

ON THE BASIC TECHNIQUES AND APPLICATION PROCESSES OF PAINTING

RESİMDE TEMEL TEKNİKLER VE UYGULAMA SÜREÇLERİ ÜZERİNE

Halil Cenk BEYHAN¹

Abstract

In this article, aimed to examine basic painting techniques and application processes that made with tempera and oil in the Western Art from the Early Renaissance until the first half of the 19th century. "Basic Techniques" are technical approaches that separated from each other in terms the application process in painting. Great painters of the past centuries have created their personal style by adding some specifications to this basic techniques. The differences between the basic techniques are related with painting materials and application methods, but in the same time technical differences are related with aesthetic and structural problems of a painting too. Therefore, some painting techniques came to the fore in some centuries and schools. After modernism some artists reinterpreted the techniques of the old masters in their works and these techniques are also using by some painters today. To examine the basic painting techniques is necessary to better understanding of the art from past and it will be also some benefits for contemporary artists.

Keywords: Art, Painting, Technique, Method.

Özet

Bu makalede Batı sanatında Erken Rönesans'tan 19.yy'ın ilk yarısına kadar tempera ve yağlı boya ile yapılmış resimlerin temel teknik ve uygulama süreçlerinin incelenmesi amaçlanmıştır. "Temel teknikler" resimde uygulama süreçleri açısından birbirlerinden ayrılan teknik yaklaşımlardır. Geçmiş yüzyılların büyük ressamaları bu temel tekniklere bazı özellikler ekleyerek kişisel üsluplarını yaratmışlardır. Temel teknikler arasındaki farklılıklar malzeme ve uygulama yöntemi kadar resmin estetik ve yapısal sorunları ile de ilişkilidir. Bu nedenle bazı resim teknikleri belli yüzyıllar ve ekollerle öne çıkmıştır. Modernizm sonrasında bazı sanatçılar eski ustaların tekniklerini yapıtlarında yeniden yorumlamıştır ve bu teknikleri günümüzde de bazı ressamlar kullanmaktadır. Temel resim tekniklerinin incelenmesi, geçmişin sanatını daha iyi anlamak için gereklidir, ayrıca bunun günümüz sanatçılarına da bazı yönlerden faydası olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Resim, Teknik, Yöntem.

¹ Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. cnkbeyhan@yahoo.com

Giriş

Tarihte bir çağa adını verecek olan Rönesans'ın en belirgin işaretlerinden biri bilimsel ve metodolojik yaklaşımın her alanda ön plana çıkmasıdır. Bunun sanata yansması, estetik, teknik ve kavramsal sorunlar üzerine araştırma ve kuramsal çalışmaların daha önce hiçbir zaman olmadığı ölçüde önem kazanmasıdır. Geçmişte mesleki bilgiler usta çırak ilişkisi içinde kuşaktan kuşağa aktarılırken, artık sanat üzerine yazılmış “tez”ler, ilk başvuru kitapları, kuramsal ve teknik konularda tavsiye ve bilgiler veren kılavuzlar ortaya çıkmıştır. Bunlardan yalnızca bir kaçını sayacak olursak İtalyan ressam Cennino Cennini'nin (1360-1427) kaleme aldığı “*Il Libro dell' Arte*” (Sanat Kitabı) ve “*Trattato della Pittura*” (Resim Üzerine İnceleme/Tez), Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) “*Della Pittura*” (Resim Üzerine), Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) ciltler dolusu el yazmaları (bunların resim sanatını konu alan kısmı sanatçının ölümünden sonra bir araya getirilip, “*Trattato della pittura*” adı altında yayınlanmıştır), Albrecht Dürer'in (1471-1528) İnsan oranları, Ölçü (“*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*”) ve Perspektif gibi konulardaki çalışmaları, Giorgio Vasari'nin (1511- 1574) “*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*” (En Mükemmel Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Hayatları) adlı kitabının özellikle giriş kısmı hemen hatırlanır. Genellikle bu kitaplar sanat dalları ve bunları ilgilendiren her türlü uygulama alanı için bilgiler verir. Özellikle Cennini ve Vasari'nin “...nasıl yapılır?” diye başlayan maddeler ve bunların açıklamalarının yer aldığı çalışmaları her hangi bir konuda pratik bilgiler vermek için yazılmış olan kitapların atası sayılabilir. Bunu bazı örneklerle açıklarsak, Vasari'nin kitabının resim ile ilgili bölümünde, bir maddede “perspektif kısaltma” anlatılırken diğerinde “ fresk yapılırken uygulanan işlemler”, bir başkasında ise “yaldızlama yöntemleri” anlatılmaktadır (Vasari,1907). Cennini ise kitabının altıncı bölümünde “*Resim boyanmaya nasıl başlanır*” gibi çok temel bir soru ile başlayıp, ilerleyen kısımda “kumaş kıvrımlarının” ve “yüz, eller, ayaklar ve tenin bütünü” nasıl boyanacağını, daha ileride ise “ölü bir adamın saç ve sakalının” ya da “içinde balık olan ve olmayan nehrin nasıl renklendirileceğini” (kulağa garip gelse de bunların dini ikonografide yeri vardı) anlatmaya dek konuyu derinleştirmişti (Cennini,1844).

Sanat alanında kuramsal ve uygulama sorunlarına dönük araştırmalar Rönesans ile açılan yoldan ilerleyerek, sonraki yüzyıllarda Karel van Mander (1548-1606), Joachim von Standart (1606-1688), Roger de Piles (1635-1709) , Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) , Jean-Baptiste Descamps (1714-1791) ve bunlar gibi sayamadığımız pek çok önemli isim tarafından yapılan araştırma ve yayınlar geçen yüz yıllar içinde büyük bir bilgi dağarcığı oluşturmuştur. Bu süreçte sanat akademileri ve sanat müzelerinin de ortaya çıkmış olması gerek orijinal sanat eserlerine, gerek teknik ve kuramsal konularda bilgiye ulaşmayı kolaylaştırmıştır. Tüm bu etkenler bazı resim tekniklerinin yaygın biçimde öğrenilmesine ve uygulanmasına zemin hazırlamıştır. Bu yüzyıllar arasında yapılmış olan resimler incelendiğinde, dönem, üslup ve sanatçıya has özelliklerin altında, uygulama aşamaları bakımından temel teknik olarak adlandırılacak bazı uygulama yöntemlerinin kullanılmış olduğu görülmektedir. Bunları incelemeye geçmeden önce temel tekniklerin neden bu yüz yıllarda ortaya çıktığına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Bilindiği gibi İtalya'da *Trecento* olarak adlandırılan 1300'lü yılların (14.yy) resminin ana malzemesi tempera dır. Tempera, su bazlı bağlayıcıların pigment ile karıştırılması ile elde edilen boyalara verilen genel addır. Bu bağlayıcılar yumurta sarısı² ya da hayvansal tutkalları su ve yağ ile karıştırılmasıyla elde ediliyordu (Borchert 2014,s 20). Bununla beraber çoğunlukla tercih edilen bağlayıcılar yumurta sarısı ve incir ağacı özü gibi saydam olmayan

² Bağlayıcı olarak bazı durumlarda yumurtanın akı da kullanılıyordu.

maddelerdi (Wundram ve Walter,2008, s 11). Sanat tarihi yazarlığının temeli kabul edilen 1550 tarihli “En mükemmel ressam, heykeltıraş ve mimarların hayatları” adlı kitabın yazarı çok yönlü İtalyan Rönesans sanatçısı (ressam, heykeltıraş ve mimar) Giorgio Vasari’nin bu kitaba bir örnek -ya da giriş- olarak yazmış olduğu, mimari, heykel ve resme ayrılan bölümlerden oluşan “Teknik Üzerine” adlı çalışmasında da genel adlandırma olarak tempera ile yumurta ve incir sütü ile hazırlanan boya arasında - biraz da İtalyancanın terim zenginliğinden kaynaklanan- bir ayırım yapılmıştır (Vasari,1907,s 224). Ancak 14.yy’da yaygın olarak kullanılan tempera çoğunlukla saydam olmayan (örtücü, opak) bir boya malzemesidir. Buna karşı Erken 15.yy Flaman resminde (Flaman Primitifleri) Avrupa resmine büyük yenilikler getiren yağlı boya kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde bazı bakımlardan tartışmalı olsa da Vasari yağlı boyanın icadını Jan van Eyck’a atfetmiştir (Borchert 2008,s 94), (Wundram ve Walter, 2008, s. 11). Boyar madde olan pigmentlerin yağ ile karıştırılmasıyla elde edilen bu boya Erken Hollanda resmiyle 15. yy. (Quattrocento) İtalyan panel resimleri arasında temel bir teknik farklılık ortaya çıkmasına neden olmuştu. Farklı bağlayıcı maddeler kullanılması bunun yalnızca bir yönüydü. Daha belirgin olanı boya katmanlarının uygulanmasındaki farklılıktı (Borchert 2014, s. 21). Yağlıboyanın gereğinde kalın, gereğinde çok ince ve şeffaf tabakalar elde etmeye olanak veren bir malzeme olması, ayrıca inceltici çeşitleri ve kuruma özellikleri resimde uygulama süreçleri ile ilgili bazı yeni yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştı. Bunlar ilk bakışta teknik alanda elde edilen yenilikler gibi görünse de boyanın uygulanma süreçleri (process), resmi meydana getiren temel elmanlar, kavramlar ve tasarım ilkelerinin oluşum mantığında da köklü bir değişimi de beraberinde getirmişti. Uygulama işlemlerindeki farklılıklar resmin yapısal sorunları ile doğrudan bağlantılıydı. Bu bakımdan tempera karşısında bir yenilik olan yağlıboyanın yaklaşık altıyüz yıllık tarihine baktığımızda da çok farklı uygulama yöntemleri ile karşılaşırız.

Temel Teknikler

1995 yılında Getty Konservasyon Enstitüsünün desteği ile Leiden Üniversitesi (Hollanda) tarafından düzenlenen *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice (Tarihi Resim Teknikleri, Malzemeler ve Stüdyo Uygulaması)* adlı sempozyumda geçmişin büyük ustalarının kullandıkları malzemeler ve çalışma yöntemlerini inceleyen araştırma verileri ortaya konmuştu. Tarihi belgelerin yanı sıra ve en son teknolojik olanakların yardımıyla edinilen bilgiler hem geçmişin sanatını daha iyi anlamak hem de bunların geleceğe taşıyabilmek için uygun koruma koşullarını sağlamak açısından önem taşıyordu. Yazarlardan Barrett ve Stulik’in beraber kaleme aldıkları “An Integrated Approach for the Study of Painting Techniques” (*Resim tekniklerinin araştırılmasında bütünsel bir yaklaşım*) adlı makalede (Editörler: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 6-11), resimde hacim yanılması yaratmak için geçmişte kullanılan yöntemler dört ana başlık ile sınıflandırılmıştır. Bu dört başlık altında Erken Rönesans’tan Modernizm’e kadar gelen süreçte ahşap panel ve tuval üzerine yapılmış olan resimlerde, uygulanma aşamaları açısından “temel yaklaşımların” belirlenmesi amaçlanmıştır. Bunlardan ilki tempera resimlerde kullanılan ve “bariz basitliğine rağmen son derece başarılı olabilen” uygulamadır: koyu ve açık değerlerde boya resim yüzeyine, aralarında herhangi bir karışım oluşturulmadan, tek tek, bireysel fırça sürüşleri ile uygulanır. Koyu değerler gölgeler, açık değerler ise ışıklı alanları belirlemek için kullanılarak hacim etkisi oluşturulur (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 7). Bu teknik özellikle yumurta temperanın hızlı kuruması ve örtücü olması nedeniyle ortaya çıkmıştır. Temperada “renkler yağlıboyadaki gibi karıştırılmaz, tersine hassas biçimde yanyana (*juxtaposition*) getirilmiş fırça sürüşleri uygulanmalıdır” (Bouchert, 2014, s.21). Fırça sürüşlerindeki titizlik ve hassasiyet biçimlerin oluşturulmasında mükemmel sonuçların elde

edilmesini sağlar. “Bu tekniğin görsel belirteçleri açıkça tanımlanan düzgün bir yüzey, çevresindeki pigmentlerle fiziksel olarak karışmayan ve farklı renk özelliklerini koruyan müstakil fırça vuruşlarıdır.” (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 7). Görüldüğü gibi tempera tekniğinde renklerin açık ve koyu değerleri arasında meydana getirilen geçişler pigmentlerin karışımıyla değil derece derece açılan ya da koyulaştırılan boyanın yan yana sürülmesiyle elde edilmektedir.

