

RESİM SANATINDA RENK- ÖZ BAĞINTILARI

Necla COŞKUN

Sanatta Yeterlilik Tezi

Eskişehir 2006

RESİM SANATINDA RENK- ÖZ BAĞINTILARI

Necla COŞKUN

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Abdullah DEMİR

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Eylül, 2006

SANATTA YETERLİLİK TEZ ÖZÜ

RESİM SANATINDA RENK- ÖZ BAĞINTILARI

Necla COŞKUN

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eylül 2006

Danışman: Prof. Abdullah Demir

Doğa karşısında kendine bir yer edinmeye çalışan ilk insanın mağara duvarlarına çizgiyle başlatmış olduğu süreç, o günden bugüne insanın kendini ifade etme biçimlerinin temelini oluşturmuştur. Sosyolojik ve kültürel değişimlerle birlikte insanın kendini ifade etme çabasına renk olgusunun da eklenmesiyle birlikte insanın kendini, kültürünü, yaşadığı dünyayı, korkularını, neşesini, düşlerini, inançlarını vb. değerleri yansıttığı görülmektedir. Resim sanatı tarihi temelini şekillendiren bu çizgi ve renk ilişkisi ilkel zamanlardan modern zamanlara kadar insanın kendini farklı anlamlar ve biçimlerde ifade etmesine olanak tanımıştır. Bu noktada renk olgusu insanların duygularını ve düşüncelerini ifade edebileceği önemli bir değer olmuştur. Bu araştırmada sanat tarihi içerisinde rengin değişik dönemlerde ve değişik sanatçılar hatta uygarlıklar tarafından nasıl anlamlandırıldığı araştırılmaya çalışılmıştır.

“Resim Sanatında Renk- Öz Bağıntıları” adlı bu çalışmanın birinci bölümünde resimde rengin özle ilişkisini etkilemesi nedeniyle rengin fizik, fizyolojik ve psikolojik etkileri ele alınmıştır. Bu bilgilerin daha sonraki bölümlere ışık tutması beklenmiştir.

İkinci bölümde resmin temel dengesini oluşturan ilkelere biri olan açık- koyu renk değerlerinin ne gibi anlamlar taşıdığı, Uzakdoğu resim örnekleri ve Picasso'nun Guernica isimli yapıtı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde özgül renk değerlerinin özle bağıntısının kavranabilmesi için özgül renk değerinin tanımı yapılmıştır ve özgül renk değerleri ile nasıl doğanın renklerinden farklı olarak renge dini semboller ve anlamlar yüklendiği açıklanmaya

çalışılmıştır. Bu bölümde ortaçağ ikonlarından bireysel duyguların ifadesine, izlenimcilikten soyut resme uzanan konu yelpazesi içinde özgül renk değerleri ve öz bağıntısı incelenmiştir.

Resim sanatının tarihine bakıldığında rengin, özgül renk değerinin ötesinde temsil değeri ile de kullanıldığı görülmektedir. Temsil renk değeri ile ifade edilmek istenen ise rengin dış dünyayı yansıtma aracı olarak kullanılmasıdır. Dördüncü bölümde temsil renk değerlerinin; ideal güzellikle, ışık ve rengin bir aşkınlık ifadesi olarak kullanılmasıyla ve gerçeklikle ilişkisi, renk-öz bağıntısı açısından, araştırılmaya çalışılmıştır.

Hayatımızın bu kadar içinde olan renklerin, resimler üzerinden anlamlarının çözümlenmesinin, ilgili kişilere hem sanatsal hem de sosyo- kültürel açıdan birçok bilgi kazandıracağı düşünülmüştür. Bu bilgilerin net bir biçimde anlaşılabilmesi için resim örnekleri karşılaştırmalı olarak çözümlenmiş ve çalışma bu şekilde oluşturulmuştur. Araştırma, resim sanatıyla sınırlandırılmıştır.

Tez, tarama modelinde gerçekleştirilmiştir. Resim alanındaki kitaplardan, dergilerden, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesinden, internetten, YÖK ve uzman kişilerin fikirlerinden yararlanılmıştır. Rengin resim sanatında zamana, inanışlara, bilimsel gelişmelere, toplumsal yapıya ve sanatçı bireyselliğine bağlı olarak değiştiği bulgulanmıştır.

Resimde rengin ilk çağlardan 21. yüzyıla uzanan serüveninde çeşitlilik gösteren anlamları bu konuyla ilgilenenlere ve araştırmacılara gelecekte yeni araştırma konuları sunabileceği, ayrıca araştırmanın sınırlılıkları nedeniyle çalışmanın dışında kalan diğer sanat alanlarında da renk- öz ilişkilerinin araştırılabileceği düşünülmüştür.

ABSTRACT**COLOUR – KERNEL CORRELATIONS IN THE ART OF PAINTING****Necla COŞKUN**

Department of Painting

Anadolu University Institute of Social Sciences, September 2006

Advisor: Prof. Abdullah Demir

The process started by mankind who have tried to occupy a place over nature by scratching on cave walls has constituted the foundation of the way they express themselves since that time. It has been observed that man has reflected himself, his culture, the world he lives in, fears, joy, dreams, beliefs and such other values, etc. together with sociological and cultural changes and also with the addition of colour to the endeavor of man to express himself. This relationship of colour and drawing which shapes the basis of the history of the art of painting has made it possible for man to express himself in different meanings and ways beginning from the primitive times to our modern day. At this juncture, the concept of colour has become a significant value through which people could express their feelings and thoughts. In this research, it has been investigated how “color” was signified by different artists in different ages and also civilizations in art history. In the first part of this study called “Color-Kernel Correlations in the Art of Painting”, the physical, physiological and psychological effects of color have been dealt with as they affect the relationship of colour and kernel. It is hoped that this information will light the way for the latter parts.

In the second part, it has been striven to be explained what kind of meanings do the values light – dark colors have, which is one of the principals constituting the basic balance of art, through Picasso’s work called “Guernica” and Far-East art samples.

In the third part, specific color value has been defined to make it possible to perceive the correlation of specific color values and kernel, it has also been attempted to be explained how different religious symbols and meanings were given to color as being different from specific color values and nature colors.

In this part, specific color values and kernel correlation has been investigated in a scope which extends from medieval icons to the expression of feelings, from impressionism to abstract art.

When the art of painting history is taken into account, it has been obvious that the color has also been used with representative values beyond specific color values. What is intended to be stated with representative value is that color is used as a means of reflecting the outer world. In the fourth part, it has been investigated what relationship do representative color values have with ideal beauty, with the usage of light and color as an expression of transcendentalism and reality in terms of color-kernel correlation.

It has been thought that the colours which are in our life and the analysis of their meanings through drawings will provide the concerned ones with a lot of information in terms of artistic and socio-cultural issues. Art samples were analysed comparatively and formed in this way to enable this information to be comprehended clearly. The research is limited with the art of painting.

The thesis were carried out according to scanning model. The resources benefited from are books and magazines related to art, and the library of Anadolu University, internet, YÖK and the views of experts. It has been found out that in the art of painting, color differentiates in accordance with time, beliefs, technological developments, social structure and artistic individualism.

It has been taken into consideration that the varying meanings of color in art in its adventure extending from early ages to the 21st century will be able to provide research subjects to researchers and to the ones who are concerned with this subject, and additionally, color – kernel relations can also be investigated in other fields of art, which is not involved in this study due to the limitations of the research.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Necla COŞKUN' un “**Resimde Renk ve Öz Bağlantıları**” başlıklı tezi/...../ 2006 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat Dalında sanatta yeterlilik tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza**Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Abdullah Demir****Üye :****Üye :****Üye :****Üye :**

**Prof. Dr. Nurhan Aydın
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

ÖNSÖZ

Sanat, insana geleceğe iz bırakma imkanı veren önemli alanlardan biridir. Resim sanatı ise bu izleri geleceğe kimi zaman çizgiyle kimi zaman renkle kimi zaman ise lekeyle taşımaktadır. Renk ifade gücü yüksek plastik elemanlardan biridir. Çünkü tek başına kullanıldığında bile insanı coşturabilir, üzebilir ya da korkutabilir.

Renk, insanoğlunun yaşamına doğduğu an girer. Yaşam, insanlara, renklere farklı anlamlar yüklemelerini sağlayacak ortamlar hazırlar. Ressamlarda bu anlamları resimlerine bireysel tercihlerinin de etkisiyle yansıtırlar; fakat inanışlar, felsefi yapılanma ve toplumsal yapı bazen bireysel duygu ve düşüncelerin önüne geçerek renklerin daha farklı anlamlar üstlenmesine neden olabilir. “Resim Sanatında Renk- Öz Bağlantıları” adlı bu araştırmada rengin kullanılma biçimine göre değişen anlamları yukarıda bahsedilen etkenlerle ilişkilendirilerek bir sonuca bağlanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma konusunun belirlenmesinde, karşılaşılan problemlerin çözümlenmesinde yardımcı olan danışmanım Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanı Sayın Hocam Prof. Abdullah Demir’e, fikirleriyle destek olan eşim Öğretim Görevlisi Rıdvan Coşkun’a ve katkılarından dolayı diğer hocalarıma, aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

| | <u>Sayfa</u> |
|-----------------------------|--------------|
| ÖZ | ii |
| ABSTRACT | iv |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI | vi |
| ÖNSÖZ | vii |
| ÖZGEÇMİŞ | viii |
| RESİMLER LİSTESİ | xii |
| ŞEKİL LİSTESİ | xv |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

RENGİN GENEL ÖZELLİKLERİ

| | |
|---------------------------------------|---|
| 1. RENK OLGUSU | 5 |
| 2. RENGİN TANIMI | 7 |
| 2.1. Rengin Fizik Etkileri | 7 |
| 2.2. Rengin Fizyolojik Etkileri | 9 |
| 2.3. Rengin Psikolojik Etkileri | 9 |

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMDE AÇIK- KOYU RENK DEĞERLERİ

VE ÖZLE BAĞINTISI

| | |
|---|----|
| 1. AÇIK- KOYU RENK DEĞERLERİ VE ANLAM | 11 |
| 1.1. Uzakdoğu Resmi ve Renk | 12 |
| 1.2. Guernica ve Renk | 16 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
RESİMDE ÖZGÜL RENK DEĞERLERİ
VE ÖZLE BAĞINTISI

| | |
|--|-----------|
| 1. ÖZGÜL RENK DEĞERLERİ VE ANLAM | 19 |
| 1.1. İkonografik Anlam ve Renk | 20 |
| 1.2. Bireysel Duyguların İfadesi ve Renk | 34 |
| 1.2.1. Dışavurumcu Anlatımlar ve Özgül Renk Değerleri | 51 |
| 1.3. Bilimin Işığında Renk ve İzlenimcilik | 71 |
| 1.3.1. Neo-Empresyonizm ve Renk | 83 |
| 1.3.2. Cezanne ve Renk | 86 |
| 1.4. Soyut Resim, Mutlak Anlam ve Renk | 89 |
| 1.5. Yerel Değerler ve Özgül Renk Değerleri | 98 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
RESİMDE TEMSİL RENK DEĞERLERİ
VE ÖZLE BAĞINTISI

| | |
|---|------------|
| 1. TEMSİL RENK DEĞERİ VE GERÇEKLİK | 108 |
| 1.1. İdeal Güzellik Kavramı ve Temsil Renk Değerleri | 109 |
| 1.2. Işık ve Rengin Bir Aşkınlık İfadesine Dönüşmesi | 114 |
| 1.2.1. Aydınlanma ve Temsil Renk Değerleri | 121 |
| 1.3. Gerçekçilik ve Temsil Renk Değerleri | 123 |
| SONUÇ | 130 |
| KAYNAKÇA | 132 |

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

| | |
|---|----|
| Resim. 1. Tiepolo, “Kutsal Aile Kaçarken,” 1752 | 11 |
| Resim. 2. Hui Wang, “İmparator Kangxi’nin Güneye Teftiş Turu,” 1691 | 13 |
| Resim. 3. Picasso, “Guernica,” 1937 | 17 |
| Resim. 4. Nicolo Da Bologna (atfediliyor), “Çarmıha Geriliş”, 1390 | 20 |
| Resim. 5. Andreas Ritzos, “Tahtına Oturan Meryem”1450’ler | 21 |
| Resim. 6. “ Moses The Israelites,” 10. yüzyıl | 23 |
| Resim. 7. “Meryem’e Müjde”,Geç Gotik | 26 |
| Resim. 8. “Ekmek ve Balıkların Çoğalması Mucizesi,” M.S.520 | 27 |
| Resim. 9. Grünewald, “İsa Çarmıhta,” 1515 | 29 |
| Resim. 10. Grünewald, “İsa’nın Dirilişi” ayrıntı, 1515 | 29 |
| Resim. 11. Tintoretto, “İsa Galile Denizinde,” 1575- 80 | 31 |
| Resim. 12. El Greco, “İsa’nın Soyundurulması,” 1577- 79 | 32 |
| Resim. 13. Mantegna, “Ölü İsa’ya Ağıt,” 1490 | 35 |
| Resim. 14. Bellini, “Tanrıların Bayramı,” 1514 | 35 |
| Resim. 15. Tiziano, “Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri,” 1528 | 37 |
| Resim. 16. Giorgione, “Fırtına,” 1505 | 38 |
| Resim. 17. Rubens, “Barışın Yararları Alegorisi,” 1630 | 40 |
| Resim. 18. Rembrandt, otoportre ayrıntı,1659 | 42 |
| Resim. 19. Watteau, “Soytarı,” Paris, 1719 | 44 |
| Resim. 20. Delacroix, “Sardanapal’ın Ölümü,” Paris, 1827 | 47 |
| Resim. 21. Turner, “Polyhemos ile Alay Eden Odysseus,” Londra, 1824 | 49 |
| Resim. 22. Avni Lifij, “Pipolu -Kadehli Otoportre,” 1908 | 50 |
| Resim. 23. Gauguin, “Ayinden Sonra Görünenler,” 1888 | 53 |
| Resim. 24. Gauguin, “Ölülerin Ruhu Bizi Gözler,” 1892 | 54 |
| Resim. 25. Tiziano, “Urbino’lu Venüs,” 1538 | 54 |
| Resim. 26. Van Gogh, “Gece Kahvesi,” 1888 | 56 |

