduğu söylenemez. Rengin tüpten çıktığı gibi veya esansta fazla-

ca inceltilerek kullanılmasıyla ilgili sayısız reçete vardır. Herkes yolunu, mizacına veya doğruluğunu ispat etmiş eski bir formülün karşılığı olduğunu düşündüğü formüle göre arar.

Bununla beraber kaçınılmaz sağlamlık koşulları olarak ortaya çıkan bazı temel meslek kaideleri vardır.

A) Yağlar - Birçok yüzyıldan beri çeşitli kurutucu yağ tipi ayırdedilebiliniyordu. Fakat Ortaçağ'da, özellikle 15. Yüzyıl'da, "yağ" adı, bitkilerden soğukta çıkarılabilen her yapıştırıcı sıvıya veriliyordu.

Soruna biraz daha açıklık getirebilmek için geleneksel sınıflamayı verelim:

a- Bitkisel kökenli aromatik maddelerin damıtılması yoluyla elde edilen uçucu yağlar (les huiles essentielles).[30] Diğer bir deyimle büyük lavanta çiçeği (aspic), lavanta otu, biberiye (romarin) vb. gibi bitkilerin imbikten çekilmesiyle veya buharlaşıp uçunca yapışkan bir çökelti bırakan terebantin esansının çıkarıldığı çam reçinesi gibi belsemlerden elde edilen esanslardır.

b- Empyreumatique yağlar.

Balmumu, yavaş kuruyucu reçineler ve kafuru gibi maddelerin ısı ile bozulmasıyla elde edilen buruk, yanık kokulu yağlar. Çağdaş resimde çok kullanılmazlar.

c- Sabit yağlar.

Keten, haşhaş tohumları, fındıktan elde edilirler. Buharlaşmazlar, kuruyarak oksidasyon yolu ile hacimleri azalırken ağırlıkları artar. Bu hacim azalması ile belli bir derecede yağ içinde süspansiyon halindeki pigmanlara zararlı olabilecek büzülme etkisi yapar.

Bezir yağı en kurutucu olanıdır. Fakat fındık ve haşhaş yağları daha az sararma üstünlüğüne sahiptirler. Bezir yağı yüzeyinde karanlıkta su buharlarını emme eğilimini gösteren ince bir linoxyne pelikülünün teşekkül etmesiyle kurur ve renksiz görünümünü kaybeder. Üstelik onlarla beraber kullanılan maviler ve morlar gibi bazı renkler ilk tonalitelerini hafifçe kaybederler. Bu yağın güneşte rengini açmak yeterli değildir, çünkü belirli bir

(30) Bugün daha çok "esanslar" olarak adlandırılıyorlar. Daha geniş anlamıyla yukarıda işaret edilen yağ kelimesi Ortaçağ'daki eski anlamından geri kalandır.

müddet sonra tekrardan sararma başlar. Bununla birlikte oksidasyonun mekanizması dolayısıyla çaresiz değildir: Rubens daha o zaman yarım ışıkta hafifçe sararan bir tablonun güneşte bırakılınca tonlarının gücünü yeniden kazandığına dikkati çekmişti.

Zaten birçok değişimler, fazlası kuruyarak çok yoğun bir pelikül teşkil eden fazla içici bir yağ veya kaynağı ve oranı bilinmeyen çeşitli maddelerle kötü bir şekilde ezilmiş renklerden ileri gelir. Bu tehlikelerden kaçınmak için birçok eski ustalar ve restoratörler gibi boyalarımızı kendimiz ezmeliyiz.[31]

Bu yağların çeşitli etkileri vardır: Bezir yağı oldukça düz zeminler verir, haşhaş yağı daha yağlı bir matiyer vererek daha yavaş kurur. Bu yağların özellikle içerebilecekleri özlerden temizlenmeleri gereklidir. İyice kapalı bir şişede uzun müddet kalmaları ilk çaredir; pislikler şişenin dibinde toplanırlar. Sönmemiş kireç ve "baryte" baryum oksid ilavesi bu oluşuma yardımcı olabilir. Yağlıboyanın ilk gelişim devrinden beri renklerin parlaklıklarının korunmasında pişmiş yağların hayret verici özelliklerinin farkına varılmıştır.

Az veya çok koyu olabilen polimerize[32] yağlar, açık havada mürdesenk (litharge) veya kurşun esaslı herhangi başka bir madde ilave edildiği zaman daha çabuk kururlar. Genellikle 320,6 dereceye varan bir kaç saatlik bir pişirme ile elde edilirler.

Yağın, güneşte haftalar boyunca, bir cam tabaka ile havanın yağa hafifçe ulaşabileceği şekilde kapatılmış bir vazo içine koyularak (o halde hafif bir oksidasyonla) kalınlaştırılmasından ibaret iyi bir yöntem vardır. Böylelikle eski "media"lar tipinde eşsiz bir "véhicule" elde edilir.

Ticarette "stand oil" diye adlandırılan, baskı işlerinde kullanılan eşsiz bir medium verebilecek koyu bir yağ mevcuttur. Oksijen emmeden karbonik asit (acide carbonique) ile pişirilmiş bir yağdır. Venedik terebantini ile in-

(31) Bu, örneğin zayıf kuruyuculuklarından dolayı bezir yağı ile ezilmeleri gerekli olan çinko beyazı, Van Dyck kahverengisi, siyahlar ve kızılkök (les garances) gibi bazı pigmanların kendilerine elverişli olmayan yağlarla ezilmelerine engel olurdu.

(32) Polymère = Benzer birçok molekülün yeni ve daha büyük bir molekül meydana getirmek üzere birleşmesi.

çeltüldiğinde eski ustalarca gözde olan pişmiş yağların bütün garantilerini verire benzer: zamana karşı çok dayanıklıdır, fakat saf bezir yağından daha yavaş kurur. Aynı şekilde oksijen ile pişirilmiş ozonlaştırılmış (ozonizé) yağlarda birçok ressamca aranan bu özellikleri yeniden buluruz.

B) Esanslar - İnceltici bir sıvıdan veya çok az iz bırakan bir solüsyondan yararlanma gereksinimi muhakkak ki esansların kullanılmalarının esas nedeni olmuştur. Yukarıda sözü geçen kalın yağlardan farklı olan özellikleri tamamen buharlaşıp uçmalarıdır. Organik veya mineral kökenli (terebantin veya petrol) olan bu esanslar yağlıboya resimde büyük rol oynarlar.[33] Belki de yağlıboya resmin uygulamasında en ilkel koşullardan biriydiler. Esasen yağlıboya resim konusunda, detramptaki suyun yerini tutan eleman olması nedeniyle esanslar az yapışkan ve kullanılması güç bir malzemenin uygulanmasında ideal bir tamamlayıcıdır. Onlar sayesinde renk tabakalarının inceltilmesi, ilk Flaman yağlıboya ressamları tarafından da beğenilmiş olması gereken mükemmel bir kolaylık haline gelir.

Uçucu ve yarı uçucu olarak sınıflandırılabilinen bitkisel ve mineral kökenli sayısız esans bilinmektedir.

Birinci kategoride terebantin esansı (uçucu özellikli) en fazla kullanılanıdır. Çam reçinesinin imbikten çekilmesiyle elde edilir. Kururken hafif bir çökelti bırakır. Uzun müddet hava ile temasta bırakılmamalıdır, çünkü oksitlenir, koyulaşır ve çökelti yapar.[34]

Çeşitli mamuller ki bunlar arasında terebantin esansından hazırlanan terpinéol'ü sayabiliriz, terebantin esansı yerine kullanılabilir. Daha belirgin kokulu, daha parfümlü olan terpinéol uzun müddet sıvı halinde kalabilir.

Eskiler Venedik terebantinini çok kullanıyorlardı. Renklere mineli bir görünüş veren, "mélèze" karaçamdan çıkarılan bir reçinedir. Bir parça terebantin esansı ile inceltilip, güneşte koyulaştırılmış yağla karıştırılırsa Ru-

(33) *White spirit* gibi.

(34) Terebantin esansı Ortaçağ'dan başlayarak "harika su" adı altında tanınmışa benzer. (M.J. Maroger'nin bildirisi).

bens'in çok sevdiği eşsiz bir "medium" verir.

Tek başına kullanıldığında beyazlar ve koyu tonlar için tehlikelidir. Alelade terebantin esansı ilave edilmesi iyidir. Beyazlar için bir parça lavanta-çiçeği esansı (aspic), koyu tonlar, özellikle siyahlar için sert bir reçine ve bir küçük baş manganezli kurutucu (siccatif) ile kullanılır. (Xavier Langlais tarafından anlatıldığı gibi).

Mineral kökenli uçucu esanslar arasında petrol seçkin bir yer tutar. İtalya'da 16. Yüzyıl'ın çok daha öncesinden beri tanınıyordu (olio di sasso, olio di petra). Çok artırılmış olarak büyük bir nüfuz etme gücü gösterir ve değişik resim tabakaları arasında mekanik ilişkileri kolaylaştırır, fakat verniklerin sağlığı için tehlikeli olabilir. Vibert, su ile ve sülfürik asit ve sodyum hidroksitli bir işleme tabi tutarak bu sakıncaları olmayan bir petrol esansı hazırlamayı başardı. Fevkalade ve çok sağlam bir katkı maddesidir.

Katrandan elde edilen çeşitli esanslar (benzine, toluène, xylène) resim için inceltici ler verirler, fakat kullanılma şekillerine göre tehlikeli olabilirler.

Bütün bu esanslar bitkisel kökenli olanlardan farklı olarak oksidlenmezler. Yarı uçucu esanslar kururken reçinemsi bir tortu bırakırlar. Lavanta, büyük lavanta çiçeği esansı (aspic), ratinci lami=parlak reçine (l'élémi), yeni dünya pelesengi (le copahu) diğer mamüllere göre daha az bir başarıyla kullanıldılar.

Esans özellikle medium yerine kullanıldığında belirli önlemler alınmasını gerektirir. Pisliklerinden kurtulması için tasfiye edilmesi yani tekrar imbikten çekilmesi gereklidir. Esanslar kuvvetli dozlar halinde kullanılmamalıdır çünkü, pigmanlar için fazla heterojen bir çevre yaratıp aralarında fazla espas bırakır; bu şekilde buharlaşıp uçtuğu zaman da rengin elemanlarına ayrılması tehlikesini yaratır. Fazla kuru altların meydana gelmesine neden olabilir. O zaman resim tabakası kurumuş, bir gölün çamuru gibi çatlar.

5. Kurutucular - Yağlıboyanın yararlarından biri kurutucu özelliğindedir. Fakat tamperanın kuruma çabukluğu ile yağın göreceli kuruma yavaşlığı arasında ortalama bir kuruyuculuk gerekince, çok eski devirlerden

beri keten, haşhaş ve ceviz yağının doğal kuruyuculuğunu hızlandırmaya çalıştılar. 13. yüzyılda Eraclius'un *De Coloribus et Artibus Romanorum* adlı kitabında işaret ettiği gibi yağ, sönmemiş kireç ve bir parça "céruse" ile kaynatılırdı. Cennini *Livre d'Art*'ında buna benzer tavsiyelerde bulunur. Gittikçe sadeleştirilmiş "media" kullanıldığı veya hiç kullanılmamaya başlandığı zaman, 17. Yüzyıl'dan itibaren, resim yapılırken yağa ilâve edilen kurutucu maddeler üretimi gelişti.

Günümüzde pişmiş keten yağı esaslı, kurşun ve manganez ile aşırı derecede doyurulmuş "Courtrai" tipi ani etkili kurutucular mevcuttur. Hepsi terebantin esansı ile inceltilmiştir. İlâve edilen diğer bazı maddeler ise imalâthane sırrı olarak kalır. Yağın oksidlenmesini daha hızlandıracak bir aracı madde olarak etki ederler.

Çok tartışılan özellikleri vardır: Genellikle çatlama ve kararma kaynağı olarak kabul edilirler. Satılan solüsyonların kötü hazırlanmış oldukları ve içlerine çok fazla kurutucu (siccatif) koyulduğu gerçektir. Sadece çok yavaş kuruyan bazı renkler için kullanılmalıdırlar. En iyisi onlardan vazgeçebilmek veya sade bir "medium" kullanmaktır.

6) Bazı Eski Tekniklerden Örnekler -

A) Antonello de Messine - Geleneğe göre, yağlıboya tekniğini yayanlardan biridir. "Medium"un esasının pişmiş yağ olması olasıdır. Pigmanları saf bir bezir yağı ile ezilmişti. Panoları genellikle terebantin esansında inceltilmiş "céruse" tabakası ile kaplanmış bir klasik "gessoduro" ile hazırlanmıştı. Antonello şüphesiz bir kat yağlı vernik (kurutucu pişmiş yağ) çekiyor ve lokal renklerini vernik tabakası üzerine bu iki elemanın hafifçe kaynaşmasını elde edecek şekilde sürüyordu. Hepsi kuruduğu zaman ve son bir medium tabakası çektikten sonra tablosunu, ayrıntılar için terebantin esansından bolca faydalanarak bir parça Flaman ruhu içinde bitirirdi.

B) Venedikliler - Maroger'ye göre Venedikliler "siyah yağı" çok kullanmış olmalıdırlar: 20 kısım keten yağı (bezir) veya saf ceviz yağına bir veya iki kısım mürdesenk veya baz kurşun karbonatı. Yavaş ateşte pişmekte olan yağa 210 dereceye doğru mürdesenk (litharge) ilave edi-

lir, 250 derecede elde edilen vernik siyaha çalan kestane renklidir. Kurşun birikimi meydana geldikten sonra onu bulandırmadan başka bir kaba nakletmek ve filtreden geçirmek gereklidir. Bu yağ kaygan olduğundan Venedikliler içine beyaz balmumu ilave etmiş olacaklar (bir kısım oranında). Kullanılan inceltici terebantin esansıydı. "Céruse" ile sıcak olarak karıştırılan yağ ve balmumu bazan son astar tabakası olarak kullanılırdı.

C) Titien - Üzerine yumurta esaslı tampera ile taslağını çizdiği, tampera ile hazırlanmış astar-sıvaları çok kullanırdı. Muhtemel formül: 1 kısım yağa yarım yumurta sarısı ve su. Altlar çoğunlukla varılmak istenilen son renk uyumu yönünde toprak esaslı renklerin üç tonundan meydana gelen grisaille ile yapılırdı. (Louvre'daki "Mezara İndiriliş"). Bazan taslaklarını resmi tamamen bitirmeden önce aylarca duvara doğru çevrilmiş olarak bıraktığını biliyoruz. Yüzeydeki bütün pürüzleri tamamen yokettikten sonra, yarım patlar ve glasilerle resmi bitiriyordu. "Medium'unun güneşte koyulaştırılmış ve Venedik terebantini ile çoğaltılmış olduğu aşağı yukarı kesindir. (Buna bir reçine de ilave eder miydi acaba?)

D) Rubens - Rubens boya kalınlıklarıyla ışıklı tonları vermek için beyaz ve siyah esaslı gri taslaklarla çalışırdı. Etlerin sıcak gölgeleri ve soğuk yarım tonları vardır. Hemen hemen genelleşen bir kaide ile 1/3 kısım gölge ve ışık için 2/3 yarım ton. Glasiler beyaz fon üzerinde çoğunlukla eski bir Flaman tekniği ile uygulanırlar. İlke hafif gölgeler ve boya kalınlığı olan ışıklar şeklindedir. Ön hazırlıkları zorunlu olarak her zaman grisaille ile yapılmamıştır. Çalışma mekanizmasının en olgun halini görmek istersek eskizlerine bakmamız gerekir. (Anquetin'in kitabına bakınız. P.P. Rubens, Paris, 1919).

7. Vernikler - Vernik kelimesinden genellikle zamk, doğal veya sentetik reçine gibi jelatinimsi plastik veya başka bir jelatinimsi "lyophile" maddeyi eriyik halinde içeren bir madde anlaşılır: Bunun taşıyıcısı bir yağ (yağlı vernik) veya tersine alkoller, organik eriticiler gibi sıvılar ve hatta kazein veya tutkal esaslı su olabilir. Bu solüsyon halindeki madde kuruyarak koruyucu bir pelikül meydana getirme özelliğine sahiptir.

Verniğin amacı her şeyden evvel ilk parlaklığını saklayacak şekilde boya tabakasını korumaktır; büyük bir sertleşme gücü olan dayanıklı bir medium olarak resimde kullanılışının nedeni budur.

Vernik çok eskiden beri imal edilir. Antikite ilk vernik formüllerini hazırlamıştır. Belki de, aralarından bazılarını biraz değişmiş olarak tekrar ele almaktan başka bir şey yapmıyoruz. İmalat prensibi ya yağ (yağlı vernik) ya da uçucu esans esaslı şeffaf bir solüsyon elde etmektir. İlk yöntemde yağların asitliliğinin nötrolizasyonunu temin eden "siccatif" maddeler veya kireç gibi alkali özlerle pişirilmiş yağlar sözkonusudur. (Yağlara reçineler de ilave edilebilir).

Ortaçağ'da, bilhassa tampera ile yapılan resimlerin koruyucusu olarak kullanılan bu çeşitten birçok verniğe rastlanır. En büyük sakıncaları sararmak ve bunun neticesi olarak da resmin ilk görünüşünü tehlikeli bir şekilde değiştirmektir.[35]

Belki de esansların imalatı ticarî bir önem kazandığı anda esanslı bir vernik keşfedenler Van Eyck'lerdir ve böylelikle keşifleri bu vernikten resim için elverişli bir inceltici yapmalarıyla sonuçlanmıştır.[36]

Zamanımızda en fazla kullanılanlar esanslı verniklerdir.

A) Sınıflandırma - Vernikleri içerdikleri reçinelerin özelliklerine, eriticilerine ve kullanışlarına göre sınıflandırabiliriz.

Çok eskiden beri tanınan en dayanıklı vernikler "siccatif" (kurutucu) yağ esaslı olanlardır. Nedenini söylediğimiz kararmaya eğilim gösterirler.

Alkollü vernikler tek bir reçineden meydana gelen ince bir pelikül verirler. Alkol sayesinde boya tabakasını bozma tehlikesi olmaksızın bu ince pelikül kolaylıkla kaldırılabilir.

"Copal" (Brezilya reçinesi-ratenci), "Ambre" gibi sert reçineler, yumuşak reçineler kadar çatlayıcı bir pelikül vermemek üstünlüğüne sahiptirler. Fakat eritilebilmele-

(35) Bunun için verilebilecek en ünlü örnekler Bizans İkonları'dır.
(36) Bu, resme parlaklık ve sağlamlık özelliklerini dahili bir şekilde getiren bir "medyum"a dönüşen dıştan sürülen bir vernik tipidir.

ri için yüksek ısıda bozulmaları gereklidir. Buharları "empyreumatique" yağ halinde koyulaştırılır ve istenilen bir eriticide eritilir.

Mastik, dammar, sandarak gibi reçinelerde solüsyon soğukta meydana gelir.

Birkaç yıldan beri sık sık balmumu, kuru vernik tabakası üzerinde yayılabilecek şekilde, arıtılmış terebantin esansı ile solüsyon halinde ilave ediliyor. Bize eski balmumu tekniklerinde olduğu gibi bu yeni tabakayı perdahlamaktan başka bir şey kalmıyor.

Kullanılış şekillerine göre birçok vernik tipi ayırdedilir: resim yapılırken boyaya katılan vernik (vernis a peindre), rötuş verniği, tablo verniği. Farkları yapılışlarındaki maddelerin çeşitliliğinden ileri gelir.

"Vernis a peindre" rengi bütünüyle dayanıklı ve daha parlak hale getirmesi gereken gerçek bir mediumdur.