İkinci temel teknik ise boyada bağlayıcı madde olarak yağın ön plana geçmesi ile ortaya çıkmıştır. Daha önce kısaca değindiğimiz gibi Erken Flaman ve Hollandalı ustaların geliştirdiği yağlı boya tekniği tempera uygulamalarına göre daha karmaşık ve sistematik bir yaklaşımdır. “Bu sanatçılar renk ve formun yapısal olarak ayrıldığı, çok katmanlı bir resim tasarlamışlardır.” (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 7).

Yağlı boyanın resme getirdiği en büyük yenilik şeffaf uygulamalara olanak vermesidir. Bu sayede resimde üst üste bir dizi katman (tabaka, ing.*layer*) kullanılarak çalışmak mümkün olmuş, “alt resim” (*underpainting*)³ diye adlandırılan bir uygulama ortaya çıkmıştır. “Alt resim”, resme renkler tatbik edilmeden önce kompozisyonun tamamında açık koyu değerleri, hacim ve ışık -gölgeyi yapılandırma aşamasıdır. Erken Flaman ustalar bunu çoğunlukla grinin açık ve koyu değerleri ile (*grisaille*) yapıyorlardı ve resimdeki neredeyse tüm ayrıntıları bu yöntemle boyuyorlardı. “Alt resim bir önceki temel teknikte açıklanan tamamlanmış görüntünün tam bir gri versiyonu...” olmalıydı⁴ (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 8).

“Alt resim” işlemine astarlanmış ve perdahlanmış resim yüzeyine önce tüm kompozisyonun deseninin çizilmesi ile başlanıyordu. Buna “alt desen” (*underdrawing*) adı veriliyordu. Çoğunlukla kömür ya da gümüş uçla yapılan bu çizimin dış hatları daha sonra mürekkep ile sabitleniyordu (Cennini,1844,s 73). Sabitleme işlemi, üzerine yağlı boya tatbik edilirken alttaki desenin bozulmamasını sağlıyordu. Böylece çizgisel desenden boya ile hacimlendirilmiş formlara geçiliyordu.

Alt resim işlemi tamamlanıp resimdeki tüm formlar en ince detaylarına varıncaya kadar geliştirildikten sonra-kaldı ki bu alt desen aşamasında da böyledir- bu katmanın kurumması beklenir ve daha sonra üzerine ince ve şeffaf katmanlar (*glaze*) halinde renk uygulanırdı. Bunun amacı rengin temiz ve katışıksız kalmasıydı. Şeffaf renk katmanları resmin ışıklı alanlarına rahatlıkla uygulanırken koyu alanlarda ve gölgeli kısımlarda lokal renklerin elde edilmesi daha zordu. Bunun için daha fazla renk katmanı kullanmak gerekliydi. Bu da koyu alanların -hemen ayırt edilebilir bir özellik olarak- açık tonda alanlara göre daha kalın ve çıkıntılı yüzeyler oluşturmalarına neden oluyordu (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s. 8).

³ Resim yapma sürecinin ilk adımında gerçekleştirilen bu uygulama farklı dönem ve ekollerde bazı değişiklikler göstermiştir. “Ölgün renk” (İt.Sbozzo) olarak adlandırılan renk tonlarıyla ya da bir tek rengin açık koyu tonları ile (monochrome) yapılan alt resimler de (lay-in, laying in) yaygındır (Lucie-Smith,1991,s.112).

Not: *Underpainting* ve *Underdrawing* terimleri için bu metinde kullanılan “Alt resim” ve “Alt Desen” ifadeleri şüphesiz bu terimleri birebir karşılayan çeviriler değildir. Bu terimlerin yer aldığı -İngilizce kitaplardan yapılmış- bazı çevirilerde (yayınlanmış kitaplar) *Underpainting* için “Alt Boyama” ifadesi kullanılmıştır, bununla beraber,resimde belli bir aşamada (fiziki bakımdan alt katmanda) tamamlanmış bir işlemi adlandırmak için bu makalede “alt resim” ifadesi tercih edilmiştir.

⁴ Barrett ve Stulik’in “alt resim” için yaptıkları tanımda “tamamlanmış görüntünün tam bir gri versiyonu” ifadesi bazı bakımlardan tartışılabilir. Yazarlar burada bir resimdeki tüm formların ve bunların sahip olduğu ışık-gölgelerin sözü edilen alt resim aşamasında detaylara varıncaya kadar tamamlandığını anlatmak istiyor olmalıdır. Ancak bunun tüm detaylar için geçerli olacağı düşünülmemelidir. Çünkü resimde yer alan bazı detayların, özellikle kumaş ve mimari dekoratif nesnelerin (desenli seramik yer karosu gibi) üzerlerinde yer alan doku, motif ve desenlerin bazı ince ayrıntılarının ya da üst üste (*superposition*) olması gereken bazı biçimlerin rengin uygulandığı bir sonraki aşamaya bırakıldığını günümüzde kızılotesi görüntüleme teknolojileri sayesinde biliyoruz.

Günümüzde bu tekniği anlamamıza en çok olanak veren yapıtlar daha çok tamamlanmamış resimlerdir. Sanat tarihinin tamamlanmamış yapıtları çoğu izleyici için yeterince tatmin edici bulunmasa da teknik aşamaları görebilmemiz açısından bulunmaz kaynaklardır. Bu konuda en eski örneklerden biri Jan van Eyck'in Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesinde (*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*) bulunan 1437 tarihli, tamamlanmamış St.Barbara adlı yapıtıdır. Ahşap panel üzerine yağlı boya ile yapılmış olan resim, alt desenden, alt resme geçiş aşamasında tamamlanmadan bırakılmıştır. Bu resim ayrıca sanatçının renk uygulamasına geçerken izlediği yol hakkında da bazı bilgiler vermektedir: “Zemindeki beyaz katman üzerine kontur ve koyuluklar ile oluşturulan alt desen, bunun görünmesine izin veren ve aynı zamanda resmin geneline orta ton değeri kazandıran bir *imprimatura* ⁵, ince şeffaf bir boya tabakası ile kaplanmıştır.” (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 8). Bu orta tondaki şeffaf renk katmanının iki temel işlevi vardı, bunlardan ilki üzerinde hem açık hem de koyu değerlerin belirginlik kazanacağı bir ara değer oluşturarak “daha az çalışma ile hacimlerin tamamlanmasına” olanak sağlaması, ikincisi ise monokrom alt resimdeki formların ışık ve gölge geçişlerinde ve diğer orta değerlerde bu rengin yer yer kendini göstererek resme armonik bütünlük kazandırmasıdır.

Yukarıda değindiğimiz alt resim ve renge geçiş aşamasını gösteren en güzel örneklerden biri de yine Jan van Eyck atölyesine ait “Çarınha Gerilme” (Venedik, Galleria Franchetti alla Ca'd'Oro) ve bunun bu gün “kimliği bilinmeyen Venedikli bir ressam” tarafında yapılmış yine 15.yy'a ait tamamlanmamış kopyası (Padua, Museo d'Arte Medievale e Moderna) arasında yapılacak karşılaştırmadır (Borchert 2008,s 84). Resmin İtalya'ya ulaştıktan kısa bir süre sonra yapıldığı düşünülen tamamlanmamış kopyasında ince ve saydam katmanlar halinde renk uygulanmış kısımlarla, önde yer alan Meryem ve İncilci (Evangelist) John ve arka planda yer alan manzaradaki binalar ve gökyüzünün henüz renklendirilmemiş gri alt resim aşamasını incelemek son derece aydınlatıcıdır.

Bu örneklerin incelenmesi kadar önemli bir diğer bilgi kaynağı da günümüz teknolojisinin sunduğu olanaklardan yararlanılarak yapılan bilimsel araştırmalardır. Bu tip araştırmalardan en yeni ve çarpıcı olanlarından biri Hubert ve Jan van Eyck kardeşlerin 1432 tarihli Gent Altar Panosunun (St.Bavo Katedrali,Gent) 2010 yılında başlayan ve şu an 2012-2017 proje dönemi içinde süren inceleme ,restorasyon ve konservasyon çalışmasıdır. Uluslararası ekip tarafından yürütülen projede Makrofotografi, Kızılötesi Makrofotografi, Kızılötesi Reflektografi, X-Radyografi (yaygın söylenişle Röntgen) gibi görüntüleme teknikleri (bunlar dışında Dendrokronoloji gibi diğer araştırma teknikleri) ile bu muazzam resmin her katmanında neler olduğunu artık açıkça görebilmekteyiz⁶. Yine benzer teknolojiler kullanılarak yapılan incelemelerin yayınlandığı, 1994 yılında Metropolitan müzesinde açılmış olan Petrus Christus sergisinin son derece kapsamlı bir araştırma ortaya koyan kitabı *Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges*'de konuyla ilgili pek çok örneğe yer verilmiştir⁷. Elde edilen tüm bilgiler yağlı boya tekniğini geliştiren ve bu teknik sayesinde detaylarda o zamana kadar ulaşılamamış bir gerçeklik etkisi (detay gerçekçiliği) yakalamış olan 15.yy Flaman ustaların resimlerini ne denli planlı bir

⁵ *Imprimatura* : (İt.Birincil kat) Tuval ya da ahşap panelin beyaz yüzeyine , resme başlamadan önce belli bir renk tonu vermek için inceltilmiş saydam bir renk katmanı uygulanması (Lucie-Smith,1991,s103).Yaygın olarak alt resimden önce yapılırsa da bu örnekteki sıralama farklıdır.

⁶ Yukarıda sözünü ettiğimiz tüm verilerin paylaşıldığı ve internet aracılığıyla yapıtın istediğimiz noktasını! ve istediğimiz katmanını incelememize olanak tanıyan, projenin resmi web sitesi için <http://closertovaneyck.kikirpa.be/> adresine bakınız (son erişim Haziran 2015).

⁷ Ainsworth, Maryan ve Martens, P.J. Maximiliaan (1994), *Petrus Christus, Renaissance Master of Bruges*, The Metropolitan Museum of Art, N.Y.

süreç içerisinde ürettiklerini şu ana kadar bilinenden daha da kesin biçimde ortaya koymuştur.