| | |
|--|----|
| Resim. 27. Munch, “Yaşam Dansı,” 1900 | 57 |
| Resim. 28. Vlaminck, “Seine Nehrindeki Bot,” 1906 | 59 |
| Resim. 29. Matisse, “Şapkalı Kadın,” 1905 | 61 |
| Resim. 30. Kirchner, “Ağaçlar Altında Oyun Oynayan Çıplaklar,” 1910 | 63 |
| Resim. 31. Kirchner, “Stuttgart,” 1914 | 64 |
| Resim. 32. Emil Nolde, “İsa’nın Hayatı (ayrıntı),” 1912 | 66 |
| Resim. 33. Jawlensky, “Çiçekli Kız, Wuppertal,” 1909 | 67 |
| Resim. 34. Kandinsky, “Kompozisyon II,” 1910 | 68 |
| Resim. 35. Paul Klee, “Villa R,” 1919 | 69 |
| Resim. 36. Franz Marc, “Büyük Mavi Atlar,” 1911 | 70 |
| Resim. 37. Monet, “Nilüferler,” 1914 | 71 |
| Resim. 38. Corot, “Kayıkçı,” 1865-70 | 72 |
| Resim. 39. Constable, “Saman Arabası,” 1821 | 73 |
| Resim. 40. Manet, “Monet ve Karısı Sandal Atölyesinde,” 1874 | 74 |
| Resim. 41. Monet, “İzlenim-Güneşin Doğuşu,” 1872 | 75 |
| Resim. 42. Manet, “Pere Lathuille,” 1879 | 77 |
| Resim. 43. Monet, “Yürüyüş: Güneş Şemsiyeli Bayan,” 1875 | 79 |
| Resim. 44. Pissarro, “Çoban Kız,” 1881 | 80 |
| Resim. 45. Degas, “Sahnenin Yıldızı,” 1878 | 81 |
| Resim. 46. Monet, “Saman Yığını- Kar- Kapalı Gökyüzü,” 1891 | 82 |
| Resim. 47. Monet, “Günbatımında Saman Yığını,” 1891 | 83 |
| Resim. 48. Signac, “Kadın Şapkacısı,” 1886 | 84 |
| Resim. 49. Seurat, “Grande Jatte Adasında Bir Öğleden Sonra,” 1885 | 85 |
| Resim. 50. Cezanne, “Sainte Victoire Dağı,” 1902-4 | 88 |
| Resim. 51. Mondrian, “Kırmızı ile Sarı Mavi ve Siyah Kompozisyon,” 1921 | 91 |

| | |
|--|-----|
| Resim. 52. Malevich, “Beyaz Üzerine Siyah Kare,” 1913 | 93 |
| Resim. 53. Malevich, “Kırmızı Haç Siyah Daire,” 1929 | 94 |
| Resim. 54. Barnett Newman, “Dionysius,” 1949 | 96 |
| Resim. 55. Rothko, “İsimsiz,” 1986 | 96 |
| Resim. 56. Josef Albers, “SPXI,” 1967 | 97 |
| Resim. 57. Maya Sanatından Örnek | 100 |
| Resim. 58. Maya Sanatından Örnek | 100 |
| Resim.59. Diego Rivera, “Alameda Parkında Bir Pazar Öğleden Sonrası Rüyası(detay),”1947-48 | 101 |
| Resim. 60. Jose Clemente Orozco, “Yanan Adam,” 1938-39 | 102 |
| Resim. 61. “Harem Bahçesinde Meclis,” 1. Ahmed Albümü | 103 |
| Resim. 62. Turgut Zaim, “Yörükler” | 104 |
| Resim. 63. Neşet Günal, “Sorun-Sorum,” 1961 | 105 |
| Resim. 64. Turgut Zaim, “Yörükler” | 106 |
| Resim. 65. Turgut Zaim, “Yörükler Köyü” | 107 |
| Resim. 66. Giotto, “İsa Mesih İçin Ağlayanlar,” 1304-06 | 111 |
| Resim. 67. Piero Della Francesca, “Constantine’nin Rüyası,” 1455 | 112 |
| Resim. 68. Leonardo, “Mona Lisa,” 1503 | 113 |
| Resim. 69. Michelangelo, “Adem’in Yaradılışı,” 1510 | 115 |
| Resim. 70. Rachel Ruysch, “Ağaç Gövdesindeki Çiçekler,” 1686 | 116 |
| Resim. 71. Pietro Da Cortona, “İlahi Takdirin Zaferi (freskodan detay) ,” 1639 | 117 |
| Resim. 72. Carravaggio, “Aziz Matthew ve Melek,” 1602 | 118 |
| Resim. 73. Caravaggio, “Aziz Jeremo,” 1607 | 119 |
| Resim. 74. Claude Lorrain, “Sahil Görüntüsü,” 1667 | 121 |
| Resim. 75. David, “Napolean,” 1801 | 122 |

| | |
|---|-----|
| Resim 76. Millet, “Hasatçılar,” 1857 | 125 |
| Resim. 77. Boticelli, “Venüs’ün Doğuşu,” 1485 | 125 |
| Resim. 78. Neşet Günal, “Toprağa Öykü, J.F. Millet’ye Saygı”, 1981 | 126 |
| Resim. 79. Neşet Günal, “Çocuklar,” 1981 | 127 |
| Resim. 80. Van Gogh, “Patates Yiyenler,” 1885 | 128 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | |
|---|---|
| Şekil. 1. Işığın prizmadan geçmesi sonucu oluşan renkler | 8 |
|---|---|

GİRİŞ

Tarihin başlangıcından beri insan kendini, yaşadığı toplumu ve inançlarını hep sanatla ifade etmiştir. Resim ilk insanın yaşadığı mekan olan mağaradan başlayarak kilise ve saraylara hatta metropollerin sokak duvarlarına kadar uzanan süreçte hep varlığını korumuştur. Resimler var oldukları topluma ve zamana bağlı olarak anlam kazanmışlardır. Resimlerdeki renk tercihleri ve kullanılma biçimleri bu etkenler dikkate alınarak incelendiğinde anlamlar çok daha net çözümlenebilecektir.

Mağaralardaki bizonlar doğalcı yaklaşımla renklendirilmiş yalın hayvan figürleridir. Bu resimler ilkel insanlar için hayati öneme sahiptir. Belki de büyücü (ya da avcı) resmin gerçekliğini renkle arttırıp hayvanları daha kolay yakalayabilmeyi ümit etmiştir. Kiliselere yapılan ikonlarda ise inananlara öte dünya anlatılmak istenmiştir. Bu nedenle de bu dünyanın gerçeklerine yer verilmemiştir. Resimlerde ilahi gücü simgeleyen parlak ve yalın renkler tercih edilmiştir. 17. yüzyıl sonu Avrupa saraylarındaki resimlerde ise öz daha da değişmiştir. Çünkü zevk ve refah içindeki aristokratlar bu dünyanın tatlarına taparcasına bağlanmışlardır. Resimlerde de bu hayatlar sergilenmiştir: Eğlenceler, bahçelerdeki geziler, şık bay ve bayanlar, bu dünyanın en parlak ve en uçuk renkleriyle boyanmışlardır.

Görüldüğü gibi renk sadece zamansal farklılıklardan değil mekansal, toplumsal bireysel farklılıklardan da etkilenerak değişen anlamlara sahip olmuştur. Araştırmanın temel problemi bu etkenlere bağlı olarak rengin değişen özlerinin analiz edilmesidir.

Bu problem çerçevesinde renk- öz bağıntıları farklı resim örnekleri üzerinde açıklanmıştır. Böylece ilgili kişilere yeni bilgiler verebilmek ve ayrıca bu edinimler ışığında bilgiler arası yeni ilişkiler kurmalarını sağlamak amaç edinilmiştir.

Bu amaç doğrultusunda araştırmada aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- 1- Rengin fizik, fizyolojik ve psikolojik etkileri nelerdir?
- 2- Genelde açık- koyu renk değerlerinin ve sadece bir rengin tonlarının tercih edildiği Uzakdoğu resimlerinde izleyene aktarılmak istenen öz nedir?

- 3- Özgül renk değerleri ve temsil renk değerleri tanımlarıyla ne kastedilmektedir?
- 4- Ortaçağ Hristiyan inancı, resimlerdeki renk uygulamalarına nasıl yansımıştır?
- 5- Dışavurumcu resimlerdeki renk uygulamalarını hangi toplumsal ve düşünsel gelişmeler etkilemiştir, ayrıca bunların renkle ifadelendirilişi nasıl gerçekleştirilmiştir?
- 6- Fizik bilimindeki gelişmeler İzlenimcilerin resimlerine yansyınca sanat alanında hangi kuram ağırlığını duyurmaya başlamıştır?
- 7- Resimde rengin kendisi ne zaman amaç olmuştur? Ne gibi bir ihtiyaç sonucunda renk mutlak anlamın taşıyıcısı konumuna gelmiştir?
- 8- Ressamlar belli bir toplumun üyesi olarak resimlerinde yerel değerleri renkle nasıl ifade etmişlerdir?
- 9- Gerçekliğin resimlere yansması renk uygulamalarında nasıl gerçekleşmiştir?
- 10- İdeal güzellik ve aşkınlık ifadesi temsil renk değerleri ile nasıl resimlere yansıtılmıştır?
- 11- Gerçekliğin toplumsal gerçekleri de barındıracak şekilde ifade edilmesinde, renk kullanımında nasıl bir değişiklik olmuştur?

Tüm bu sorulara verilen cevaplar çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

Sanatın her alanında etkili olan renk, bu araştırmada resim sanatıyla sınırlandırılmıştır. Ayrıca renk- öz bağıntısına yönelik çözümlenelerde, çalışmanın ana fikrini dağıtmayacak ve çalışmayı uygun şekilde destekleyecek resim örnekleri seçilmiştir. Tarama araştırma modeliyle elde edilen bulguların, alanla ilgili kişilere, araştırmacılara yardımcı olacağı düşünülmüştür. Bu araştırmayla resimde renk- öz bağıntıları net ve anlaşılır bir konuma getirilmeye çalışılmıştır.

Tanımlar

Antikite: 1. Eskilik. 2. İlk Çağ

Belit: Kendiliğinden apaçık ve bundan dolayı öteki önermelerin ön dayanağı sayılan temel önerme.

Biçem: Üslup.

Bonapartizm: Napolyon Bonapart taraftarlığı.

Compositio intentionalis: Boya maddelerinin gerçek karışımı.

Compositio notionalis: Üst üste gelen renkli vernik tabakalarının karışımı.

Compositio realis: Görsel karışım.

De Stijl: Resimde soyut- geometrik renk alanlarının kullanılmasını savunan sanat akımı.

Divizyonizm: Bölmecilik. Geç İzlenimcilerin renkleri ve ışığı derecelendirme yöntemi.

Dogmatik: Deney bilgisini, deneye dayanan kanıtları hiçe sayarak kanılarını inanç öğretilerinden çıkaran (düşünce biçimi).

Estamp: Metal ve tahta vb. üzerine kazıldıktan sonra basılan resim.

Fenomenoloji: Görüngü bilimi. Duyularla algılanabilen her şey, fenomen.

Fragman: Parça.

İdeal: Düşüncenin tasarlayabileceği bütün üstün nitelikleri kendinde toplayan.

İkonografi: Resimsel işaretlerin biçim ve içerik olarak anlamı, ayrıca akademik anlamda resimlerin içerikleriyle ilgilenen ve onları sınıflandırmaya çalışan bilim dalı.

Konstrüktivizm: Her türlü figüratif yapıdan uzak, geometrik ve soyut biçimlerle uyumlu yapılar yaratan sanat anlayışı, akımı.

Konstrüksiyon: Yapma, yapım.

Komplemanter: Tamamlayıcı.

Kült: 1. Tapma, tapınma. 2. Din. 3. Dini tören.

Metafizik: Doğa ötesi.

Oportünist: Duruma göre davranan, içinde bulunduğu şartları değerlendirmeyi bilen.

Orfizim: Delanuay'ın 20. yy. başlarında, renkleri prizmada kırarak kullanma üslubu.

Özgül renk değeri: Renklerin doğaya bağlı kalınmadan kullanımı.

Pagan: Çok tanrılı dinden olan (kimse), payen.

Pozitivizm: Olguculuk. Araştırmalarını olgulara, deneylere, gerçeklere dayayan, fizik ötesi açıklamaları kuramsal olarak olanaksız ve yararsız gören Auguste Comte'un açtığı felsefe çığırı, pozitivizm.

Primitizm: İlkelcilik. Afrika ve çocuk resimlerini kendine örnek alan sanat akımı.

Pürist: Özleştirmeci. Herhangi bir toplumsal olgudan yabancı öğelerin ayıklanması taraftarı olan kimse.

Raskirişka: Açan, belirginleştiren. Yunanca'da açmak açıklamak. Raskirişkalar, ikonografide asıl çizimi ya da ikon yazısını gösterir. Örneğın bir yüz çiziminde raskirişkalar ağız, göz ya da burun çizgilerinden meydana gelir. Benzer şekilde renklerinde nasıl kullanılacağını açıklar.

Sentaktik: Söz dizimsel.

Simultane: Eşzamanlı. Aynı anda olan.

Sudur: Olma, meydana gelme.

Suprematizm: 20. yy başlarında Malevich tarafından geliştirilen soyut stil akımı.

Temsil renk değeri: Renklerin doğaya bağlı olarak kullanımı. Belleklere yerleşmiş şekliyle kullanımı.

Tezahür: 1. Belirme, görünme. 2. Belirti.

Tinsel: Ruhsal.

Zuhur: Ortaya çıkma, görünme, belirme, baş gösterme, meydana çıkma.

BİRİNCİ BÖLÜM

RENGİN GENEL ÖZELLİKLERİ

1.RENK OLGUSU

Yaşamda renk, insanın karşısına her an çıkabilir; soyut bir kavram olarak ele alındığında da insan yaşamının renkliliğine, kültürlerin çeşitliliğine ve zenginliğine işaret edebilir. Yaşamda olmadığı durumlarda ise renk, mutsuzluğa dönüşebilen bir öze sahip olur. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda rengin insan için önemi açıktır. İlk insanların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerde de renk benzer şekilde hayati öneme sahiptir. Resim, ilk insanın doğaya karşı savaşımında, güç kaynağı olmuştur. Tarih öncesi dönemlerde, ilk insanları, doğal koşullardan ağaçtan ve taştan evleri korumuştur, aynı işlevi resimleri ve heykelleri de yapmıştır.

İlk insan doğayla sadece savaşmamıştır, onunla iç içe yaşamayı da öğrenmiştir. Bu tutum ilkel insanların resimlerde doğalcı bir yaklaşım benimsemesine neden olmuştur. Elbette ki bu doğalcılık biçime olduğu kadar renge de yansımıştır. Resmi yapan kişinin birinci amacı ise en uygun biçim ve renkle halka inanışlarını etkili bir biçimde aktarmak olmuştur. Gombrich (1992, s.22)'e göre; *sanatçılar... bu yapıtları, her biçimin, her rengin ne anlama geldiğini bilen kendi kabile halkı için yaparlar. Sanatçılardan bunları değiştirmeleri beklenmez... Koşutluklar bulmak için çok uzaklara gitmeye gerek yok. Ulusal bir bayrağın özelliği, her yapımının kafasına göre değiştirebileceği renkli bir kumaş parçası olmasından ileri gelmiyor.*

Gombrich'in ifade etmek istediği şey tarih öncesi dönemlerde olsun, teknolojinin son hızla geliştiği 21. yüzyılda olsun belli biçimlerin ve renklerin her zaman insanlar için bir anlamının yani özünün olduğudur. Bu açıdan bakıldığında renk, resim sanatında temelde iki şekilde kullanılmıştır: Birincisi, temsil değeri (doğaya bağlı olarak rengin kullanımı) ; ikincisi, özgül değer (rengin, doğaya bağlı kalınmadan kullanımı) dir. Örneğin, rengin temsil değerine bağlı olarak kullanımı Antik Yunan'da, Rönesans'ta, Klasisizm akımında görülmektedir. Bu dönemlerin ortak özelliği renk

ilişkilerindeki teknik yönde bulunmaktadır. Ancak doğaya bağlı olarak kullanılan renklerin dönemler içinde ifade ettiği öz, her zaman birbirinden farklı olmuştur. Biraz daha açmak gerekirse, Rönesans'ta rengin temsil değeri ile kullanımı doğayı insanla eş düzeye getirmiştir; fakat Klasisizm'de rengin temsil değeri, ütöpik bir dünya yaratma düşüncesini desteklemiştir.