Rötuş verniği klasik "embu" olayı ile mücadeleye olanak verdiğinden resmin bütünlüğü için çok önemlidir. "Embu" yağlıboya resmin uygulanması esasında ortaya çıkan bir hastalıktır. Nedenleri çok çeşitlidir ve kesin olarak belirlenmemiştir. Genellikle yeteri derecede kurumamış bir boya tabakası üzerine diğer bir taze boya katının sürülmesiyle ortaya çıkar. Yeni tabakanın yağı birinci tabakanın gözeneklerine sızarak yeni tabakanın hacminin azalmasına neden olur. Bunun sonucunda renkler parlaklık ve dayanıklılıklarını kaybederler. İki tabaka arasına sürülen vernik yağın alt tabakaya inmesine karşı koyar. Kurumak üzere olan son vernik tabakasına sürülen rötuş verniği sayesinde pigmanlar için şeffaf ve dayanıklı yeni bir ortam yaratılabilir. Son boya tabakasına karıştırılan verniğin önemi buradan gelir.

Rötuş verniği olarak ambre veya copal reçinelerinin yağ ve terebantin esansında solüsyonları ile yapılan karma bir vernik kullanılması yararlıdır. Daha yumuşaktırlar ve neme karşı dayanıklıdırlar. Verniklerin en iyilerinden biri Vibert'inkidir. Son vernikleme için bu tip bir verniğin yararı görecelidir. Göreceli denmelidir çünkü bütün reçineler kararmaya eğilim gösterdiklerinden son vernikleme az veya çok tehlikelidir. Bununla beraber çok hafif bir son vernik, bu vernikle bir anda canlanıp yenileşebi-

len bir yapıt için mümkün olan tek korunma çaresidir. Oysa ki gerçekten renksiz bir vernik kullanma olanağını beklerken, ideal olanın son vernikten vazgeçebilme olduğunu tekrarlamak gerekir. Bununla birlikte bir resmin dengesi her şeyden önce, çeşitli genişleme özelliklerinin göreceli değerlerine bağlı çeşitlemeleri önlemek için mümkün olduğu kadar az değişik matiyerler kullanılmasını gerektirir. Nihayet her şey elverişli yapıda sağlıklı bir matiyer sağlamak üzere birlikte çalışmalıdır.

B) Medium Tipinde Vernikler - Çalışma esnasında boyaya ilave edilen "siccatif", medium (veya media) olarak adlandırılan mamulleri karma vernikler arasında sayabiliriz. Üstünlükleri, eğer iyi hazırlanmışlarsa boya tabakasına eski ustaların tarzını hatırlatan agatize parlaklıkta bir görünüş vermeleridir. Fakat boyanın dozajında ve kalınlığında çok tedbirli olmak gereklidir. Çünkü zaten birçok tüp boya yağa ilave edilen "medium" maddeleri ile imal edilmişlerdir.[37]

Eski ustalar çoğunlukla kendi imal ettikleri ve neticede eski emülsiyonların karmaşıklığını taşıyan "media"larla birçok resim yapmışlardır. Maroger önceden de sözünü ettiğimiz bir kitabını bu reçetelerin incelenmesine ayırmıştır. Bu reçeteler çeşitlilikleriyle büyük ustaların gereksinimlerini gösterirler. Ressamın isteğine uygun olarak yağ esaslı resmin ilkelerinden, özellikle renkli pigmanların titreşimi yönünde en fazla ve en iyi şekilde yararlanma isteğine cevap verirler. Bazı malzemeler düzenli aralıklarla ortaya çıkarlar: pişmiş yağ, terebantin esaslı uçucu bir inceltici, kurutucu maddeler (siccatif), kurşun karbonatı (carbonate de plomb), mürdesenk (litharge), reçineler ve mastik gibi özler, Venedik terebantini, bazan da balmumu. Bu maddelerin, onlara olan gereksinimimiz ne olursa olsun boya tabakasını dikkate değer bir şekilde ve çoğunlukla son vernikten vazgeçmemize olanak vererek resme daha uzun süre dayanma şansı sağladıkları açıktır.

Bu karmaşık "medium" deneyi bize, yağlıboya resmin önceden bugünkü gibi sınırlı, kısıtlı bir anlam taşımadığı-

(37) Vernikler yağ ile üstüste sürülme yoluyla birarada kullanılabilir. Yağ iyi bir yapışma sağlayan reçineli alttardan yararlanır.

nı hatırlatıyor.[38]

C) Geçmişin Sürüp Gitmesi - İster organik kimyanın yeni girişimlerinden yararlanarak olsun, ister, tam tersine, polimerize olmayan yağda ezilmiş pigmanlardan veya sentez yoluyla elde edilen renklerden başlayarak ticarileştirilmiş ürünlerin belli standarzisyonunun neticelerine karşı tepki yoluyla olsun, daha 19. Yüzyıl'ın ortasına doğru, Avrupa'da eski sırların yeniden keşfedilişi lehine değişik eğilimler belirdi.

Merimée'nin araştırmalarına paralel olarak Delacroix, Lenbach, von Marées gibi bir çok ressam eski ustaları sorguladılar. Mrs. Merrifield'ın 19. Yüzyıl'ın 1. yarısında eski el kitaplarını toplayarak başarı yolları aramaşı rastlantı değildir; o sırada Ingres'in öğrencisi Mottez de freskin sırlarını Cennino Gunini'de bulabiliyordu Meslek geleneğini hor gören Empresyonizm, Fovizm ve Kübizm'in ardarda gelen krizleri neticesi '30 ve '50 yılları arasında hareket yeniden başladı.

Sağlam resimsel olanaklar bulma arzusu kimyacıları gittikçe daha fazla tek başına kullanılan yağın sakıncalarını engellemek için Medyum solüsyonları tavsiye etmeye yöneltti.

Fransa'daki en tanınmış örneklere işaret edelim: pişmiş yağ, kurşun, mastik ve Venedik terebentini esaslı Maroger Medyumu. Bu medyum Van Dyck'in boyasını anımsatır. O zamandan beri değişik yöntemler bulunmuştur.[39]

Her firma, ekseriya komşu formüle çok yakın mükemmel bir formül bulmak için çaba sarfetmiştir. Kimyager ve ressam Birr'in Fransa'daki çalışmalarına işaret edelim. Bir, "Medyum Dufy" deneylerinin sonucunda, pişmiş yağ, Litharge (mürdesenk) ve hayvansal organik maddeler esaslı bir medyum buldu ve böylelikle eski tekniklere uyan, bir boya tabakasının diğerine göre geçim-

(38) Hatırlatalım ki yağlıboya resim, vernik tipi solüsyonlara elverişli olan ve pigmanlar için sağlam bir örtü meydana getirebilen, ışığın kolayca nüfuz etmesini sağlayan kalın ve uçucu yağ esaslı boya ile yapılan resim demekti.

(39) Örneğin "Medyum Rembrandt" tipi. Bütün bu bölüm için özellikle kimya mühendisi M. Havel'e (Millî Müzeler Restorasyon Komisyonu Üyesi) teşekkür ederiz.

sizliğini elde etti. Bu bakış açısına yakın olan, kimyacı Havel (Paris, Bourgeois Firması'ndan) pazarın geleneksel yağlı boyasına karıştırılabilen bir medyum tipi yarattı. Sözkonusu olan, büyük moleküllerin oluşumunu kolaylaştırmak için sararma noktasını aşarak, polimerize edilmiş, kireç ve kurşun ile bağdaşan yağlardır. Bunlar, hızlı buharlaşmaları medyumu meydana getiren ögelerin sabitliğini sağlayan eriticiler tarafından sulandırılmıştır.

Flaman medyumunda mastik, Venedik medyumunda ise balmumu kullanılır. Boya tabakalarının üstüste gelişlerini ve saydamlıklarını sağlamak için kurutucu ürünler, kurşun karbonatı, Litharge (mürdesenk) reçineler ve mastik, Venedik terebantini gibi belsemler, bazan da balmumu kullanılır.

Böylesi malzemeler için duyulan gereksinim ne olursa olsun dikkate değer bir şekilde boya tabakasını sağlamlaştırdıkları açıktır ve resme daha fazla dayanma şansı vererek son verniikten kaçınmağa olanak tanır.

Resim verniği uygulaması sanatçının sunduğu çifte gerekliliğe göre günümüzde durmadan zenginleşen ve kendini mükemmelleştiren bir sürü reçete ortaya çıkardı: Elin içtepilerine boyun eğebilen ve bazı aletlerle püskürtülebilen, kazalara az duyarlı, mümkün olduğu kadar uygun ve sağlam bir malzemeden yararlanma.

Elle yapılan resimde, kuruyuculuk ilişkileri, molekül yapışıklığı ve görece akışkanlığı birleştirebilen, geçmiş deneylerden kaynaklanan etkili bağlayıcılar özellikle aranır. "Resim yapmak için kurutucular" deyişini yaratmak, dili kötüye kullanmaktır. Standolie, mürdesenk ve kopal reçinesi ile bağdaştırılan, oranları değişebilen (Flaman tipi ve Harlem Duroziez) çok sayıda bağlayıcı (liant) tipi bulunur. Bu resim vernikleri tüpteki macun boya ile birleştiği zaman, bazan rengi hafifçe koyulaşan, oranına göre aşırı bir emay etkisi gösteren çok güzel bir boya maddesi sağlar.

Genel bir kaide olarak, üretici firmaların yayımlanmış tavsiyelerinden hareket edilmesi gerekir.

X.de Langlais damıtılmış terebantin ile kullanılabilen yumurta-yağ-reçineden oluşan bir emülsiyon gerçekleştirmişti. Bunu bazan eski ressamlarca kullanılan ama

reçineli çökeltisi kolayca ezilip toz olan Venedik terebentininin (belsem) kullanımı ile karıştırmamak gerekir. Her hal-ü kârda bu karmaşık medyum deneyimi bize yağlıboyanın eskiden bugünkü gibi sınırlayıcı modern anlamda anlaşılmadığını şiddetle anımsatır.[40]

8. Klasik Uygulama - İster biri diğerini az veya çok gizleyen tabakaların üstüste gelişinin neticesi olsun veya bugün sık sık olduğu gibi yapıtın evrelerini ve onu meydana getiren malzemeyi değerlendirmeyi amaçlasın klasik uygulama aranan etkiye göre değişir. Aslında her boya-resim alışılageldiği gibi bileştirilebilen iki tip uygulama arasında gider gelir: şeffaflık oyunlarıyla veya kalın macun boyalarla ve üst üste boyamalarla ilerleyen veya kalın tabakaların "modle edilmiş" yığılması ile elde edilen boya-resim.

Action painting çerçevesi içinde ressam için temel sorun desen ve renk ilişkisidir: Çalışma süresinin değerlendirilmesi daha o zamandan beri temel bir eylem olarak kendini gösterir.

Bir seansta yapılan bir resim kuruyunca çok değişir: emici olmayan ve çok kuru astarlar, inceltilmemiş veya yarı yağlı bir sıvıda (esans ile karışık ve çok az miktarda kurutucu (siccatif) katılmış yağ, pişmiş yağ esaslı medium. Medium Maroger veya Hollanda imalatı Van Eyck Mediumu) çok az inceltilmiş renkler.

A) "Alt"ların Rolü - Az veya çok emici astar-sıvalar tonları daha çok matlaştırırlar, koyu tonlar (topraklar gibi) "sonorité"lerini ve açık tonlarda belirli bir tazeliğin heline parlaklıklarını kaybederler. Bu durumda, başlangıçtan itibaren cadmium, cobalt, caeruleum, outremer gibi parlak ve taze renkleri kullanmakta yarar vardır ama outremer kalın sürüldüğü zaman şeffaflığını kaybettiğinden ince tabakalar halinde kullanılmalıdır. Olabilirse bezir yağlı bir incelticiyi kullanmamak gerekir (daha yavaş kuruma ve mavileri karartma eğilimi). Esans, renkleri hafifçe grileştirir ama buna karşılık renklere daha ince "uyum"lar verir.

(40) Anımsatalım ki yağlıboya yağ esaslı (kalın yağ ve bir esanstan yapılmış) bir resimdir. Bu yağlar, boya verici maddeler için sağlam bir zarf meydana getiren ve ışığın girmesi için çok kolaylık veren vernik tipi solüsyonlar için yararlıdır.

Az emici veya tamamen kuru olmayan sıva üzerinde esas tehlike çaresi bilinmesine rağmen büyük bir yüzey ve özellikle büyük pürtüklü, düzensiz dokunuşlu bir bez üzerinde, açıkça çok rahatsız edici hale gelebilen "embu"dür (renklerdeki donukluk). Fakat herhangi bir sıva üzerinde boya kalınlığının hacminin küçülmesi şeklindeki kuruma, bir dengesizlik elemanı haline gelebilen ve önceleri "poux" olarak adlandırılan büzülme olayım meydana çıkarır.

O halde, tabloların uyumunu bozma tehlikesi olan, kuruma esnasında iki ton arasında ortaya çıkabilecek uyumsuzluğu engellemek oldukça zordur.

Yavaş bir icra her zaman tonları sonradan değişebilen "alla prima" yönteminden çok daha emindir. Elde edilmek istenilen "contrastlar" ve "accord"ların bütünlüğünün daha iyi farkına varılıyor. O halde ilk çalışmamızı mutlaka yakından izlememiz gerekir.

Altların abartılmış kalınlıkları çok tehlikelidir çünkü sonraki tabakalarda çoğunlukla rötuşların da ortadan kaldıramayacağı gerçek tepecikler meydana gelir. Üstelik çok defa acele olarak üzerleri kapatılmış olan bu kalınlıklar hatanın düzeltilmiş olduğu izlenimini vermelerine rağmen kötü bir kurumayla renklerin matlıklarını arttırarak ilerdeki birçok sıkıntının kaynağı olurlar.

O halde birinci seanstan sonra ilk tonları biraz kazıyıp yeniden canlanmalarını sağlamak yararımızadır. Çok geliştirilmiş bir taslak yapıldığı zaman, boya kuruyup karşı koymadan önce, kuruma başlangıcı için gerekli en az zaman süresi geçtikten sonra bütün fazlalıklar iyice kazınmalıdır. Titien çoğunlukla böyle davranırdı.

Bununla beraber David'in ünlü örneğine rağmen "Jus" ve "frottis"lerle çok zayıf altlar uygulanmamalıdır. Çünkü resim, eğer ona gerçek bir "derisel" hayat vermek istersek, yani başlangıçtaki renkli taşıyıcısını tamamen kapatmak istemiyorsak, daima ilk zayıflığından etkilenecektir. "Alt"ın ince şeffaf boya tabakaları tam "pâte" ile (kalın macun gibi boya) boyanmış parçalar yanında gerçek çukurlar yaratma sakıncısını gösterirler. Bu durumda Véronèse'de olduğu gibi yağ ile yapılandan daha ince fakat basit "frottis" veya grilerle daha sağlam "détrempe"

altlar yapılması tercih edilir. Bununla birlikte isteyerek sürülmüş "just"leri gayet kuru renk "frottis"leri ile kurtarmak olasıdır.

İlk taslağımızı bütünüyle kapatırsak; gerçekte asıl "altı" ikinci tabaka meydana getirir.

İstenilen, belki de neticede Rubens gibi cilalı ve parlak (glace) ve donuk (mat) etkileri elde edebilmek için sağlam fakat yeterli çeşitlilikte altlar hazırlamaktır. Ama uzun süre bunun uygulanmasını yapmış olmak gerekir.

Genel kural olarak "alt"lar renkli kütlelerin mimarisine yer verdikleri oranda yetkindirler. "Alt"ların iç titreşimlere daha iyi dayanan, yeteri derecede net düz renkler (aplat) halinde uygulanması yeğlenmelidir.

B) "Üst"ler - Herkesin mizacına bağlı olduğu sürece, bu çalışmanın hangi kısmı olursa olsun kurallara bağlamaya kalkmak hemen hemensaçma olurdu. Sorun, iyi bir hazırlığın olanak verdiği şeffaflık ve kalınlıklarla olabildiği kadar oynayabilmek için bağımsız ve rahat bir uygulama biçimini korumaktır. Delecroix'nın da işaret ettiği gibi, çalışma ilerlediği ölçüde, giderek daha yumuşak fırçalar kullanılmalıdır, çünkü, boyanın arızalı bir fon üzerine sert fırçalarla sürülmesi zordur. Bu, güçlü bir yüzeyi korumak için iyi bir yöntemdir.

Malzemeyi, kalın macun şeklinde boya (pâtes), "demipâtes", ve glasi (glacis) halinde kullanılma biçimlerine göre sınıflandırmak alışılmış bir şeydir: ama bu sınıflandırma hiçbir şekilde bu yöntemlerden her birinin yeterli bir tanımını yapmaz. "Demi-pâte"lar aslında ister saf, ister kolay bir başlangıç için gerekli miktarda medium ilave edilmiş bir renkle her zaman yapılagelen bir çalışmayla ilgilidirler. "Pâte" ise rengin, kullanılan araç ne olursa olsun (fırça veya palet bıçağı) ve matlaşmaları daha az rahatsız edici olan açık tonlarla yeterli örtücü kalınlıklar halinde sürülmesidir.

Glasiler (Glacis), tersine, çalışmanın sonunda uygulanan kalınlıksız herhangi bir aracı-sıvıda (véhicule) inceltilmiş ve saydamlıkları aracılığıyla tüm titreşimlerini sağlayan "tüller"dir.

Venedikliler ve özellikle Titien, bu yöntemleri çok kullandılar. Glasi için en elverişli renkler şüphesiz yeşil-

ler, sarılar ve lâklardır. Eğer resim nemli bir iklimde yapılıyorsa boyanın bozulup, yapışkan hale gelip küflenmemesi için uçucu bir resim verniği veya "siccatif flamand" ile karıştırılırlar.

C) Renklerin Kullanılışı - Bu çalışma birkaç basit esasta özetlenebilir:

Toprak renkleri sağlam fakat kullanılması çok güç "altlar" verirler, çünkü saydamsızlaşma ve mat bir ton alma eğilimleri çok belirgindir. O halde çok ince tabakalar halinde kullanılmaları veya olabildiği kadar üzerinde bir daha çalışılmayacak şekilde en son görünümleri içinde sürülmeleri uygundur. Bu durumda tonlarının solmasını önlemek amacıyla çoğunlukla daha canlı bir renk ilave edilir. Her hâl-ü kârda siyahlardan daha fazla yasaklanamazlar, çünkü karışımlarda üstün gelmemek ve bütünüyle tıkalı olmamak koşuluyla resmin nemlilik niteliğini ve kadife gibi oluşunu sağlarlar. "Jus" ve glasilere bir parça kurutucu veya daha iyisi, başlangıçtaki görünümlerini kısmen koruyan bir resim verniği ilave etmek gerekir.

Mars renklerinin özellikleri daha elverişlidir. Örneğin palet bıçağı ile iyice düzeltildiklerinde koyu renkli ve yoğun yüzeyler verebilirler.

"Outremer"i kullanırken "lak"larda olduğu gibi tedbirli davranmalıyız.

Aslında bu renklerden çoğunun kullanılışı yasaklanmalıdır: özellikle, ışıkta solan ve bazan beyaz, siyah, outremer ve emeraude yeşili ile kullanıldığında çatlayan "laque de garance" gibi. Fakat bütün bu renklerden kendini resim yapmak zevkinden yoksun kılmak pahasına vazgeçmek zordur.

D) Uygulamanın Bitimi - Bir tabloyu bitirip bırakmak daima güçtür. Bununla beraber sizi bitip tükenmez rötuşlara sürükleyen tekrarlanan boyamalardan (repentir) çekinmelidir. İyi rötuşlar genellikle önemli düzeltmelerdir. Aynı şekilde insan kendine de daima güvenmemelidir. Bir tuvali ters çevirip bırakmak ve onu yeni bir bakışla tekrardan görmek için beklemeyi bilmelidir.