Yalnızca griler ile ya da içine bir parça renk katılmış, grimsi monokrom (İt.Verdaccio: çoğunlukla içine bir miktar toprak sarısı ve kahve rengi türevleri katılmış gri) olarak yapılan resimler kimi zaman üzerine renkli saydam katmanlar uygulanmadan, olduğu gibi de bırakılıyordu. Bunlar çoğunlukla açılıp kapanabilen kanatlı mihrap panolarının dışta kalan yüzeylerine yapılmaktaydı. Hugo van der Goes'un Portinari Altar Panosunun sağ ve sol kanatlarının dış yüzeylerinde yer alan "Kutsal tebliğ" (Annunciation) sahnesi ya da Campin'in, Van Eyck'in, Memling'in iki, üç ve çok kanatlı bazı panellerinde bunun en güzel örnekleri görmek mümkündür. Ayrıca hem Flaman Ustalar hem de İtalyan Rönesans sanatçıları resimdeki mimari öğeleri- insan figürü ya da doğa kesitleri ile ayırmak amacıyla da- bu şekilde boyamışlardır. Gri tonlarında boyanmış mimari elemanlarla renkli figürlerin karşıtlığı için Weyden'in Museo Tyssen Bornemisza'daki "Meryem Ve Bebek İsa" ya da Michelangelo'nun Sistine Şapel'deki tavan fresklerini hatırlamak yeterlidir.

Grisaille tekniğinin çok tanınmış başka bir örneği ise bu kez 19.yy'a aittir. Jean Auguste Dominique Ingres'in 1814 tarihli "Büyük Odalık" (La Grande Odalisque) resminin, sanatçı tarafından 1824-34 arasında yapıldığı düşünülen tamamlanmamış tekrarı olan bir *grisaille* versiyonu bulunmaktadır. Özellikle 19.yy'da bazı yapıtların baskı resim teknikleriyle yeniden üretimlerini (*re-production*) yapmak için gravür teknisyenlerine yol gösterici olan bu tip *grisaille* kopyaları yapılmaktaydı. Ancak bu resmin ne amaçla yapıldığı bu gün kesin olarak bilinmemektedir (yapıt hakkında daha fazla bilgi için bkz.→ <http://www.metmuseum.org/>).

Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi yağlı boya ve tempera resimler arasındaki fark yalnızca malzeme farklılığı değil yapıtın oluşum sürecindeki uygulama prosedürleri ile ilgiliydi. Bununla beraber yağlı boya tekniği yüzyıllar içinde ortaya çıkan sanat üslupları ve akımları çerçevesinde kendi içinde de değişecekti. İlerleyen bölümlerde bunlara değinmeden önce yağlı boyanın geliştiği 15.yy'da, Kuzey ve Güney Avrupalı (Alplerin kuzeyi ve güneyindeki) sanatçılar arasındaki teknik, bilgi ve estetik yaklaşımlardaki alışveriş hakkında bir iki noktaya temas etmek yerinde olacaktır. Öncelikle yapılan araştırmalar bu konunun ancak günümüze ulaşan bazı belgelerin aydınlattığı kadar bilinebildiğini, bunun yanında en az bir o kadar da bilinmeyen taraflarının olduğunu göstermektedir. Bu belgelerin kaynağı daha çok Güney Avrupa arşivleridir, Kuzey'de ise böyle belgeler günümüze pek ulaşmamıştır. Bilinen o ki Flandra'ya gönderilip Weyden gibi ustalardan eğitim alan İtalyan ressamı olduğu gibi İtalya'ya yolculuk yapan Fouquet, Weyden, Joos van Gent, Dürer (diğerlerinden daha geç) gibi Kuzeyli sanatçılar da olmuştur. Bunun dışında Kuzey ve Güney arasındaki ticari ilişkiler de bu etkileşimi artırmıştır. Medici bankasının Brugge (bu gün Belçika'da) temsilcisi Tomasso Portinari tarafından Hugo van der Goes'a sipariş edilen ve tamamlandıktan sonra Floransa'ya gönderilen devasa sunak panosu (Portinari sunak Panosu) gibi örneklerin İtalyan sanatı üzerinde büyük etkileri olmuştur. Bu etkileri dönemin İtalyan yazarları açıkça dile getirmektedir.(Wundram ve Walter,2008, s 13). Aynı şekilde Güney resmine ait bazı fikirler, konular (sahneler ve kalıplar) ve kavramsal özellikler de Kuzey'i etkilemiştir. Bu bağlamda tekrar yağlı boyanın gelişimi ve temel tekniklere geri dönecek olursak, özellikle Yüksek Rönesans (1500'lü yıllar), Maniyerizm ve Barok resme doğru ilerleyen süreçte Kuzey ve güney arasındaki etkileşimin devam ettiğini görürüz.

Barett ve Stulik'in sınıflandırmasına göre üçüncü temel yaklaşım Barok ustaların tipik özelliği olan çok esnek ve özgür tekniktir. Bu teknikte alt desen isteğe bağlıdır. Resim

yüzeyi orta ya da daha koyu bir değerde boyandıktan (*imprimatura*) sonra “yıkama⁸ yöntemiyle kontrollü ya da ya da tamamen serbest ve doğaçlama, akışkan bir alt resim” yapılarak kompozisyon oluşturuluyordu. Daha sonra ışıklı alanlara resim yüzeyinden kabartı yapan, kalın bir boya katmanı (*impasto*) halinde beyaz boya sürülüyordu (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 8). Aslında yöntem bir önceki şeffaf yağlıboya tekniği ile aynı prensibe dayanıyordu, amaç önce tüm kompozisyonu açık koyu düzeni içerisinde meydana getirmek, rengi ise bunun üzerine şeffaf katmanlar halinde uygulamaktı. Bu şekilde renklerin temiz ve parlak görünmesi sağlanıyordu. Ancak bu teknik, uygulamanın son derece serbest fırça sürüşleriyle yapılması ve resim bitirilirken alt katmandaki yapılanmanın yer yer olduğu gibi bırakılması gibi özellikleriyle bir önceki teknikten ayrışıyor, daha hızlı ve büyük boyutlarda resim yapmayı kolaylaştırıyordu. Özellikle koyu tonlarda, boyanın içerisine bol miktarda inceltici (yağ ve terebentin⁹ gibi incelticiler) katılarak yapılan sürüşler, biçimler arasındaki sınırların erimesine, kitlesel gölgelere ve Barok resmin özelliği olan açık form yaklaşımına katkıda bulunuyordu. Hacim etkisini güçlendiren, kalın boyalar ile oluşturulmuş “göz alıcı” ışıklı alanlar ise resim yüzeyinden kabartı meydana getiriyordu (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 8).

Yukarıda değindiğimiz özellikleri yapıtlarında en belirgin biçimde bulabileceğimiz sanatçıların başında şüphesiz Rubens gelmektedir. Sanat tarihinin en verimli ressamlarından olan Rubens, yetiştirdiği öğrencileri ve asistanlarından oluşan (bunlardan en meşhurları Antony van Dyck ve Jacob Jordaens'tir) atölyesiyle berber birçoğu devasa büyüklükte olan sayısız resme imza atmanın yanında diplomatlık görevini de sürdürmüştür.

Rubens'in üretkenliği nadir bulunan bir yeteneğe sahip olması kadar çalışma tarzından da kaynaklanıyordu. Resimlerini bazen tuval, bazen de ahşap panellere yapıyordu. Bununla beraber “...pürüzsüz bir yüzeyi olan ve fırçasının akıcı bir şekilde hareket etmesine izin veren ahşap panellere çalışmayı tercih ederdi”(Morall,1989,s.15). Bu makalede daha önce de sözünü ettiğimiz paneller, kenetler (ahşap ve metal) ve yapılandırılma yoluyla birbirlerine birleştirilmiş ahşap levhalardan oluşuyordu. Kullanılan ahşap Güney Avrupa'da daha çok kavak, ıhlamur ve söğütten elde edilirken (Cennini,1844,s 67), Kuzeyde bunun yerini daha sert olan meşe alıyordu (Seymour,2003,s. 243). Profesyonel panel yapımcıları meydana getirdikleri ahşap paneli çoğunlukla “ hayvansal tutkal ve yağa emdirilerek bağlanmış kireçle kaplayarak” resim yapmaya uygun beyaz bir yüzey elde ediyorlardı.¹⁰

“Bu tip resim yüzeyi o dönemde yaygındı, fakat Rubens'in çok ince, sarımsı kahverengi boyayı, düzensiz, genellikle sağ üstten sol alta doğru uzun fırça vuruşlarıyla uyguladığı astar boyaması (*imprimatura*) belirgin bir biçimde yenilikçiydi. Kaba kıl fırça ile uygulanan ve çizgili bir etki yaratarak beyaz zeminin yer yer görünmesine izin veren bu alt katman Rubens'in yağlıboya eskizlerinde açıkça görülür. Bu katman bitmiş resmin renk efektlerinde önemli bir rol oynar, özellikle ten renginde şeffah kahverenginin bulunduğu yerler zaman zaman açık bırakılan zeminden biçimini alır.” (Morall,1989,s.15).

Sonuç olarak bu teknik ile ilgili saydığımız tüm özellikler hem istikrarlı bir uygulama yöntemi açısından hem de resmin yapısal özellikleri açısından etkiliydi. Resimde görsel derinliği oluşturan planların ve birbirlerini örten formların geriden öne doğru, üst üste (*superposition*) yapılması daha önce bu denli belirgin biçimde kendini gösteren katmanlar ve hareketli boya sürüşleriyle oluşturulmamıştı. Her ne kadar çoğunlukla

⁸ İn. *Wash*: Yıkama: İçerisine bol miktarda inceltici (yağ ve terebentin gibi incelticiler) katılarak elde edilen likit boya ile yapılan uygulama.

⁹ Rubens'in resim yaparken bol miktarda terebentinin kullandığına dair bilgiler reçine esaslı bu maddenin boya seyreltici olarak kullanıldığına dair ilk kayıtları oluşturur (Morall,1989,s.15).

¹⁰ İt. *Gesso* (kireç taşı, tebeşir) adı verilen bu tip astarların-Antik Mısır'a dek uzanan- geçmişte nasıl hazırlandığı, hangi yüzeye, nasıl uygulandığı gibi bilgiler için bkz→ Cennini,1844, madde 113-115 ve Vasari, 1907, s.224, 231-32)

sıcak, orta tonda bir ilk kat astar boyası (*imprimatura*) kullanmak ve üzerine monokrom bir alt resim yapmak uzun zamandır kullanılan bir yöntemse de Rönesans resminde, dikkatsiz gözlerin kolay kolay fark edemeyeceği bir şekilde yer yer kendini gösteren bu katman artık bariz bir etkinlik kazanmıştı.

Temel tekniklerden sonuncusu boyayı “doğrudan yüzeyde karıştırma” yöntemidir. Bu teknikte ışık-gölge ve hacmi oluşturan renkler ve koyuluk değerlerindeki geçişler resim yüzeyinde gerçekleştirilen karışımlar ile meydana getirilir. Resme başlarken yapılan alt desen genellikle son derece aza indirgenmiş işaretlerden oluşmaktadır, çünkü boya ile yapılan çalışma sırasında biçim, ışık-gölge ve renk aynı anda yapılmaktadır. Aksi söz konusu olduğunda da desenin üzeri boya ile örtülecek ve üstteki katmana etki etmeyecektir.