Renk, özgül değer olarak kullanıldığı dönemlerde de öze bağıntısı açısından, farklılıklar göstermiştir. Ortaçağ resimlerinde özgül ve ana renklerin tercih edildiği ve bunların simgesel anlamlara bağlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu resimlerdeki özgül renk değerleri, Hıristiyan inancını yaymak ve inananlara bu dinin gereklerini kolayca aktarmak amacıyla kullanılmıştır. Bazı Barok dönem resimlerindeki özgül renk değerleri ise mistik ışığın taşıyıcısı olmuştur. Yüzyıllar sonra Fovlar, özgül renk değerlerini, yaşanan dönemin sanat kuramlarına, toplumsal gelişimlerin insan üzerinde yarattığı baskıya bir tepkinin simgesi olarak kullanmışlardır. Malevich'in "Siyah Üzerine Beyaz Kare" isimli resminde ise renk biçimden kopmuştur.

1945'lerden sonra II. Dünya savaşının tüm yaşamda oluşturduğu yıkım, sanatta da etkisini göstermiştir; örneğin, Soyut Dışavurumcu yapıtlarda ressamlar tamamen kendi iç dünyalarına dönmüşlerdir. Bu tür çalışmalarda rengin özgül ya da temsil değeri öncelik taşımamıştır. Genel olarak Soyut Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarında renkler özellikle hiçbir renk teorisi ya da ilişkisi düşünülmeden anlık bir karar sonucunda kullanılmıştır. Kolaj tekniği ile yapılan çalışmalarda ise hazır görüntülerle birlikte çizim ve boyamalara yer verilmiştir.

Tüm bunlar göstermektedir ki resimlerdeki değişen öze bağlı olarak rengin kullanılma biçimi de değişmiştir. Hatta bazı zamanlarda renk tamamen resimden çıkarılmak istenmiştir; fakat bu tutum en az fovların renkçiliği kadar rengi önemli konuma getirmiştir. Sonuç olarak tekil görüş yerini çoğul görüş ve anlatımlara bırakmıştır denilebilir. "Çok anlamlılık, derin anlamlar taşımanın ötesinde birbiri ile ilişkisiz gibi gözükten yüzeysel anlamların yan yana gelmesi ile oluşur" (Coskun, 2004, s.116). Çok anlamlılık, çok biçimlilik ve çok zamanlılık kendisini renkte farklı renk anlayışlarının birlikte, aynı yüzey ve aynı anda kullanılması şeklinde göstermiştir; yani çok renklilik şeklinde.

2. RENGİN TANIMI

Renk ilk insanın varolduğu dönemden beri bilinen bir olgu olmasına karşın, bilimsel tanımını ilk defa Newton yapmıştır. Newton'a göre renk beyaz ışığın tayfidır, yani nesnelerin rengi yoktur. Demir (1993, s. 29) “güncel yaşantıda karşılaşılan birçok olay, beyaz ışığın değişik renklerden oluştuğunu göstermektedir. Kristal avizeden duvara düşen renkler ve gökkuşağı renkleri bu gerçeğin anlaşılmasını sağlamaktadır”der. Sözen (1992, s.200) rengi, “ışığın kendi öz yapısına ve nesneler üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etki” olarak tanımlar. Işığın bulunmadığı ortamlarda rengi algılamak mümkün değildir.

İzlenimciler, Newton'un renk teorisine göre ışığın nesne üzerinde yarattığı renk izlenimlerini resmetmişlerdir. Newton tarafından ortaya çıkarılan bu bilgi sanatta devrim yaratmıştır. Resim tarihinde rengin kullanımını sadece İzlenimciler için önem taşımamıştır. Daha önceki dönemlerde ya da daha sonraki dönemlerde de renk, zaman zaman birinci dereceden öneme sahip olmuştur.

Resim sanatı sürecine bakıldığında renk kullanımını çok farklı unsurların belirlediğini görmek olasıdır. Bunları inançların sınırlamaları; anlatım felsefeleri; görsel algılayma ve görsel iletişim ile ilişkili olarak rengin fizik, fizyolojik ve psikolojik etkileri; içgüdüsel değerlendirmeler ve tesadüfi oluşumlar olarak belirlemek mümkündür.

2.1. Rengin Fizik Etkileri

Fiziksel sistemde renk, ışınların ölçülebilir ve rakamlarla ifade edilebilir durumudur. Newton, beyaz ışığın renkli ışıklardan oluştuğunu göstermek için, karanlık bir odaya küçük bir delik açar ve bu deliğe bir prizma yerleştirir, gün ışığını buradan geçirir, renklerin ayrıştığını görür. Ayrışan renkler mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızıdır (Şekil 1). Bu renkler birleştirildiğinde tekrar beyaz ışık yani gün ışığı elde edilir. Sarının “diğer renklerden daha parlak görünmesi, güneş ışığının daha fazla sarı içermesi ve gözün sarıya karşı daha duyarlı olmasındandır” (Demir,1993, s.29). Işığı oluşturan renkli ışınların nesne tarafından yansıtılması ve emilmesi ile de insanlar nesnelere renkleriyle algılayarak. Örneğin, beyaz bir nesne tüm ışınları yansıtması nedeniyle beyaz görülür; siyah bir nesne de tam tersine tüm ışınları emmesinden dolayı

siyah görülür. Mavi bir nesne ise mavi ışını yansıtır diğer renk ışınlarını emdiği için mavi görülür. Graves (1951, s.319) “renk ışınlarının bir araya gelmesiyle oluşan beyazlık ya da boya renkleri ile oluşan siyahlık ise, bütün renkleri içinde bulundurduğu için aslında renksizlik” tir der.



Şekil 1. Işığın prizmadan geçmesi sonucu oluşan renkler

Renklerin rakamlarla ifade edilen fizik özellikleri; kırılma açısı, dalga boyu ve titreşim sayılarıdır. Ana renkler bazında sırası ile bakacak olursak, kırmızı en az kırılan ve dalga boyu en uzun olan renktir. Mavi en fazla kırılan ve titreşim sayısı en yüksek olan renktir. Sarı ise kırmızıdan daha fazla, maviden daha az kırılır; keza titreşim sayısı olarak kırmızıdan fazla, maviden daha azdır. Dalga boyu olarak ise mavi en kısa; kırmızı en uzun; sarı, mavi ile kırmızı arasında bir dalga boyuna sahiptir.

Itten (1983, s.18) “ışık dalgaları, kendi başına renksizdir. Renk ancak bizim gözümüzde ve beynimizde oluşur... her bir renk farklı ışık duyum kalitesinde oluşur” diye açıklamıştır. “Renk, gözün ağ tabakasında sarı, kırmızı ve mavi- gri renklere

duyarlı sınırlar tarafından algılanır”(Demir, 1993, s.53). Bu olaya ise rengin fizyolojik etkileri denir.

2.2. Rengin Fizyolojik Etkileri

Işığın göze ulaşması sonucunda renk, retinadaki “rengi duyarlı sınırlar tarafından algılanır kimyasal enerjiye dönüşerek beyne ulaşır ve beyinde anlam kazanır”(Demir, 1993, s.31). Bu durumdan da anlaşılacağı gibi görme olayı ışık, göz ve beyin arasındaki iletişimle gerçekleşir.

Bir nesnenin beyaz görünmesi gözdeki rengi duyarlı sınırların aynı oranda uyarılması ile ilgilidir. Sınırlardan birinin duyarlılığındaki aksama renk körlüğünü ortaya çıkarır. Rengi duyarlı sinir uçlarının yorulması sonucunda ise farklı renk algılamaları, yanılsamalar şeklinde oluşur. Örneğin, kırmızı bir nesneye uzun süre bakıldığında bu rengi duyarlı sinir ucu yorulacağından bakışlar başka gri bir alana çevrildiğinde, gri alan kırmızının tamamlayıcısı olan yeşil renkte algılanır.

Her rengin siyah üzerindeki renklilik etkisi artar, ayrıca renk daha ışıklı görünür. Çünkü algılama olayı mukayese etme yani kıyaslama olayı ile netleşir ve gerçekleşir. Burada renkle siyah arasında mukayese edilebilir bir farklılık vardır. Bütün renkler siyahtan daha açık ve daha ışıklıdır. O nedenle her renk siyahın üzerinde daha ışıklı durur. Çünkü karşılaştırılan farklılıklar birbirlerini aksi uçlara doğru güçlendirirler. Yani siyah kendinden daha ışıklı olan rengi ışıklı tarafa doğru güçlendirir, ışıklı olan renkte kendinden koyu olan rengi, koyu olan rengi doğru güçlendirir. Bu olgu beyazla renk arasında ele alındığında, beyaz bütün renklerden daha açık olduğu için üzerindeki veya yanındaki rengi daha koyu ve ışısız gösterir.

Sonuç olarak fizyolojik açıdan renkler gözde ve beyinde oluşan bir yanılsamadır. Bu yanılsama ise, gözün yapısı ve beyinle ilgilidir. Aynı rengin farklı renklerde kendisi değişirse de değişiyormuş gibi algılanması; gözün biyolojik yapısından, insanın renkleri karşılaştırma eğiliminden kaynaklanmaktadır.

2.3. Rengin Psikolojik Etkileri

Bireyin deneyimleri, karakteristik özellikleri, kültür düzeyi, ekonomik durumu, anıları, yaşı vb. etkenler dünyayı algılama biçimini etkiler. Aynı şekilde insanların renkleri algılayışını da bu faktörler etkilemektedir. Örneğin, kırmızı renk bazen geçmişte bahçedeki ağaçtan kopardığımız sulu bir elmayı hatırlatırken, bazen de

çocukken ateşe değen elimizden dolayı yanık acısını hatırlatabilir. Bu nedenle renkler de bireysel farklılıklar kadar çeşitli psikolojik etkilere sahiptirler.

Renklerin psikolojik etkilerine dair Kandinsky'nin ve Itten'in söyledikleri dikkate değerdir: Örneğin, Kandinsky (1969, s.86) *Arnheim'a göre: Sıcak renkler kan basıncını yükseltir, soğuk renkler düşürür... Renk psişik bir titreşim uyandırır. Fiziksel görme hemen ikinci bir olay olarak psikolojik tepkiyi uyandırır. Sıcak kırmızının uyarıcı etkisi vardır. Çünkü kana benzemektedir, yarattığı izlenim acılı, üzücü olabilir. Burada renk üzücü etki yapan başka bir fiziksel olayı canlandırmaktır* der.

İzlenimciler sıcak renklerin yakınlık, soğuk renklerin ise uzaklık duygusu yarattığını fark etmişlerdir. Delacroix sıcak renklerin resimsel anlatıma, zenginlik ve sevinç hissi verdiği düşünmüştür. Renkler genel olarak psikolojik etkileri bakımından, şu şekilde ifade edilmişlerdir; yeşil renk, “verimlilik ve mutluluk, huzur, umut, bilim ve inancın sembolü” (Erbaş, 1996, s.12) olarak görülmüştür. Sarı renk bol ışıklı, ama bir o kadar da derinlikten yoksun, bazen de Van Gogh'ta olduğu gibi psikolojik sarsıntıların ifadesini taşıyabilmiştir. Altın sarısı ise ilahi gücün, aydınlığın simgesi olmuştur.

Ana renklerden kırmızı güçlü, kışkırtıcı anlamlara sahipken, dini resimlerde ise tanrıya yakın şahsiyetlerin giysilerinde mistik gücü simgelemiştir. Mavi, kırmızının tersine pasiftir. Kan dolaşımını etkileyen, heyecan uyandıran kırmızıya karşı mavi, sinir sistemini etkileyip kişiyi sakinleştiren bir etkiye sahiptir. “İnancın sembolü olan mavi, Çinlilerde ölümsüzlüğün sembolü olmuştur” (Erbaş, 1996, s.17). Itten (1983, s.135) “Mantığın (yani sarının) hüküm sürdüğü yerde, inanç (yani mavi) donuk ve karanlık olur” der. Tüm renk ışınlarını içinde bulunduran beyaz mutlak sessizliği, temizliği ve saflığı ifade eder; siyah, karamsarlık ve ölümü simgeler.

Kısacası insanların kendi deneyimleri ve toplumsal deneyimler renklere, bazen ortak anlamlar bazen de farklı anlamlar yükler. İleriki bölümlerde renge ilişkin psikolojik anlamların yanı sıra, sosyolojik anlamların da nasıl değiştiği eser örnekleri üzerinde gösterilmeye çalışılacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

RESİMDE AÇIK- KOYU RENK DEĞERLERİ VE ÖZLE BAĞINTISI

1. AÇIK- KOYU RENK DEĞERLERİ VE ANLAM

Ressamlar çoğu zaman resmin temel renk dengesini, açık- koyuya dayalı renk ilişkileriyle kurmuşlardır. Örneğin Constable, resimlerinde renkleri sıcak kahverengiden aşamalı olarak gri maviye dönüştürmüştür. Işık ve derinlik etkilerini bu şekilde yakalamıştır. Constable bu ışık ve derinlik etkilerine “doğanın belli belirsiz açık- koyu etkileri” (Gombrich, 1992a, s.61) demiştir. Ressamlar, resimlerde siyah, beyaz ve grinin yarattığı renklilikten yararlanmışlardır. Örneğin, Tiepolo'nun “Kutsal Aile Kaçarken” (Resim 1) isimli kazıma resminde bu gözlenebilir.



Resim 1. Tiepolo, “Kutsal Aile Kaçarken,” 1752.
(Sanat ve Yanılsama, 1992, s.220)

Gombrich (1992a, s.221) bu resimle ilgili olarak şunları söylemiştir: *Bir biçime ilişkin yorum ve sınıflandırma, bununla ilgili renk duyumsamamızı da etkiler. Bu noktayı siyah- beyaz grafik betimlemeler karşısındaki tepkilerimizin çözümlemesini yaptığımız zaman da kolaylıkla saptayabiliriz. Tiepolo'nun gravüründeki mermer heykel, Ermiş Joseph' in giysisinden nesnel olarak daha beyaz değildir; ancak bizler koyu renk yapraklardan oluşma bir arka düzlem önünde heykeli parlak beyaz olarak algılamak, kutsal ailenin giysilerinin de beyaz olduğunun ayırdına hemen hiç varamayız. Bu gravür, bize bir yansıtma deneyi için perde işlevini yerine getirmektedir; gerçi bu yansıtma görsel bir yanılsamaya yol açmamakta, fakat resmi görme biçimimize göre belli bir "renklendirme" yi gerçekleştirmektedir. Belki de en doğrusu, giysiyi "olasılıkla koyu" gördüğümüzü söylemektir. Ruhbilimci Hering, "anımsama rengi" terimini kullanmıştır. Biz, burada bir "renk beklentisi" nden sözdebiliriz.*

İnsanların daha önceki deneyimleri, bilgileri, gözlemleri ve şartlanmışlıkları resimlerdeki siyah- beyaz renkleri, renkli algılamalarına neden olur. Sanatçılar da bunun bilincinde oldukları için resimlerinde bu etkileri kullanmışlardır. Benzer özellikler açık- koyu renk değerleri içinde geçerlidir. Açık- koyu renk değerlerinin en yoğun biçimde kullanıldığı resimler ise Uzakdoğu resimleridir. Çünkü Uzakdoğu resimleri, yazının etkisini taşımaktadır.