Rembrandt ve Titien'in sık sık yaptıkları gibi bir tuvali yavaş yavaş kurumaya bırakmak ve ancak uzun bir zaman sonra tekrardan ele almak gereklidir. Ne olursa

olsun bir eser hiçbir zaman bitmez. Bir tuvali rötuş etmek istediğimiz zaman, önceden, üzerinde yeniden çalışacağımız parçayı raspalayıp hafifçe yağını almalı[41] ve sonra bir kat rötuş verniği geçmeliyiz.

E) Verniklemenin Koşulları - İyi beslenmiş, yani "medium"unda zaten kendi "camlaşma" elemanlarını taşıyan bir resim çok hafif bir vernikle yetinmelidir. O halde bazı temel kuralları hatırlamak gerekir.

Verniği hiçbir zaman resmin bitiminden en aşağı altı ay geçmeden, yani boya tabakası belirli bir sağlamlığa erişmeden önce sürünemelidir.

İşlem tozsuz, nemsiz (havaya ve yılın hangi mevsiminde olunduğuna dikkat edilmeli) ve hatta hava cereyanı olmayan bir çevrede gerçekleştirilmelidir. 20 derecelik bir ısı kaynağı yakınında verniklemek iyidir.

Verniği çok ince ve düzgün bir tabaka halinde, yassı, yumuşak ve tertemiz bir fırça ile yukardan aşağıya doğru ve sonra yatay yöne doğru uygulamalıdır. Vernik boya tabakasının ayrıntılarını boğmamalıdır.[42]

Doğal ki geleneğin bu teknikleri, yüzyıllar boyunca olduğu gibi, herkesin ifade gereksinimleri ve deneyimlerine göre sık sık değiştirilebilirler. Mutlak kaideler mevcut değildir.

(41) Aseton, benzin, alkol, acétate d'amyle en geçerli bir yüzeyi kaplayan pislikleri kaldırıcılardır (décapant). Kullanılma miktarları ayarlanmalıdır.

(42) Bu bölümün redaksiyonu başından beri J. Aujame'in tavsiyelerine çok şey borçludur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
YENİ TEKNİKLER VE MEDYUMUN MODERN ÇÖZÜMÜ

Yeni malzemelerle ilişkili olarak endüstriyel resmin olağanüstü gelişimi, Meksika duvar ressamlarının resimlerinin resim estetiğine getirdikleri değişiklikler ve soyut sanat devriminin yayılması, organik sentez kimyası alanındaki buluşlar yeni resimsel yöntemlerin ve malzemelerin kullanılışını gündeme getirdi.

1. Yeni Duvar Resmi - Otuz yıldan daha fazla bir zamandan beri kimyanın yarattığı ürünlere bağlı olarak geniş çimento ve beton yüzeyler, özellikle, her şeyden önce makinalar, nesneler ve prefabrikasyon malzemelerine ayrılmış olan endüstriyel boyaların uygulanmasıyla yeni bir tarzda işlendi. Yeni ürünleri büyük ölçekte ilk deneyenler Meksikalı ressamlardır. Meksika'da ustaların yetiştirildikleri ulusal okulda Orozco, Ulusal Politeknik Enstitüsü'nde ise Gutierrez, doğasızlaştırılmış alkol ve suda solüsyon halindeki etil silikatlı boyaları çimento sıvayı önceden klorhidrik asit solüsyonu ile nötralize ederek kullandılar. Böylelikle freskinkine yakın ama daha dayanıklı etkiler elde ettiler. (Ama ürünün hafifçe kırılgan bir tabaka oluşturmasını engellemek için dozajı iyi ayarlamak koşuluyla).

O zamandan beri, başka bir çok ürün de, eski ürünlerin yerini tutma ereği ile, daha büyük bir dayanıklılık ve daha mükemmel bir renklilik yararına denendi: II. Dünya Savaşı'ndan beri, Signeiros ve Covarrubias tarafından kullanılan Duco tipi ve nitro selüloz esaslı boyalar gibi; aynı şekilde pyroxyline esaslı boyalar da kullanıldı.

Koşut olarak birçok başka dekoratif uygulama bazan matlık etkileri rahatsız eden silikatlı (silikat dö sud veya silikat dö potas) boyalarla yapılmıştır; kazein veya sulfate de soude içeren çimentolu (alıştırılmış beyaz Portland çimentosu) boyalar da kullanılmıştır.

Bununla birlikte, bütün bu zaman zarfında yağlı, kopal tipi veya sentez yoluyla elde edilen taklit vernikler kullanılarak diğer büyük denemeler yürütüldü (glycérophtalique tip).

Aynı şekilde silikon epoksit, (silicones epoxydes) polyuréthanes tipi sentez reçineleri, parlak bir etki için olduğu kadar çok yüksek bir dayanıklılık elde etme amacı ile, tıpkı otomobillerin emay-boyaları gibi, gittikçe daha fazla kullanıldı.

2. Vinilik ve Akrilik Boyalar - Böyle olmakla beraber, II.Dünya Savaşı'ndan sonra, hareketsiz tablolara olduğu kadar duvar yüzeylerine de ayrılmış olan vinilik ve akrilik tipi sentez reçinesi esaslı emülsiyon boyaların fabrikasyonu yoluyla çok geniş bir yayılma elde edildi.

Bu tipte bir emülsiyon, tıpkı yumurtalı emülsiyonlu eski tekniklerde olduğu gibi suyun buharlaşmasına izin vererek polimerler ve bileşik pigmanlardan meydana gelen sıklaşmış bir dokuya meydan verir. Bu tip bir emülsiyona tonlarda daha fazla yumuşaklık elde etmek için yumurta ilâve edilebilir.

A) Yapısal Elemanlar - Plastik maddelerdeki yapay reçineler iri molekülleriyle (yüksek polimerler) ayıredilebilirler (G.Nedey, Peinture et Vernis, "Que Sais je?", Paris, P.U.F., 1969).

Şunları içerirler: 1) Esası doğal ürünlerin türevleri olan (nitrocellulose, acétates de cellulose, éthers cellulosiques) gibi *selilozik boyalar*; 2) *Polimerizasyon reaksiyonları* veya polikondansasyon ile elde edilen ve vinilik ve akrilik tipi sentez ürünlerden çıkarak hazırlanan boyalar. Bu boyalar kökenlerine (doğal gaz, petrol, kömür ve kireç), bileşimleri ve polimerizasyon zincirlerinin uzunluklarına göre ayırdedilirler. Bunlar iki guruba ayrılırlar: Termoplastikler (vinilik ve akrilik) ve sıcakta katılaşabilen *vernik-emay tipi*; büyük bir katılığa sahip olan bu sonuncular daha çok endüstri için ayrılmışlardır. Artistik resim için ise termoplastik gruba başvurulur. Termoplastikler ise icra esnasında veya hemen sonra belli bir tersinirlik ilkesi öngören emülsiyon boyalardır.

B) Uygulamalar - Vernik olarak, biçim verici ilâve edilmiş organik bir eritici karışımı içinde sıvı halinde kul-

lanıldığında, çok yüksek bir kuruyuculuk derecesine sahip vernik ve lâklar verirler. Emülsiyon olarak yumurta esaslı eski emülsiyonlarınkinden farklı bir formül sunarlar. Suda ezilen pigman reçineli lateks ile emülsiyon haline getirilir; reçinelerin moleküllerini çevreleyen su, çok büyük bir akıcılığa sahip bir çalışmaya izin verir. Bu emülsiyonlar bugün çok yaygın bir şekilde kabul edilmelerini sağlayan belli sayıda nitelik sergilerler. İri molekülleri boya tabakasına, uzun zincirlerinin birbirlerine geçmelerine borçlu olduğu, uygun bir yapı verir. Suyun buharlaşmasıyla çok esnek, çok yapışıcı ve özellikle dayanıklı bir tabaka meydana gelir. Reçine içinde suspansiyon halindeki pigmanlar ise yağlı bir inceltici içinde olduğundan daha büyük bir kromatik saflık sunarlar. Çok büyük berraklıklarına, ışıklı radyasyonlara ve kimyasal reaksiyonlara karşı özel bir devimsizlik nedeniyle, hemen hemen tam bir sararma yokluğu katılır. Kuruma hızlılıkları, boya tabakaları arasında dağılma tehlikesi olmadan emniyet içinde üst üste boya sürerek çalışma olanağı sağlar. Kısacası, Flaman tipi boya bulunduğu zaman 15. Yüzyıl ressamlarınca aranan bütün avantajlar! Buna karşılık, bir parça uzun süren bir icra durumunda, bu avantajları sakınca haline dönüştürmemek için geciktirici bir ürün gerekti. İlk uygulamalardan beri zamanın geçtiğini ilâve edelim, laboratuvardaki yapay yaşlanma deneyleri bu boyaların dayanıklılık süreleriyle ilgili olarak çok güven verici gözüküyorlar.

İki gurup - vinilik ve akrilik - farklı etkilere ulaşırlar. Bu olay böylece aralarında bileşmelere olanak tanıyabilir.

Vinilik boyalar[43] daha az pigman yüküyle daha gözenekli bir doku ve daha mat bir etki verirler; daha saydamsız, büyük bir ton derinliği olmaksızın, daha yağsız olduklarından tampera tekniği ile yapılan eski resimlere daha fazla yakındılar ve gözeneklilikleri nedeniyle farklı bir dokuya sahip her boya tabakasının sabitleşmesini kolaylaştırır ve bir defada boya tabakaları arasında belli bir

(43) Mühendisleri M.M. Havel ve Ricarand'a bize aktardıkları değerli öğütleri için özellikle teşekkür ettiğimiz Bourgeois-Lefranc Firması'nın Flash tipi vinilik boyası.

"solunum" sağlar; suluboya etkisi elde etmek için hafifçe nemlendirilmiş bir yüzey üzerinde kullanılma olanağı buradan gelir.

Alkolde ve esterlerde eriyebilen bu boya güncel çalışmalarda istenen tersinirlik ilkesine (restorasyonun yeniden ele alınması ve silinmesi) mükemmel bir şekilde cevap veren, restorasyon için yetkin bir üründür.

Vinilik boya ile yapılan resim çok ışıklı bir bütün meydana getirmek için uygun düşen bir ürün ile verniklenebilir; oysa akrilik boyaların parlaklığına, sesliliğine ve ton yüksekliğine hiçbir zaman ulaşamaz. Akrilik boyalar korunma koşullarında yağlıboyanınkinden daha fazla yoğunluk, daha fazla parlaklık, derinlik, saydamlık (kullanılan jöle tipine göre) ve yeğinlik etkileri gösterirler.

Aynı şekilde heterojen cisimlerin vinilik boyalara katılması kolaylaştırılmıştır. Zaten aynı tip emülsiyondan türeyen çeşitli medyumların varlığı, durumlarına göre, macun boyanın matlık ve parlaklık etkilerini ve hattâ arzulanan kuruma süresi aracılığıyla gerekli gecikmeyi sağlar.

Bağlayıcının (liant) büyük yoğunluğu nedeniyle suyun boşaltılmasını zorlaştıran balmumu, yağ veya silikonlu taşıyıcılardan kaçınmak iyidir çünkü bu taşıyıcılar, vinilik boya doğası nedeniyle akrilik boyaya göre daha üstün bir dayanıklılık sunduğu halde boya tabakasının şişmesine neden olup dayanıklılık kapasitesini azaltır.

Fransa'da çok yaygın olan renklere gelince (bir Amerikan buluşundan kaynaklanan) bunlar, altmıştan fazla saydamsız ve saydam renk içeren bir gurup oluştururlar.

Tıpkı yağlıboya gibi akrilik boya da yüzeysel bir tabaka halinde vinilik boya ile mükemmel bir şekilde birleşebilir.

Meslektaşımız Wacher'in karma tekniğine de işaret edelim (*La peinture à partir du matériau brut et la relation de la technique dans la création d'Art*, Paris, 1984). Bu teknik kitabında sunduğu gibi deneylerin ve tarihsel düşüncenin sentezi gibi görünüyor; bazı yeni yöntemlerin uygulanması ve 16. Yüzyıl'da özellikle Venedik ve Flandra'da bilinen eski uygulamalar gibi.

Vernik ve vinilik bağlayıcı (caparol) esaslı ilk çalışma

yağda ezilmiş renklerle üstte sürdürülür (ayrıntı için Wacher'in kitabına gönderme yapıyoruz). Bu, hem vinil ile yapılan birinci tabaka üzerine yağla veya tampona üzerine özellikle Véronèse tarzında pişmiş yağ ile yapılan ve cismaniliği daha fazla vurgulayan uygulamayı anımsatır.

C) Taşıyıcılar - İlk olarak herhangi bir taşıyıcı bu iki boyanın uygulamasında kullanılabilir. Böyle olmakla beraber öngörülen taşıyıcının üst yüzeyi ister zımpara ile temizlenerek, ister alkolik su ile yıkanarak hafifçe pürtüklü hale getirilmesi tavsiye edilir. Dayanıklılığı taşıyıcının gözenekliliğine bağlı olan içici bir yatak hazırlamak için zayıf moleküllü reçinelerin solüsyonları kullanılarak yapışma kolaylaştırılır (örneğin vinil bağlayıcısı - "caparol", vb.). Diğer renkli tabakaların uygulanmasını kolaylaştıran bir ilk düz boya tabakası gerçekleştirmek için bir bağlayıcıyı (yalancı gesso) başvurulabilir. Emülsiyonun karışımına titan dioksit, basit ve kalsiyum karbonat, magnezyum ilâve edilir.)

D) Duvar Uygulamaları - Cobra grubundan modern Amerikan okuluna kadar, figuratif veya değil, bütün ifade biçimleri için on beş yıldan fazla bir zamandan beri gerçekleştirilen sentetik reçine esaslı önemli sayıda resim duvar sanatı sınırları içinde, yeni malzemelerin kazandığı başarıyı daha gösterişli bir biçimde gösterir.

Çimento veya beton tipinde, çok geniş dekoratif yüzeyler o zamana kadar bina badanası, sıvaların renklendirilmesi veya yağlıboya resim için ayrılmış olan ürünler yardımı ile işlendi.

Vinilik ve özellikle akrilik renklerle yapılan duvar resmi uygulamaları taşıyıcı düzeyinde temel bir kaç ihtiyatî tedbiri gerektirir.

Reçineli malzemenin sertleşme etkisi nedeniyle, bütün çatlaklar ve ayrılmaları engellemek için duvarın tepesinden akabilecek hiçbir su izinin varolmaması önemlidir. O halde toz haline gelme durumunda kazımak ve sudan etkilenmeyen bir sıva yapmak gerekir.

Suyun dere gibi akmasını engellemek için eğimli bir çatı öngörülmesi, olukların durumlarının gözetilmesi ve eğimli süpürgelik aracılığı ile toplanan suyun boşaltılma-

sı, yerin iyi bir şekilde akaçlanmasının (drenajının) sağlanması gerekir.

Duvarı, eğer mümkünse, ağır eriticilerle karışmış akrilik reçineyle doyurulmuş sıva ile iki tarafından da korumak gerekir. Yirmidört saatlik kuruma süresinden sonra emülsiyon halindeki beyaz akrilikle zemin boyamr. Yapıtın bitmesinden kırksekiz saat sonra yüzde 75 su, yüzde 25 alkoldan meydana gelen bir inceltici ile koruyucu bir akrilik vernik tabakasını rulo veya tabanca ile uygulamak gerekir (fresk için vernik).

İç mekânlarda bir dış vernik veya alkol esaslı bir vernik kullanılabilir, sonra da petrol esanslı perdahlı bir vernik sürülür (Lefranc-Bourgeois Firması'nın verdiği bilgi).

"Geleneksel" boyaların sorunlarına göre akrilik boyaların uygulanması yeni sorunlar çıkarır. Bağlayıcının büyük kuruyuculuğu kuruma süresinin sıkı kontrolünü gerektirir. Bazan lignitex 225 tipi "geciktirici" bir medyumun kullanımı boyanın üstüste sürülmesini ve saydamlılıkları fırça darbelerini koruyarak sağlar.

Aynı şekilde, renklerin parlaklığı nedeniyle mat bir medyum kullanmak gerekebilir, tersine bazıları, ilkel etkiyi başka tip bir medyum aracılığıyla zenginleştirmeyi tercih edeceklerdir. Fakat hiçbir durumda, etkiyi hemen hemen ani bir şekilde yönlendiren iyi bir su kullanma tekniğinden vazgeçilemez. Aynı şekilde, taşlaşmış sopalara dönmelerini engellemek için fırçaların hızla temizlenmelerine özen göstermek uygun olacaktır! Demi-pâtes (yarım-macun boya) veya son empâtements (kalın macunboya) tabakalarını sürmeden önce hafif bir ébauche (taslak) ile işe başlamak yeğlenir. Ne olursa olsun, bütün emülsiyonlar için olduğu gibi, bu tip boyanın, sonuçta elde edilmesi gereken parlaklığa kavuşmadan önce, kuruma sırasında tonlarda bir solma göstereceğini anımsamak gerekecektir. İcranın başlangıcından itibaren daha büyük bir yoğunluk elde etmek için akrilik yüzdesi daha yüksek bir jöle kullanılmadıkça su veya esans esaslı değişik vernikler aranan etkiyi güçlendirmek için kullanılabilirler.

Hâlâ bir çok ressam bu boyaları yağlıboyayı kullan-

dıkları "ruh" ile kullansalar bile[44] akrilik boya uygulamaları renk optiğini ve malzemenin kullanılış biçimini değiştirir.

"Suluboya" yıkamalardan jölelerle aynı kökenden gelen biçimlendirici macunun kullanımına borçlu olduğumuz bir alçak kabartma görünümüne kadar kullanılan medyanın çeşitliliği en çeşitlendirilmiş işlem ve etkilere olanak tanıyor.

Akrilik bağlayıcıların başarısı bir çağdaş çifte gereksinimden kaynaklanıyor: İcranın hızı, dayanıklı ve belli bir parlaklığa olanak tanıyan bir malzeme arzusu. Ayrıca kullanılan su esaslı sulandırıcı yağ ve esanslara göre daha az kullanım sorunları ortaya çıkarır. Zaten bütün formüllerle kullanılabilir. Uygulaması görünüşte daha kolay ve yapıtın maddi yaratılışı düzeyinde daha anonimdir. Yapıtı tampera "ruhu" ile yağlı boyanın arasındaki sentezin sınırında icra edersek ve eğer yağ, esans veya petrol ürünleriyle işlem görmezse jestlerle ilgili daha fazla apansızlık sunar. Akrilik tekniği büyük yüzey üzerinde daha yukarda belirtilen gereksinimleri daha iyi cevaplar. Kısacası silinip çıkmayan akrilik bağlayıcılar çatlakları engeller, sürekli ince bir tabaka sağlar ve çok iyi bir yapışma sunar.

Böyle olmakla birlikte bu boyanın birkaç sakıncası vardır: Vuruşlara, sürtünmelere, özellikle koyu renklerde zorlukla engellenen çizintilere büyük duyarlılık. Taşımada da benzersiz sorunlar çıkarır.

Bütün bu uygulamalara sık sık elektrikli kompresörlü veya kompresörsüz aerograf kullanımı ilâve edilir. Bu özellikle duvar resminde büyük bir yoğunluk, mükemmel bir yayılma elde etmek için rahat bir araç teşkil eder. Aynı şekilde endüstrideki deneylerden yararlanarak kabartma yoluyla, tabii ki gerekli kapatıcı saklayıcıları kullanarak.