“Her yeni renk uygulaması dikkatle, pürüzsüz, sürekli bir akış içinde çevre boyanın içine karıştırılır. Alt desen ve alt resim yalnızca yüzeydeki resim için bir yol göstericidir; yüzeyi aktif olarak etkilemez. Arzu edildiği takdirde tüm fırça izleri eritilebilir; sonuç olarak, bu teknik Neoklasistlerin in çalışmalarında olduğu gibi pürüzsüz, ayrıntılı, kontrollü üsluplarda kendini gösterir. Bu tekniğin görsel işaretleri yumuşak ve sürekliliği olan bir yüzey ile ışık ve gölgelerin derecelendirilmiş VE algılanamaz değişimleridir. Pigmentlerin doğrudan karıştırılması, çok katmanlı yaklaşımlardaki renklerin ışıklı karakterlerinin aksine, mat bir özellik yaratır.” (Edt: Wallert, Erma ve Peek,1996, s 8).

Bu tekniği kullanan sanatçılar resme başlarken, bütünü hedef alan bir planlama ve bazı ön çalışmalar yapmakla beraber, uygulama parçalardan bütüne ulaşmayı gerektirmektedir. Bu nedenle çalışma esnasında resmin bazı kısımları en ince detaylarına kadar tamamlanmışken diğer kısımlarına henüz hiç dokunulmamış olduğu bitirilmemiş resimlerde ve ön çalışma olarak yapılmış bazı boya etütlerinde açıkça görülebilir.

Temel Tekniklerden Bireysel Farklılıklara

Geçmişin büyük ustalarının resim tekniklerini incelerken, uygulama yöntemlerindeki aşamalar bakımından dört temel yaklaşım belirlemiştik, bununla beraber Erken Rönesans’tan 19.yy’ın ikinci yarısına kadar olan dönemde gerek ekollere has farklılıklar, gerek de sanatçıların bireysel uygulama farklılıkları bakımından bunlara başkaca özellikler eklendiğini de belirtmek gerekmektedir. Bunlar bazı ressamın üslup ve teknik açıdan en belirgin özellikleri sayılacak derecede önemli buluşlar da olabilmektedir. Ancak bazen buluş derecesindeki bu bireysel farklılıklar bile belli bir temel uygulama yöntemiyle ile bağlantılıdır. Bunu şöyle açıklayabiliriz: örneğin daha önce değindiğimiz, resim yüzeyini renklendirmek için uygulanan ilk kat boya (*imprimatura*) Orta çağdan beri kullanılmaktadır, bununla beraber kullanılan rengin tonu, bu katmanın direkt beyaz yüzeye ya da alt desenin üzerine uygulanması, homojen ya da düzensiz sürülmesi, kapatici ya da şeffaf olması çağlar, ekoller ve sanatçılar bazında farklılık göstermiştir. Bunlar İtalyan Rönesans’ının Floransa,Venedik, Siena okullarında dahi kendi içinde farklılıklar gösterir. Uygulamanın Rönesans’tan Romantizme doğru da birçok varyasyonu denenmiştir: renk soğumuş, ısınmış, boya kimi zaman yüzeye fırça yerine başka araçlarla (sünger, bez, v.b.)tatbik edilmiştir. Bazı ressamın ilk kat uygulaması ile alt resim arasında kalan bazı uygulamalardan yararlanmış. Örneğin Claude Lorrain’in manzaralarını yaparken tuval yüzeyinde ilkönce açık koyu geçişlerine ve dağılımına dayalı bir düzen meydana getirdiği ve bu işlem istediği kadar başarılı olmadan biçimleri oluşturmaya başlamadığı bilinmektedir (Gombrich,1992, s.58).

Benzer farklılıklar alt desen ve alt resimde de görülür. Kuzeyde gri değerlerden oluşan alt resim güneyde daha çok koyu değerler için kahverengi tonları, ışıklı alanlar için

beyaz kullanılarak yapılmıştır¹¹. Bundan daha da ilginç olan uzunca bir süre geçerliliğini koruyan bu yöntemin bazı sanatçıların kişisel yönelimleri, arayışları ve buluşlarıyla bambaşka boyutlar kazanmasıdır. Bunlar arasında en önemli olanlardan biri Leonardo da Vinci'nin *Sfumato* tekniğidir. İtalyanca yumuşatılmış, buharlı, dumanlı (erime, buharlaşarak yok olma) anlamına gelen *sfumato* kelimesi ile “resim veya çizimde, açık koyu geçişlerinin neredeyse algılanamayacak kadar kademeli olması” anlatılmak isteniyordu (Lucie-Smith, 1991s.170). Leonardo'nun boya ve vernikle yaptığı deneyler sonucu geliştirdiği kabul edilen bu tekniğin uygulandığı en başarılı örneklerden biri olan Vaftizci Yahya resmini Alman sanat tarihçi Frank Zöllner şöyle yorumluyor:

“Leonardo yarı saydam verniği resim üzerine ince katlar biçiminde uygulayarak tam bir ton yelpazesi elde etmiş, resmin dış çizgilerini bulanıklaştırarak ışıkla gölge arasında yumuşak geçişler sağlamış ve figürlerindeki üç boyutluluk etkisini artırmıştır. Bu işlemle ulaştığı sanatsal etki, yağlarla yaptığı deneylerden kaynaklanıyordu. Bu deneyler sonucunda boyayı değişik uygulamalarla kat kat sürebilmiş, neredeyse tek renkli görünen, yalnızca ışık ve gölge üzerindeki küçük oynamaları kullanan resimler yapma olanağı elde etmişti.” (Zöllner, 2005,s.84, 90)

Leonardo da Vinci'nin geliştirdiği bu tekniği yalnızca bir keşif olarak değerlendirmek yeterli değildir, çünkü bu yöntemle elde edilen ışık –gölge etkilerinin sanatçının insan ve doğada aradığı güzellik kavramının bir yansıması olduğunu sanat konusunda kaleme aldığı sayısız notlar sayesinde biliyoruz. Bunlardan birinde şöyle diyor:

“Yüzün göze en hoş görüldüğü ışığı seçerken, üzerini keten bir perdeyle kapatabileceğiniz bir avluyu tercih edin. Bir portre çalışmak istiyorsanız, bunu kapalı havada veya akşamüstü gerçekleştirin...Akşam olurken caddelerdeki insanların yüzlerine dikkat edin. Hava kapalı iken o yüzlerde öylesine büyük bir zerafet ve yumuşaklık görebilirsiniz ki...” (Suh,2010,s.297)

Leonardo bu ışığı atölye ortamında yapay olarak elde etmek için ne yapılması gerektiğini detaylı olarak tarif ettikten sonra sözlerine şöyle devam ediyor:

“Bunu yapamadığınız taktirde ışığın kusursuz olduğu akşama doğru veya kapalı hava veya sisli iken çalışabilirsiniz.” (Suh,2010,s.297)

Leonardo'nun güzellik anlayışı ve kullandığı teknik arasındaki ilişkiyi bir kıyaslama ile açıklamaya çalışalım: Sanatçının –kendinden yedi yaş büyük olan-çağdaşı Botticelli, ustası Fra Filippo Lippi geleneğinden giderek, resimlerinde çizgisel ifadeye dayalı güzellik anlayışını öne çıkartırken, Leonardo doğa ve insanın en derin anlamlar ve güzellik içinde görüldüğünü düşündüğü akşamüstü ışığını elde etmeyi amaçlamış, keskin hatlar ve sınırların eridiği bu ışığı yakalamak için dereceli ton geçişleri kullanarak, resimlerinde biçimleri sınırlayan çizgileri ortadan kaldırmıştır. Botticelli ise çizgisel yaklaşımını tempera ve nadiren yağlı boya kullandığı resimlerinde sürdürmüştür. Çünkü tempera onun yapıtlarının tamamında karşımıza çıkan biçimsel özellikler ve teknik için oldukça elverişli bir malzemedir. Çoğunlukla ahşap paneller üzerine çalışmasına rağmen Rönesansın ilk büyük ölçekli tuvallerinden biri üzerine tempera ile yaptığı “Venüs’ün Doğuşu” resminin detayları incelendiğinde ve örneğin yakın tarihlerde yapılmış olan Leonardo'nun “Kayalıklar Meryemi” (Louvre’da bulunan ilk versiyon) ile karşılaştırıldığında aradaki yaklaşım farkı açıkça görülmektedir.

Leonardo'nun kendi ifadelerinden de açıkça anlayabildiğimiz gibi sanatçının *sfumato* tekniğinin mucidi olmasının tesadüfi olmadığı açıktır. Burada önemli olan

¹¹ 17.yy'da yaşayan Flaman ressam Rubens'in kullandığı zemin rengi ve alt resim aşamasındaki paletin genel karakteri bile İtalya seyahatlerinde yapıtlarından pek çok kopya ve yorum kopyasını yapmış olduğu Tiziano ve Venedik ekolünden izler taşır. Buna karşılık Rembrandt sıcak tonda *imprimatura* kullanmanın yanında bazı resimlerinde gri (ya da grimsi) zemin üzerine kahve rengi tonları (Cassel earth ve umber: günümüzde Van Dyke kahve rengi olarak adlandırılan pigment ve yine ham ve yanık toprak renkleri) kullanarak alt resmi oluşturur (Rembrandt'ın tekniği için bkz→Weil ve Swenson, 2007 AERPA Editör, s. 329) .

Leonardo'nun temelde hangi uygulamaya dönük yaklaşımın üzerine bu tekniği geliştirdiğidir. Yine tamamlanmamış resimler konuya ışık tutmaktadır. Uffizi ve Vatikan müzelerinde bulunan iki yapıt son derece aydınlatıcıdır. Her ikisi de tamamlanmamış olan, büyük boyutlu Müneccim Kralların Tapınması ve Aziz Hieronymus (St.Jerome) Leonardo'nun alt desen ve alt resim aşamalarını mükemmel biçimde gözlemlememize olanak verir. İlki şu an kapsamlı bir restorasyona tabi olan bu resimler ile ilgili araştırmalar sayesinde her geçen gün yeni veriler ortaya konmaktadır. Her ikisi de ahşap panel üzerine yapılan çizimden sonra aşamalı olarak tempera ve yağlı boya kullanılarak başlanmış olan bu resimler Leonardo'nun kullandığı alt desen, *imprimatura*'nın tonu, biçimleri pozitif ve negatif alanlara ayırma işlemi ve bunun üzerine yapılan açık-koyu ile hacimlendirmeyi, lokal ton ve hatta renge geçişi (Hieronymus'un geri planında yer alan gökyüzünde) açıkça sergilemektedir.

Temel yöntemlerden kaynaklanmakla beraber tekniğini giderek tamamen kişisel bir özellik haline getiren sanatçılara bir diğer örnek ise 17.yy'da yaşamış olan Hollanda'lı ressam Rembrandt'dır. Kariyerinin ilerleyen evrelerinde giderek daha da serbestleşen fırça sürüşleriyle ulaştığı teknik Rembrandt'ı gelmiş geçmiş en büyük ustalardan biri yapmıştır. Şüphesiz resimde uygulama aşamalarının giderek daha özgür ve çalışma esnasında gelişen bazı spontan olgulara açık olmaya başlaması Geç Rönesans ve Maniyerizmden itibaren belirgin biçimde kendini göstermeye başlamıştır (bunun için Tiziano'nun son yapıtlarını hatırlamak yeterlidir). Fırça sürüşlerinin resmi meydana getiren elemanlar olarak bariz biçimde bırakılması ve neredeyse sanatçının imzası yerine geçecek, taklit edilmesi güç bir ustalık derecesini yansıtmaya ise bazı Barok ustaların en belirgin özelliklerindedir (bunun için Rubens, Hals, Rembrandt, Velazquez gibi ressamı hatırlamak yeterlidir). Bunlar içinde Rembrandt'ın kendine has, belki de en ayırt edici teknik özellikleri arasında saydam katmanlar ve kalın boya (*impasto*) arasındaki gerimi giderek daha fazla artırması, bu aşamalarda saydam katmanları (*glaze*) bazen defalarca üst üste kullanarak doku, saydamlık ve ışık arasında mükemmel geçişler sağlamasıdır.