Avrupa resim sanatında ise Uzakdoğu resminden farklı bir yol izlenmiştir. Avrupa sanatında çizginin ifade gücü yerini renge bırakmıştır. Bu nedenle Avrupa Resim Sanatını, çizgiden renge doğru yapılan bir serüven olarak tanımlamak yanlış olmaz. Ancak açık- koyu renk değerleri ve siyah- beyaz renkler, Avrupa'da modern resimle birlikte önemini yitirmiş olsa da bazı sanatçılar resimlerindeki anlamları bunlarla oluşturmuşlardır; buna en güzel örnek ise Picasso'nun Guernica isimli yapıtıdır.

1.1. Uzakdoğu Resmi ve Renk

Uzakdoğulu sanatçının resimdeki problemi daha çok yazıya paralellik göstermektedir. Bu nedenle kalemin ya da fırçanın çizici özelliğinin yanı sıra mürekkebin açık-koyu değerleri de sanatçıları derinden etkilemiştir. Uzakdoğu resimlerinde açık- koyu renk değerleriyle yaratılan belirli formları, belirsiz formlar takip eder ve formların bir bütün halinde algılanması izleyenin formu belirli olanlardan belirsiz olanları tahmin etmesiyle mümkün olur. Gombrich (1992a, s.320) "Bu noktada eski Çin'e ait formülü anımsayalım: düşüncenin var olduğu yerde fırça dinlenebilir" der. Uzakdoğu resminde belirlilik ve belirsizlik kavramları karşıt başka kavramları

simgelemektedir: Bunlar ise görünürlük ve görünmezliktir. Gombrich (1992a, s.204), Çin sanat kuramı, çini mürekkebi ile fırçayı kullanmama yoluyla bir şeye anlatım kazandırma gücünü ele alır. Gözleri olmayan figürler bakar gibi, kulakları olmayan figürler de dinler gibi gözükmelidir... Belki bin fırça vuruşuyla betimlenemeyecek, ama doğru birkaç yalın fırça vuruşuyla yakalanabilecek şeyler vardır. O zaman bunun adı tam anlamıyla görünmeyeni görünür kılmak olur.... Düşünce varsa eğer, fırça daha az çalışabilir demektir (Resim 2).



Resim 2. Hui Wang, “İmparator Kangxi’nin Güneye Teftiş Turu,” 1691.
(<http://www.asianart.com/splendors/scape1.html>)

Resimlerde, bir rengin koyu ve açık tonları yanında başka renkler, özellikle de parlak renkler görülmemektedir. Uzakdoğu resimlerindeki baskın renk anlayışı bir rengin tonlarıdır; bunlar da genellikle pastel, kahverengi ve yeşil tonlardır. Uzakdoğulu sanatçıyı buna iten nedenler şöyle sıralanabilir; Uzakdoğu inancı, yaşam felsefesi; Uzakdoğulu insanların şükürcü ve sabırlı bir tavra sahip olması ve doğa sevgisi; Uzakdoğu ülkelerinin sisli ve mistik hava şartları.

Uzakdoğu kültüründe genel olarak yüzyıllar boyu belirgin bir değişim görülmemiştir; dolayısıyla sanatsal anlamda çok farklı tarzlardan söz edilememektedir. Gombrich (1997, s. 286)’ e göre “1800 yılından biraz öncesine kadar Çin’de büyük bir değişiklik söz konusu değil” dir. Bu nedenle yüzyılları aşım gelen Uzakdoğu sanat anlayışını, yukarıda belirtilen özellikler çerçevesinde irdelemek gerekir.

Uzakdoğulu sanatçıların yaşam felsefelerinin ve inançlarının birer yansıması olarak görülebilecek resimlerde, biçimler kusursuz bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Renkler, bu biçimlere uyum sağlayacak pastel tonlardadır; kendilerini öne çıkaracak bir ışıklılıkta değildirler. Çünkü ışıklı renkler kendi başlarına da anlamlar oluşturabileceği için Uzakdoğulu sanatçılar, resimde istedikleri anlamların dışındaki oluşumlara neden olan her türlü etkiyi, resmin dışında bırakmışlardır.

Gombrich (1992a, s.155) *Çin sanatında önemli olan, ne zamana direnebilecek resimler oluşturmaktı, ne de somut anlatıyı gerçekleştirmektir; bu kültürde en iyi biçimde “şüursel uyanış” diye adlandırılabilir bir konum amaçlanmıştır. Bu bağlamda Çin sanatçısının rolü, hala hep dağları, ağaçları ya da çiçekleri “yaratan ” kişinin rolüdür. Çinli sanatçı bunları, özlerinin gizini çözmüş olduğu için, neredeyse sihirli bir biçimde ortaya çıkarabilir; ama bu işi, Çinlilerin evrenin doğasına ilişkin düşüncelerinden kaynaklanma bir atmosferi saptama ya da uyandırma amacıyla yapar der.*

Çini mürekkebi ve fırça ile yapılan leke resimleri, Çinli ve Japon sanatçılar için yazılı bir metnin okunabilirliği ile eşdeğerde olmalıdır. Fırçanın kararlı bir şekilde sürülüşü sonucunda oluşan renk lekeleri, bir tepecik, bir ağaç, bir bulut, bir figür, bir kuş çıkarır verir. Fırça, renk lekeleri ve sanatçı arasındaki bu ilişki ruhsal ifadelerin birer göstergesini sunarken diğer taraftan bir ulusun tarihini, coğrafyasını, inancını ve kültürel yapısını da sunmaktadır.

Uzakdoğu inanışları bireysel kurtuluşu ve bireysel olgunluğu temel almıştır, bazen de toplum olarak birlikte yaşayabilmek için geleneklere sahip çıkmayı ve saygıyı öğrenmeyi amaç edinmiştir. Oysa evrensel, semavi dinlerde varolan anlayış, tüm insanlığı tanrı yoluna sevk etmektir. Buddha’dan etkilenen Laoçe, bireysel kurtuluşu savunur ve öğretisi yasası Tao’dur. Uzakdoğuda toplumsal birlikteliği geleneklerde bulan kişi ise Konfüçyus’tur. Gombrich (1997, s.78) *Laoçe’ ye göre yapılması gereken tek bir şey vardır: Hiçbir şey yapmamak. İçine kapanıp sakın bir tarzda yaşayacaksınız. Çevrene bakmayacaksınız ve olup bitenleri gözlemleyeceksiniz. Bu işi başarabilen bir ağaç veya çiçek gibi olur, tıpkı onlar gibi amaçsız ve bilinçsiz. İşte o zaman Tao’nun gökyüzünü hareket ettiren ve ilkbaharı getiren büyük, genel yasası bu insanı etkilemeye başlar der. Uzakdoğu’daki inanç sistemi, insanlara doğaya ve diğer varlıklara saygıyla davranmayı ayrıca onlarla barış içinde yaşamayı öğretir. Bu düşünceler resim yüzeyine, yumuşak fırça sürüşlerindeki renklerle aktarılmıştır.*

Gombrich (1992, s.109) şöyle demektedir; *doğu dinlerine göre, hiçbir şey, doğru bir biçimde düşünceye dalmaktan veya başka bir deyişle, derinlemesine düşünceye dalmaktan daha önemli olamazdı....rahipler...doğal şeyleri, ...su ve onun bize öğretebileceklerini düşünüyorlardı; nice alçak gönüllü ve başeğici olduğu halde, kayayı nasıl aşındırdığını, nasıl berrak ve taze olduğunu, sıcaktan*

kavrulmuş tarlayı nasıl ferahlatıp dirilttiğini; veya güçlü ve başı yükseklerde olduğu halde, yamaçlarında ağaçların büyümesine izin verecek denli iyi yürekli olan dağları düşünüyorlardı. İfade edilen cümlede, Uzakdoğulu resim ustaları için doğanın, ne kadar çok önem taşıdığı görülmektedir. Uzakdoğu'daki coğrafi şartlar, sisli atmosfer izleyende büyümlü bir etki bırakır. Atmosfer doğadaki renklerin parlaklığını ve biçimlerin netliğini azaltır. Bu nedenle resim ustaları resimlerinde pastel tonları kullanmışlardır. Uzakdoğu resimleri ifade ediliş tarzları nedeniyle belirli bir öğretinin benimsetilmesi ya da dayatılmasını değil, düşünceye dalmayı ve izleyenlere derin bir sessizlikte sabrı öğretmeyi amaçlamaktadır.

Avrupalı sanatçılar ise yüzyıllar boyunca gerçeklik yanılsamasını artırmak için doğal renkleri ve biçimleri kullanmışlardır: Bu şekilde belki de tüm dünyayı bir pencereden izleyebilme ve yönetebilme arzularını ifade etmişlerdir. Uzakdoğulu sanatçılar ise pastel renkleri ve biçimi elin kararlı hareketleri sonucunda kusursuzca yakalamaya çalışmışlardır, gerçeklik duygusunu arttıracak olan doğal renklerden sakınmışlardır. Bu nedenle Uzakdoğu resimleri, Uzakdoğu insanların yaşam biçimlerine bağlı olarak gerçeküstü ya da mistik bir anlatıma sahiptir ve dünyaya egemen olma ruhunu taşımazlar. Uzakdoğu resimlerinin, dikkati çeken diğer bir özelliği ise 'yüce' duygusunu daha bir derinden uyandırmasıdır. Resimlerde yüce kavramını, manzaraların buğulu ve büyümlü atmosferinde kullanılan renkler oluşturmaktadır.

Avrupa resminde figür odaklı bir anlayış benimsenmesine karşın, Uzakdoğu'da figür kadar fon da önemlidir. Uzakdoğu resminde Ergüven (2002, s.99)'e göre " çizgi ile boş yüzey arasında tanık olduğumuz ilişki, her şeyin tözü olan sonsuz boşluğun renge benzer bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır. Figürler bu boşluğa yazılmış imgelerdir artık; çizgi, bu sonsuz mekandan almaktadır gücünü" der. Tıpkı kaligrafide olduğu gibi resimde de kağıdın beyazıyla form arasında, fon-figür ilişkisi kurulmuştur.

Gombrich (1992a, s. 205)'e göre: *Çin sanatının görece olarak sınırlı, kaligrafiye çok yakın görsel dağılımı ile, imgeyi yansıtmayla tamamlaması için izleyiciye yönelme yolundaki güçlü eğilim arasında büyük olasılıkla bir neden- sonuç bağlantısı bulunmaktadır. Parlak ipeğin boş yüzeyi, üstündeki fırça vuruşları kadar resmin bir parçasıydı. Çinlilerin kaleminden çıkma bir başka incelemede de şöyle denmektedir: Pagodanın ucu göğe uzantıyorsa, yapının ana bölümünü de göstermek gerekli değildir. Yapı, gerçekte varolmaksızın sanki varmış, hem yukarı, hem de alt bölümüyle varmış izlenimini uyandırmalıdır. Tepelerin ve topraktan yapılmış duvarların yalnızca yarısı görülür; üstü otlarla kaplı kulübelere ve samanla kaplı çardaklar yalnızca kaba çizgilerle gösterilmelidir.*

Özetlemek gerekirse; Uzakdoğu resim sanatındaki açık- koyu renk değerlerinin, belirli olandan belirsiz olanı ifade etme yöntemi, görünmeyeni görünür kılmak gibi bir özü içerdiği anlaşılmaktadır. Batı resim sanatında ise “esinleyici renk, tarih boyunca resmin özerkleşmesi yolundaki genel eğilimin asıl itici gücü...” (Ergüven, 2002, s.99) olmuştur ve renkler dönemlere göre farklı farklı anlamlar taşımışlardır.

1.2. Guernica ve Renk

1870’lerden sonra resimde rengin ağırlıklı bir şekilde önce Empresyonistler, daha sonra ise sırasıyla Fovlar ve Dışavurumcular tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Ancak Kübizm akımına bağlı olarak yapılan resimlerde ve Pablo Picasso’nun 1937 yılında yaptığı “Guernica” isimli tabloda olduğu gibi açık-koyu renk değerleri ve siyah-beyaz renklerin resimlerde kullanıldığı görülmektedir. Guernica oldukça az renge sahip olan bir resim olmasına karşın, büyük bir üne sahiptir. Berger (1989, s. 175)’e göre “Yirminci yüzyılın en ünlü resmidir Guernica. Özelde faşizmin, genelde modern savaşın acımasızlığına karşı bir protesto olarak görülür.”

Picasso bu resmi, İspanya’daki Bask bölgesinde bulunan Guernica kasabasının Alman uçaklarınca bombalanmasından sonra yapmıştır. Yaşanan acının temsili bir anlatımla değil de simgesel temeller üzerine oturtulmuş olduğu görülür ve bu şekilde yaşanan acı, daha da güçlü bir şekilde gözler önüne serilmiştir. Çünkü acı, savaş, karamsarlık, olumsuzluklar, vahşet ve karanlık günler siyah- beyaz renklerle örtüşen bir anlama kavuşmuştur. Resimde yaşamın yok edilmesiyle, renklerin yok edilmesi eşleştirilmiştir.

Lynton (1991, s.192) şöyle demektedir: *Picasso bir duvar resminin geniş çerçevesi içinde, birtakım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirdi. Resimdeki simgecilik açık olmamakla birlikte, figürlerin ne yaptığını, örneğin, atın acı çektiğini, boğanın kötü olduğunu çıkarabiliriz. Nerdeyse siyah- beyaz olan bu resim (bir serginin ortasında çok etkili bir renk tutumluluğuydu bu), hava-sız ve mekan-sızdır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın, resme hemen hemen hiç ışık vermez gibidir.*

Picasso’nun elinde güncel bir konu efsanevi bir anlatıma dönüşmüştür. Lynton (1991, s.193) resim için şunları da eklemiştir: “Dolaylı olarak yığınların çağdaş yaşantılarını yansıtır. Picasso’nun resmindeki çıplak ampül, bize bunun insan eliyle düzeltilmesi gereken bir insan dünyası olduğunu hatırlatır.”



Resim 3. Picasso, "Guernica," 1937.
(Öncü Ressamlar Picasso, 1993, s. 68- 69)

Sanatçı vatanında yaşanan acıları kendi iç dünyasında hissettiği acılarla da özdeşleştirmiştir. Berger (1989, s. 179) bu konuda şöyle demektedir: *Guernica, çok derinden öznellik taşıyan bir yapıttır- gücü de buradan kaynaklanır zaten. Picasso, gerçek olayı imgelemlerde canlandırmaya çalışmamıştır. Kent yoktur, uçaklar yoktur, patlama yoktur; günün, yılın, yüzyılın belli bir zamanına ya da İspanya'da olayın geçtiği kesime hiçbir gönderme yoktur. Suçlanacak düşman yoktur. Kahramanlık da yoktur. Gene de yapıt bir protestodur- resmin tarihini bilmeseyse bile anlar insan bunu. Öyleyse protesto nereden kaynaklanmaktadır? Bedenlerde- ellere, ayak tabanlarına, atın diline, annenin memelerine, başlardaki gözlere- olanlardadır protesto. Resmediliş yoluyla bunlara olanlar, bedende duyulanların, olup bitenlerin duyuluş biçiminin imgelemdeki eşdeğerleridir. Onların acıları gözlerimiz yoluyla hissettirilir bize. Acı da bedeninin protestosudur.... Acıyı ve korkuyu tarihten soyutlayıp protesto içindeki bir doğaya iade eder (Resim 3).*

Acı ve korku, biçimlerde olduğu kadar renklerde de hissedilmektedir. Savaşla renkleri alınan bir dünyayı simgeleyen Guernica, siyah- beyaz ve gri bir yaşamı sergilemektedir. Resim, tüm dünyadaki insanlara yapılan bir uyarıyı içermektedir. Guernica, tüm resim tarihine bakıldığında, bu kadar az gerçeklik yanlısamasıyla ve bu kadar az renkle bu kadar derin bir etki bırakan tek resimdir.