4. Yan Teknikler - Çağdaş sanat kuraldışı uygulamalara büyük saygınlık kazandırdı. Bu uygulamalar gittikçe daha çeşitli malzemeler içerdi ve bu bütün içine ba-

(44) Bir parça "soğuk" bir madde duyumundan kaçınmak için X. de Langlais yumurta ilâve ettiği sentetik reçine esaslı bir medyum hazırladı. Bu medyum görece olarak daha yavaş bir donma ile çalışmaya izin verir ve yumuşak ve çok nüanslı bir modle sağlar.

zan fotoğraf veya röprografi (özellikle copy-art) malzemelerinden parçalarla yapılan kolaj egzersizinde kullanılan bağlayıcılar da girdi: Sözkonusu olan başka bir "bütünün deseni" anlayışıdır (Que sais-je dizisindeki *Le dessin* kitabına bakınız).

5. Ordinatörler ve Lazerler - Bundan böyle modern teknoloji sanatçılara içinde endüstrinin büyük payı olan bir taleple ilişkili olarak yavaş yavaş büyük bir gelişme gösteren yeni yaratı olanakları sunuyor.

Böylelikle ordinatörlere dayalı olarak gereksinimlerine uyarlanmış deneyim evresinden daha bilinçli bir programlamaya geçmiş olan sanatçı yeni imge tipleri meydana getirebilir, araştırma olanaklarını çoğaltabilir, hayalgücünün oyunlarını kolaylaştırır- bu ordinatörün ekranına sadece videonun imgelerini sokmaktan başka bir şey olmasa bile. Aynı şekilde lazer ışını ile de çalışılabilir.

A) Chloroacetate de Vinyl Esaslı Emay Resim - (Wexler, Cogan, Carnaut ve Fouquet tarafından oluşturulmuştur.) Isı aracılığı ile klasik bir emay görünümü elde edebilmek için yapılmıştır. Soğukta da kullanılır. Sıcakta, 100 ve 120 derece arasında ister etüvde, ister üstünde gezdirilecek enfrarıj lambaları yardımı ile kurutulur. Gerekli taşıyıcı, yapıştırıcı ve koruyucu mat bir renk ile kaplanıp hazırlanmış "duralumin"dir; medium olarak ispirto veya onun yerini tutan bir medium kullanılır.

B) GLY Cerophtalique Reçine Asaslı Boyalarla Yapılan Resim - "Métamorphisé" (ısı ve basınç ile meydana gelen fiziksel ve kimyasal değişikliğe uğramış) yağlar tipinde, eskimeye son derece dayanıklı bir boyadır. Bildiğimiz yağlıboyaya mükemmelen karışan, herhangi bir taşıyıcı üzerinde kullanılabilen bir boyadır. İncelticisi benzin, petrol veya uygun bir mediumdur. Buna, yüzeyde bir ton derinliği etkisi veren ama çıkartılması olanaksız olan renksiz bir vernik ilave edilebilir.

BEŞİNCİ BÖLÜM
YÜZEY ORGANİZASYONU

Hareketli veya değil her resim belli bir niyet, hattâ belli bir "düzen" sergiler. M. Denis'nin *Théories* (1890) adlı kitabındaki ünlü aforizmasını çeşitlendirmek sözkonusu olsa bile, resmin her şeyden önce "belli bir düzen içinde biraraya getirilmiş renklerle kaplı bir yüzey" olduğu birçok durumda hâlâ geçerlidir. Bu aforizmaya karşı "lirik enformel"in gerçekleri, hattâ Pollock'un "dripping"leri ileri sürülebilir. Ama bitmiş her yapıt bir renk düzenlemesi aracılığıyla belirlenmiş bir yüzey sunar. Hattâ Maleviç'in beyaz karesi veya Klein'in mavi monokromisi bile ancak bu tarzda bir varoluş gösterebilirler.

Şüphesiz zamanımız figürasyonun egemence saltanat sürdüğü, sayısız estetik savaşın ve çeşitli yasakların nedeni olan kompozisyon fikrine karşı tepki göstermektedir. Ama yüzyıllardan beri her kompozisyon, her şeyden önce işlem gören yüzeyin, özgün veya çalıntı olan tipik organizasyonunca terimsel olarak kendini ifade eden bir seçişin neticesidir. Ve bunun boyutu, bazan belirlenmiş bir espas içindeki konumu indirgenemez bir olgudur. Bir sehpa resminin veya duvar yüzeyinin kadrajı her durumda ölçülü bir önemi ve bazan da engelleyicidir: Ressamın gözü ve ruhu önüne sürekli olarak çıkan sorun budur işte.[45]

Cep defterinin sayfasından, ilk eskizin uygulanacağı yüzeyle ilgili olarak yapılacak seçime kadar, öngörülen yüzeyin önceden hazırlanmış şemasınca bütün genişliği içinde yönlendirilmedikçe, yaratıcı düşünce düzeyinde biçimin varlığı ve çevreleyen çizginin boyutları engel ve telkin olarak kalır.

Kısaca, eğer sözkonusu olan bir yapıtın farklı kısımlarını biraraya getirip düzenlemekse Alberti'nin *Della*

(45) R. Passeron, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, 2. basım, Paris 1981, - özellikle bu temel olgu üzerinde ısrarla durdu.

Pittura (1436) adlı kitabındaki tanımlamayı genişletip açıklamak istersek yüzeyin biçim ve boyutunun malzemelerle ve ressamın onlardan yararlanma biçimiyle bağlı olduğunu ve bunun düzenlemenin temelini teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Hattâ kompozisyonun temel verilerinin, seyircinin onları keşfettiği şekilde kompozisyonun son etkisinin kaynağıdır denilebilir.

Resimin bu "nasıl"ı sanatçının esas yapıtıdır: genel anlamın içtenlikle dayandığı gerçek budur. Hattâ taşıyıcının gerçeğinin yeniden değerlendirilmesine ulaşmak için bir gruba dayanak teşkil eden "taşıyıcı-yüzey" espassal ilişkisi olgusu yeni bir şiirsel önerme haline gelebilir. Halbuki yüzeye yapılan bu işlem oldukça karmaşıktır. Bu renklerin optik etkilerine ve onların ressamın fırçasının itkisi altında yapılanmalarına borçlu olan renkli bir düzenlemeye bağlıdır. Renk optiği çoğu zaman bütünün desenine ortak edilir, hattâ buna kelimelerin anlamını daha önemli kılmak için, yüzey üzerinde kapladığı yere göre tanımlanan bütünün tasarımı da diyebiliriz. Egemen estetik anlayışımız ne olursa olsun belli bir espası renksel olarak koşullandıracak olan bir duvar bütününde de sorun aynıdır.

Taşıyıcı duvarsa resimsel işlem iki grup koşula bağlıdır: Malzemelerin seçimine bağlı olan temel malzeme ilişkileri bütünü ve düşünülen mekânların dolaşım boyutlarına bağlı görsel ilişkiler. Örneğin Piero della Francesca'nın fresklerinde görebildiğimiz gibi, yüzyıllar boyunca kullanılan perspektif sistemleri ancak ilgili kromatik yüzeylerin düzenine ortak edildikleri zaman geçerli olarak işleyen bir ilişkiler tasasının farkına varıldı.

O halde kompozisyon sorunu üzerine toplu bir bakış verebilmek için yüzeyin çizgisel organizasyonunu, rengin sürülmesi ile ilgili uygulamalardan ayırdediyoruz.

I. Kompozisyonun Organizasyonu

Şüphesiz burada ne herhangi bir kompozisyon biçimi önerebiliriz ne de en tanınmış tarihi kompozisyon biçimlerini özetleyebiliriz. Alberti'yi açıklayarak diyebiliriz ki resimde en basit kompozisyon yapma usulü yapıtın farklı

yapısal kısımlarını, bu kısımların birbirlerine bağımlı olup, bütünün organizasyonu için biraraya gelmeleri, bütüne göre yavaşça kendilerini belirlemeleri veya dinamik bir ilişkiye göre ortaya çıkmaları ölçüsünde bir araya getirmekten başka bir şey değildir.

Fakat burada, ilk gözlemler bütünü kurulmalıdır. Zaman içinde değişik yüzey organizasyonu sistemleri varoldu. İzleyen yüzyıllarda bu sistemler az veya çok canlandırıldı veya yeniden ele alındı. Sembolizm, Kübizm ve geometrik soyutlama nedeniyle model haline gelen belli geometrik uygulamalar için de bu böyle olmuştur. Az süre önce "altın kesim" mitinin ortaya çıkışı ile daha da genişleyip yaygınlaştırıldılar. Bu bakış açıları neticede resim yüzeyinin elemanlarına daha fazla gerilim vermek için enerjiyi, hareketi ifade etme gereksinimini ilgilendiren bir başka kompozisyon anlayışına bizzat taşıyıcıların rollerini sorgulamakla ilgili fikirlere rağmen ters düşmezler. İşte burada sonuçları açısından zengin anlamlı imgeler yaratma gereksinimi ve taşıyıcının çeşitli ögelerinin maddî düzenine yönelen bir çeşit düşünceye geri dönüş arasında belli anlaşmazlıklar ortaya çıkar. Bazıları için kaideler hiç mevcut değilken diğerleri tam tersine kaideleri yaratmaya çalışırlar veya onlar yeniden değerlendirerek çok sade bir şekilde eski uygulamalara dönerler. Her şey, "resim"den ne anlaşılması istendiğine, sosyal, psişik, dinî vb. fonksiyonları olan bir resme dönmek istenip istenmemesine bağlıdır. Yine her şey, bizi ve dünyayı ilgilendiren, az veya çok plastik bir oyun ile birleştirilmiş bir sorgulama aracılığıyla ortaya çıkarılmak istenen bir maceraya bağlıdır: O halde burada hem eski hem de güncel olan belli uygulamaları geçerli sayılabilecek şekilde anımsatmaktan başka bir şey yapamayız.

Bu vesileyle ikinci bir gözlem dikkatimizi çekmeli. Çünkü çok eski uygulamaların geometrik izlerinden çok sözedildiyse bu, özellikle sanatçı çevreleri dışında böylesine uygulamaların usa yerleştirilmiş temel yapılar gibi çalışan ve sanatçıların sıkça bilinçaltı uyguladıkları bir ussal şemalar serisi yaratmış olmasındandır.

Üstün bir oran anlayışına göre sezgisel olarak hazırlanmış konumlar ve düzenlemeler aslında uygulama eg-

zersizlerine veya kişisel ve hayali bir müzeden kaynaklanan örneklerin çok basit bir şekilde usa yerleştirilmesine bağlı olan belli bir kültürel birikimce sürdürülür veya telkin edilir ve yine sanatçının defterleri ve kroki derlemelerinin bize anımsattığı gibi atölyede yedekte istif edilip biriktirilir.

Aynı şekilde batıda, geçmiş çağlara ait uygulamalar yoluyla, 20. Yüzyıl'ın bazı bilinçli "kopuşları" ortaya çıkmadan, sanat yapıtı bize sık sık her parçası bir bütüne, bütünün de parçalarına bağımlı olduğu bir organizma olarak gözüküyordu; en dinamik süreç sırasında bile, uygulandığı yüzeyin boyutuna bağlı olan sonuç ifadesi, kendine özgü bir dengenin neticesi olarak gözükebilir, oysa çağdaş sanatın, özellikle büyük yüzeyler sözkonusu olduğunda seyircinin yer değiştirmesine bağlı olan, biçimsel organizasyonun kinetizm etkisini vurguladığına dikkat çekelim, Mısırlıların ve Partenon'un İyon tarzı frizinde Yunanlı heykeltraşların bize telkin etmiş olduğu gibi kalımsız ritmler ve dakik tekrarların bazı etkilerinin saygınlığını yeniden kazandırarak bir çeşit zaman kavramını devreye soktu. Ama yine burada, yer değiştirmemiz sırasında algıladığımız değişik biçimleri anımsadığımıza işaret edebiliriz: Bu biçimleri sürekli veya karşıt bir zincirleme bağlantının oyununa tabii olarak, tıpkı Roma heykelinde görülebileceği gibi veya yine çağdaşlamanın kompozisyon serilerinde olduğu gibi algılarız.

Ama çoğu zaman tek bir bakışla algılanabilen, kesinlikle belirlenmiş bir yüzeyin karşısında buluruz kendimizi.

"Klâsik terimlerle" bir tablonun bütünüyle iki kütlenin dengesi olduğu söylenebilir: karşılıklı oyunları açıklanamayan fakat bir parça altın kesimin bakışımsız (asimetrik) ilkesini hatırlatan bir ilişki içinde oluşan açık ve koyu. Örneğin "koyu"nun bütün yüzeyin üçte ikisini kapladığı bir bütünde "açık" yüzeyler geri kalan kısmı karşılar. Şüphesiz bir sanatçının bütün gücü bu yüzeylerin parçalanması veya biraraya toplanmasında kendini belli eder.

Fakat bir kompozisyon biyolojik bir bütün, yaşayan bir organizmadır; işte bu E.Faure'un yerinde olarak orga-

nik kompozisyon olarak nitelendirdiği kompozisyondur.

Organik olarak kompoze etmek, desenin konstrüktif çizgilerinin ve konturlarının hareketi, hareketin merkezine göre merkezkaç veya merkezcil yönleri ve dinamizmleriyle açıklamak ve şiddetlendirmekte elbirliği ettiklerini duyurmak demektir. Özellikle figüratif düzende anlatımın önemli noktalarının değerlendirilmesi rengin ve ışıklı çıkıntıların (parlak, belirgin ışıkların) biraraya toplanmasıyoluyla gerçekleştirilir.

Bu, "plâstik izlenim" ve "insansal heyecan" arasındaki sentez fikridir: en aza indirgenmiş olanaklar ve düşünce telkini ile tuvale geçirilmiş bir iç görüş veya bir dış görünüm.

Artık sorun "özne" veya "nesne" değildir. Plâstik gerçek yaşayan bir şey olduğundan ve ilk heyecana çok uygun olduğundan kendini bütünüyle kabul ettirir.

Greco'nun "Orgaz Kontu'nun Gömülüşü" tablosunun görünümünü mistik kılan sadece konusu değildir. Ve artık belirli sevinç ve hüzün duygularının, belirli dinginlik, durulma ve seyretme izleniminin anlatımcı biçimlerden çok (örneğin yüzler, çehreler), renk görünüşlerine, kısaltıma (raccourci) veya yüzeylerin genişliğine bağlı olduğu sorununda ısrar etmek gerekli değildir.

Bununla beraber soyut resim devriminin kısmen kübist devrim ile birleşerek "resim düzeninin" bazı görünümlerini değiştirdiğine işaret etmelidir. Daha şimdiden akrilik boyaların yağlı astar üzerine yağsız resim yapmak için sundukları yeni kolaylıklara dikkat edelim. Fakat bilhassa Amerikalılar tuval içindeki "gezintilerini" sistemleştirerek, yere koyulmuş tuvaller üzerinde uzun fırçalarla "dripping" (Pollock) yoluyla resim yaparak dengeyi, görüş noktasını ve doğalki perspektif düzeni bir yana bırakıp bütün espası dolduran bu sınırsız kompozisyona (overall composition) gittiler. Ve bütün bu kaligrafik dolaşmalar veya "pictographique" işaretlerle doldurmalar içgüdüsel jestin renkli bir izi olmadıkları zaman, yapılan işin kimyasal sonuçlarını yadsımaya kadar varmadan yeni yollar gösterdiler.

Burada, dört kenar ile sınırlı bir yüzeye göre söylediğimiz her şey duvar için geçerli değildir. Duvar, mimarî

durumuna göre kendinden "taşan" veya mimarînin yüzeylerine ve yönlerine bağlanması gerekli olan espasla ilgili bir kompozisyon doğurur. Bir resim mimarîye ilâve edilmez onu tamamlar. Çevrenin düzenlenmesine katılarak sinetiğin de kullandığı espasa ait optik sorunları söz sahibi eden yer ve çevre düzenlemesinin önemi buradan gelir.

Fakat uygun düşen ifade hangisi olursa olsun her kompozisyon bir renk düzenlemesine ve bazan belli bir bütünün kuruluşuna - genelde son ve hattâ alttaki bir yapıya bağlıdır.

II. Renk Sorunu

1. Fiziki Veriler - Gerçeğini hem doğadan hem de bilhassa tablonun yüzeyine özgü bütün bir sistemden alan renklerle de kompozisyon yapılır.

Ressamın sanatının temellendiği ana fiziksel veriler nelerdir? Işık yoksa renk var olamaz. Göz renkleri 0,4 ve 0,7 arasında kalan dalga uzunluklarında alınan karmaşık radyasyon şeklindeki ışığın iyice diğerlerinden[46] ayrılıp yayılması sayesinde algılar. Bu karmaşık radyasyonlar ışığın, birbirlerini izleyen çok ince ve tek renkli bantlar halinde kendini gösterdiği renkli bir tayfı karşılayan sayısız basit radyasyonlardan çıkarlar.

Her yakalanan dalga uzunluğu bir tonu belirler. Yani bu, tayfın klasik ard arda geliş düzeni içinde ışığın renkli bir parçasının nitelik bakımından belirlenmesi demektir.[47] Bu, biri diğerine indirgenemeyen tonlar resimsel tonların temelini teşkil ederler.

Fakat göze çarpan parlaklık (ışıklılık) az veya çok yoğun, zayıf veya kuvvetli olabilir. Bu durumda onun değerinin (valörünün-ışıklılık değerinin) açık veya koyu olduğu söylenir. Tonlar da renklerini koruyarak az veya çok yoğunlukta olabilirler. İki değer arasında yoğunluk değişikliği olduğu zaman orada "kontrast" var demektir.

(46) Çünkü göz doğal, basit radyasyonların her birini ayrı ayrı göremez.

(47) Böylece mavi ve kırmızı bölgeleri arasında biri diğerine indirgenemeyen elli ton mevcuttur. Örneğin, mavinin, yeşilin, sarının veya kırmızınınbir veya bir çok tonunun algılandığı söylenecektir. Pigmanlar ise yaklaşık yüz farklı ton verebilirler. Ama onların çok daha azı kullanılır.

Güneş tayfında sarının solundaki renklere sıcak (sarıdan kırmızıya), ağındakilere ise soğuk (yeşilden morun başlangıcına kadar) renkler denir.[48] sıcak renkler sarı, portakal rengi (turuncu), kırmızı, lal (ecarlate) renginden itibaren ısı ile enfraruj'un (kırmızı altı) titreşimlerinde erimek üzere gittikçe daha sıcaklaşırlar. Soğuk renkler aynı yükselişi elektrikli titreşimli ultraviyole'ye doğru izlerler.

Bu renkler arasında üçü, mavi, kırmızı, sarı ana renklerdir. Teorik olarak onların karışımları ile diğer renkleri elde etmek olasıdır. Her rengin resimde uygulamalı olarak tam bir gri verdiği, karşıt bir tamamlayıcısı vardır: bir soğuk tamamlayıcı, bir sıcak renk ve bunun tersi. Nasıl ki bu tamamlayıcı renkler tayfın merkezinden eş uzaklıkta yer almıyorlarsa teorik olarak mavi olan bir mavi gerçekte turuncunun, yeşil belli bir kırmızının ve mor merkezî yeşilimsi sarının tamamlayıcısıdır. İki tamamlayıcının yan yana koyulması temel bir uyum duyumu yaratan fakat göz için çok şiddetli olan büyük bir güç verir.

Nihayet; ışıklılık şiddetinin değişirliğine göre açık renkler daha koyu bir fon üzerinde daha açık gözükürler: bu bir ışık yayılması olayıdır. Özellikle duvar dekorasyonunda, belirli bir uzaklıkta meydana gelen renklerle ilgili kromatik karışıklık olayları nedeniyle, kuvvetli değerlerin (valeur) yararına formların genişlik derecelerini belirleyebilmek için bu olayı hesaba katmak gerekir. Aslında bir renk büyük bir alana yayıldığı ve seçilmiş renk verici maddelerce kesinlenen optik bir şiddeti karşıladığı ölçüde göze çarpar (Gauguin'in tümdengelimleri).