Sanat kariyerinin ilk yıllarında Jacop van Swanenburg ve Pieter Lastman'ın atölyelerinde çalışmış olan Rembrandt (1606-1669) , başlangıçta özellikle Lastman etkisinde yaptığı bazı resimlerden son yıllarında gerçekleştirdiği yapıtlara kadar ilerleyen süreçte gerek biçimsel gerekse teknik açıdan giderek daha da serbestleşen bir üsluba ulaşmıştır. Rembrandt'ın kullandığı bazı teknikler çağının kabul görmüş sanat anlayışının dışına çıkmıştır. Çok kalın boya dokusu elde etmek için kaynatılmış keten yağı (bazen de ceviz yağı) ile karıştırdığı tebeşirden elde ettiği bir tür dolgu (*pastose*) kullanmış, zaman zaman fırçanın sapıyla henüz ıslak olan boyayı kazıyarak alt katmandaki renkleri ortaya çıkartan çizgiler elde etmiştir (özellikle bazı otoportrelerinde, saçlarda görülür). Kalın boyadan oluşan fırça sürüşleri ve kabartı halindeki *pastose* üzerine (kuruduktan sonra) şeffaf katmanlar (*glaze*) uygulamış, bunları yer yer silerek doku hissini artıran bir etki elde etmiştir. Tüm bu tekniklerin ileri düzeyde bir uygulama biçimine ve sanatsal özelliğe ulaştığı "İshak ile Rebeka" (Yahudi Gelin) gibi bazı resimlerinin yapıldıktan iki yüz yılı aşkın bir süre sonra dahi resamlara ilham vermesi Rembrandt'ın yaşadığı dönem için ne ölçüde yenilikçi bir sanatçı olduğunun kanıtıdır. Rembrandt'ın tekniğinin 19.yy'ın son çeyreğinde, Post Empresyonist ressam Van Gogh üzerinde büyük bir etki yarattığı bilinmektedir (Weil ve Swenson,2007,s. 328-330).

Temel teknikler arasında değinmediğimiz bir başka uygulama biçimi de "bir seferde" yapılmış anlamına gelen *alla prima* tekniğidir. *Alla prima*'nın temel teknikler arasında yer almamasının nedeni bir seferde ya da bir oturumda resim yapmanın, geçmişte ancak bazı durumlarda söz konusu olan bir uygulama biçimi olmasıdır. Bunlar

çoğunlukla hızlı çalışmayı gerektiren durumlardır ve bir resmi baştan sona bir seferde başlayıp bitirmekten çok resmin bazı bölümlerinde yararlanmak için yapılmış detay etütleri ya da kompozisyon ve renkleri belirlemek için resmin bütününe içeren küçük ölçekli boya eskizleridir. Bunların en iyi örnekleri için Goya'nın kraliyet ailesinin grup resimleri için yapmış olduğu hızlı portre etütlerine, Rubens'in Aslan Avı (Londra Ulusal Galerisi), Goya'nın "İsa'nın Tutuklanması"(Prado müzesi) gibi örneklerle bakmak yeterli olacaktır. Fransız ressam ve akademisyen Jean-Baptiste Oudry, 1752 tarihinde Kraliyet Akademisinde verdiği bir söylevde gerekli durumlarda resmin bazı bölümlerini *allaprima* tekniğiyle yaptığından söz etmiştir. Kendi tanımına göre resmin çalışma şartları nedeniyle " acil, hemen" boyanmayı gerektiren bazı alanlarında bu yöntemden son derece başarılı sonuçlar almıştır (Oudry, 2008, s.19).

Kısaca değindiğimiz gibi geçmişte bazı durumlarda uygulanan *allaprima* modernizm ile birlikte resimde bazı yapıtlar için başlı başına bir teknik olacaktır. Dahası bazı kaynaklara göre *allaprima* geç 19.yy ve 20.yy yağlıboya resminin büyük bir çoğunluğunun özelliği olmuştur (Grieder,1996,s.205). Bu yöntem şüphesiz doğadaki geçici, anlık ortaya çıkan ışık ve renkleri tuvallerine aktarmak isteyen izlenimcilerden, yapıtın oluşum sürecini belli bir duygu durumu tükenmeden, anında gerçekleştirmek isteyen bazı dışavurumcu sanatçılara kadar modern resmin pek çok alanında farklı amaçlarla denenmiştir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki hiçbir zaman bunlar için geçerli, tek yaklaşım olmamıştır! *Allaprima*'nın başlı başına bir yöntem olarak kabul görmesi, modernizmle birlikte bir resmin tamamlanmış olmasına dair göstergelerin geleneksel resimden oldukça farklı değerlendirmeye başladığını da kanıtlamaktadır. Bu yönüyle *allaprima* alt desen ve alt resim gibi süreç ve işleme dayalı uygulamaların tam karşıtı, boyanın ıslak üzerine ıslak (*wet on wet*) uygulandığı ve anlık tesadüfi oluşumlara açık olması nedeniyle resimde son derece taze ve dinamik bir görünüm ortaya çıkmasına imkân veren bir teknik olmuştur.

DeneySEL Yaklaşımlar ve Teknik Sorunlar

Sanatta teknik açıdan kendinden öncekilerden farklı, yenilik getiren tüm uygulamalarda bazen tesadüfler bazen de deneylerin rolü büyük olmuştur. Ancak bazen bu deneyler istenilen şekilde sonuçlanmamıştır. Dayanıklılığı zamana karşı sınanmış uygulamalar karşısında deneysel yaklaşımların her zaman olumlu sonuçlar vermediği bir gerçektir. Bu konuda en tipik örneklerden biri Leonardo da Vinci'nin duvar üzerine yaptığı resimlerde ortaya çıkan sorunlardır. Sonsuz bir araştırmacı ve mucit olan Leonardo'nun resim sanatına kazandırdığı teknikler kadar, kötü sonuçlanan deneyler yapması da kaçınılmaz olmuştur. Kaynaklar sanatçının Floransa'da çalıştığı yıllarda Palazzo Vecchio'nun duvarına yapmaya başladığı ancak tamamlamadan bıraktığı Angiari Savaşı konulu freskinin ¹²kullandığı teknik yüzünden daha yapım aşamasında bozulmaya başladığını dile getirmektedir (Zöllner, 2005,s.81). Bu gün kısmen incelenme imkânına sahip olunan ve yine bazı teknik sorunlar nedeniyle kısa sürede bozulmaya başlayan diğer çalışması ise Milano'daki Santa Maria della Grazie Manastırı yemekhanesinin duvarına yapmış olduğu "Son Akşam Yemeği" resmidir. Kuru siva (*secco*) üzerine tempera ve yağlı boya ile¹³ (kimi

¹² Anonim bir ressam tarafından yapılmış yağlı boya kopyası, bazı eskizleri ve yine çağdaşı bir ressam tarafından yapılarak daha sonra Rubens tarafından tamamlanmış olan desen kopyası dışında orijinali günümüze ulaşmayan fresk 16.yy. ortalarında yok edilmiştir (Her ne kadar sanat tarihi kitaplarında yarım kalan yapıtın günümüze ulaşmadığı bilgisi verilse de son araştırmalarda, yarım freskin aynı yere daha sonradan Vasari tarafından yapılan "Marciano Savaşı" konulu duvar resminin altında olabileceği üzerinde durulmaktadır. Konu ile ilgili makale ve dokümanter film için bkz→ <http://www.nationalgeographic.com/explorers/projects/lost-da-vinci/chronicle-of-a-masterpiece/> son erişim Haziran 2015).

¹³ Giorgio Vasari, daha önce andığımız "Teknik Üzerine" adlı metninde kuru siva üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan duvar resmi için kullandığı " kendi metodunu" anlatmaktadır. Kitabın İngilizce çevirisine profesör G. Baldwin BROWN tarafından eklenen notlar ve açıklamalarda Leonardo'nun kullandığı karışık

kaynaklara göre yağlı tempera¹⁴) 1495-1497 yılları arasında yapılan bu resim henüz 16.yy'da bozulmaya başlamıştır (Zöllner, 2005,s.50).

Leonardo'nun duvar üzerine yaptığı bu iki çalışmasında teknik açıdan olumsuz sonuçlar alması, yağlıboyada uyguladığı bazı teknikleri freske adapte etmek istemesinden kaynaklanıyordu. Kullanılan malzemelerin birbirleriyle etkileşimleri ve farklı kuruma özelliklerinin neden olacağı bozulmaların yeterince hesap edilmeyişi bu yapıtların kalıcılığına gölge düşürecekti.

Leonardo'dan verdiğimiz örneklerden sonra konumuzla ilgili bir başka çarpıcı örnek bu kez bir 19.yy resminde karşımıza çıkar. Romantizmin başyapıtlarından biri olan, Fransız ressam Théodore Gericault'nun "Medusa'nın Salı" adlı resmi de yanlış malzeme ve tekniğin kurbanıdır ve önüne geçilmesi zor, bir tür bozulma içindedir. Devasa boyutlardaki (491x 716 cm.) bu başyapıt genellikle kitaplarda yer alan oldukça küçük re-produksiyonlarında gayet canlı ve parlak görünürken, yakından incelendiğinde resmin bazı bölümlerinin matlaşmış, baloncuklar meydana getirerek kabaran boyası yer yer kararmış ve yanmış gibi görünmektedir. Resmin koyu kısımlarında meydana gelen bu bozulmalara Gericault'nun yağlıboyaya petrol katranından elde edilen *bitumen* (asfalt,zift) karıştırması neden olmuştur (Cumming,2006, s.267). Verdiği derinlikli, şeffaf, koyu kahverengi tonlarıyla özellikle 18 ve 19.yy ressamlarına (Renolds, Gericault ve Ryder gibi) cazip gelen bu malzemenin en büyük sorunu hiçbir zaman tam manasıyla kurumuyor oluşuydu (Cumming,2006, s.480). Bu nedenle tek başına kullanıldığında da bazı riskleri olan bu malzeme yağlı boya ile karıştırıldığında ise zaman içerisinde gelişen olumsuz bir kimyasal reaksiyon neticesinde yanık kabarcıklar ortaya çıkmasına sebep oluyordu (Seymor,2003,s.177-180).

Gericault örneğindeki gibi bir başyapıtın "kötü" malzeme ve riskli uygulama nedeniyle günden güne yok olması son derece üzücüdür. Benzer örneklerle modern sanat yapıtlarında daha da sık rastlanmaktadır. Bu durum bazı sanat yapıtlarının ancak çok özel koşullar altında saklanması ve korunmasını gerektirmektedir. Bu eserlerin daimi koleksiyonlarda sergilenmesi çoğunlukla oldukça zor olduğu gibi restorasyonlarının yapılması da her zaman mümkün olmamaktadır.