Avrupa resim tarihinde bir başka ressamın renge karşı aldığı tavır ise yine rengi önemli bir konuma getirmiştir. Ergüven (2002, s. 126) bunu şöyle örneklemektedir; *Max Beckmann, yaşam ve öncelikle biçime hizmet ettiği ölçüde rengi dikkate almasına karşın- biçimi horlarcasına ön plana geçen rengin, resmi zanaata çevirdiğini söyler- yine de iki renk aracılığıyla kurar dünyasını: "Tıpkı erdem ve suç gibi her şey beyaz ve siyah görünüyor bana. Evet, siyah ve beyaz benim iki elemanımdır. Çoğu insan, yalnız beyazı, gerçek güzeli görmeyi düşler; siyah, çirkin ve yıkıcı olana hiç yer yoktur bunlarda. Ama ben her ikisini de almalyım; çünkü sadece bunlarda, siyah ve beyazda,*

bütünlüğü içinde Tanrı'yi, onun yeryüzünde durmadan değişen dramı nasıl yarattığını görebilirim.”
Yalnız 20. yüzyılda değil, tüm resim tarihi boyunca tanık olduğumuz bu ve benzeri örneklerin ortaya koyduğu gerçek ise şudur: Bilinçli olduğu sürece, resimde rengi dışlayan tavır da, düpedüz renkçiliğin göstergesidir sonuçta.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE ÖZGÜL RENK DEĞERLERİ VE ÖZLE BAĞINTISI

1. ÖZGÜL RENK DEĞERLERİ VE ANLAM

Resimde rengin yüzyıllar boyu süren serüvenini anlayabilmek için ne tür felsefi anlayışlardan ve dini inanışlardan etkilendiğini araştırmak ve toplumsal sınıfların en üstünde bulunan asillerin sanata nasıl yön verdiklerini irdelemek gerekmektedir. Bu etkenler, resimde rengin bazı dönemlerde özgül, bazı dönemlerde ise temsil değerine bağlı olarak kullanılmasına neden olmuştur.

Özgül ve temsil renk değerleri ise şöyle tanımlanmaktadır: Ergüven (2002, s.102)'e göre: *Hans Jantzen'in renk açısından, Batı resim tarihini açıklamak üzere önerdiği bir kavram çifti halen geçerliliğini korumaktadır. Jantzen, doğal (dış dünyada karşılaştığımız) örneği dikkate almaksızın, kendi başına varolma eğilimindeki renk için özgül değer kavramını önerirken, yanılısamacı anlayışın hizmetindeki renk için de temsil değerini öngörmüştür. Özgül değerde, kendisini taşıyan nesneden soyutlanan rengin güzellik, boya değeri, diğer renklerle birbirini tamamlama olasılığı vb. temel güçleri söz konusudur. Oysa temsil değeri gündeme geldiğinde, rengin taşıyıcısı olan şeyin(nesne/figür) dokusu, sertliği, yoğunluğu, parlaklığı vb. yansıtma sorununa girip, ön planda rol oynamaktadır artık.*

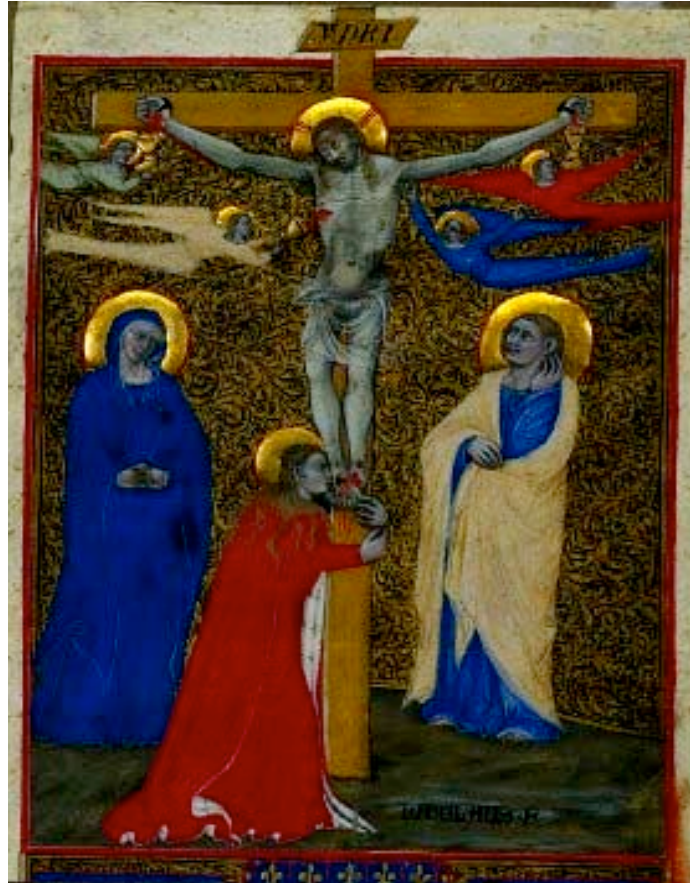
Resimde renk, uzun zaman temsil değerine bağlı olarak kullanılmıştır; yani nesneden bağımsız olarak düşünülmemiştir. Örneğin, yeşil renk yapraklar üzerinde kullanıldığı zaman kendi varlığını kabul ettirebilmiştir. Antik Çağ'da, bu düşünce yoğun bir şekilde savunulmuştur ve Rönesans'ta da devam etmiştir. Rengin nesneden bağımsız varlığına ise Ortaçağ resimlerinde rastlanmaktadır. Renk bu şekilde soyut bir anlama bürünmüştür.

Ancak özgül renk değerlerinin kullanılması sadece Ortaçağ resimlerine özgü bir durum değildir. Ressamlar özgül renkleri farklı amaçlar için sanat tarihinin değişik dönemlerinde tekrar tekrar kullanmışlardır. Özgül renk değerleri Doğu minyatürlerinden Ortaçağ ikonalarına, dışavurumcu resimlerden soyut çalışmalara kadar uzanan geniş bir yelpazede kullanılmıştır. Bu bölümün alt başlıklarında, ikonografik anlatımlı

resimlerde, bireysel dışavurumu içeren resimlerde, soyut çalışmalarda kullanılan özgül renk değerlerinin öze bağıntısı anlatılmaya çalışılacaktır.

1.1. İkonografik Anlam ve Renk

Ortaçağ'da, Hıristiyan dinini konu alan resimlerde, soyut bir anlama kavuşan renk ve biçim, dini anlatan simgelere dönüşmüşlerdir. Dönemin ustaları bu simgeleri yalın bir resim diliyle ifade etmeye çalışmışlardır. Papazlar ve rahipler de bu yalın resimlerin, okuma yazma bilmeyen sıradan insanlara, dini bilgileri öğretmede yararlı olacağını düşünmüşlerdir. Ortaçağ kitap resimlerinde, vitraylarda ve mozaiklerde kullanılan renkler ve biçimler bazı kurallara bağlanmıştır. Ergüven (2002, s.100) “simgeselleştirme isteminin kökeninde yalnız biçim değil, renk de yer almaktadır” (Resim 4) der.



Resim 4. Nicolo Da Bologna (atfediliyor),
“Çarmıha Geriliş”, 1390.

(<http://www.clemusart.com>- Cleveland Museum of Art)

Umberto Eco (1999, s. 69), ortaçağ estetiğinde biçim ve rengin simgesel anlamlarını şöyle tanımlamaktadır: *Augustinus, De quantitate animae'da güzelliğin geometrik düzenlilik olarak kavrandığı titiz bir kuram geliştirmişti. Bu yapıtında Augustinus, eşkenar üçgenin, kenarları birbirine eşit olmayan üçgenden daha güzel olduğunu, çünkü ilkinde daha büyük bir eşitlik bulunduğunu belirtiyordu; eşit açılardan eşit kenarlara karşılık geldiği kare daha da iyiydi, ancak en güzeli daireydi: Dairede hiçbir açı çemberin sürekli eşitliğini bölmez. Hepsinden üstün olanı ise noktaydı: Bölünemez olan nokta kendisinin başlangıç ve bitiş merkezi olup, şekillerin en güzeli dairenin temel oluşturucusudur. Bu kuram, Tanrının mutlak özdeşliği şeklindeki metafizik duyguya, oran beğenisini getirme eğilimi gösteriyordu; oranlı çoğulluğun birin bölünmez kusursuzluğuna bu indirgenişinde, Ortaçağ'ın çözmek durumunda kalacağı nicelik estetiği- nitelik estetiği karşıtlığı vardır. Niteliksel özelliğin baskın olduğu dini inanç sistemini niceliksel verilerle ifadelendirmek isteği, bir çelişki gibi algılanmaktadır; ancak bu açıklama daha çok resimde 'biçim' unsurunu bağlamaktadır. Ortaçağ resimlerinde rengin konumu biçimden daha farklı ve daha kuvvetlidir. Çünkü Eco (1999, s. 70)'ya göre " renk güzelliği hemen algılanabilirliği, bölünmez doğası, oransal güzelliğin aksine bir ilişkiye ya da bağlantıya bağlı olmaması nedeniyle katışıksız yalın güzellik şeklinde duyumsanır" (Resim 5).*



Resim 5. Andreas Ritzos, "Tahtına Oturan Meryem", 1450'ler.
(Tersten Perspeftif, 2001, s.33)

Ortaçağ resimlerinde her şey ilahi ışıkla aydınlatılmıştır ve dünyevi ışığın gölgeleri resimlerin yüzeyine düşmemiştir. Işık ve renk “aşkınlığın ifadesi” olmuşlardır. “Bu dönemde ışıldama gücü, parlıltı, ışığa karşı geçirgenlik yansıtma özellikleri hem doğa, hem sanatta güzelliğin göstergeleridir” (Ergüven, 2002, s. 101). Antik düşüncede ise, parlak bir nesne parlaklığı olmadan resmedilmemiştir. Benzer şekilde parlaklık da nesnesi olmadan resmedilmemiştir. Ergüven (2002, s.100)’e göre: *Beyazlık evrenseli, bütün beyaz nesnelere ortak olan bir yüklemidir. Ama yüklemelerin, yüklemeleri oldukları nesnelere dışında bir var oluşları yoktur. Altın sarıdır. Ama sarılık altın dışında var olamaz. Antik Çağ ile Ortaçağ resmi arasındaki ayrım ise düşünüldüğü gibi keskin bir biçimde, hemen gerçekleşmemiştir. Antik Çağın biçim ve renk anlayışı, ilk dönem ikonalarında devam etmiştir. Örneğin, ilk İsa tasvirlerinde İsa, antik heykelerde olduğu gibi sakalsız betimlenmiştir, daha sonraları sakallı olarak resmedilmiştir. Benzer yakınlıklar resimlerdeki mekanlarda da gözlenmektedir.*

Panofsky (1995, s.51)’e göre “12. ve 13. yüzyıllar İtalyan ve Fransız sanatında... klasik motiflerin doğrudan ve bilinçli olarak alınıp kullanıldığı, buna karşın pagan temaların Hıristiyan temalara dönüştürüldüğü” örnekler bulunmaktadır. Örneğin, Resim 6’da sadece manevi dünyanın değil, maddi dünyanın imgeleri de görülmektedir; figürleri hacimlendirmek için kullanılan renkler, suyun ve havanın mavisi, toprağın okru rengi antik dönem anlayışının izlerini taşımaktadır. Gombrich (1992a, s.151)’de “Yunan sanatının fetihlerinden ne doğunun, ne de batının sanatı bütünüyle vazgeçebilmiştir” demektedir (Resim 6).

Tüm bunlara karşın Ortaçağ resimlerinde renk, genellikle doğaya bağlılık ilkesine uymayan bir anlayışla mistik anlatımın taşıyıcısı olarak var olmuştur. Bu değişim, Hıristiyan Ortaçağ ile Pagan Antikite arasındaki farklılığın ortaya konmasıyla daha iyi anlaşılabilir. Panofsky (1995, s.67)’e göre “Helen paganizmi insanı, beden ve ruhun birlikteliği olarak düşünürken, Yahudi ve Hıristiyan dinlerinin insan kavramı, esas olarak “yeryüzünün çamuru”nun zorla ve hatta mucizevi bir biçimde ölümsüz bir ruh ile birleştirdiği düşüncesine dayanmaktaydı.” Yani Hıristiyan inancında ruh ve beden ayrı şeylerdi. Benzer şekilde yeryüzündeki görüntüler ve ilahi gerçeklik de birbirinden ayrı şeylerdir. Bu nedenle görme duyusuyla elde edilen bilgiler, din öğretisinin ilkeleriyle uyuşmamaktadır. Buna bağlı olarak da Ortaçağ resimlerinde, insan gözünün algıladıkları betimlenmemiştir.



Resim 6. “ Moses The Israelites,” 10. yüzyıl.
(The Book of Art, Origins of Western Art, s.196)

Ortaçağ resimlerindeki renk kullanımını sağlıklı bir şekilde görebilmek için kutsal resimlerdeki rengi, perspektif anlayışıyla ilişkilendirmek gerekmektedir. Daha önce bahsedildiği gibi Antik Çağ sanatının bilgilerine sahip olan Ortaçağlı ustaların neden perspektifi uygulamadığı merak konusudur. Bunun inançla ilgili bir yaklaşım olduğu doğal olarak tahmin edilebilir; yani bu dünya ile öte dünya birbirinden farklı olduğu için resimlerde çizgisel perspektife yer verilmemiştir. Aksine, perspektif bozuklukları göze çarpacak bir şekilde işlenmiştir. Florenski (2001, s. 42) bunu şöyle ifade etmektedir: *Sözü edilen bu farklı kısaltmaların öne çıkarılmasıyla, -bunlara ilişkin özel renk kompozisyonlarının oluşturulmasıyla ya da ikon ressamlarının söylediği gibi raskirişkalar’la-, kuralların söz ettiğimiz şekilde bilinçli olarak bozulduğu izlenimi daha da güçlendirilir. Burada (örneğin, nötr renklerin ya da belli başlı efektlerin kullanıldığı durumun aksine), bu kısaltmaların gözden kaçmasını önlenmekle kalmaz, üstelik belirginleştirilerek bunun tam tersi yapılmış olur! Raskirişkalar adeta çağrıda*

bulunarak, neredeyse çılgık atarak renklerin genel arka planından öne çıkarlar. Böylelikle, örneğin, binaların normalde görünmeyen kısımları hiçbir zaman gölgede gizlenmez; aksine, çoğunlukla parlak, üstelik ön cepheden farklılık gösteren bir renkle resmedilir.... Bu yöntemlerin, nesnelere bilinen şekilde renklendirilmesiyle karşıtlık oluşturacak biçimde ve bilinçli olarak uygulandığı, bu nedenle sıradan gerçekliğin doğaya uygun biçimde yapılmış taklitleri olarak açıklanamayacağı da ortaya çıkıyor. Çünkü...binaların yan duvarları da ön cephelerden farklı bir renge boyanmaz –öyleyse ikonlarda uygulanan kendine özgü renklendirme tekniğinin, aslında görülmesi perspektif açısından mümkün olmayan yüzeyleri öne çıkarma ve bu yüzeylerin doğrusal perspektiften bağımsız olduğunu vurgulama çabası taşıdığı söylenebilir.