Temel ilkeler bunlardır. Fakat resim alanında her zaman doğru uygulamaların yapılmadığını bilmek gerekir. Renk vericiler çoğu zaman tayfın renklerine benzemekten uzaktırlar. Chevreul'ün tamamlayıcı renkleri saf bir beyaz vermezler.[49] Bazı renkler saydamlık kazanırken par-

(48) M. Déribéré, *La Couleur*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964 ve E. Baumgardt, *La vision*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

(49) Caeruleum mavisi, cadmium citron sarısıyle kabul edilebilir biryeşil veriyorsa, outremer ve pourpre karışımı iyi bir mor vermekten uzaktır. Bkz. M. Thomas, *Harmonie des couleurs*, Brüksel, aynı şekilde H.Pfeiler *Har-*

laklıklarından kaybederler, diğerleri için bunun tam tersi varittir. İlave edelim ki bir dereceye kadar zayıf bir açıdan kavradığımız sehpa resmi renkleri iki komşu renk yerine grinin yaratılmasına kadar giden bir kromatik deformasyona kadar varır.

20. Yüzyıl özellikle belli sayıda ilişkiler ve uzlaşmalar üzerine kurulmuş bir uyum prensibi belirlemeyi öngören bir renk uyumu prensibi üzerinde çok ısrar etti. Bu prensibe öylesine hızlı ulaşıldı ki bazı anlarda renk ve fizik analizleri üzerine kurulmuş nesnel ilişkiler ümidi kullanılan renklerin renk vericilerinin fiziksel gerçeğine ters düşebildi. "Yapay" renklerin tanıtılmasıyla birlikte onların üretim kökenlerine göre değişebilen kelime hazinesi sorundan ise daha hiç sözetmedik.

Buna, kontrast oyunlarını, orta ton uyumu araştırmasını, tamamlayıcı renkleri, ilişkileri bulup tesbit etmek için renk çemberleri modası ilâve edildi. Bu farklı yorumlara götürdü ve bilimsel bir düşünce açısından geçerli olan ve bunun neticesinde ortaya çıkan teorik öğretiyi ressamlar daha büyük bir saflık ve mükemmel bir yoğunluk adına sorgulamaktan vazgeçmediler. Renk çemberinin ilkel biçiminin değişikliğe uğratılması ve görüntüye değgin bir analizden hareketle saflıklarıyla tanınan tonların değişirliklerine yönelen dikkat buradan ileri gelir.

2. Resmin Verileri - Resimde en azından ressamın usçul görüşünden ileri gelen, sürüp giden bir değişim vardır. Sürüp giden bir transpozisyonun (bu ressamın görüşü olarak da adlandırılıyor) kendini gösterdiği resimde kendine özgü kaideler mevcut değildir, ama kimi vakit bir anda yasaları derlenen ve sık sık belli dönemlerde egemen olan kişisel paletlerin etkisine borçlu olan bir deneyimler bütünü vardır. Şimdi, önemli olan bir tablonun her şeyden önce rengin iki halinden meydana geldiğini hatırlamaktır: Ya egemen olan genel renkli bir hava ya da uyumlu bir şekilde düzenlenmiş belirli sayıda lekeler.

Karşılıklı olarak birbirlerini dışlamaktan uzak olan bu anlayışlar, bugüne kadar, özellikle batı resminin geli-

monie des couleurs Paris, 1972, bkz. aynı şekilde İtalyan ressam Del Drago'nun araştırmaları.

şimini çok geniş bir şekilde etkiledi.[50] Bu anlayışlar, sanatçının az veya çok iyi bir şekilde bir "değer biçme" kelime hazinesinden hareketle başvurduğu, "teinte"in renk, doygunluğun onun saflık derecesi, "değer"in onun ışık niceliği "ton"un onun yoğunluğunu gözlemlenen nüans ile ilişkili olarak belirttiği bir çeşit "yasa" oluştururlar. Ama her tanım sadece karşılaştırma yoluyla gerçekten geçerli olabileceği için, resim sanatı temelde, ekseriya çok kişisel olan, prensip olarak renklendiricilerin uygulanmalarından kaynaklanan bir ilişkiler sistemidir.

XV. Yüzyıl'dan başlayarak İtalya'da renkle ilgili resimsel bir anlayış (ki teorisi daha sonra oluşacaktır) kendini ifade etmeye yönelir. Bu ışık ve gölgeye göre daha açıkça vurgulanan bir demi-teinte kullanımına dayanıyordu.

Resmin genel tonalitesi (rengi-renkli havası) mavi serisinin, soğuk (veya soğuklaştırılmış) renklerinin sıcak denilen renk gamıyla kontrastını (karşıtlığını) değerlendirir.[51] Tablonun kromatik dengesi çoğu zaman üçte iki veya üçte bir oranı civarında gerçekleşme eğilimindedir. Uyum ilişkisi böylece kurulunca bu ilişki gittikçe daha fazla sıcak ve soğuk renkli grilerden hareket ederek oluşur ve hem ışık ve gölge, hem de farklı renkler arasında çok hassas veya yeterince sade geçişler (pasajlar) ortaya çıkar. Botticelli, G.Bellini, Titien, Rubens veya Delacroix gibi en dikkate değer ressamlarda bunu görmek olasıdır.

Resmin kendine özgü havasının (Ambiance) varlığı uyum olanaklarına göre düzen kurucu lekelerin renklerini reddeder veya doğrular. Bu durumda, en yaygın metod, başlangıçtan itibaren gittikçe daha titizleşen bir yoklama ile egemen ışığa çevrilen renklerin dayandığı, arzulanan "ambiance"ı öngörmekten ibarettir. Van Goyen, Puvis de Chavannes, Georges de la Tour, Rembrandt'ın

(50) Fakat bu anlayışlar, kromatik ilişkilerle ilgili daha bilimsel bir araştırma ile az veya çok irdelendi. Bu araştırma ressamın organizasyon anlayışını bir daha gözden geçirebileceği nesnel temeller kurmaya eğilim gösterir. (Bkz. Pfeiffer'in Estetik Enstitüsü'nde estetik laboratuvarında F. Molnar'un incelemeleri).

(51) En azından bizim güncel terim listemize göre ki bu liste kırmızılar, maviler, sarılar ve yeşillerin, çeşitlilikleri, güzellikleri, kimi vakit sembolizmlerine göre düşünüldükleri dönemde hiçbir şekilde mevcut değildi.

(en azından görünüşte) işleri bunun iyi örnekleridir. Fakat daha büyük bir cesaretle, daha üstün bir uyuma varabilmek için eşit ve güçlü bir renk doygunluğu yoluyla aynı kuvvette iki rengi ayıran *özellik aranabilir*. Bu, doğrusunu söylemek gerekirse, tonlarını koruyucu konturlarla ayırarak girişimlerini kolaylaştıran Véronèse, Gauguin, S.Valadon'un durumudur.

Bu iki "matiyer" arasındaki fark dikkate değer. Birinci durumda atmosferdeki yerlerine göre renklerin şiddetleri değişir: Bu değerlerin oyunudur. Üçüncü boyut *fikri* hemen hemen "doğada olduğu gibi" telkin edilir.[52] İkinci durumda renkler (griler de dahil olmak üzere) aynı yoğunluk derecesine getirilmelidirler. Gerçekte imge iki boyutludur, derinlik ise eğer dekoratif ihtiyaçlar onu (göz aldatmaca) (trompe l'oeil) haline sokmamışsa, basit bir kompozisyon yöntemi olan perspektifhileleri ile veriliyordu.

Birinci durumda, kendine özgü bir hava içinde yayılmış nadir bulunan bir tek rengin üstünlüğü, bir melodiye eşlik edenler gibi, kendine sadece bir tek zıt renkler kütlesinin karşı koyuşuna izin verir. Güzellik sadece bu renk vurgusunun saflığı ile değerlenecektir (altın yaldız fon üzerinde tek bir siyah). Tersine, doymuş bir resim belli bir çoktonlulukla iyi uyuşur, önemli olan kompozisyonu dengeleyecek olan, bütünün uyumunu bulmaktır.

Sıcak ve soğuk tonlar denge halinde oldukları zaman bir tablonun "uyumlu" olduğunu söylemek alışılmış bir adettir. Fakat bu çok dar anlayış bir yanlışlık ile neticelenebilir. Çünkü genel bir soğuk kalite bütün tonlara genel bir soğuklaşma getirir, bir sıcak "kalite" ise resim espasında ayrı bir rol oynayan ve gerçekte geniş bir renk lekesi düzenleyen kısımların alanını daraltır. Bu Cezanne'ın modülasyon olarak adlandırdığı şeydir.[53] Braque doğal veya geometrik bir sözde neden doğrultusunda, ayrı iki veya üç rengi meydana getiren diğer renkleri birbirlerine yaklaştırarak bunu uyguladı.

Bu şekilde, hem matiyerin şiirsel telkini ve hem de

(52) Giderek bazıları, ardarda gelen algılara göre yeniden, entellektüel bir tarzda kurulmuş daha mükemmel bir espas fikri vermek istediler ama kullandıkları renkçi temel aynıdır.

(53) Bu, bir tonun derecelendirilmesiyle elde edilen "modle" den farklıdır.

bir morun keskin gücünü, bir mavi ve sarının acayip sihrini hesaba katarak anlamlı bir değer olarak anlaşılan rengi daha fazla canlandırıcı güç verilir. Ve siyahın kendi yönünden modülasyonlara fevkalâde bir destek olduğu bilinir.

Yeni malzemeleri nedeniyle 20. Yüzyıl'ın geri döndüğü Orta Çağ'ın tipik çözümlerine de dikkati çekelim: Her şeyden önce rengin parlaklığının araştırılması -Primitiflerin altın yaldızıyla birlikte kullanılan mavi ve kırmızılarda görülebilen malzeme zenginliği fikriyle bağdaşan özel bir parlaklık.- Resimdeki yeni temsil tarzının işlevine ilişkin anlayışlara rağmen izleyen yüzyıllarda tamamen terkedilmeyen bir fikirdir bu.

Her ne olursa olsun rengin etkililiği, kaynağını iyice belirlenmiş iki veya üç rengin kontrastının yaratığı özgün tonaliteden alması gereken uyumdan veya yine, renklere, hiçbir çatışma olmadan ister bir sabah kadar taze, ister İspanya platoları kadar bej veya Hollanda evicileri gibi parlak sarı olan hatırlatıcı bir hava içinde yayılma olanağı veren görülür uyumlar, ince bir modülasyon ve etkili ilişkilerden ileri gelir.

Öyleyse gerçekte renk nedir? Bu kelimeye resimde bir çok anlam verilebilir. Tüpteki renk ve ressamın güvendiği doğadaki renk vardır. Her sanatçı genel bir tonaliteye uygun düşen "kendine özgü bir renge" sahip olabilir.[54] Genel bir renk "kalitesi"nin altında olanın rengi yoktur, uyum içinde olmayanın rengi yoktur, çünkü bir renk sadece komşu renklere göre var olur, yaşar. Ve bütün bunlar eşsiz bir bütün olan tablonun sihirli, yapıcı parçalarıdır.

3. Kompozisyon Elemanlarının Değerlendirilmesi -

A) Tonlar, Değerler (Valörler), Modle, Modülasyon - Kimi vakit "teinte"in eşanlamlısı olarak kabul edilen ton, prensip olarak bir rengin yeğinliğidir (şiddetidir), onun küçük farklarının (nüans) tümü bir tonal gam meydana getirir. Bu temel gönderme olarak alınan bir rengin nitel etkisini belirler ("bu mavimin tonu" denilecektir).[55] O

(54) Bir tablonun da tıpkı bir çakıltaşı, bir hayvan ve bir çiçeğinki gibi bir rengi vardır denilebilir.

(55) Fra Angelico veya Piero della Francesca tarafından sürdürülen Ortaçağ

halde bu, uygun bir şekilde söylenirse, kromatik göndermenin dışında tasarlanmış olan değer (valör) fikriyle bağdaşır ve bu bir "teinte"in derecesidir; tekrenklilik (monokromi) veya desen alanında, aracı grilerin dizisine (derecelenme merdivenine) uygun olarak daha soyut ve zımnî bir siyah ve beyaz fikrine bağlıymış gibi gözükür.

Ama gri tonları kırdığı halde (ve bazı durumlarda da kirletir) ton özellikle şiddet derecesi veya şiddet yüksekliği (açıklık derecesi) ile nitelendirilir.

O halde ton fikri konumları veya karşılıklarınca belirlenme çifte kavramına bağlıdır. Bir mavinin veya bir kırmızının *tonu*, *ressamın duyarlılığı* ile kendi aralarında belirlenen komşu renklerin tonuna ve resme rengini veren renkli bir "dominante"ın (hakim renk) varlığına göre belirlenir (örneğin *Cézanne'ın* bir gri-mavi veya yeşilmavisi). Aynı şekilde Venedik resminde tonal birlik aydınlığın hakim olan renkliliği ile elde edilir. Bu, tablonun farklı renkleri arasında birleştirici bir rol oynar ve bu hakim renge bağlı özel bir ton verir bu renklere. İşte bu renkli - ışık 15. Yüzyıl'da Floransa'da, boyanmış yüzey üzerinde yapılan renksel araştırma düzeyinde dekoratif olarak elde edilen uyumlu bağdaşmayı göre Venedik'in özgünlüğünü oluşturuyordu.

Tonların şiddetinin gerekli sonucu, renklerin genişliğine ve derinliğine yayılışına göre algılama değişir. (Sarı daha şiddetli, kırmızı daha yayılmacı, mavi daha derindir -"gerileme".)

Ton ve valör kelimelerinin kullanımında resim dilinin varagelesi bizim, birileri renge (gün ışığına) diğerleri grilerin nüanslarına (gece ışığı) duyarlı olan koniler ve çomaklar arasında fizyolojik kökenli düzenleyici algısının iç mekanizmasıyla bakışımlıdır.

Şüphesiz, bu farklılık, kişilere ve yine estetik modalarınca belirlenen bir alışkanlığa göre şu veya bu yönde vurgulanır.

Uygulama bakımından valör fikri ve onun tek bir gözün kullanımı ile diyaframlı algılanmasının klasik Antikite'den beri ifade edilen ve 15. Yüzyıl'da çok doğrulan-

tekniklerinde renkle yapılan hacimlendirmede çok kesin bir şekilde görülen budur.

mış ve Corot'da sonsuz nüanslı bir sanat ile yeniden ele alınmış olan espassal bir duruma uygun düştüğünü akılda tutalım. "Form"un hattâ boya macununun biçimlendirilme fikri, ki bu yağ tekniği ile kolaylaştırılmıştır, o zamandan beri tipik bir plastik sorun ortaya koyar. Tersine "ton" bazı sanatçıları gittikçe daha fazla Cézanne'ın modülasyon olarak adlandırdığı şeye yöneltti. Eğer M. Denis'nin 1890 tarihli *Théories* adlı kitabındaki Cézanne üzerine yazdığı metne inanırsak: "Cézanne'da hacim ifadesini bir renk gamı, bir lekeler serisi içinde bulur: bu lekeler, hacimlerin devam edip veya birdenbire durmalarına göre analojiler ve karşıtlıklar yoluyla birbirlerini izlerler. İşte bu onun modle etmekten çok modüle etmek olarak adlandırmaktan zevk aldığı şeydi." İşte renklerin tonlar ve dömi-tonlar yoluyla birbirlerine karıştıkları veya karşıtlaştıkları kromatik gamlar yöntemi buradan kaynaklanır. Bütün tuval her rengin ayrı ayrı oynadığı ve eğer E.Bernard'a inanılırsa, sesliliğini "kendi renkli duyum tesbitlerine uygun olarak" bütünden ayırdedemeyeceğiniz bir halıdır.

Cézanne tarafından telkin edilen anlamıyla modülasyon, biraraya getirilmiş bir veya birçok hacim veya espassal durumların yüzeylerini tanımlamak için ton sistemine modleye göre mutlak bir öncelik verilir. Modlede bir gri gamının görsel farklılaşması üzerine kurulu bir valör sistemi öngörülür (siyah-beyaz fotoğraf olgusunda açığa çıkarıldığı gibi). Bu durumda renkli valörlerden sözedilebilir. Tonlar, kromatik bütünü, kontrastlarla hareketlendirilen bir denge kuran planlar telkin eder. Oldukça uygun olan eski bir dili yeniden kullanırsak, açık-koyu rengin egemenliği altına sokulur dememiz gerekir. Bu yöntem daha Venedik'te Tiziano tarafından ortaya konulmuştu. Hayatının son kısmında lekelerle resim yapıyordu. "Öyle ki yakın olan hiçbirşey gözükmezken, uzaktan bakılınca imge eksiksiz bir mükemmellikte gözüküyordu." (Vasari'nin bize *Vie du Titien*'de açıkladığı gibi).

B) Lokal Ton, Kırık Ton, Nötr Ton - Işık ve gölgenin etkisi altında değişimi hesaba katılmadığı zaman lokal ton nesnenin veya bir yüzeyin kendine özgü rengidir. Ton, şiddetini azaltma eğilimindeki bir başka rengin ilâ-

ve edilmesi ile kırılır ve bir gri veya bir siyahın sokulmasıyla düzleştirilir. Nötr ton gri olarak da adlandırılır ve ana renklerin tonlarını desteklemeye yarar.

O halde tonlar arasındaki ilişkilerden, uyuşan titreşimleriyle vardıkları şiddet derecesini göstermek için tonların "yüksekliği"nden (hauteur) sözedilecektir. Bir tablonun "tonalitesi" tablonun renkli havasının esasını meydana getiren, birbirine yakın tonlardan çıkan hakim renktir.[56]

C) Pasaj, Sfumato, Açık-Koyu - Cézanne'vari modülasyon, ressamların bir biçimden diğerine, bir renkten onun komşularına, belli bir görsel birliğe saygı gösterir biçimde "geçiş" yaparak espas telkini tasalarını değerlendirir.

Pasaj: Bazan belli renklerin şiddet niteliği onları öne, ileri veya arkaya-geri gidiyormuş gibi göstererek, çağdaş sanatta kullanılan saymaca bir espas yaratır. Renkli iki plan zihnen bir derinlik farkı telkin etmeleri gerektiğinde, çoğu defa, bir renkten diğerine geçişe izin veren bir renk değişikliği yöntemi ile hareket etmek yeğdir. Böylelikle renklere tüm yüzey gerçeklikleri ve aynı şiddet bırakılır. O halde iki bağımsız tonun birbirine değmesi ile renkli bir derecelenme kurularak çok yakın renklerin farkı aracılığı ile "geçiş" yapılır.[57] Bu basamaklanma bazan ince bir astarın varlığı ile veya iki tondan birinin boyamacununun kalınlığı azaltılarak elde edilir.

Sfumato: Sfumato "geçiş" (pasaj) kavramının tersidir ve ondan önceki önermedir. 15. ve 16. Yüzyıl'ın sonunda İtalyanlar sfumatoyu gerçek bir hüner cimnastiği haline getirdiler. (Leonardo da Vinci'den Andrea del Sarto'ya kadar). Sfumato'yu hemen hemen bir mani haline getiren Vinci'den sonra (*Trattato della pittura*), sözkonusu olan temelde birbirini izleyen gerçek lavilerden meydana gelen bir boyama şeklidir. Ne çok açık ne çok koyu bir "orta değer" tonalitesinden hareket edilir ve bir orta değer tonalitesi üzerinde daha açık veya daha koyu renklere doğ-

(56) Böylece kırmızı lokal tonlu bir elbisenin kırmızınındeğişik tonlarından yapıldığı söylenecektir. Eğer bu kırmızı leke tablodaki en önemli renk ise hakim renk (dominante) adını alabilir.