Malzeme, teknik ve uygulama prosedürlerinden kaynaklanan ve resim yapıldıktan belli bir süre sonra ortaya çıkan bir başka bozulma çeşidine ise çalışma esnasında gerçekleştirilen değişiklikler neden olmaktadır. Şüphesiz bir resmin oluşum sürecinde sanatçının yapıt ile ilgili yeni fikirler geliştirmesi, bazı değişiklikler ya da düzeltmeler yapması oldukça sık rastlanan bir durumdur. Bu günümüzde son derece aşına olduğumuz bir yaklaşım olduğu kadar, geçmişte alt desen ve alt resim gibi uygulama süreçlerinin titiz ve programlanmış biçimde gerçekleştirildiği yapıtlarda bile bu fikir değişikliklerinin izlerine rastlanmaktadır¹⁵.Günümüzde kullanılan radyografi ve kızılötesi fotoğraflama teknikleriyle bazı resimlerin önceden var olan başka resimler üzerine yapıldığı tespit edilmiştir.

Tarihsel kaynaklara göre eski ustalar için daha çok gümüş uç ve mürekkep gibi sabit, silinemeyen malzemeler kullanılan çizimlerde yapılan düzeltmeler bir tür pişmanlık belirtisi olarak görülmekteydi. Bu nedenle genel bir adlandırma altında hem desen hem de boya ile yapılan resimde yapılan düzeltmelere İtalyanca pişman olmak, tövbe

tekniklerin daha sonradan resimde neden olduğu hasara değinilmekte ve yapıldığı zamandan bu yana çeşitli nedenlerle defalarca restore edilmek zorunda kalınan "Son Akşam Yemeği"nde sanatçıya ait özgün uygulamanın artık ancak çok azının görülebildiğini belirtmektedir (Vasari,1907,s.233).

¹⁴ Bkz→Wundram ve Walter,2008, s 18.

¹⁵ Örnek olarak Gent Altar Panosunda, Adem'in ellerini (özellikle göğüs hizasındaki sol eli) makrofotograf, infrared fotoğraf ve infrared reflectography ile incelenmesi yeterli olacaktır. Proje resmi web sitesi → <http://closertovaneyck.kikirpa.be/> (son erişim Haziran 2015)

etmek anlamındaki pentirsi ya da *pentimento* (tövbe) denilmiştir (Lucie-Smith,1991,s.144).

Yağlı boya resimde alt desenden alt resim aşamasına geçişte bu tür düzeltmeler sorun yaratmazken resmin tamamlanmış üst yapısı üzerinde yapılan değişiklikler, düzeltmenin yapıldığı kısımları örtmek (gizlemek) amacıyla sürülen boya tabakalarının zamanla şeffaflaşması sonucu tekrar gün yüzüne çıkabilmektedir. Özellikle bu katmanlar kalıcı (*permanent*) ve kapatıcı (*opaque*) özellikte olmayan pigmentler içeren boyalar ile yapılmışsa belli bir süre geçtikten sonra alttaki biçimlerin görünmeye başlaması kaçınılmazdır. Bu şekilde zamanla gün yüzüne çıkan düzeltme ve fikir değişikliklerinin en çarpıcı örneklerini İspanyol ressam Diego Velazquez'in yapıtlarında görürüz. Velazquez'in resim bittikten sonra yaptığı değişiklikleri şeffaflaşan boyaların altından bazen kızıl ötesi ya da x ışınına ihtiyaç duymadan, çıplak gözle bile görmek mümkündür. Bunun için Prado müzesinde bulunan "At üzerindeki III. Felipe"(1634-35) resmindeki figürün sağ kolu ve atın arka bacakları; "IV Felipe av giysileriyle" (1632-33) resminde sol kol ve sol bacakta; "Soytarı Juan Calabazas"ta (1637-39) resmin sağ kısmındaki düzenlemede; benzer şekilde "Ezop"(1639-41) ve "Menippus"un (1639-41) dış hatlarında, sonradan büyültülmüş, küçültülmüş ya da yeri değiştirilmiş olan nesnelere birer hayalet gibi ortaya çıktıklarını görmemiz yeterli olacaktır. Ayrıca Velazquez'in kullandığı bazı renklerin de zaman içinde değişmiş olduğu tarihi kaynaklardan anlaşılmaktadır (Wolf,2005,s.59).

Velazquez'in resimleri ile ilgili bilimsel araştırmalar sanatçının ilk yıllarından itibaren birçok resminde bu tür uygulamalar yaptığını göstermektedir, bununla beraber bazı yapıtlarında kullanılan boyanın zaman içinde daha fazla şeffaflaştığı görülmektedir. Velazquez kompozisyonda üst üste konumlanan, birbirlerini örten formları geri plandan ön plana doğru yapılandırırken de aynı sorun zaman zaman ortaya çıkmış, resimlerdeki bazı nesnelere zaman içinde bu şeffaflaşmadan payını almıştır. Bunun tipik örneği "Prens Baltasar Carlos ve Oliviers Kontu Krallık Ahırlarında" (1636) resminde görülebilir. Bu resimde formların geriden öne doğru, üst üste (*superposition*) ve bir birlerini örterek boyandığı açıkça izlenir. Ancak boyanın zamanla şeffaflaşması resmin sağ alt köşesinde yer alan kontun yüzünün altından geri plandaki balkonun kenarının görünmesine neden olmuştur.

Şüphesiz en büyüklerden olan Velazquez, ele aldığı konu ve kendisinden beklenen ne olursa olsun, bir resmi biçimsel özellikler bakımından, kendi açısından en iyi hale getirmeyi her şeyden daha fazla önemsiyordu ve bunun için son anda bazı radikal değişiklikler yapmaktan çekinmiyordu. Bununla beraber resimlerinde üzerini örttüğü, değişiklik yaptığı kısımların ileride bu şekilde gün yüzüne çıkacağını acaba tahmin edebilir miydi?

Modernizm ve Sonrasında Geleneksel Tekniklere Bakış

Yirminci yüzyılın önde gelen sanat eleştirmeni ve kuramcılarında biri olan Clement Greenberg, "Modernist Resim" adlı makalesinde, modernizmin düşünsel altyapısını Kant ile başlayan "özeleştirici eğilime" dayandığını belirtmiş ancak bu eğilimin geçmişin bilgi birikimi ile tüm bağları kopartmak anlamına da gelmeyeceğini vurgulamıştır:

"..Modernizmin özü bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar-yıkmak amacıyla değil, kendi yetki alanına daha sağlam yerleştirmek amacıyla." (Batur,1997,s.357).

Greenberg'e göre özeleştirici düşüncesinin sanattaki karşılığı "saflaşma" olmuştur. Bu saflaşma eğiliminin modernist resimdeki mantık, kavram, biçim ve teknik yansımaları her şeyden önce resmi oluşturan iki boyutlu yüzey ve boya gibi araçların açıklıkla ortaya konması ile kendini belli etmiştir.

“Gerçekçi, yanılsamacı sanat, sanatı gizlemek için gene sanatı kullanarak aracı gözlerden saklıyordu. Modernizm ise sanatı, dikkatleri sanata çekmek için kullandı. Resmin aracını oluşturan sınırlılıklar-yassı yüzey, tuvalin biçimi, boyanın özellikleri-eski ustalarca ancak üstü kapalı ya da dolaylı bir şekilde kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak görülüyordu. Modernist resim aynı sınırlılıkları, açıkça kabul edilmesi gereken olumlu etkenler olarak gördü...Manet’yi izleyen izlenimciler, zemini boyamayı ve resmi cilalamayı reddettiler; böylece resimde kullanılan renklerin boya kabından ya da tüpten çıkmış gerçek boyalardan oluştuğuna hiçbir kuşku kalmıyordu” (Batur,1997,s.358).

İzlenimcilik sonrasında ise “modern üslupların icat edildiği 19.yy’ın son yıllarında” resimde “doğal formların ışık ve doku” özelliklerini yansıtmaya çalışmak artık tamamen “eski moda görünmeye başlamıştı” (Grieder,1996, s.204). Çünkü 19.yy. sonunda yapıtlarını üreten sanatçılar geleneksel batı sanatının dışında, çok farklı kaynaklara yönelmeye başlamışlardı ve bu şekilde kendilerinden sonra gelecek olan, 20.yy’ın ilk çeyreğindeki Fauvism, Dışavurumculuk, Kübizm gibi akımlara kapı açacaklardı. Bunun da ötesinde modern sanatın saflaşma eğilimi neticesinde henüz 20.yy’ın ilk çeyreği tamamlanmadan, resimde en yalın ve “somut” biçime ulaşma çabasının sınırlarına ulaşılabilecekti. Tüm bu etkenler resimde geleneksel teknik ve uygulama süreçlerinden belirgin biçimde uzaklaşılması sonucunu doğuracaktı. Bununla beraber modern sanatın bu en hararetli yıllarının devamında bazı sanatçılar geleneksel resim tekniklerine yeniden ilgi duymaya, bunları “modernist bir bakış ile” yeniden yorumlamaya başladılar. Böyle bir eğilim Metafizik Resmin öncüsü Giorgio de Chirico’da (özellikle eski ustalara öykündüğü son döneminde), Salvador Dali, René Magritte ve Paul Delvaux gibi Gerçeküstüçülerde, Yeni Nesnelci Otto Dix’te (özellikle 1920 ve 30’lu yıllarda yaptığı resimlerde), İngiliz Sir Stanley Spencer ya da Amerikan Realistleri gibi 20. yy ressamlarının yapıtlarından günümüz figüratif resminin bazı temsilcilerine dek açıkça izlenmektedir. Bu sanatçılar bazen tamamen gündem dışı olan bir malzeme ve teknikle çalışarak özgün bir resim dili oluşturmayı başarmışlardır.

Konuya malzeme ve teknik yönünden bakacak olursak tipik örneklerden biri temperanın 20.yy Amerikan resminde yeniden önem kazanmasıdır. Peter Hurd (1904-1984) kullanmaya başlayana kadar birkaç yüzyıldır göz ardı edilmiş olan tempera 1930’lardan itibaren yeniden önem kazanacaktır (Grieder,1996, s.200). Hurd’un etkisiyle temperayı 20.yy resminde özel bir noktaya taşıyan ressam ise Andrew Wyeth¹⁶ (1917-2009) olmuştur. Her ne kadar 20.yy’da Edvard Munch, Otto Dix, Giorgio de Chirico, Thomas Hart Benton, Reginald Marsh ve Ben Shahn gibi ressamlar (özellikle Dix, de Chirico ve Marsh’ın eski ustaların yapıtlarına özel ilgisi vardı) bazı yapıtlarında tempera kullanmış olsa da Wyeth’in şiirsel gerçekçiliği, kılı kırk yaran detaycılığı, ve soyutlamaya giden kompozisyonları bu teknikle elde edilen görsel sonuçları yeni bir noktaya taşımıştır¹⁷. 20.yy’dan günümüze, tempera ve temperanın yer aldığı karışık teknikler kullanan diğer sanatçılar arasında Jacob Lawrence, Ernst Fuchs, Sandro Chia ve Francesco Clemente gibi isimler öne çıkmaktadır.

20.yy’da yeniden keşfedilen tekniklerden bir diğeri ise temperaya göre kullanımı çok daha gerilerde kalmış, hatta büyük ölçüde unutulmuş olan sıcak balmumu boya (encaustic) tekniğidir. Bu teknikte toz pigment, bağlayıcı madde olarak eritilmiş balmumuyla karıştırılarak kullanılmaktaydı (Lucie-Smith,1991,s.75). Boyanın belli bir sıcaklıkta- balmumunun eridiği yaklaşık 62-66°C arasında (ısı biraz daha yüksek olabilir ama asla 93°C’i aşmamalıdır)- kullanılmasını gerektiren bu teknik geçmişte, astarlanmış ahşap paneller ve duvar gibi yüzeylere uygulanmaktaydı (Seymour,2003,s.427,428). Duvara yapılan uygulamalarda tamamlanan resmin

¹⁶ Andrew Wyeth, Amerika’nın en büyük illüstratörlerinden biri olan N.C. Wyeth’in (1882-1945) oğluydu ve kız kardeşi Hurd ile evliydi.