Benzer şekilde portrelerde, gölge olması gereken yerler ışıklı, ışıklı olması gereken yerler ise gölgeli yapılmıştır. Örneğin, burunda ışık alması gereken yer gölgeli ve koyu ifade edilmiştir. Bu durum Meryem'in tahtında, Kutsal Kitapta aynı şekilde devam eder.

Aslında Hıristiyan inancında, önceleri Musevi ve İslam inançlarında olduğu gibi her temsil, tapınılacak put olarak görülmüş ve yasaklanmıştır fakat zamanla Hıristiyanlar, imgelerin aracılığıyla imgelerin ötesinde Tanrı'yı ve İsa'yı daha iyi algılayabildiklerini düşünmüşlerdir. Pırıl pırıl altın duvarlardaki imgeler, inananlara kutsal gerçeğin yetkin bir anlatımını sunmuştur. Kiliselerin altın sarısı duvarları sanki yeryüzü gerçekliğini kapatan, Tanrı gerçekliğini ise sergileyen bir perde gibidir.

Gözle görülmeyenin gösterilebilmesi, yani Tanrı'nın yüce varlığının gösterilmesi aslında dini açıdan mümkün değildir: Bu nedenle resimlerde Tanrı, ancak hissedilebilir. Florenski (2001, s.15)'e göre; *madem ki insan gözü, tanrısal ışığı – ya da tanrısal görüntüyü- görmeye kadir olmasa bile tanrısal ışık evrene- Plotin'e uygun hiyerarşik bir düzenle- zuhur ve sudur etmiştir, o zaman geleneksel ikona öğretisine göre tanrısal ışıkla insan gözü arasında yer alan kutsal figürler, kiliseyi temsil etmektedir. Onlar insanın gözünün görebileceği, ama yine de tanrısal ışıktan nasiplenmiş olan,...figürlerdir. Kilise bu öğretiyi şöyle dile getirir: kilise başpiskopostadır. Nitekim ikonada temsil edilen Meryem Ana'ya bakılınca Oğul'un, İsa'ya bakılınca Baba'nın ve Kutsal Ruh'un görülmesinin nedeni de adı geçen sudur öğretisidir: İkona tanrısal ışıktan pay almış olduğu içindir ki, bizler, tanrısal ışığın çizdiği yolun tersine bir hareketle, ancak görüntüye bakma suretiyle onun ötesine uzanabilir, görüntünün ardında yatan aşkınlığa ancak onun yansısını seyrederek dahil olabiliriz. Tanrısal ışık, gözden çıkarak ikonaya değil, ikonadan çıkarak göze yönelir. Bu nedenle resimlerdeki figürler içlerinden ışık saçıyormuş gibi bir izlenim bırakırlar. Bunun için renkler ve biçimler gerçeklikten uzak bir biçimde kullanılmışlardır, simgeleşen renklerde farklı ton arayışlarına gidilmemiştir. Dini içerikli bu resimlerde renk, ışık için vardır; ışık, renkte ya da parıltılı nesnelere aranmıştır.*

Eco (1999, s. 73)'ya göre; *ışık olarak Tanrı fikri çok eski geleneklerden geliyordu. Hepsi güneşin veya ışığın iyi etki yaratan eyleminin kişileştirmeleri olan pagan Sami kültürünün Baal'inden, Mısırlıların Ra'sından, Perslilerin Ahura Mazda'sından doğal olarak Platoncu idealar güneşine, İyilik'e uzanan bir gelenektir bu. Yeni- Platoncu akım (özellikle Proklos) aracılığıyla, bu imgeler önce Aziz Augustinus ve daha sonra Sahte Dionysios vasıtasıyla Hıristiyanlık geleneğine giriyordu. Bu nedenle ışık, çoktanrılı ve tektanrılı dinlerde önemli bir metafor olmuştur denilebilir.*

“Tüm ortaçağ boyunca Yeni Platoncu düşünceye göre Tanrısal olan, görülüp dile getirilemeyen gerçek ruhları aydınlatan tinsel ışık, somut ışıkta belli etmekteydi kendini” (Ergüven, 2002, s.101). Bu somut ışık öğeleri ise ışığı barındıran özellikler taşıdıkları için parlaklık veren mücevherler, renkli camlar, aynalar, ateşin alevleri; doğada ise gökkuşağının renkleridir ve tüm bunlar tinsel ışığın simgeleridirler. Eco (1999, s.70)'ya göre “*Ortaçağ renk duygusu konusunda (değerli taşlar, kumaşlar, çiçekler, ışık, vb.) gerçekliğin duyulur yönlerine ilişkin çok canlı bir beğeni sergiler...renk ve ışık beğenisi, tipik olarak Ortaçağ'a özgü olan, ancak daha sonradan bilimsel ilgi olarak dile getirilen ve metafizik düşünceler halinde düzenlenen kendiliğinden bir tepkidir (başlangıçtan itibaren ışık, genel olarak mistiklerin ve Yeni- Platoncuların metinlerinde, ruhsal gerçekliklerin eğrilemesi olarak belirse bile). Ortaçağ'da Aquino'lu Thomas “parlak şeylere güzel denir” (Eco, 1999, s.72) der. Ve dönemin beğenisini ortaya koymuş olur.*

Ortaçağ resimlerinde, zemin, altın yıldız ve sarı renklerde. Ayrıca sarı renk, resmin temel rengi konumundadır. Ergüven (2002, s.100)'e göre “Birtakım karşıtlıkları içeren göksel bir ışıktır bu; maddesel olan ile onun ortadan silinişi, yüzeysel yayılım ile mekana özgü ölçsüzlük; ayrıca parlaklık ve sönüşlerde de zamanı aşan ile sürekli değişimin bu yapıtlarda kaynaştığı görülmektedir.”

Resimlerdeki diğer renkler parlaklıkları en yüksek olan ana renklerdir. Ortaçağ'da renk kullanımı ile ilgili en belirgin kurallar 12. yüzyılda cam resimleri örneklerinde görülmektedir. Bu renklerin her biri farklı anlamlar içermektedir. Ergüven (2002, s.101) bunu şöyle ifade eder: *Kırmızı, Tanrı'nın; mavi, Hıristiyanlığın; altın sarısı da kutsal tinin rengiydi. Yani üç ana renk, aynı zamanda üçlemenin renkleridir. Ayrıca yeşil, yeni yaşamın; menekşe, yasın; kahverengi, tahammül ve acının; beyaz, ışığın; siyah da ölümün rengidir. Bu bağlamda, Gotik estetiğine egemen olan kural gereğince, ön sırada yer alan yeşil-kırmızı tınısını, ruhani olana gönderme yapan kırmızı-mavi tınısının izlediğini görüyoruz camresminde (Resim 7).*



Resim 7. “Meryem’e Müjde”,Geç Gotik.
(http://worldart.sjsu.edu/prt47*1)

Gombrich (1992a, s. 151) Ortaçağ resimleri için şöyle der: *Sanat yeniden bir kültür aracına dönüşmüştür ve işlevindeki değişiklik, biçimde de bir değişikliğe yol açmıştır. Bir Bizans ikonası artık sanatsal imgelemin özgür bir eseri değildir; Platon’un bir düşüncesi gibi bir şeyin somutlaştırıcısıdır....Bizans kilisesinin anlatıcı resim dizileri eski olayların imgelemele canlandırılmış anlatımları diye anlaşılır. Bunların amacı, daha çok kilise yılının her yıl yinelenen bayramlarını bir uyarı gibi anımsatmaktır; buna ek olarak sözü edilen resimler, yaşamı ve çektiği acılar kilisenin ayin düzeni içerisinde sürekli yinelenen, hiçbir zaman kavramının egemenliği altında bulunmayan İsa’nın sonsuz varlığının simgeleridir. Anlaşılacağı gibi resimlerde var olan her öğe dinsel öğretiyeye ve kiliseye bağlı kesin bir düşüncenin ifadesidir.*

Resim 8, “Ekmek ve Balıkların Çoğalması Mucizesi”ni anlatan bir mozaik resim, İsa’nın beş ekmek ve iki balıkla beş bin kişiyi nasıl doyurduğunu anlatan bir hikayeyi anlatmaktadır. İsa ve ona inananlar ıssız bir tepeye çıkarlar. Orada İsa, birçok mucize gerçekleştirir. Sonra ona inananların yiyeceklerinin olmadığını fark eder. Öğrencileri ise yanlarında sadece beş ekmek ve iki balığın olduğunu söyler. İsa, başını gökyüzüne kaldırır ve yiyecekleri takdis eder. Yiyecekleri böler ve öğrencilerinin bunları dağıtmalarını ister. Yiyecekler herkese yeter.



Resim 8. “Ekmek ve Balıkların Çoğalması Mucizesi,” M.S.520.
(Sanatın Öyküsü, s. 96)

Gombrich (1992, s. 97)’e göre Resim 8; *yüce bir görkemlilik etkisi uyandıran, canlı ve sıcak renkli bir mozaik. Seyirci, olayın anlatılış biçimi sayesinde kutsal ve mucizeli bir şeylerin gerçekleşmekte olduğu izlenimini duymaktadır. Altın renkli cam parçacıklarıyla örülü, dip yüzeyde (fonda) gerçekçi ya da doğal bir sahne görmüyoruz. İsa, sağlam ve sakin figürüyle mozağin ortasını kaplamış... Üstünde kırmızı giysisi vardır... Sahne, yüce bir tören havası taşıyor. Sanatçının imgeleştirdiği şeylere derin bir anlam verdiğini anlıyoruz. Onun için söz konusu olan, Filistin’de birkaç yüz yıl önce meydana gelmiş olan az rastlanır bir mucize değildir sadece. O mucize, kilisede kişileştirmeni bulan İsa’nın sonsuz gücünün bir simgesi ve tanıtıdır da. İşte bu nedenle İsa, seyirciye bunca dikkat bakıyor. İsa’nın açlığını gidermek istediği kimse, seyircidir.*

Ortaçağ resimlerinde, gerek eski Mısır, gerekse klasik dönemde bilinmeyen yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Gombrich (1992, s.120) bunu şu sözlerle çok güzel ifade etmiştir: “Mısırlılar çoğunlukla, var olduğunu bildikleri şeyi, Yunanlılar ise gördükleri şeyi çizmişlerdir. Ortaçağlı sanatçı, duyduğu şeyi yapıtında anlatmasını öğrenmiştir.”

Dini konulu resimler ve özgül renk değerleri sadece Ortaçağ’da kullanılmamıştır. Gotik sanat üslubunun korunduğu Almanya’da İtalyan Rönesansı’nın değişimleri görülmemiştir. Dürer’in çalışmaları İtalya’ya yakın bir resim anlatımı içerse de Alman sanatçıların çoğu geleneksel sanat anlayışına dayalı resimler yapmışlardır. Bu nedenle de resimlerde özgül renk değerlerini kullanmışlardır. Benzer şekilde dini konuları bilinçli olarak resmeden maniyeistler, özgül renk değerlerini tercih

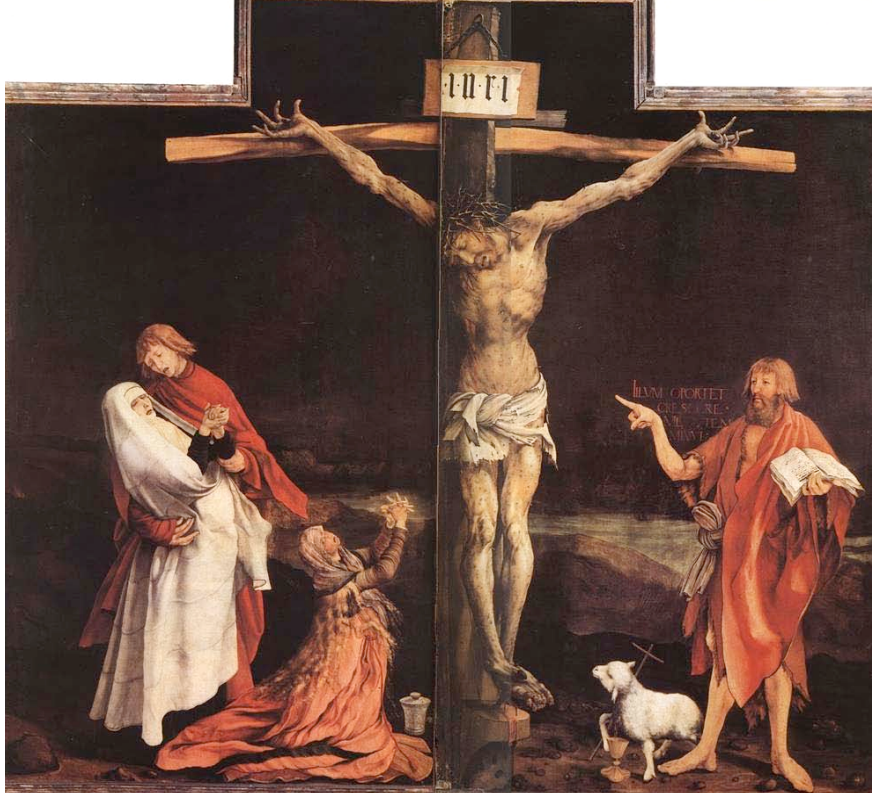
etmişlerdir. Özgül renk değerleri, Maniyerist resimlerde, mistik anlatımı güçlendirmiş ayrıca sanatçıların bireysel ruh durumlarını aktarmalarına da yardımcı olmuştur.

Alman Rönesans resmi ve maniyerist üsluptaki resimler belli bir tepkinin sonucunda oluşmuşlardır. Hıristiyan inancının temsilcileri, papazlar ve rahipler 1500'lü yıllara doğru mali işlerle fazlaca ilgilenmeye başlamışlardır. Bu durum, halktan insanları rahatsız etmiştir. 16. yüzyıl başlarında Katolik Kilisesi'nin Af Belgeleri satışına başlaması üzerine Martin Luther, protesto girişiminde bulunmuştur. Davran (1986, s.36)'a göre "af belgeleri, inananların sömürülmesini belgeleyen bir simgeye dönüşmüştür."