(57) Çoğu durumda "geçiş" (pasaj) Rubens'te canlı bir kırmızıya ve Tintoret'de griye kadar giden sade bir renkli kontur olur.

ru gidilir. O halde bu her şeyden önce ışık ve gölge dünyasının ışıklar ve gölgelerle yapılmış akıcılığını açıklamak ereği ile kabartma düşüncesinin telkin etmek zorunda olan, optik bir kavramdır. Burada glasi ilkesi de her şekliyle başarılı olur. Sfümato, füzen deseni ile birlikte, tıpkı lavi ile olduğu gibi, açık-koyunun temelindedir.

Açık-koyu: İlke, tablonun yüzeyine fazla plân derinlikleriyle zarar vermemektir. Figürlerin renkli gölgelerini gözle görülür bir değişim olmadan izleyebilmek için gölgenin doğal rengi, geniş, saydam, belli belirsiz hissedilebilen modülasyonlarla soldurulmuştur. Figürler Rembrandt'ta olduğu gibi hayret verici bir ifade şiddeti olan çehreleri ile belirirler.[58]

Bu renkli bir değerin (valör) egemen olduğu gölgedeki modülasyon sanatıdır. Caravage ile açık-koyu "strüktür" haline geldiği için gölge ve meşale benzer ışık arasında çok katı bir kontrastla sonuçlanır.

D) Şiddet, Kontrast - Modern resim, çoğu zaman binlerce yıllık deneysel bir edinimden kendini mahrum etmeden, bazan renkli, derecelenmiş veya karşıt etkilerden hareket ederek büyük bir yoğunlaşmadan doğan belli bir bir görsel ilerlemeyle ilgili önermeler üzerinde ısrar etmeyi yeğledi. Örneğin, tıpkı siyah esaslı belli bir tekrenkliliği kullanmak gibi. Bundan, optik ve psişik bir espasa göre, seyirciyi yapıta daha fazla ortak eden bir "seyirciye çağrı" sonucu çıkar.

E) Değerler - Tonların değerlerini (valörleri) normal olarak onların aralarındaki açık-koyu yoğunluğu (şiddeti) ilişkileridir. Çoğu zaman bu, tonların atmosferdeki uzaklıklarına göre yoğunluk (şiddet) değişiklikleri anlamına gelir. Fakat bu, bilhassa fotoğrafik optik ile cansıkıcı bir şekilde birbirine karıştırıldığı andan itibaren sık sık bir amaç olarak kabul edilmiş olan bir ifade aracından başka bir şey değildir. Gerçekten, birçok durumda, çizilmiş ve yöneltilmiş planlarla inşa eserin yüzeysel özelliğini bozmadan derinlik fikrini telkin etmeye yeterli oluyor, çünkü aslında atmosferin geçici olma özelliğine güvenmemelidir. Örneğin Hollandalılar ve Goya bundan ustalıkla ya-

(58) Ardarda gelen vernikler ilkel açık-koyuyu önemli şekilde şiddetlendirmiştir.

rarlandılarsa, bu, çok renkli çevrelere griler sokmak içindi. Titien *fonlarına outremer tonları* koyarak bu kaideyi umursamadı. Poussin eski bir flaman tekniğine uygun olarak en uzak yerlere, en derin noktalara kadar her şeyi kesinlik ve büyük bir açıklıkla çiziyordu.

Değer kelimesinin birincisine karşıt olmayan bir başka genel anlamına daha rastlanıyor. Sözkonusu olan, özellikle espas içindeki konstrüksiyonlarını vurgulamak için, nesnelerin yüzlerinin yakın planlarındaki şiddet farkıdır. Netice olarak bu, Cézanne'ın modülasyon fikrine yaklaşan, bir bütünün derinliğinin çok ileri götürülmüş araştırmasıdır.

III. Yüzeyin Çizgisel Organizasyonu

Bütün yüzeyler, kendilerine özgü biçimleri yoluyla, gerçeği sanatsal, teorik kültürel bir birikimin etkisi altında bazan takıntı haline gelen yöneltici çizgiler telkin edebilirler. Kenarlar arasındaki dikgen ilişkiler (veya tondo durumunda dairesel), diyagonaller, hipotenüslerin oyunları ve *nirengi veya çemberlerin* meydana getirebilecekleri alanların yüzey üzerinde uyumlu bir şekilde tesbit edilmiş kesim noktaları: Bu bütünün tümü, dolaştığı yer öngörülen yüzeyin bütününü kapsayan gözümüzü alıkoymaya özgü ayrıcalıklı yerleri, yönleri düşündürecek bir çevreyi oluşturur.[59] Yönler, kuvvet çizgileri, her çeşitten yer, basit bir yüzey önünde hayalgücümüz aracılığıyla kolayca doğabilirler. Hepsi zımmen ölçümle ilgili görünüme bağlıdır, çünkü yapıt sadece boyutlarıyla varolur.[60]

Atölye yapısının geleneksel verilerinden doğan, altta-

(59) Bütün bu yöneltici düzenlemelerin -ve aynı şekilde bir ilişkiler modülü de *oluşturabilen- temeli karedir. Karenin diyagonalinin etrafında katlanma*sıyla dörtgen meydana gelir. (Uyum kapısı). Bu çok eskiden de bilinen bir sistemdir. Tıpkı kare içine çizilen daire gibi aklı olmayan bir boyut getirir, o halde bu belirlenmiş bir düzen içinde sınırlayıcıolmayandır. Kesin metinlerin ve kök-desenlerin yokluğunda hiçbir yorum gerçekten üstün gelemez. Böyle iken yönlendirici geometrik bir düzenin besbelli varlığını kabullenebiliriz. Bu düzen en azından zihinsel olarak büyük Venedikli'ye rehberlik etmiştir.

(60) Bizim yayımlanmamış tezimiz, *L'organisation de la surface dans la peinture italienne de la première renaissance*, Paris, 1979. Ve *La Peinture Italienne*, Presses Universitaires de France, hazırlanmakta.

ki bu geometrik gerçek çevresindeki sayısız spekülasyon daima varolmuştur (ne zamandan beri?). Bu da mimarî yer veya öznenin görsel fonksiyonu ile ilişkisiz değildir. (Ex-voto durumunda). Şüphesiz bu koşullar altında, bugün iyice bilinen doğal olaylar ile belirgin ilişkileri olan, ideal yapısal düzenlemenin teorik ifadesi olan (uygulama ile ilgili veriler ve dini spekülasyonlar arasındaki bağdaşma) altın kesim miti gelişmiştir.[61]

"Altın Kesim"de asimetrik bölüm ilkesine çok önem verildi: Dinamik simetrinin ilkesi şöyledir: "Bir bütünün iki parçasından en büyüğü ile en küçüğü arasındaki ilişki bütünün (düşünülen iki parçanın toplamı) büyük parçaya olan ilişkisine eşittir.

Bu ilişki şöyle yazılır Q $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ veya 1,6180.[62] Bu ilişki

düzgün beşgen ve çok yüzlülere dayanan her şemada temel oran olarak bulunur. Kenarları arasında bu ilişki bulunan bir dörtgenin gayet belirli, uyumlu özellikleri vardır. Örneğin dörtgenin küçük kenarını büyük kenarı üzerine çakıştırarak aynı oranlar içinde yeni bir dörtgen çizebilmek gibi. Aynı şekilde böyle bir dörtgeni, karenin tabanını yarım karenin diyagonaline eş uzunlukta uzatarak elde edebiliriz. Bir kare de altın dörtgene bölünebilir. O halde bu ilişkilere dayanarak bir seri kesim ile, ahenkli bir ilişki içinde kesim noktaları ve yüzeyler belirlenebilir.

Bu altın oran doğadaki bazı yumuşak hayvanların spirallerinin yapılışlarındaki, bazı çiçeklerin taçlarının meydana gelişlerindeki ve dengeli insan vücutlarındaki oranlara uygundur.[63]

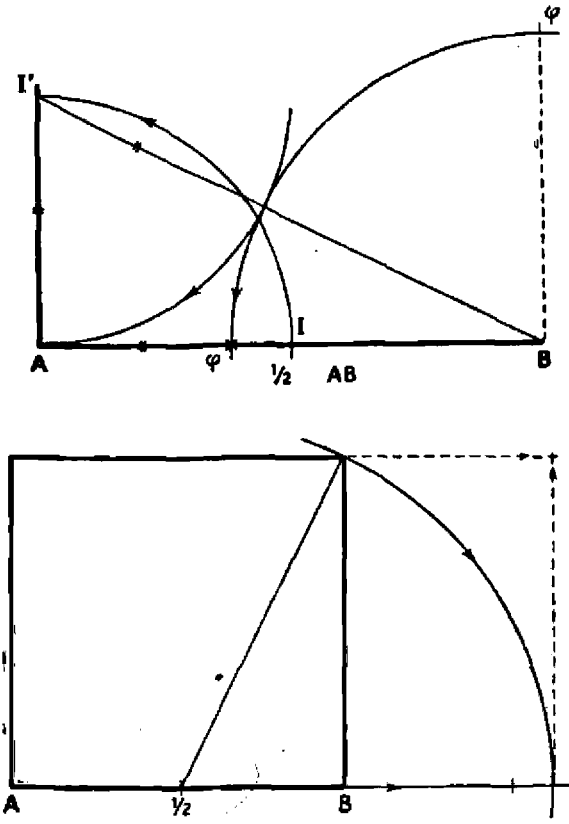
Üstün ritm ve oran duyusuna sahip bir sanatçı kompozisyonunun duyarlı noktalarını hesaplamadan bulacaktır. Büyük yasalar bilinmeden meydana getirilmiş bü-

(61) M.C. Ghyka, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927; Le nombre d'or, 2 cilt, Paris, 1931.

(62) 2, 6180 ile 1: $\frac{a+b}{b} = \frac{b}{c}$ arasında geometrik ortalama eğer $\frac{b}{a} = x$ ise

$x^2 = x+1$ denkleminin kökü olan $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$'ye eşittir.

(63) Eski güzellik kanonları buradan çıkar.



Şekil 1 - 1,618 ilişkisinin belirlenme ilkesi.

Yukarda: Bir parçanın altın orana göre ortalama ve aşırı asimetrik bölünmesi.

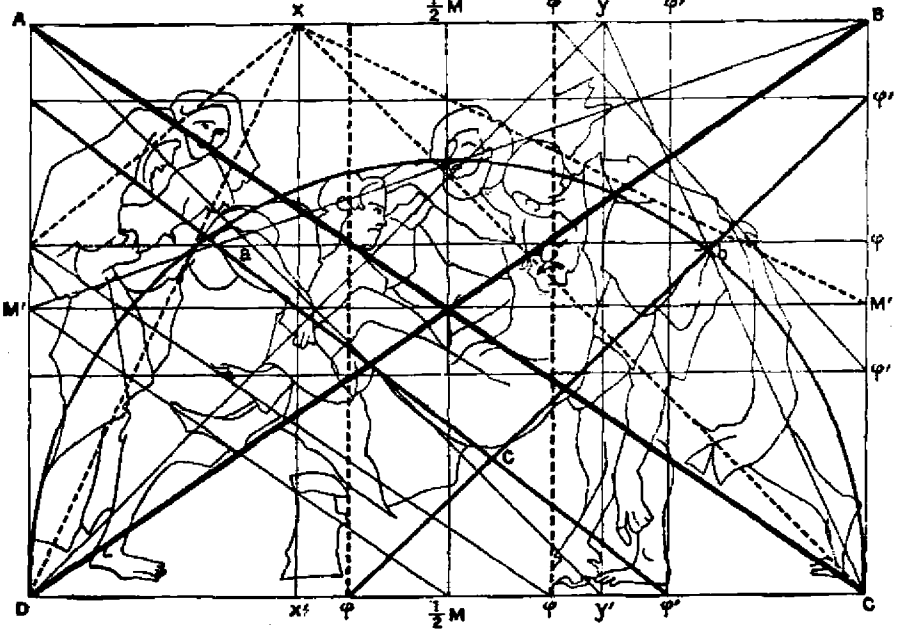
Aşağıda: "altın" dörtgenin kareden hareketle inşası.

$$\frac{Aa}{ab} = \frac{1+\sqrt{5}}{2}$$

("marine" denilen bir tuval boyutuna eşdeğer olarak)

yük eserler kontrol edildiğinde bu yasaların değeri ispatlanır. Böylece kaynağı çok eski olan ve kelimenin tam anlamıyla gerçek bir mit yaratıldı. Bununla birlikte ilke ilk defa olarak Keşiş Luca Paccioli'nin, arkadaşı Leonardo da Vinci'nin resimlemeleri ile 1509'da çıkan *De Divina Proportione* adlı kitabında formüllendirilmişe benzer. Kitapta Ortaçağ'ın ve bilhassa Rönesans'ın, bugün bazan pek iyi anlayamadığımız kozmik bir anlayışa göre, dünyadaki uyumun gizli yasalarıyla ilgili olan bir sanat kurma tasarısını buluruz. Ama daha Ortaçağ'da, İlkçağ'ın teorik araştırmalarından sonra, her çeşitten çizimin ad triangulum veya adquadrangulum yaygın olarak kullanıldığını (uygun düştüğü gibi teorisyenlerin kavgalarıyla birlikte!) unutmamamız gerekir. Eski "oran" teorilerinin yeniden doğuşu yeni bir spekülasyon tarzını kolaylaştırmak dışında bir şey yapamaz. Belli efsanelerin tersine, bu yeniden doğuşu, bir sanat yapıtını, ona sembolik anlamlar vererek yapılandıran tek olanak değildi.

Şüphesiz, bir çok sanatçı 14. Yüzyıl'dan başlayarak bu gün onlara yakıştırılandan daha az bir karmaşıklıkla bu şemayı kullanmayı denediler. Kişilerin jest ve vücut duruşlarındaki ilişkilerde rolü olan yatay ve dikey köşegenler sayesinde kendimizi çoğunlukla daha basit şemalar karşısında buluruz (dikdörtgenlerin karelere ayrılması, müzik aralıklarına uygun düşen sayıca bölünmeler 4/1, çeyrek, 4/3, beşlik aralık, 2/3 vs.). Nesne ve varlıkların bütün durumları devirlerine göre kullanılışları, üç boyutlu görsel espası yaratırken kompozisyonun birliğini sağlayan perspektif çizimlerle ilham edilmiş ve koşullandırılmıştır. Böylelikle sık sık perspektif çizim ve kompozisyon şemaları bir araya geldiler. Çünkü, bazılarının figüratif diye adlandıracakları her kompozisyon, sadece uyumlu soyut dengesi nedeniyle büyük bir değere sahip olabilirdi. Poussin, kendi yönünden, Dor ve Frig ritmlerinde (ünlü üçgen kompozisyon ile) Lidya modasına gerekli özgürlüğü dramatik boşluk (plâstik heyecanın büyük etkinliklerinden biri) yararına kullanarak kesimlerin sıklığını altın kesimle ilgili olarak kullandı. Bu araştırma aynı şekilde André Lhote veya Mondrian gibi dünyanın uyum yasalarının geniş soyut ağını yeniden keşfet-



Şekil 2 - Mezara Konuluş, Titien, Louvre Müzesi

Bir dörtgenin diyagonalleri ve altın kesim bölmelerini temel alarak düzenlenmiş kompozisyon örneği (kesimler harflerle gösterilmiştir). İstenilen noktalardan çıkarak, *güç çizgileriyle, bir bilardo topu* gibi ritmik bir ağ çizen diyagonallerin destek oyununu dikkate alalım (yanyana iki kareden çıkan aynı çizim ilkesi=BC). Böyle bir çizim genellikle dekoratif ve mimarî uygulamalardan kaynaklanan ve Rönesans İtalyası'nda sıkça kullanılan yönlendirici çizgilere bir yaklaşımı temsil eder (*La Peinture Italienne*, PUF).

meyi isteyen sayısız moderni de ilgilendirmiştir. Doğal olarak altın kesim üzerine kurulmuş karmaşık şemaların hazırlanması hiç bir vakit uyum ve ritm sezgisinin yerini alamayacaktır. Başların tepelerini aynı köşegen (eğik çizgi) üzerinden geçirmek veya ekspersif bir ağzı iki ana çizginin kesiştikleri yere yerleştirmek suretiyle altın kesim kaidelerine saygı, bu rastlantısal geometri ustasının dikkatinin gözetmeyi bilemediği sayısız parçaların eksikliğini daha da gülünç kılacaktır.

Aslında, özellikle büyük yüzeylerde en geçerli "altın kesim" kaidesinin şu olduğu görülür: Söz konusu olan, bir 16. Yüzyıl İtalyan deyimini tekrarlarsak, bizde var olan görsel şemanın veya fikrin düzenlenmesidir. En basit geometrik çizimler arasından bu şemanın genel hareketine ve biçimlerinin esas düzenine uygun olanı kullanılır. Böylelikle bu geometrik ağ bir biçimi, birinin diğerine olan uzaklığını daha iyi belirleyerek yerleştirmeğe ve bu arada yeni bir elemanı doğurmağa veya ortadan kaldırmağa yarar. Yöneten fikir ile yerleştirme gereksinimi arasındaki diyalog sayesinde bütünün anlatımı belirlenir. Doğal ki kendi mizacımıza ve kendi mitimizin gereksinimine göre altın kesim yoluyla bir gerçeklemeye gidebilir veya müzik aralıklarına uygun büyük bölümler düzenini yeniden kurabiliriz. (Xénakis)

O halde duyarlık, uyumlu şemaların seçiminde egemen olmalıdır. Duyarlık onları, geçerli bir eserin süreklilik ilkeleri olan ruhun gereksinimleri ve yüzey düzenlemesi arasındaki ince ilişki içinde, düşüncelerinin arabesklerini daha güçlü bir denge aracılığıyla daha iyi ifade edebilmek için kullanacaktır.[64]

Ressamlar çok önceden beri, hayatın hareketini ifade etmek için tablolarının yüzeyini genişletmeye çalıştılar.

(64) Biz burada uyum kavramını ne tanımlayabilir ne de zorla kabul ettirebiliriz. Bu kavram belli kültürlerin ürünüdür, kültürel ve psikolojik yönelimleri tamamen başka bir düşünce sistemine ait olan çok sayıda çağdaşının kısmen gözünden kaçar. Bu kavram sadece belli bir evren anlayışına ve ayırdedici nitelikli estetik konumlara göre kabul edilebilir. Böyle olmakla birlikte bu kavram doğada gözlemlenebilen belli sayıda olgu üzerine, kültürel bir arka plan, bir tavır ve kişisel bir gereksinimden kaynaklanan seçicili bir dikkate göre oluşturulur. Bazı sanatçılar bir uyum duygusu önermek ister. Diğerleri ise tamamen başka bir "ifadeci" düşüncenin çekiciliğine kapılırlar. Sarmallar, daireler, arabeskler ve ızgaralar.

Lomazzo 16. Yüzyıl'da her kompozisyonun temeli olarak figür ve alevi öğütledi. Manyenizm tıpkı barok gibi sarmalın ve özellikle genel bir ritmi belirleyen eğiklerin zincirleme bağlantısının etkisini değerlendiriyordu. Bize daha yakın olan Dewasne, içinde eğiklerin oynadığı çizgisel ilişkilerden özel bir etki elde eder.

İmge aslında, soyut bir kuruluşla yetinmeyecektir. Bütün eğrilerde veya düzlerin parçalarında olası yüzeyleri ve ilerleyişleri belirleyen arabeskin yazısı, oranların zorbalığından geniş ölçüde kurtularak dolaşır. Hayatın nabzının ta kendisidir ve sanatçının usçul görüşünün işaretidir. Belli bir determinizm içinde biricik fantezi, özgürlük ve yaratıcılık gücüdür. Sanatçıyı zorlayan ritm ile ilgili tutkusu, seyircide kerteli bir heyecan andırışmasına neden olur: Kendisine sunulan dünyanın sırrına erebilmek için gerçek bir ipucu.