¹⁷ Bunda Amerikan Gerçekçiliğinin (özellikle Ashcan Okulu) büyük illüstratörlerden gelen bir geleneğe dayanmasının da payı vardır.

yüzeyinin tekrar ısıya maruz bırakılmasıyla boyanın alttaki sıvaya nüfuz etmesi sağlanırdı (Cumming,2005,s.32). Kökeni Antik Çağa dayanan bu teknik daha sonraki yüzyıllarda da zaman zaman kullanılmış olmakla beraber uygulanma yaygınlığı ve süreklilik açısından temel teknikler arasında yer almamıştır. En önemli örnekleri M.Ö.1 ile M.S.3.yy arasında yapılmış olan ve adını Yukarı Mısır'daki bir bölgeden (Fayum ya da Faiyum) alarak "Fayum Portreleri" diye adlandırılan resimlerdir. Antik Mısır'daki Roma mezarlıklarında bulunmuş olan bu son derece gerçekçi görünümlü portreler (mezar sahiplerinin yaşadıkları andaki görünümlerini yansıtmayı amaçlar) ahşap levhalar üzerine yapılıp mumyaların yüz kısmına yerleştirilmekteydi (Lucie-Smith,1991,s.81).

Encaustic tekniğini 20.yy'da yeniden gündeme getiren sanatçı Jasper Johns olmuştur. 1950'li yıllarda Amerika'daki Yeni Dada ve Pop Sanat akımlarının öncülerinden olan Johns, Amerikan bayrağı, eyalet haritaları, alfabe, sayılar ve hedef tahtaları gibi serileri içinde yer alan en tanınmış bazı yapıtlarında encaustic kullanmıştır (Faerna,1996,s.10). Bu tür boya ile elde edilen yarı saydam etkiler, fırça, palet bıçağı ve başkaca aletlerle yüzeye sıcakken tatbik edilmesi ve kısa sürede donduğunda ya da kazındığında meydana gelen kendine has doku ve parlaklığı Johns'un resim (bunların çoğunda kolaj ve encaustic beraber kullanılmıştır) ve üç boyutlu nesnelere birleştirdiği bazı yapıtlarındaki (Combine Paintings) görsel etkinin temel belirteçlerinden biri olmuştur. Her ne kadar Johns'un yapıtlarında olduğu gibi öne çıkmasa da encaustic günümüzde de bazı sanatçılar tarafından zaman zaman kullanılmaktadır.

Burada yeri gelmişken iki boyutlu resim yüzeyine üç boyutlu, gerçek nesnelere yerleştirilmesi konusuna da kısaca değinmek gerekmektedir. 20.yy. sanatında özellikle Sentetik Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Süprematizm, Dadaizm, Sürrealizm, Neo Dadaizm ve Pop Sanatında yaygın olan - kolaj ile başlayıp, asamblaj ve montaj(*collage, assemblage, montage*) gibi uygulamalara ulaşan- bu tür uygulamalar temelde bazı hazır (çoğunlukla buluntu) nesnelere resim ile birleştirilmesi ya da resim yüzeyine monte edilmesi ile gerçekleşiyordu. Bu uygulamalarda sanatçılar kimi zaman, çoğunlukla sıradan olan bu nesnelere kendi bağlamlarından koparıldıklarında, görsel ve kavramsal açıdan kazandıkları yeni ve aykırı durumlarından yararlanırken kimi zaman da resme eklenen üç boyutlu elemanları resimdeki yanılısama etkisine katkıda bulunması amacıyla kullanıyor, hatta bunları özel olarak tasarlıyorlardı. Bu iki durumun örnekleri Picasso, Lissitzky, Duchamp, Schwitters,Carra, Ernst, Arp, Johns, Raushenberg, Kienholz, Dine,Oldenburg,Wesselmann gibi sanatçıların bazı yapıtlarında izlenmektedir. Bununla beraber resme üç boyutlu elemanların eklenmesi düşüncesi salt 20.yy'a ait bir buluş değildir, öncüsü sayılabilecek uygulamalar geçmişin sanatında da vardır. Bunlar elbette modern sanatın tutum(geleneksel malzeme ve yüksek sanat anlayışına tepki), içerik (sıradan, gündelik) ve mantığı (elemanların bir araya geliş biçimi) ile yapılmamıştır. Ancak bazılarında üç boyutlu elemanların kullanılma biçimi 20.yy'ın Pop Sanatından neredeyse farksızdır.

Eski ustalar bu tip uygulamaları daha çok mimari dekorasyondan aldıkları tekniklerle yapmışlardır. Bunun en yaygın olanı ahşap paneller üzerine uygulanan stucco tekniğidir. Stucco aslında antik çağdan beri bilinen ve 16.yy'da yeniden keşfedilerek binaların iç ve dış yüzey dekorasyonunda kullanılan bir tür kabartma tekniğidir. Alçı taşı ya da söndürülmüş kirece kum su ve güçlendirici olarak mermer tozu katılarak elde edilen bir tür malzeme ile yapılan bu kabartmalar hızlı çalışmayı gerektirir ve kısa sürede kuruyarak sertleşirdi (Lucie-Smith,1991,s.180). Ressamlar ise bu tekniği bazı biçimlere gerçek kalınlıklar vermek için resim yüzeyine uygulamışlardır. Pisanello, Crivelli ve Botticelli bu tekniği bazı resimlerinde kullanan sanatçılardandır. Botticelli'nin "Madalyonlu genç bir adamın portresi" (1475-76) adlı, ahşap panel üzerine tempera ile yapmış olduğu resmindeki -kimliği bilinmeyen- genç adamın iki eli

arasında tutarak izleyiciye gösterdiği madalyon sözü edilen teknikle yapılmış ve yaldızlanarak (gilded stucco) neredeyse gerçek bir madalyona dönüşmüştür (Wadia,1968,s.30) . Görsel derinliği oluşturan planların en önünde yerleştirilen, resim yüzeyinden dışarı uzanarak yanılısma ve gerçeklik arasında geçiş sağlayan bu üç boyutlu nesne -amaç ve teknik tam olarak aynı olmasa da- mantık olarak Tom Wesselmann'ın "Büyük Amerikan Çıplağı" serisinde ya da natürmortlarındaki gerçek nesne ve resmin bir araya getirilme biçiminden farksızdır.

Son olarak geleneksel yağlı boya tekniklerinin modernizm sonrasındaki durumunu kısaca incelendiğinde, bunların farklı yaklaşımlar çerçevesinde 20.yy sanatında yeniden gündeme görülmektedir. Daha önce değindiğimiz gibi Salvador Dalı'den Otto Dix'e, estetik yaklaşım, üslup ve teknik açıdan farklı özellikler sergileyen sanatçılar kariyerlerinin belli dönemlerinde eski ustaların tekniklerine ilgi duymuştur. Bazen ise bu ilgi tamamen ideolojik nedenlere dayanabilmektedir. Burada sözü edilen sanatçının ifade etmekte özgür olması gereken dünya görüşü değil, daha çok otoriter rejimlerin hüküm sürdüğü dönemlerde ortaya çıkan resmi sanat görüşüdür. Bunun bir örneği Nazi Almanya'sında yaşanmış, Hitler ve partinin ileri gelenleri tarafından- başta dışa vurumculuk olmak üzere- modern sanatın hastalıklı ve yozlaşmış olduğu hükmüne varılmıştır. Bu tezi desteklemek amacıyla Naziler tarafından 1937 yılında "Yoz Sanat" başlıklı sergiler düzenlenerek (ilk serginin başlığı "Düşüşün Yansımaları") Beckmann'dan Picasso'ya, Kandinsky'den Nolde'ye dönemin pek çok sanatçısının yapıtları ahlaki yozlaşma ve çürümenin örnekleri olarak halka teşhir edilmiştir (Karcher,2010,s.170). Nazi partisinin desteklediği sanat ise sağlıklı Alman toplumunu yansıttığı kabul edilen klasist idealler, yücelik, kahramanlık ve dönemin gerçekliğinden uzak refah sahneleriydi. Bu nedenle resmi ideolojinin tayin ettiği resim(ve genel anlamıyla sanat) gerek üslup gerek de teknik olarak eski Alman Rönesans ustaları, Antikçağ ülkülerine dayanan klasizm ve Alman Romantizmi arasında bir çizgide şekillendirilmek istenmişti. Bu doğrultuda "Yoz Sanat"a karşı "Büyük Alman Sanatı" (aynı adlı sergi yine 1937'de açılmıştır) inşa edilmeye çalışılmıştı (Spieler,2011,s.117, 118, 123).

Sanat alanında etkisi olan benzer bir ideolojik yaklaşım -Nasyonal Sosyalistlerinkinden biraz daha önce ortaya çıkmakla beraber daha yaygın ve uzun ömürlü olacak - Sosyalist Gerçekçilik anlayışıydı. Rus devrimi sonrasında tartışılmaya başlayan ve 1930'lu yıllardan itibaren keskin bir biçimde tanımlanan Sosyalist Gerçekçilik de yüzyılın ilk çeyreğine damgasını vuran bazı modernist sanat anlayışlarını Burjuva toplumunun ürünü ve kapitalizmin sanat beğenisi saymıştır. Bunlar sınıfsal gerçekçilikten uzak ve biçimci (formalist) dir. Kömünist parti yöneticileri ve teorisyenleri tarafından tanımlanan Sosyalist Gerçekçi Sanat, işçi sınıfı, devrim, kahramanlar ve sosyalizm ideallerini yücelten bir anlayışa temellendirilmiştir. Bu temalar resimde biçim, anlatım ve teknik olgular açısından bazı bakımlardan Neo Klasizmin tarihsel resmi, 19.yy Gerçekçiliği ve İzlenimciliğe varan bir çizginin yer yer karışımı, son derece akademik bir anlayış içinde harmanlanmıştı. Sosyalist Gerçekçiliğin zamanla yayıldığı Çin, Latin Amerika, Doğu Avrupa ve bazı Avrupa ülkelerinin -sosyalist görüşteki- sanatçılarının tamamının yapıtları biçimsel ve teknik olarak yukarıdaki özelliklere uymasa da genel anlamda Doğu Bloğu (ya da Demir Perde) ülkelerinde bu anlayış egemen olacaktı. Sonuç olarak Doğu Bloğu sanat akademileri belli bir tarihsel döneme ait teknik, üslup ve diğer estetik özelliklere sınırlı, dar bir perspektiften bakmak kaydıyla, bazı geleneksel resim tekniklerini 20.yy'da eğitim programlarına almış ve uygulamaya devam etmişlerdir. Bu yaklaşım bazen çok ilginç sonuçlara da neden olmuştur. Özellikle Doğu Bloğu dağıldıktan sonra başka ülkelere yerleşen -ya da öncesinde kaçmış olan- sanatçılar bu yaklaşımın bariz izlerini taşıyan eleştirel tavırlarıyla son derece ilginç yapıtlara imza atmışlardır. Bunlar arasında en çok tanınanlar 1970'li yıllarda Rusya'dan Amerika'ya göçmüş olan

ve yapıtlarını ekip çalışması içerisinde birlikte üreten Komar ve Melamid¹⁸ dir . Sosyalist Gerçekçiliği eleştiren resim ve enstelasyonları ile ün kazanmış olan bu çağdaş sanatçılar bazı projelerinde komünizmin yücelttiği sanat ideolojisini eleştirirken –otoriter rejimlerin genelde ortak sanat zevki olan- Klasizme öykünen bir anlayışı ve tekniği bilinçli olarak tercih etmişlerdir. Doğu Almanya kökenli Sigmar Polke ve Gerhard Richter gibi bazı sanatçılar ise Sosyalist Gerçekçiliği eleştirmekten bir adım ileri giderek karşıtı tavrında yapıtlar (Kapitalist Gerçekçi) üretmişlerdir. 1932 Dresden doğumlu olan Richter zaten aldığı eğitim açısından Sosyal Gerçekçi gelenekten gelmiştir. Çeşitli dönem ve projelerinde birbirinden tamamen ayrı üsluplarda çalışan Richter’in 1960’lı yıllarda odağı ayarsız (bazen fazla, bazen de yalnızca dış hatları ve keskin kenarları yumuşatacak kadar) foto-imajlardan yaptığı resimlerin bazıları (elbette hepsi için geçerli değil) elde ettiği etkiler bakımından Leonardo’nun sfumato tekniğinin çağdaş uyarlamaları olmuştur.