Luther düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır: *papa ve Kilise kurullarının çoğu kez yanılıya düştüklerini, birbirleriyle çeliştiklerini gördüğümden, din konularında yalnızca bu ikisinin yetkisini kabul etmiyorum. İncil ya da aklım beni inandırmadıkça hiçbir şeyi doğru diye benimseyemem, vicdanım sadece Tanrı'nın sözüne karşı sorumludur. İnsanın vicdanının sesini dinlemesinin doğru olduğuna inanıyorum, bu yüzden hiçbir sözümü geri almayacağım. Tanrı yardımcım olsun! Diyerek Protestanlığın ana ilkesini ortaya (Davran, 1986, s.37) koymuştur.*

Luther'in Protestan düşünce sistemine göre, resim ve heykeller papaya tapınma göstergeleridir. Rönesans sanatı dış dünyaya dönük bir yaklaşımı benimsediği için oldukça maddesel bir anlama sahiptir. Protestanlara göre ise din, ruhani olanı ifade ettiği için resimler de ancak ruhani olanı ifade ettiği sürece kabul edilebilirdi. Bu nedenlerle 16. yüzyılda, Alman sanatçıları rengi, halen Ortaçağ'ın simgesel anlamlarına bağlı olarak kullanmışlardır. Gombrich (1992, s.269)'e göre Grünwald, "İsa Çarmıhta" resminde; *İsa'nın çektiklerini anlatan bir vaiz gibi, acımasız can çekişmenin ürkünçlüğünü dile getirmek için elinden geleni esirgememiştir. Çarmıhtaki işkence, İsa'nın sönmekte olan vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaçların dikenleri, tüm figürü kaplayan irinli yaraların içine dek girmektedir. Karamsı kızıl kan, etin ürkütücü yeşiliyle kesin bir çatışkı içindedir. Çarmıha gerilmiş İsa, suçsuzca çektiği acının anlamını, yüz çizgileri ve ellerinin ürkünç hareketiyle dile getiriyor (Resim 9).*

İsa'nın bedeninin yeşili ile çevresindeki figürlerin kimi kırmızı, kimi beyaz giysileri arasında belirgin bir zıtlık oluşmuştur. Eklenen karanlık atmosfer kompozisyon dengesini olduğu kadar, ifadeyi de etkilemektedir. Sanatçı renklere ve biçimlere çekilen acıyı işlemiştir.



Resim 9. Grünewald, "İsa Çarmıhta," 1515.
(Sanatın Öyküsü, s.270)



Resim 10. Grünewald, "İsa'nın Dirilişi" ayrıntı, 1515.
(Sanatın Öyküsü, s.271)

Gombrich (1992, s.270) Grünewald için ayrıca şunları da eklemektedir; *Grünewald'ın sanatı bize bir kez daha, sanatçının 'ilerici' olmaksızın da pekala büyük olabileceğini anımsatıyor, çünkü sanatın büyüklüğü yeni buluşlara bağlı değildir... Fırçasını İsa'nın işkenceler içinde can çekişen vücudunu betimlemek için kullandığı gibi, aynı fırçayı başka bir tabloda, İsa'nın doğüstü cennetsel bir parlaklık içinde Dirilişini ve Başkalaşımını ifade etmek için kullanmıştır. (Başkalaşım: İsa'nın; havarileri Petrus, Yahya ve Yakup'un eşliğinde, Tabor dağında dua ederken, birden yüzünün görünümünün başkalaşması, giysilerinin göz kamaştırıcı bir aklığa bürünmesidir...).* bir kez daha renk başta gelmektedir. İsa, ardında parıldayan bir ışık izi bırakarak mezardan yeni dirilmiş. Kefen, halenin çok renkli ışınlarını (Resim 10) yansıtmaktadır.

16. yüzyılın ilk yarısında, Reform Hareketinin yarattığı etkiler, daha da yoğunlaşmıştır. Bu huzursuzluk ortamı içinde yaklaşık yüz yıl sürecek savaşlar başlamıştır. Avrupa'daki derin değişiklikler sadece bunlar değildir. Kopernik, evrenin merkezinde dünyanın değil, güneşin olduğunu keşfetmiştir. Magellan'ın Dünya'nın etrafını dolaşması ve Kolomb'un Amerika'yı keşfi gibi gelişimler Dünya'nın düz değil, küre olduğunu göstermiştir. Tüm bunlar, yerleşmiş evren kavrayışını temelden sarsmıştır. Keşfedilen Yeni Dünya, Eski Dünya'nın her anlamdaki gücünü azaltmıştır. Amerika'da yeni topraklara sahip olan İspanya, İtalya'nın özellikle de Roma'nın dünyanın merkezi olma özelliğini elinden almıştır.

Dünyadaki bu değişimler Krausse (2005, s. 23)' ye göre; *İtalyan sanatında kendini olanca açıklığıyla belli eder. Ressamlar çağdaşlarının birçoğu gibi çevrelerindeki ahenge olan inançlarını yitirdiler. Çivisi çıkmış gibi görünen, hızla değişen dünyayı ve dünya görüşünü artık akılcı, dengeye dayalı sanat kanunlarıyla ifade etmenin imkansızlığını gördüler. Bu yüzden dönemin sanatsal üslubu olan Maniyerizm bir kırılmanın ifadesidir; sanatta yeni bir dil arayışında geçilen zorunlu aşamadır.*

Tintoretto, El Greco, Parmigianino gibi ressamalar, klasik geleneğin doğal güzellik anlayışını değiştiren, yeni ve beklenmedik bir ifade biçimini yaratmışlardır. Maniyerist öncülerden biri olan Tintoretto (Resim 11), Michelangelo'nun çizim anlayışından ve Tiziano'nun renkçi tavrından etkilenmiştir. Tintoretto'nun resimlerinde manevi bir içerik bulunmaktadır. Fakat bu maneviyat onun resimlerinde sessiz, sakin bir anlatıma sahip değildir; coşkun, heyecanlı, gerilimli bir anlatıma sahiptir. Bunu sağlamak için yumuşak renk değerlerini yok eden bir teknik kullanmıştır. Resimlerindeki fırça vuruşları çok belirgindir ve biçimleri kaba bir şekilde oluşturmuştur. Tüm bu belirtilenler resimlere coşkulu ve samimi bir anlatım kazandırmıştır. Resimlerinde bitmemişlik duygusunu bilinçli olarak bozmamıştır çünkü Gombrich (1992, s. 286)'e

göre “düz ve özenli bir bitmişlik tabloda gerçekleşen dramatik olaylardan uzaklaştırabilirdi...” izleyiciyi.



Resim 11. Tintoretto, İsa Galile Denzinde, 1575- 80.
(<http://www.artchive.com>)

Klasik sanata başkaldıran maniyeristler, gerçekliğe bağlı gibi görünseler de resimlerinde bu dünyaya ait olmayan bir özü yansıtmışlardır. Ressamlar “aşkın gerçeklik”i, Tanrı’ya giden yolu keşfetmeye çalışmışlardır.

Krausse (2005, s. 24)’e göre; *Maniyeristler resimde gerçekliği yansıtmaktan, taklit etmekten vazgeçip aslında gözükmeyen, “iç göz” le gözüken alemin peşine düştüler. İşte modern sanatın kökleri, sanatçının bireysel bakış açısının ve anlayışının belirleyici kıstas olduğu bu yaklaşımda yatar. O halde Maniyerizm’in büyük ustalarından El Greco gibi bir sanatçının 20. yüzyılın başlarında sanatçılar tarafından “Modern sanatın atası” olarak yeniden keşfedilmesine şaşmamak gerekir.*

El Greco, Ortaçağ sanatından etkilenmiştir. Dolayısıyla, doğal biçim ve rengi kullanmamıştır. Görüntülerinin özgün yapısını ve dramatik gücünü ön plana çıkarmak için özgül renk değerlerini kullanmıştır. Sanatçı, Toledo manzaralı dini konulu resimlerinde, kullandığı renklerle mistizmi ve kişisel ruh halini ifade etmiştir. El Greco’nun resimleri o dönem içinde eleştirilmiştir. Ancak “I. Dünya savaşından sonra, modern sanatçılar bizlere ‘doğruluk’ ölçütlerinin her sanat yapıtına uygulanamayacağını öğrettiği zaman, El Greco yeniden bulgulanıp” (Gombrich, 1992, s.288) anlaşılmıştır.

El Greco'nun resimlerindeki ürkütücü manzaralarda ve dini konularda karanlık ve aydınlığın oluşturduğu kontrast ilişki hemen göze çarpmaktadır. Bu güçlü kontrastlık inançta var olan tutku ve acıyı ifade etmektedir. Ayrıca resimlerini “aydınlığın, karanlık güçlere karşı zaferi...” (Krausse, 2005, s.25) olarak yorumlamak da mümkündür.

Tintoretto'nun ve El Greco'nun resimlerinde ifade bulan mistizm ve sanatçıların öznel duyguları daha sonraki dönemlerdeki sanatçılara yol gösterici olmuştur. Mistik etki kısa bir süre sonra Barok resmin özünü oluşturacak olan bir boyuta dönüşmüştür. Öznel duyguların ifadesi için ise birkaç yüzyıl geçmesi gerekmiştir.

Resim 12'de El Greco'nun “İsa'nın Soyundurulması” isimli resmi görülmektedir. Sanatçı kırmızı, mavi ve sarı renklerin gözü diğer renklerden daha fazla etkileme özelliğinden yararlanmıştır.



Resim 12. El Greco, “İsa'nın Soyundurulması,” 1577- 79.
(<http://en.wikipedia.org/wiki/El-Greco>)

Lowry (1972, s.54) bu resmi şöyle yorumlamaktadır: *Resimde başlıca figürler kompozisyondaki önem sıraları gözetilerek ana renklerle boyanmıştır. İsa figürüne kırmızı elbise giydirilmiş, çevresindeki figürlerin kıyafetleri ise mavi ve sarıyla yapılmıştır. İsa'nın sağ tarafındaki adam ötekilerin büyüklüğünde bir renk lekesiyle yeşil elbiseli olarak tasvir edildiği halde gözümüzü aynı kuvvetle çekmiyor. Burada gözümüzü çeken, ana renkler kırmızı, mavi ve sarıdır. Bizi, sahnenin tesiri altında bırakan da bu renklerdir. Bu etki üç ana rengin zihnimizde diğer renklerle karşılaştırılması sonucunda oluşmuştur. Yalın renkler, yani içinde hiçbir renk karışımı bulunmayan renkler resimde etkisi en yoğun hissedilen renklerdir.*

El Greco, resmin alt ve üst kısmını birbirinden ayrı olarak planlamış gibidir. Resmin alt kısmında, insanoğlunun boş çabalarının etkinlik alanı olan yeryüzü ifade edilmiştir ve oldukça hareketli, yoğun bir anlatıma sahiptir. Resmin üst kısmında ise insanların gerçek huzuru bulacakları öte dünya, durağan bir şekilde ifade edilmiştir. Tuvalin içine zorla tıktırılmış gibi duran figürler, figürlerin duruşlarındaki hareketlilik ve şiddetli renklerin tercih edilmiş olması resimde bir karmaşa ortamı yaratmıştır.

Lowry (1972, s.61)'e göre, *İsa'nın eli, sarı ve yeşil renk lekeleriyle meydana getirilen kapalı alanda bağışlayıcı bir hareket yaparken görülüyor. Resmin sağ üst köşesindeki adamın, parlak sarı bir renk lekeli aracılığıyla dikkatimizi çeken suçlayıcı elinin bize çevrilmiş olması, suçlu bizmiş gibi, üzerimizde adeta bir şok etkisi yapmaktadır. Kolu, tuvalden çıkarcasına, dosdoğru bize yöneltilmiştir ve şimdi anlıyoruz ki gösterilen İsa değildir ve suçlanan biziz. Resmin anlamını bize hissettirebilmek için El Greco, her şeyden önce, renklerdeki ifade gücünden yararlanmıştır.*

Maniyeristlerin gerçek ve gerçeküstünü birlikte işleyen resimleri, daha önce de bahsedildiği gibi Barok'un habercisi olmuştur. Ayrıca resimlerin dini açıdan öneminin fark edilmesi uzun sürmemiştir. Krausse (2005, s. 25)'e göre, *Barok ressamlar gerçek dünyaya tamamen sırt çevirdiler veya görüntüyle gerçeklik arasında şaşkıncı oyunlara giriştiler. "İllüzyon ressamlığı"nın özellikle "çizgisel" ve "renksel perspektif" in mükemmel kullanımının yarattığı olağanüstü etkiyi Kilise fark etmekte geçikmedi. Bu nedenle Reform hareketini engellemek için, Karşı Reforma geçen, Katolik Kilise mensupları, dini güçlendirmek için sanatı kullanmışlardır ve "sanatın dinselliğin mistik ve doğaüstü yönlerini vurgulamasına karar" (Krausse, 2005, s. 25) vermişlerdir.*

Rönesans resim sanatı, Kuzey Avrupalı ve Maniyerist sanatçıların mistizme yönelmesiyle son ışıklarını söndürmüştür. Barok dönemde ise tek bir mumun aydınlattığı gizemli resimler ortaya çıkmaya başlamıştır.

1.2. Bireysel Duyguların İfadesi ve Renk

Özgül renk değerleri sadece dini konulu resimlerde kullanılmamıştır. Bireysel ifadelerin taşıyıcısı olarak da özgül renk değerleri tercih edilmiştir. Venedikli ressam, sanatçı özneliğini yansıtan ilk ressamlar olarak bilinmektedir. Barok dönemde ise artık Rubens gibi renkçi ressamların, özgül renk değerlerini, duyguları ifade etmek için bilinçli olarak kullandıkları söylenmektedir. Sanatçı bireyselliği, Rembrandt'ın portrelerinde, Watteau'da, Romantiklerden Delacroix'da, Post- Impresyonistlerden Van Gogh ve Gauguin'de, Fov ve Dışavurumcu sanatçıların hepsinde görülebilir. Aslında tüm resimlerde, objektifliğin amaç olduğu resimlerde bile sanatçı bireyselliğini bulmak mümkündür.

Zamanla resme konu olan savaş kahramanlarının yerini, sanatçının ruhu almaya başlamıştır. Bu durum resimde renge daha ayrıcalıklı bir konum getirmiştir. Rengin ifadeyi tek başına taşıyabilme gücü, sanatta başka anlatım olanakları da sunmuştur. Resimde kompozisyonu yönlendiren gücün renk ve çizgi gibi plastik elemanlarda olduğu fark edilmiştir. 16. yüzyılın başlarında, Venedikli sanatçılar, resimlerinde Floransalı sanatçılardan farklı bir anlayış sergilemişlerdir. Venedik resminin, Floransa resminden en belirgin farkı renkçi tavrında görülmektedir. Daha o zamanlarda ressam, çizgici ya da renkçi olarak sınıflandırılmaya başlanmıştır. Çizgiselliği benimseyenler (Floransa'lı sanatçılar) aklın, renkçiliği benimseyenler (Venedik'li sanatçılar) sezgi ve duyuların rehberliğinde resim yapmışlardır. Floransalı ressamlar genellikle temsil renk değerlerini, Venedikli ressamlar da genelde özgül renk değerlerini kullanmışlardır. Bu iki yaklaşım arasındaki farklılık, Resim 13 ve 14'te kolayca algılanabilmektedir. Bu anlamda karşıt kutuplarda Michelangelo (Resim 69) ve Tiziano (Resim 15) bulunmaktadır.

Floransa ve Roma resminde uygulanan perspektif, rengi Ortaçağ resminde olduğundan farklı bir duruma getirmiştir. Renk, merkezi perspektife hizmet etmiştir. Bu nedenle resimde renk, doğada algılandığı şekli ile kullanılmıştır. Toprak, kahverengi; ağaç, yeşil; gökyüzü, mavi renklerle boyanmıştır. Işık- gölge etkileri için siyah ve beyaz kullanılmış; renge ışıklı yerler için beyaz, gölgeli yerler için siyah katılmıştır. Rengin bu şekilde kullanılmasına, temsil renk değeri denilmektedir. Temsil renk değerleri, bir dönemin dünya görüşünü ifade etmek için kullanılmışlardır: Tıpkı özgül renk değerlerinde olduğu gibi.