Kuvvet noktalarına, yapıcı çizgilerin seçilmiş kesişme yerlerine uygun duyarlı konturları çizen bu kaprisli veya sade çizgi, sanatçının mizacına özgü müziği getirerek yüzeye egemen olur. Öz psikolojisinin işareti olarak bilim ile esin, anlatma ateşi ve iyi anlatma iradesi arasında bir anlatım dengesi gibidir.

Izgara - Bu lirizme karşı Mondrian, Bissière veya Bazaine gibi ressamlarca değerlendirilen ızgara şeklinde kompozisyonun gelişimi ileri sürülecektir. Karelemelerden (karolar vb.) hareketle eski "durum" kompozisyonu temasım yeniden ele alan bu kompozisyon şekli taşist lekelerden çok farklıdır.

Bu, (Eski Mısır'dan beri) biçimlerin yerlerini veya bir biçimin kısımlarını belirlemek için karelemek gibi çok eski bir uygulamayla hiç de ilişkisiz değildir: Bu, yer değiştirme yoluyla, oran bakımından daha büyük bir kareleme için genel bir büyütmeye olanak tanır.

Özel ve yeni araştırmalar, Op Art'ın belli girişimleriyle hiç de ilişkisiz olmayan, önceden renklendirilmiş nesneye bağlı yeni bir espassal gerçek üzerinde ısrarlı olan, bir yüzey üzerinde "düzenleme" ile ilgili bütün problemleri tamamiyle irdelemek için kendilerini zorladılar. Oysa ki bu araştırmalar çeşitli parçalara ayırma araştırmaları yanında önceden ortaya konulmuş problemlerin

gerekliliğini bize unutturamayacaktır.

Fakat bütün bunların ortasında, Klée'nin de dediği gibi, bütün adlandırmalardan kaçıp kurtulan bir yaratıcı güç ve son analizde sözle anlatılamayan bir sır geri kalır (*Théorie de l'Art Moderne*, Fransızca çeviri, Cenevre, 1964). Benzersizlik veya özerklik (Freud, Fung) çağdaş yeniliğin bağrında kendini doğrulamaktan vazgeçmezken, yapıta verilmek istenen anlama göre -plastik oyun veya psişik veya "ideolojik" anlam,- yapı bozmanın etkileri, temel verilerin veya klasik disiplinlerin yardımını alma olgusu karşılaştırıldı veya karşı karşıya getirildi.

ALTINCI BÖLÜM
RESİMLERİN KORUNMASI

Bir kere bitirildikten sonra resim her şeyden önce yapılmış olduğu malzemelerin kullanılışları esasında meydana gelen kimyasal eylemleri geçirecek, her çeşitten atmosfer etkenlerin hücumlarına dayanacaktır. Nazik işlemlere ve giderek kurtların açlığına terkedilmiştir.

O halde bir tablonun sağlığının korunabilmesi için alınacak temel önlemleri bilmek gereklidir. Neticede, hastalık halinde yararlı tedavi şekilleri üzerinde bir fikir sahibi olmalıdır. Ve bu tedavi (bakım) bizi eserin maddi yapısı üzerinde daha ileri çözümlemeler yapmaya götürdüğünden, laboratuvar incelemeleri ve klasik tanıma araçlarının önemine işaret edelim.

Bununla birlikte, buradaki sorun büyük ulusal müzelerin uyguladıkları koruma kuralları üzerinde toplu bir bakış sunmaktan başka bir şey değildir. (1941'e kadar Mouseion'un, daha sonra da Museum'un yayınlarına, uluslararası dernek dergilerine başvuru.)

I. Koruma

Koruma kelimesinden genel olarak, eskirken olabildiği kadar başlangıçtaki tazeliğini koruması isteniyorsa, bir sanat eserine göstermemiz gereken itina ve bakım anlaşılır. Bazan eserin göreli değişimine kadar giderek (örneğin verniği kaldırıp yeniden verniklemek) ortaya çıkabilecek her çeşit bozulmaya karşı uygun aracılarla çare bulmak gereği buradan geliyor.

Çok defa sözü geçen gerçek bir restorasyondur, yani eserin yapısıyla ilgili oldukları için bir teknisyenin araya girmesini gerekli kılan işlemlerden (ben değiştirme, sonucunda ilave edilen boyaların temizlenmesi vb.)

II. Koruma Koşulları (Doğal Kazalar)

Bunlar, taşıyıcı, pigman ve medium gibi malzemenin kullanılma şekillerinden ileri gelirler.

1. Bez Taşıyıcılar - Sıcak havadaki çok yüksek bir basınç ve bunu izleyen atmosfer nemliliğinin artışı neticesi yırtılmalar ortaya çıkabilir. Eski tabloların boya tabakalarındaki çok ince çatlakların kaynağı çoğunlukla budur. Aynı şekilde, merkezi ısıtma sistemi ile ısıtılan bir salonda (hava kuruluğu eğilimi) kalorifer söndürüldüğü zaman ortaya çıkacak olan havanın nem derecesindeki değişikliklerden kaçınılmalıdır. O halde çok belirli nem derecesi farklarına dikkat edip, yüzde onbir ve yüzde elli beş arasında bir nem derecesi elde etmelidir.

Aydınlatma gazları ve kok kömürü ısıtması da bu çeşitten tehlikeler gösterirler.

Her bezi hızlı bir oksidlenmeyle karşı karşıyadır, buna karşı iki koruma aracına başvurulur: hafif bir dış tutkallama, yalıtıcı tabakaların (çinko, alüminyum ve hatta sadece kağıt) uygulaması ve çok sık olarak bez değiştirme.

Bu durumda, eski bez sırt tarafından şasi üzerindeki basıncı taşıyacak olan hazırlanmış yeni bir bez üzerine yapıştırılır. Bazan bozulma çok ilerlemiş olduğundan resmin bulunduğu taraftaki yüzü bir tezgah üzerine uygulanmış sıvaya yapıştırılmış olan eski besin astar-sıvası altından tam bir temizleme yapmak gerekir. Bundan sonra şasi üzerine gerilmiş yeni bir bez yapıştırılır. Bu tablo onarımcısının hünerinin temeli olan çok titiz bir işlemdir. Sözügeçen, bilinen ilk örnekleri 18. Yüzyıl'a kadar çıkan ve önceleri tehlike içinde olan fresklerin onarım için duvarlarından ayırılmaları olayı ile ilgili olan bir yer değiştirme usulüdür. Aynı işlem ağaç taşıyıcılar için de vardır.

2. Ağaç Taşıyıcılar. Onlar da başka şekillerde aynı tehlikelerle karşı karşıyadırlar. Ağaç sürekli olarak atmosfer değişiklikleri neticesi "çalışır". Sıvayı ve boya tabakasını etkileyen düz çizgi halindeki çatlaklar buradan gelir. Bu zorluklar birçok ek yerinin varlığı halinde artar. Çoğunlukla bu gibi sakatlıklara neden olan taşıyıcının

kendisidir. Esasında panonun arkasına yerleştirilmiş, boydan boya uzanan ve enlemesine ince veya çapraz latalarla yapılmış özel bir parkeleme eğilme olayına karşı koymayı sağlar. Aslında, ağacın düzgün çalışmasına karşı koyuş çok büyük olsa bile yine de aksaklıklar ortaya çıkabilir. Önemli olan, düzgün elyaflı bir ağaç seçmek ve "copal" gibi bir madde ile arkasını ve kenarlarını badana etmektir.

Fakat, eski panolar konusunda mantarlar, böcekler ve kurtlar sorunu sürüp gider. Bütün bunlara karşı tütsülemeye veya ilerlemiş bir bozulma olayında rende veya ince tahta makası ile bütün ağaç tabakasını temizleyip resmi yeni bir taşıyıcıya geçirmeye mecbur oluruz.

3. Diğer Taşıyıcılar - Bazan duvar da zamanla yıkıma uğrar. Eşit olmayan nemlilik dağılımı, ısı farkları, sıvayı duvardan ayıran parazitler, çeşitli tabakaların değişken esneklik derecesi, yapıcı elemanların kusurlu dozajları: Bir duvar resminin direnç etkinliğini arttıracak bir sürü neden.

Duvarın yüzeyi altında geçen bütün bu olaylar yüzeyde çatlaklar ve kabartılarla açığa çıkar. Özel bir şırınga ile kireç kazeatı (caséate de chaux) veya kireç macunu (mastic de chaux) ve mermer tozu ile enjeksiyonlar yapılır. Harab olmaya yüz tutmuş kısımların kenarlarına bronzdan küçük kenetler tesbit edilir.

Eğer tehlike çok önemli ise bu defa da resmin yerini bütünü ile değiştirmelidir. Resim üzerine tutkallı bantlar yerleştirilir; sonra bir keten bezi, buğday unu ilave edilmiş tutkal ile yapıştırılır. Kuruduktan sonra hepsi birlikte kaldırılır. Renk tabakasının bozulmamış ve ayrılabilen bir sıva bırakması olayı bu işlemi kolaylaştırır. Geriye sıvanın tersinin iyice temizlenmesi ve bütünün yeni bir destek üzerine nakledilmesi işi kalır.

Eğer ankostik (encaustique) ile yapılmış bir resim ile karşı karşıya isek deri yüzeyli özel küçük çekiçler yardımı ile sıva kaldırılır.

Her tarafı eşit derecede yapışmamış yüzeysel resim tabakalarıyla yapılmış "tampera"da bir taşıyıcıdan diğerine nakledilebilir.

4. Astar-Sıvalar - Hastalıklarının çoğuna taşıyıcının

kendi hastalıkları neden olur, ama kendilerine özgü hazırlanma şekilleri de belirli sayıda tehlikeyi içerir. İster eski çinilerde olduğu gibi düzgün ağ şeklinde, ister çizik veya örümcek ağı şeklinde olsun boya tabakası üzerinde ortaya çıkan çatlaklar böylelikle açıklanır. Bu çatlaklar sıvanın incelik ve kalınlığına bağlıdır. Boya tabakasında sıvanın bileşiminden ileri gelen bir seri bozulma-ufalanma olayı ortaya çıkabilir, çünkü resmin korunma durumu bu sıvanın dayanıklılığına çok bağlıdır. O halde bu olay boya verici maddelerin yapıştırıcılarının sıvanınkilerle birleşme olayından daha karmaşıktır.

Sulu yapıştırıcıların evrimi sertleşme olayı ile nemliliğin ortadan kaldırılmasının neden olduğu enseklik kaybolmasına meydan verir. Atmosfer değişiklikleri kırılma olayını hızlandırırlar.

Yağ esaslı boya tabakaları özellikle asırlar boyunca sürebilen gayet yavaş bir oksidasyona karşı duyarlıdırlar. Bunun neticesi bir önceki sorundakinin aynıdır. Taşıyıcı ve sıva tabakası arasındaki bir çatlak ile ayrılma olayının meydana gelmesi nadir değildir: o zaman boya yaprak yaprak düşer gider. Bilhassa alçıtaşı gibi kristalli astarsıvalar bunun sonu ister yaprak yaprak ister toz halinde olsun tam bir bozulmadır. Bakımları boya tabakasının hastalıklarında olduğu gibidir.

5. Boya Tabakası - Bu tabakanın kötü durumundan çoğunlukla sanatçının kendisi sorumludur: renklerin hatalı kullanılışları, uygun olmayan karışımlar, pek dayanıklı olmayan renklerle yapılan boya kalınlıklarının kötüye kullanılışı.

Halbuki, yağlıboya resim, kendi doğal özelliğinden dolayı her çeşit tehlikeyle karşı karşıyadır. Birçok tabakalardan ve çoğunlukla değişik yapıştırıcılardan meydana gelen yapısına bağlı olan tehlikeler; aynı şekilde üst üste sürülmüş astar-sıva ve verniğin davranış değişikliklerinin de etkisinde kalır.

Resim içinde yağın eşit olmayan dağılımı, renklerin sürülüşünde büyük miktarda yağ kullanılışı, laklarla yapılan karışımındaki kötü dozaj "karbon kağıdınınkine" benzer kırışıklıklar ve kısa zamanda da çatlaklara neden olur. Bu sakıncalara çare, bir yapıştırıcının, örneğin jela-

tinle karıştırılmış Venedik terebantini ve balmumu emülsiyonunun, çatlakların önemine göre çeşitli metodlarla sıcak olarak uygulanmasıyla bulunabilir.

6. Vernikler - Vernikler çoğunlukla resmin dayanıklılığını ve giderek korunmasını sağlarlar ama resmin üzerine renklerinin gerçek tonlarını saklayan bir örtü çekerler.

Bozulmaları bazan reçinelerin hazırlanma ve seçilme şekillerine, bazan da uzun zaman yumuşak kalan yağlar ve çok uçucu solüsyon halindeki reçineler arasındaki kuruyuculuk farkına bağlıdır.

Bir verniğin kötü durumu çoğunlukla kullanılış şeklinden ileri gelir. Yüzeyin mavileşme olayı, küflenme resim nemli bir havada veya gaz yayılmalarıyla yüklü bir atmosferde verniklendiği zaman ortaya çıkar. Bunun klasik ilacı: idrofil pamuk, ipek, yün ile parlatmaktır; yeniden ortaya çıkması durumunda ise yaklaşık olarak yüzde 20 veya yüzde 2 oranında kene otu yağı (l'huile de ricin) ve mastik içeren terebantin esansı ile ıslatılmış dağ keçisi derisi ile ovulur.

Eski tablolar sık sık toz haline gelişe kadar varan bir bozulmadan önce gelen vernik çatlamaları gösterirler. Böyle bir bozulmaya karşı eğer yıpranma çok ilerlemiş ise ister alkol ile bir temizleme ve yenileştirmeye, ister sade bir vernik kaldırma işlemine başvurulur.

Bu durumda tablo bir tahta kutu içine, alkol ile ıslatılmış bir keçe tabakasının beş santim kadar üzerine koyulur. Bu bakım şekli daima tehlikeli olan vernik kaldırma işlemine nazaran vernik ile uygulanmış glasileri yok etmeme üstünlüğüne sahiptir.

7. El İşlemleri - İnanılmayacak kadar fazla kazaya neden olurlar. Astar sıva ile hazırlanmış veya üzerinde resim olan bir bezi bir veya birçok defa, değişen bir germe gücü ile yeniden gerersek bez boyunca özellikle resim iyice kurumuşsa çatlaklar belirir. Eski tablolarda ortaya çıkan yarıkların nedeni budur. Yüzü içe doğru gelmek üzere sarılmış (rulo yapılmış) bir tuval çatlakların çoğalmasını kolaylaştırır. O zaman meydana gelecek plaklar halindeki bozulmaya şaşmamalıdır. Aslında kuruma sürelerinde eşitsizlik olan boya tabakaları astar-sıvaya az veya

çok yapışarak, değişik belirtiler gösteren büzülme olaylarının çelişik oyunlarını arttırırlar.

8. Aydınlatma - Sadece ışık ışınlarının cisimler üzerine düşme açısı nedeniyle olsa bile bir tabloyu uygun ve doğru bir şekilde aydınlatmak zordur. Işınların eğimlerine göre göz bir renk etkisi veya sadece beyaz ışık alabilir.

Malzeme yönünden aydınlatmanın çelişik etkileri vardır: yağın karanlıkta, verniğin ise ışıkta kararına eğilimleri vardır:

Güneş sıcaklığı, göğün mor ve mavi ışınlarının etkisi, renk verici maddelerin, bunlar arasında özellikle bu ışınları emebilen kırmızı, sarı ve yeşil gibilerinin güçlerini kaybetmelerine nedendir.

Eğer beyaz ışık yapıştırıcıların sağlamlıkları için gerekli ise buna karşılık bir süreden beri yağlıboya ve detramp resimler için "fluorescent" tipinde aydınlatmaların teşkil ettikleri tehlike bilinmektedir.

Suluboya ve "lavis"nin ışıkta fazlaca tutulmaları tehlikelidir, çünkü bu renk vericiler yapıştırıcılar tarafından yetersiz bir şekilde korunurlar.

III. Temizlemeler

Her resim yavaş yavaş kirlenir. Birçok tablo da kötü ve aşırı verniklemelerden zarar görür. Geçmiş yüzyıllar boyunca, hemen hemen her memlekette, resmi ve özel koleksiyonlarda verniğin ne denli kötüye kullanılmış olduğunu biliyoruz. O halde genel bir "grisaille" ile kaplanmış gibi görünen bir tablonun aslını yeniden ortaya çıkarmak yararlıdır.

Her şeyden önce en ilkel önlemlerden söz edelim. Tozlanmasına engel olmak için tablonun hafifçe öne doğru eğik olması yeğlenir. Eğer toz birikmişse, plaklar için olduğu gibi uzun ve yumuşak bir fırça kullamlacaktır. Çoğunlukla çok güçlü olan elektrik süpürgesi çoğu kez tehlikelidir. Vernikli ve eski tabloları temizlemek için sabun köpüğünü kullanmak özellikle kötü bir rastlantıdır. Daha önemli bir önlem gerektiği zaman su, amonyak ve terebantin esansı ve petrolden bir karışım hazırlanmalıdır. Fakat bu sorunda da olduğu gibi genellikle pislikleri

tesbit eden verniktir, bir uzmana başvurulması iyidir.[65]

İlke şudur: Bir sopacık etrafına sarılmış, özel bir eriyik ile ıslatılmış pamuktan bir tampon kullanılır. Bu eriyik daima bir eritici ve geciktirici etkili bir madde içerir: örneğin "alcool éthylique" ve petrol veya tasfiye edilmiş terebantin esansı (l'essence de térébenthine réctifiée) gibi.

Vernik *tabakasının bütünü üzerinde etkisiz kalan* basit ve yüzeysel bir temizleme için benzin kullanmak yeterlidir ama benzin sürülüşünden sonra ortaya çıkan mathığı azaltacak şekilde yeniden verniklemeyi sağlamak koşuluyla.

Temizleme çok nazik bir işlemdir. Çok detay ve dikkat isteyen bir el hüneridir (daima hazırlanan karışım ile tablonun küçük bir yüzeyi üzerinde bir deneme yapılır).

Verniği tamamen kaldırmaya kadar varan bir *temizliği* haklı göstermek için ciddi nedenler gereklidir. Bununla beraber vernik kaldırmaya, vernik kötü bir durumda ise, yani çatlakların eserin görünüşünü bozuyor ya da rengi gerçek tonların değerlerini değiştiriyorsa başvurulur. Boya tabakası hasta ise, bakımı için onu vernikten kurtarmalıdır. Fakat bu iş daima, bir anda kaybolmak tehlikesini gösteren vernik esaslı glasilere sık sık rastlanılması *nedeniyle önemli* önlemler *gerektirir*.

Bu şekilde rötuş ilkesinin bütün ciddiliği daha iyi anlaşılıyor. Rötuş için gerçekten zorunlu estetik nedenler olması gereklidir. Şüphesiz, tamamiyle yeniden boyanmış veya kötüye kullanılmış bir rötuş ile tamamen kılık değiştirmiş demek için değişmiş diyelim, eski tabloların sayısını tahmin edemeyiz.

Günümüzde şu şekilde hareket ediliyor: Eserin bir *temizliğe* (genellikle *vernik çıkarma*) *ve sonra bir rötuşa* dayanıp dayanamıyacağına karar veren bir bilirkişi raporundan sonra, hasta kısım kazınır. Sonra, kireç, nişasta tutkalı, yağ, yumurtalı kazein, balmumu veya yumurta sarısı esaslı bir macun ile bu tabakaya iyice düzeltilip çevredeki boyaya nazaran daha aşağı bir seviyede kalacak şekilde doldurulur. Tekrar boyanacak olan kısım aslının tonunda tampera yönetimiyle icra edilir. Son vernik

(65) Burada bir onarım çalışmasından sözedilmektedir.

yağlı tampera ile hazırlanmalıdır. Rötuş edilen kısım tablonun geri kalan kısmından rötuş yerini belli edecek şekilde hafifçe daha açık olmalıdır. Tampera aşırı kararma olmadan yaşlanmayı garantiler.