Eski ustaların kullandıkları tekniklere duyulan ilgi günümüzde de devam etmektedir. Bazı sanatçılar yapıtlarında bu teknikleri malzeme ve işlem açısından yeniden uygulamayı, bazıları ise eski ustaların bu tekniklerle elde ettikleri görsel sonuçların tamamen farklı malzeme ve teknikler kullanarak çağdaş versiyonlarını yapmayı denemektedirler. Bu konuda hemen akla gelenlerden isimlerden biri Noveç’li sanatçı Odd Nerdrum’dur. Yazmış olduğu “Kitsch Üzerine” adlı kitabında eski ustaların tekniklerinin günümüz sanatı için ne ifade edeceği konusunda fikirlerini de açıklamış olan Nerdrum, bazı yapıtlarında bu teknik ve uygulama süreçlerini kullanmıştır (Nerdrum,2010). Teknik ve kompozisyon açısından eski yüzyılların sanatını hatırlatan bu resimler başka açılardan izleyiciye farklı şeyler söyler. Bu yapıtlar modernizm sonrası sanatta görülen tipik belirsizlik duygusu içerisinde aynı anda hem eski hem de yeni gibi görünmekte, altında yatan tutarlı bir içerik olup olmadığı konusunda şüphe yaratmaktadır, kaldı ki Nerdrum’un tam olarak istediği de budur.

Sonuç

Batı sanatında Rönesans’tan 19.yy ortalarına kadar tempera ve yağlı boya ile yapılmış olan resimlerde “temelde” dört farklı uygulama yöntemi tespit edilmiştir. Bunlar tempera tekniği, şeffaf yağlı boya tekniği, *impasto* tekniği ve boyayı yüzeyde karıştırma teknikleridir. Böyle bir sınıflandırma resim yapılırken izlenen işlem sırası ve boyanın uygulanma biçimi göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Bu yüzyıllarda yaşayan ressamların tekniklerindeki kişisel özellikler ve geliştirdikleri bazı uygulamalar da özünde bu “temel yaklaşımlara” dayanmaktadır.

Bu makalenin sınırları içinde kısaca açıklamaya çalıştığımız gibi sözü edilen uygulama yöntemlerinde resim yapılan yüzeyinin özellikleri ve rengi, boyanın saydam ya da opak olması, yüzeye uygulanış biçimi (yan yana, üst üste, kalın, saydam v.b.) ve aşamaları birbirlerinden farklıdır. Bunlar belli yüzyıllarda yaygın olan resim teknikleridir ve görsel ve kavramsal açıdan hepsinin kendine has özellikleri bulunmaktadır. Bu tekniklerin bazıları kapsamlı ve karmaşık bazıları ise daha yalın uygulama yöntemleri içerebilir, burada önemli olan bunların sanat eserinin oluşum mantığı ve ontolojik özelliklerine bağlı olgular olarak değerlendirilmesidir. Bu bakış hem geçmişin büyük ustalarının sanat eserlerini daha doğru anlamamıza hem de bunlardan mesleki anlamda doğru yararlanmamızı sağlayacaktır.

Geçmişin resim tekniklerinin incelenmesinin bir başka yararı da bu gün geleneksel malzeme olarak kabul edilen yağlı boya ya da tempera kullanan ressamlar için olacaktır: bu yapıtların zemin, astar, boya ve uygulama aşamalarını kapsayan,

¹⁸ Vitaly Anatolyevich Komar (d.1943) ve Alexander Melamid (d.1945) .

zamana karşı sınınan teknikleri (yanlış restorasyonlar hariç), olumlu ve olumsuz sonuçları açısından faydalı bilgiler içermektedir.

Bir başka konu ise bu tekniklerin günümüzde yeniden ele alınmasıdır. Bazı tarihsel örnekler değerlendirildiğinde bunun da bir yaklaşım sorunu olduğu görülmektedir: bu teknikler sınırlı ve dar bir perspektiften yorumlandığında, kuralları fazlasıyla belirlenmiş, orijinallikten uzak, sıkıcı ve bayat sonuçlara neden olurken, serbest, yeni ve taze bir bakış ile yorumlandığında son derece ilginç ve özgün sonuçlar alınmaktadır.

Kaynakça

- Borchert,Till-Holger (2008),Van Eyck, Taschen GmbH, Köln.
- Borchert,Till-Holger (2014), Flemish Primitives in Bruges, Ludion, Antwerp.
- Cennini,Cennino (1844), A Treatise on Painting (Introduction: Giuseppe Tamborini, translated by Mary P. Murrill) Edward Lumley, London. (pdf: <http://books.google.com/> ,Harvard Fine Arts Library, erişim Haziran 2015)
- Cennini,Cennino (1922), The Book of Art, “A Contemporary Practical Treatise on Quattrocento Painting” (translated by Christiana J.Herringham), George Allan & Unwin,Ltd, London, (pdf: University of Toronto Library, <https://archive.org/details/bookofartofcenni00cennuoft> , erişim Haziran 2015)
- Cumming, Robert (2005) Eyewitness Companions,“Art”, ,Dorling Kindersley Limited, London.
- Faerna, José Maria (Edt), (1996), Geat Modern Masters, “Johns”, Harry N. Abrams,Inc, New York.
- Gombrich, E.H. (1992), Sanat ve Yanılsama, Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi, (Çev. Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Greenberg,Clement (1997), Modernizmin Serüveni-Enis Batur (Edt), *Modernist Resim* (s. 357-363) (bölüm çev. Doğan Şahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Grieder,Terence (1996), Artist & Audience, A Times Mirror Company,Callman & King LTD, London.
- Karcher, Eva (2010), Otto Dix, Taschen GmbH, Köln.
- Lucie-Smith, Edward (1991), The Times and Hudson Dictionary of Art Terms, Times and Hudson Ltd, London.
- Morall, Andrew (1989), The History and Techniques of Great Masters, Rubens, Quarto Publishing, London.
- Nerdrum,Odd (2010), Kitsch Üzerine (Çev. A. Feyzi Korur), Mitos Boyut Yayınları,İstanbul.
- Oudry, Jean-Baptiste (2008), Discourse on the Practice of Painting and its Main Processes: Underpainting, Overpainting and Retouching (Delivered to the Académie royale, 2nd December1752, Translated by Steve Stella with additional contributions from Alan Phenix, Tiarna Doherty, and Michael Swicklick.), The Getty Conservation Institute, Los Angeles. (pdf:https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/coll_res/discours_en.pdf ,erişim Haziran 2015)

- Seymor, Pip (2003), *The Artist's Handbook*, A Complete Professional Guide to Materials and Techniques, Arcturus Publishing Ltd, London.
- Spieler, Reinhard (2011), Beckmann, Taschen GmbH, Köln.
- Suh, Anna (Edt), (2010), *Leonardo'nun Defterleri*, "Büyük Ustadan Uygulamalı Dersler" (Çev. Alev Serin), Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Vasari, Giorgio (1907), *Vasari on technique; being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects*, (Edt. Professor G. Baldwin Brown, translated into English by Louisa S. Macle hose), J.M.Dent & Company, London (pdf: Cornell University Library <https://archive.org/details/cu31924020624742> , erişim Haziran 2015)
- Wadia, Bettina (1968), Botticelli, Paul Hamlyn Ltd, Middlesex.
- Wallert, Arie. Hermens, Erma and Peek, Marja (Edt) (1996), *Historical painting techniques, materials, and studio practice* (preprints of a symposium , University of Leiden, the Netherlands, 26-29 June 1995), The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- Weil, Phoebe Dent and Belchetz-Swenson, Sarah (2007) *Technical Art History And Archeometry III: An Exploration of Rembrandt's Painting And Drawing Techniques*, *Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação.* (Vol.1, No.6, pp. 326 – 331) AERPA Editora (pdf: http://www.restaurabr.org/arc/arc06pdf/07_PhoebeWeil.pdf , erişim Haziran 2015)
- Wolf, Norbert (2005), *Velazquez* (Çev.Mehmet Tahsin Yalım), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.
- Wundram, Manfred ve Walther, Ingo F.(Ed) (2008), *Rönesans*, (çev.Selva Suman) Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul ,ortak yayını.
- Zöllner, Frank (2005), *Leonardo*, (çev. A.Ela Uluhan), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul , ortak yayını.

Örnekler



Örnek 1 (Sol): Carlo Crivelli, Ölü İsa ve iki melek tarafından taşınıyor, 1472, ahşap panel üzerine tempera.

Örnek 2 (Sağ): Carlo Crivelli, Ölü İsa ve iki melek tarafından taşınıyor, 1472, Detay.



Örnek 3 (Sol): Jan van Eyck atölyesi, İsa'nın çarmıha gerilmesi, 1445, ahşap panel üzerine yağlıboya.

Örnek 4 (Sağ): İsa'nın çarmıha gerilmesi, tamamlanmamış kopya 15. yy.



Örnek 5: Peter Paul Rubens, Aslan avı,1615, ahşap üzerine yağlıboya,74 x105,5 cm.



Örnek 6 (Sol): J.A.Dominique Ingres, Aziz Symphoren'in şehid edilişi resmi için etüt, 1834.



Örnek 7 (Sağ): Gilbert Stuart, George Washington'un tamamlanmamış portresi,1796.



Örnek 8: Rembrandt, Altın miğferli adam (1650) resminin detayında *pastose* uygulaması.



Örnek 9 (Sol): Velázquez, Felipe III at üzerinde (1634-35) resminden detay, resmin tamamı 305x320 cm.

Örnek 10 (Sağ): Géricault, Medusanın salı (1819) resminin detayında *bitumen*'den kaynaklanan tahribat (fotoğraf Cenk Beyhan 2014)



Örnek 11 (Sol): Botticelli, Madalyonlu genç adam (1475-76),detay.

Örnek 12 (Sağ): Andrew Wyeth,Helga Testorf'un portresi, 1979.



Örnek 13 (Sol): Komar ve Melamid, Sosyalist Gerçekçiliğin kökeni, 1982-83.

Örnek 14 (Sağ): Odd Nerdrum, Sınır geçişi,2014.