IV. Resimlerin Bilimsel İncelenmesi

Her hastalık tedavisi, nitelik tayini için yapılan her ileri çözümleme bilimsel inceleme yöntemlerine dayanmalıdır. Bu yöntemler çoğunlukla bilirkişinin teşhisini garantiler ve destekler. Bununla birlikte eserin teknik yönden bütünüyle tanınması bakımından objektif bir kesinlik getirdiklerine inanmak hatalı olurdu.

1. Fiziksel Olanaklar- Aydınlatmalar- İyi bir aydınlatma her incelemenin ilk koşuludur. İnceleme ister doğal ister yapay ışıkla olsun tablo yüzeyinin bütün görünümlerini iyice değerlendirecek şekilde ışınların yönünü değiştirmek gereklidir. Bunun için üç klasik aydınlatma usulüne başvurulur: normal (yüzeye dik gelen ışınlar) eğik (40 derecelik bir açı yaparak gelen ışınlar), teğet (varış açısı çok ufak olan ışınlar). Elektrik akımını kullanmak da çok pratiktir.

Gözün görüşüne destek olup daha dikkatli bir inceleme yapabilmek için çok çeşitli büyütücü araçlar kullanılır: büyüteç, mikroskop, kondansatörlü ve renk filtreli Mono Leitz lambası. İçten aydınlatmalı küçük mikroskop resmin dokusuna yakından bakmayı sağlar. Resmin doğrudan doğruya üzerine koyulan Pinascope yüzeydeki en küçük arızaların çözümlenmesi ve fotoğraflarının çekimi için çok kuvvetli büyütmeleri mümkün kılar.

2. Fotoğraf - Yukarda sayılan olanaklara göre yapılan her incelemeyi bir karşılaştırma ve sınıflandırma çalışması için gerekli bir kaynak olacak olan fotoğraf tamamlamalıdır.

Fotoğrafik büyütme (macrophotographie) ressamın tarzını özellikle boya kalınlıklarına, tonların ilişkilerine, gölgelere doğru geçişleriyle (passage) ve çatlaklarına göre tayin etmeye yarar.

Tuval bezinin dokusunu, çatlakları, renk verici maddeleri ilgilendiren en küçük fakat önemli ayrıntılar için

"microphotographie"den yararlanılıyor.

Teğet aydınlatmalarla alınan fotoğraflar sayesinde, fırça vuruşlarındaki benzerlikleri ve giderek ressamın parmak izlerini ayırdetmek olasıdır. Parlak ışınların yansımasından ileri gelen göz kamaştırıcı etkilerden korunmak için araya Polaroid ekranlar koyulur. Fakat bunların sakıncaları klişenin netliği zararına ışığın şiddetini kısmen sınırlamalarıdır.

3. Özel İnceleme Metodları - Kullanılan ışığın gam genişliği ve özelliği sayesinde laboratuvar incelemelerinde özel bir olgunlaşma elde ediliyor.

A) X Işınları:

Şimdi, bütün laboratuvar incelemelerinin temelinde "radiographie" (X ışınları ile fotoğraf çekme) ve "radioscopie" (X ışınları ile inceleme) vardır. İlke, bu ışınların *atom ağırlıklarına göre maddeler tarafından emilme* farkıdır. Atom kompozisyonları daha hafif olan tonlar, daha ağır olanların yararına kaybolurlar. O halde malzemenin çelişkilerini değerlendirmek, belirtilerini keşfetmek, bazı altların özel karışımlarını ortaya çıkarmak olasıdır. Floresan ekran üzerindeki çeşitli leke değerleri resmin alt yapısı hakkında bize bilgi veren kıymetli işaretlerdir. Örneğin "blanc d'argent", "vermillon" açıkça görülen tüller *meydana getirirler*. Buna karşılık *mineral renkler* göze görünmezler. Özellikle, kurşun karbonatı esaslı kalın bir boya tabakası inceleme esnasında siyah görülecektir. O halde radyografik plak yeterli yoğunluktaki tabakalara kadar resmin altyapısının iskeletini açığa çıkaracaktır.

Böylelikle yüzyıllar boyunca değişik renklerin ortaya çıkışını izlemek, altların ve karışımların hazırlanmalarında kullanılan kurşun beyazının önemi ortaya çıkarmıştır.

Böylelikle bir resmin ilk durumun ve giderek bu resmin altında bulunan normal olarak görülmesi olanaksız başka bir resmin de varlığı keşfedilebildi. Örneğin Rembrandt'ın yan yana yapılmış iki "Titus" portresi (Amsterdam, Braamant koleksiyonu), Roma Laboratuvarı tarafından ortaya çıkarılan Caravage'ın bir tablosunun iki ayrı durumu, veya yine yakın zamanda Louvre Müzesi laboratuvarında incelenen "Besançon Triptiği"nin ilk duru-

mu.

Aynı tablonun bir radyografisi ve teğet aydınlatma ile çekilen fotoğrafi yan yana koyulunca incelenmesi kolaylaşır, çünkü böylelikle boya tabakasının "topografisine" ve belirli sayıda "jeolojik sondajlara" sahibiz demektir.[66]

B) Ultraviyole Işınları:

"Ultra violet" ışınları önceden temizlenmiş bir resim üzerinde özellikle, araştırılan tonların gamındaki farkları belirtmek veya resmin gerçek hali ile ustalıklı bir şekilde yeniden boyanmış yerleri arasında bir çeşit değer sınıflandırması yapmak olanağını verir. "Ultraviyole" ışınlarının ilkesi, bazı maddelerin ışınların etkisi altında Wood Ekranı üzerinde "fluorescence" etkisi ortaya çıkarması özelliğinden ibarettir. Bu etkinin özelliği kullanılmak istenilen maddelerin bileşimleriyle ilgili olarak değişir: boya verici maddeler ve yapıştırıcılar. Ultraviyole ışınları ile çekilen bir fotoğrafile çıplak gözle olduğundan daha net bir izlenim elde edilir. Örneğin görünüşte benzer fakat kimyasal olarak farklı olan iki renk aynı etkiyi yapmayacaktır.

Ultraviyole ışınları ile incelenen bazı maddelerin algılanmasına eşlik eden ışıklılık olayı bu maddelerin eskiliklerine göre değişir.

Aynı şekilde Ultraviyole ışınları sayesinde çatlaklardaki pislikler, tıkamalar, yeniden boyanan yerler, mantarımsı oluşumlar, küf amilleri, parmak izleri çok çabuk saptanır. İmzalar, normal ışıkta okunamayan metinler tamamen yeni bir netlikte belirirler:

C) Enfraruj:

Fotoğrafik belgelemenin niteliği enfraruj ışınlı klişeler ve özel ekranlar sayesinde daha olgunlaştırılabilir. Bu metod koyu tonaliteli maddelerin kendilerine özgü özelliklerinin değerlendirilmesinde iyi neticeler vermiştir. Bazan, Ultraviyole ış nlı araştırma olanaklarının yerini tutar.

(66) Böylelikle bir "stéreo-strato radiographie" aletinin kullanılması ile taşıyıcının rahatsız edici izlerinden ve alttaki parketaj.(parquetage) yapısından kurtulmuş resmin değişik kalınlıklarının radyografileri elde edilebilmiştir. Nihayet "contre-type"lerin hizmete konulması şimdi radyografinin gerçek bir fotoğraf filmi gibi kullanılmasına olanak vermiştir.

D) Diğer Olanaklar:

Son zamanlarda sodyum lambası kullanılmaya başlandı. Aydınlatması renklerin görünüşünü tamamen bozuyorsa da, gözle az görülebilen aksaklıkların ve yeniden boyanmış yerlerin kolaylıkla seçilmesine olanak verir. Bir filitre ve enfraruj ekranı ilavesi ile mükemmel bir laboratuvar çözümlemesi olanağı sağlanabilir.

Fizik ve fizik-şimik çözümleme yöntemleri çoğalmaktadır. En fazla kullanılanlar arasında: "spectrigraphie"[67] ve "réfractometre"i belirtelim. Birincisi renkli maddelerin teşhis ve ayırdedilmesine yardım eder, ikincisi bazan, yansıma belirtilerinin ölçülmesi sayesinde yapıştırıcıların incelenmesini kolaylaştırır. Renk verici maddelerin renksizleştirilmesi ise yine "photocalorimetrie" ile gerçekleşir, ışığı emicilik eğrisi ile renkli bir maddeyi belirlemeyi sağlayan ise "spectrophotométrie"dir. Bugün bir nesnenin maddesinin bir parçasının tam bir kimyasal çözümlemesi "spectrographie d'émission" işlemi sayesinde yapılabiliyor.

4. Kimyasal İnceleme Araçları- Analiz için alınan parçalar, bir resmin tabakalarının yapısını ve doğasını, renklerinin kimyasal bileşimlerini ve yapılarını tanıyabilmek için gereklidir.

Tablonun incelenen köşesi, verniği önceden alkolle nemlendirildikten sonra sivriltilmiş bir derialtı iğnesi ile işlem görür. Ayrılan çok küçük parça önce yapışmayı sağlamak için üzerine bir damla xylène koyulmuş mikroskop camına yerleştirilir. Bütün vernik izlerini kaybedecek bir alkol yıkamasından sonra incelemeye geçilir.

Renk verici maddelerin teşhis ve ayırdedilmesi, biçimleri ve aralarından bazılarının bir Nicol prizması ile polarize ışıkta incelenen polarizasyonu bozma özellikleri sayesinde yapılabilir. Renk verici maddeler 500'den fazla doğal renklerini koruyarak büyütülebilirler. "Microphotographie" -enfraruj plakaları gibi- görülebilen sonuçları saptayabilir.

5). Mikrokimya - Bileşik mikroskop sayesinde renk verici maddeler üzerinde eliminasyon yolu ile reaksiyon-

(67) Renk verici maddelerin tanımlanmaları için giderek daha fazla kullanılmaktadırlar.

lar elde edebiliriz. Böylelikle renk verici maddeleri sınıflandırmak ve incelenmiş tablolara göre kronolojik olarak yerlerini saptamak olasıdır. Bunun tam tersi bir işlem de aynı derecede ilginç olabilir.

Fakat kullanılan aracı-sıvıların elemanlarının çözümlenmesi zordur. Makrokimya karmaşık bir şeydir ve karşıt çözümleme olanağı ise çok az kesinlik getirir.

SONUÇ
TEKNİK VE BİLGİ: ÇÖZÜMLEMEYE BAKIŞTAN ÇÖZÜMLEMEYE

Sorulacak son bir soru kaldı. Yüzyıllardan beri gözlemleyebildiğimiz gibi resim bazan bir çok anlam sunar; ama resme, resmin kendini kendisi için anlamak nedeniyle mi kendimizi zorluyor ve bakıyoruz? -Bunu açıklarsak: Kendine özgü maddi karmaşıklığın zenginliğine, yaratının niteliğinin temellendiği arzulanan son ifade ile seçilmiş malzemenin uygunluğuna göre mi onu anlamaya çalışıyoruz?

Yapıt, icrası için kullanılan araçlar ve malzemeye, yaratı tekniğinin yenilenmesine adanmış olan ama biçimsel biyolojinin sürekliliğini sunan işçiliğe doğrudan bağımlıdır. Biçimsel biyoloji biçimlerinin düzeninden, eklemlenmelerinden, fırça darbelerinin karşıtlıkları veya kaynaşmalarından, maddenin kalınlıklarının çelişkilerinden, plazmaların maddesinden, saydamlık etkilerinden, parlaklık ve matlık arasındaki seçimden, bazan sanatçının imzasının açığa çıktığı resimsel çatışmanın veya grafizmin izinden, onu bilinenden farklı bir şekilde niteleyen şiirsel bir eylem yoluyla (Valéry, Gilson, Passeron) ortaya çıkar.

Bir sanat yapıtına bakmak, her parçası varlığını zorunlu ve gerekli olarak belirlemek için elbirliği eden bir organizmayı yavaş yavaş keşfetmek gibidir. Eski yapıtlar için kendimizi ilkin gerçek korunma durumları ve yaratılmalarının tarihsel bağlamı üzerine bilgi edinmeye zorlamamız koşuluyla. Böylelikle yapıtın uygun resimsel "anlatısı"nın, kendine özgü amacını içerdiği veya onun aracılığı ile bize olası bir "ötesine geçme" sunduğu açığa çıkar.

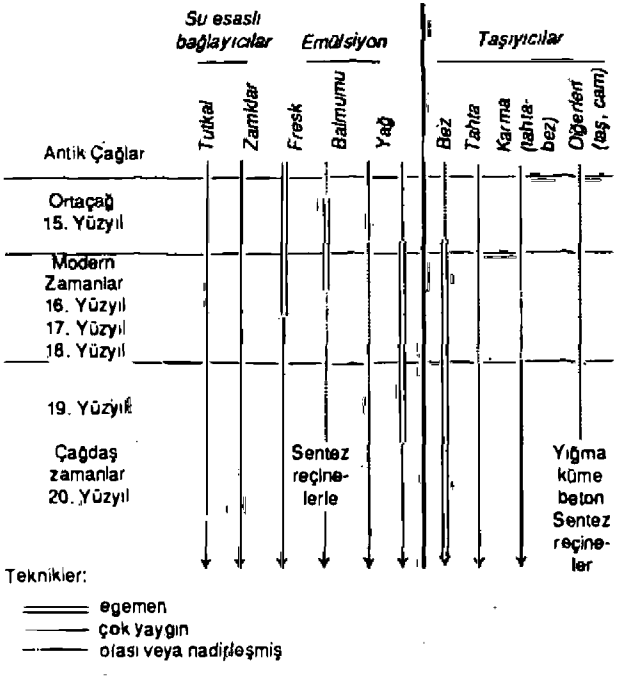
Bir resimle ilgili araştırıcı bir çözümlemenin olası yönelimlerini, ilk bakışın izlenimini edindikten sonra telkin edebiliriz. Bu usul ardarda gelen hiçbir özel düzeni zorla kabul ettirmez. Her yapıt, onu belli eden bir betimleyici

görünüm sergiler ve bize birine veya diğerine verdiğimiz önceliğe göre morfolojik veya ikonik bir görünüm sunar. Yapıtın plastik ifadesi ne olursa olsun, gerçekte temel teşkil eden bu ikinci deyim bizi yapıtın senografik, tipolojik, topolojik, dekoratif ve yapısal varoluşunun nasılının sabırlı sorgulanmasına götürmelidir. Bu onun düzeninin transkriptif görünümüdür: Ressamın özneyi veya temayı işleme ve yine heyecanını veya niyetini ifade tarzı. O halde anlamların eşiğindeyiz. Belge, küçük hikâye veya bir stilin tanığı ve bir dönemin tanığı olan yapıtın dış anlamları bazan ilk saniyelerden itibaren hissedilir. Bu görünümler bütününe, kelimeyi semiyolojik açıdan ele alırsak, bir iç anlamlar grubu katılır veya karşı durur ve yapıt bizi dilinkinden tamamen değişik bir düzenden hareketle açığa vurduğu sembolik ve psişik özlü bir evrene götürür. "Plastik düşünce" tıpkı önceden de söylendiği gibi tercüme edilemez ve belli bir andan itibaren çözümleme onun için yıkım olma tehlikesini taşır; çünkü her yapıt kendi dönemine göre, hiçbir zaman tamamen bitirilemeyecek olan kendine özgü çözümlemesini telkin eder.

Focillon tarafından altı çizilen "önemlilik" buradan geliyor: "Durmaksızın belirsiz değer yargılarına ve en kaypak yorumlara sunulan böylesine zor sanat tarihi incelemelerinde teknik açıdan olayların gözlemi bize sadece kontrol edilebilir bir nesnellik garanti etmez; ayrıca, bu problemleri sanatçı için sözkonusu olduğu gibi aynı terimlerle ve aynı açı altında bizim için de ortaya koyarak, bizi onların merkezine götürür. (*Vie des formes*, s. 57). Focillon daha ilerde şöyle ilâve eder: "Ruh eli yapar, el ruhu yapar."

Belli küçük farklar açısından ihtiyatlı davranırsak bu bizim de çıkardığımız sonuç olabilirdi... Özellikle geleneksel kavramların yeniden "sorgulanması" ve "çatlatılması" beklenen ve yaratıcı çelişkilerin araştırılması fakat aynı zamanda yapıtın en etkili "gereksinimi" nedeniyle bazılarınca gerekli görülebildiği dönemimizde!

Batı'da resimsel tekniklerin kullanım fihristi



BİBLİYOGRAFYA

Baudoin, P.; *La fresque, sa technique, ses applications*, Paris, 1912.

Béguin, A.; *Dictionnaire technique de la peinture*, Brüksel, 1978-1982.

- *Mémento pratique de l'artiste peintre*, Brüksel, 1979.

Berger, E.; *Beiträge zur entwicklung geschichte der Maltechnik*, 5 cilt, Münih, 1904-1909.

Block, G.; *Compendium*, Anvers, 1904.

Coffignier, Ch.; *Le manuel du peintre*, 2 cilt, Paris, 1925.

Dimier, L.; *L'art de l'enluminure*, Paris, 1927.

Doerner, M.; *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Berlin 1922; İngilizce çevirisi; *The materials of the artist*, Londra, 1961.

Doust, L.A.; *A manual on Pastel painting*, Londra, 1933.

Eibner, A.; Trillich, H.; *Die Ei-Tempera*, Münih, 1926.

Eibner, Fl.; *Zur Entwickelung der Technik der Oel malerei vom mittelalter bis in die Neuzeit*, Münih, 1908.

Estlake, C.L.; *Materials for an history of oil painting*, 2 cilt, Londra, 1847.

Fasani, A.; *Eléments de peinture murale*, Paris, 1950.

Gettens, R.S.; Stout, G.; *Painting materials*, 2. baskı, New York, 1966.

Harley, R.D.; *Artist's pigments (1600-1838)*, Londra, 1974.

Havel, M.; *La technique du tableau*, Paris, 1974, 2. baskı, 1975.

Herberts, K.; *Les instruments de la création*, Paris, 1961.

Hurst, G.H.; *Painters' colours, oils and varnisches*, 5. baskı, Londra, 1913.

Langlais, X. de; *La technique de la peinture à l'huile*, Paris, 1969.

Laurie, A.P.; *Materials of the painters' Craft in Europe and in Egypt*, New York - Edimbourg, 1910.

Maroger, J.; *The secret formulas and techniques of the masters*, Londra-New York, 1948.

Mérimée, J.; *De la peinture à l'huile et des procédés matériels employés dans ce genre de peinture depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours*, Paris, 1830.

Passeron, R.; *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, 1962.

Petresco, C.; *L'art de la fresque*, Paris.

Piva, G.; *Manuele pratico di tecnica pittorica*, Milano, 1951.

Philippot, P.; *Die Wandmalerei: entwicklung, Technik, Eige-*

nart, Viyana-Münih, 1973.

Rosa, L.A.; *La tecnica della pittura*, 2. baskı, Milano, 1949.

Smith, Ray; *The artist's handbook*, Londra, 1987.

Vibert, S.G.; *La science de la peinture*, Paris, 1891.

- *Le techniche artistiche*, recens. divers, Milano, C. Maltese, 1975.

- Cf. également les articles "peinture" dans diverses encyclopédies *Britanica, Universale dell'Arte*, Universalis, Alpha, v.s.

Wacker, N.; *La peinture à partir de ses éléments de base*, Paris, 1981.

Wehlte, K.; *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensbrük, 1967.

CAST CHANGES