Resim 13. Mantegna, "Ölü İsa'ya Ağıt," 1490.
(www.wga.hu/art/m/mantegna/2)



Resim 14. Bellini, "Tanrıların Bayramı," 1514.
(www.wga.hu/art/b/bellini/giovanni)

Gombrich (1992, s.249) sanatçıların değişen renk anlayışlarını şöyle ifade etmektedir: Ortaçağlı ustaların nesnelere; *gerçek renklerine gösterdiği ilgi, gerçek biçimlere gösterdiği ilgiden farklı değildir.... Floransalı büyük yenilikçiler ise, renkten çok çizime önem veriyorlardı... pek azı rengi, bir tablonun çeşitli figür ve biçimlerini bir bütün içinde kaynaştırmada kullanılan belli başlı araçlardan biri sayıyordu. Onlardan farklı olarak Venedikli sanatçılar ise tasvir edilen konuya değil, renklerin yumuşaklığına ve zenginliğine önem vermişlerdir. Bunu, ressamlar küçük renkli tuşlara, özgün bireysel ifadeler yükleyerek elde etmişlerdir. Sanatçı bireyselliği Venedik resimlerinde, renkli fırça tuşlarında ufak ufak hissedilmeye başlanmıştır.*

Venedik resminin renkliliğini, Krausse (2005, s.20) şuna bağlamaktadır: *Nadide kumaşlar, muhteşem giysiler, ışıldayan camlar ve göz kırpan pahalı mücevherler bu zengin kent devletinin gündelik hayatının vazgeçilmez parçalarıdır. Hükümetin emriyle Doğu'ya giden her ticaret gemisi oradan sanat eserleri ve başka hazineler getirmekle yükümlüydü. Doğu'nun rengarenk yaşamı Venedik resmine damgasını vurmuştur. Venedikliler eskizle, matematiksel yöntemlerle hesaplanmış kompozisyonlarla ("disegno" yani desenle) ilgilenmiyordu. Onların gözünde en önemli unsur resmin kendi renk diliydi("colorite").... Önemli olan, resimdeki renklerin duyularımız ve duygularımız üzerinde bıraktığı izlenimdi. Venedikli ressamlar renklerle düşünüyordu. Kadifemsi bir doygunluktaki kırmızılar, maviler, doğanın betimlenmesinde ışık oyunları ile yaratılan yepyeni bir atmosfer, özenle resmedilmiş insan yüzleri Venedik sanatının en has özellikleridir. Ressamlar Venedik'te belki de suyun kucaklarında yaşadıkları için ışığa böyle bir duyarlılık gösteriyor, olağanüstü, parlak ışık oyunları geliştiriyorlardı.*

Venedikliler kentlerinde gelişen ticaretle birlikte "bu dünyanın" nimetlerine dalmışlardır ve öte dünyanın korkusunu, acısını ve ıstırabını unutmuşlardır. Ressamlar da resimlerinde, dini konuları işlerken bile öte dünyayı değil, bu dünyayı daha çok ifade etmişlerdir. Benzer bir yaklaşım Tiziano'nun, "Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri" isimli resminde bulunmaktadır. Tiziano, renklerin duyuları ifade etme gücünden olabildiğince yararlanmışır. "Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri" resmi, o dönemlerdeki geleneksel resim anlayışına uymamaktadır. Resmin konusu Meryem, İsa ve Azizler olmasına karşın asıl konu rengin ve ışığın resimde yarattığı etkiler gibi görünmektedir (Resim 15). Gombrich (1992, s.254) "Meryem figürünü, basit bir sancakla dengelemek düşüncesi, ilk önceki kuşağın olasılıkla tüylerini ürpertirdi. Ama sıcak ve zengin renkli bu sancak, öyle bir mucize oluşturdu ki, atılganlık tam bir başarıyla sonuçlandı" demektedir.

Tiziano, resimlerinde daha çok yalın renk zıtlığını ve sıcak- soğuk renk zıtlığını kullanmayı tercih etmiştir. Gölge alanlara zıt renklerin karışımından oluşan renkleri

uygulamıştır. Işıklı renkler ise bu renge göre belirlenmiştir. Gombrich (1992, s.252) “bu üstün ustalık ona kompozisyonun bunca saygın kurallarını bir yana itme ve kendi parçaladığı uyumu yeniden kurmak için renge sarılma olanağını vermiştir” demektedir. Onun resimlerindeki, renkli tuşların oluşturduğu figürlerden dışarıya taşan kuru bir anatomi bilgisi değildir, duygudur.



Resim 15. Tiziano, “Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri,” 1528.
(Sanatın Öyküsü, s.250)

Ergüven (2002, s.109) Tiziano’nun renk uygulaması için şunları söylemektedir: *renk, daha önce görülmemiş bir biçimde, öyküyü tek başına taşıyarak, desenin de hemen hemen bütünüyle dışlanması sonucu, figürler bir renk yığınına dönüşmüştür... Ayrıca, figürlerdeki somut plastik yapının dağılmaya yüz tutup, her şeyin kısmen betimlenmesi nedeniyle, bütünü yerini fragmanları almıştır.*

Tiziano, ayrıca her ne kadar dünyevi değerleri yüceltse de diğer Rönesans sanatçıları gibi öte dünyayı tamamen dışlamamıştır. Turani (1992, s.383)’ye göre;

“onun renkleri... görülen eşyanın değil, yaratıcı mavi ve kırmızı kontrastından oluşuyordu. Kırmızı dünyevi olanı, mavi ise özlemi ve öbür dünyayı sembolize ediyordu.” Tiziano’nun resimlerindeki renkleri kullanma yöntemi ve rengi desenle uyum içinde ifade edebilme yeteneği daha sonra birçok ressamı etkilemiştir. Ergüven (2002, s.110) “Giorgione’de kırmızı-yeşil tınısı yapıtı belirleyen bir etki bırakırken, Tiziano’daki kırmızı-mavi uyumu 1800’lere kadar Avrupa resmine egemen olmuştur” der. Giorgione, resimlerinde mekanı, figürlerin arkasına saklamamıştır. Mekana ayrı bir önem vermiştir ve özgül renk değerleriyle de mekana psikolojik bir anlam yüklemiştir (Resim 16).



Resim 16. Giorgione, “Fırtına,” 1505.
(www.wga.hu/frames-e.html?bio/g/giorgion)

Venedikli sanatçılar çarpıcı renkleriyle ve fırça dokunuşlarıyla duylara seslenen bir üslup yaratmışlardır. Fakat bu üslubun yaratılmasında yağlıboya tekniği de etkili olmuştur. Venedikliler Hollandalılarla ticari ilişki içindedirler ve ressamlar Hollandalıların yağlıboya tekniğini öğrenmekte gecikmezler. Parlak görünlü yağlıboya tekniği, Venedikli sanatçılara resim üzerinde uzun süre çalışabilme olanağı sağlamıştır. Böylece renkçi bir anlatım oluşturabilmişlerdir. Bu etkileşim çarkı, 17. yüzyıla (Barok dönem) gelindiğinde ise Venedik'ten Hollanda ve Flandra'ya dönmüştür.

Barok dönemin genel özelliklerini Krausse (2005, s. 32) şöyle ifade etmektedir: *Barok dönem gibi içinde farklı dünya görüşü ve sanatsal yaklaşım barındıran pek az dönem vardır. İtalya, Fransa, İspanya, Flaman ülkesi gibi Katolik memleketlerde ve Protestan Hollanda'sında ulusal karaktere bağlı olarak, kısmen de dinsel eğilimlerle belirlenen değişik üsluplar ortaya çıkmıştır.*

Barok dönemdeki İtalyan sanatçılar, ışık-gölge etkisi yüksek bir anlayış benimserken, Fransız sanatçılar yalın biçimlere ve çizgiye önem veren bir yaklaşım benimsemişlerdir. İspanyol ve Flaman sanatçılar ise resimlerinde ışık-gölgeye, hareketli kompozisyonlara ve ağırlıklı olarak da renge önem vermişlerdir ama Barok dönem ressamlarının ortak oldukları bir nokta vardır; o da gerçekte gerçeküstüyü birlikte başarıyla kullanabilmeleridir. Böylece ressamlar izleyiciye, bu dünyanın güzelliklerini sunarken öte dünyayı hatırlatmayı da unutmazlar.

Barok dönem, dini anlayışların ve felsefi düşüncelerin değişmesinden etkilendiği kadar toplumsal sınıfların farklılaşmasından da etkilenmiştir. Reform hareketiyle başlayan din savaşları, 17. yüzyılda şekil değiştirerek dünyevi iktidarı ele geçirme savaşlarına dönüşmüştür. Avrupa'nın siyasi yapısı da değişmiştir. Hollanda ekonomik gücü ele geçirmiş ve dinde özerkleşmiştir. Bu değişimler, dolaylı yoldan sanatı da etkilemiştir. Dini ve tarihsel konular popülerliğini yitirmiştir. Mitolojik konulu resimler, günlük yaşamdan sahneler, portreler, natüremortlar ve manzara resimleri tercih edilen konular olmuştur. Bu durum Rönesans'tan beri arka planda kalan özgül renk değerlerinin yavaş yavaş yine resimde görünür hale gelmesini sağlamıştır. Toplumsal yapıda ise aristokrasi ile yarışan yeni bir sınıf ortaya çıkmıştır; zenginleşen burjuva. Böylece aristokrasinin yanında burjuva sınıfı da sanatın tüketicisi konumuna gelmiştir. Aristokratların ve burjuvaların siparişlerini ise çoğunlukla karşılayan ressam Rubens'tir. Flandralı ressam renkçi tavrıyla sezgiye ve duyuya dayalı resimler yapmıştır.

Krausse (2005, s.38)'e göre Rubens'in resimleri "16. yüzyıl Venedik resminde olduğu gibi renkten yola çıkılarak planlanmış izlenimi uyandırır." Resimleri sanatçının canlılığını, neşesini, keyifli yapısını ele veren kişisel bir üslubu sergiler. İtalyan sanatçı Caravaggio'daki açık-koyu zıtlığı (Resim 73) Rubens'te bulunmaz, daha çok renk zıtlığına dayalı kompozisyonlar oluşturmuştur.

Rubens, ışıkla gölge arasındaki sert karşıtlığı gidermek ve dolgun, hareketli figürlerini bir araya getirmek için renkler arasında yumuşak geçişler ve hafif kontrastlıklar kullanmıştır. Ergüven (2002, s.111), Rubens ve diğer Barok dönem ressamı için şunları söyler: *Ortaçağ ve Rönesans boyunca antik sanattan esinlenen renk kuramında dört temel renk yer almakta olup, bunların sırası da açıklık derecesine göre şöyledir: Beyaz, sarı, kırmızı ve maviye çalan siyah. Ancak, bu sıralamayı aşp kuram ve uygulamada ortaya çıkan sonuçlar arasında bir denge sağlama çabası, 17. yüzyıldan itibaren gündemdeki yerini almaya başlamıştır... Nitekim renklerin karıştırılmasıyla elde edilen imkanların sistematik bir biçimde araştırılıp, tartışmaya açılması, Barok sanatında bilimsel bir kimliğe bürünmüştür (Resim 17).*



Resim 17. Rubens, "Barışın Yararları Alegorisi," 1630.

(Sanatın Öyküsü, s.314)

Dönemin sanat kuramcılarında Francois Aguilon'nun Rubens'le yaptığı ortak bir kitap çalışmasında, üç türlü renkten söz etmektedir. Ergüven (2002, s.111) bunu şu şekilde aktarmaktadır: “İlki, boya maddelerinin gerçek karışımı olan composition realis; ikincisi, yani compositio intentionalis üst üste gelen renkli vernik tabakalarının karışımı; üçüncüsü de görsel karışımın karşılığı olarak composotio notionals.” Rubens bu renk uygulamalarını denemiştir ve bu şekilde çok renkli bir anlatım oluşturmuştur.

Rubens'in duyulara seslenen renkli resimleri, izleyenleri resmin içine davet eder. Sanatçının kullandığı renklendirme tekniği özellikle de ten renginde kullandığı teknik izleyende dokunma hissi uyandırmaktadır. Ergüven (2002, s.112) “Rubens, ten rengine açık kırmızı ve sarımsı beyazın yanı sıra maviyi de ekleyerek yepyeni bir ufuk açmıştır. Böylece üç temel renkten oluşan bu karışım, tenin çevresiyle bütünleşmesi yolunda önemli bir atılıma sahne olmuştur” der. Tiziano ve Rubens, ne deseni ne de rengi dışlamışlardır; deseni ve rengi birlikte kullanarak bireysel ifade tarzlarını ortaya koymuşlardır.

Gombrich (1992, s.314); geniş, renkli, canlı ve güç dolu kompozisyon yaratmadaki eşsiz yeteneği Rubens'e, “kendinden önce hiçbir ressamın ulaşamadığı bir ün ve başarı kazandırdı. Onun, sarayların debdebesine ve parlaklığına bunca uyan sanatı, yeryüzünün güçlülerini ülküselletirmede öylesine işe yarıyordu ki, çevresinde bir tür tekel oluşturuyordu” der. Rubens, sanat tarihinde huzur ve mutluluk içinde yaşayan ender sanatçılardan biridir. Bu duygular, yaptığı resimlerdeki uçucu ve parlak renklerin oluşturduğu neşeli atmosferde hissedilmektedir (Resim 17).

Rubens'in aksine, resimlerinde yaşam coşkusu bulunmayan Rembrandt ise özgül renk değerlerini kullanmayı tercih eden bir diğer ressamdır. Rembrandt'ın portreleri, sanatçının içinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtan bir ayna gibidir. Rembrandt resimlerinde, ışık- gölgeyi kullanırken rengi göz ardı etmemiştir. Ergüven (2002, s.113)'e göre “renk... resimlerinde, temsil değerinden (Carravaggio'ya özgü bir biçimde vurgulanan açık-koyu ile) giderek artan bir özgül değere doğru yol alır.” Rembrandt'ın eserlerindeki boya hamurunun içine ve renklere ressamın ruhu karışmış gibidir (Resim 18). Ressamın anlatım dili Romantiklere örnek olmuştur. Onun eserleri, dünyevi hayatın gözleminden sanat değerlerinin gözlemine doğru gelişmiştir.



Resim18. Rembrandt, otoportre ayrıntı,1659.

(<http://www.wga.hu/frame>)

Barok dönem resminin ağır, mistik anlatımına karşın, hayatı uçarı bir felsefeyle algılayan Rokoko dönemi (17. yüzyılın sonlarında) resimlerinde özgül renk değerleri, bu dönemin hayat tarzını yansıtan özellikler gösterir. Bu resimlerde, Fransa sarayındaki aristokratların dünyaya hakim olma ve bu dünyada kurgulanmış bir cennette yaşama istekleri yer almaktadır. Aristokratlara göre cenneti yaşamak demek, tüm dünyevi hazları tatmak demektir. Resimlerde bu hazlar işlenmiştir. Rokoko döneminde, asillerin beğenilerini oluşturan neşeli bir hayat görüntüsü, aşk ilişkileri, zarif kadın ve erkekler resmedilmiştir.

Rokoko bilimsel gelişmenin devam ettiği; elde edilen bilgilerin ansiklopedilerde sınıflandırıldığı; buna karşın Fransa yönetimindeki asillerin lükse, zevke daldığı bir dönem olarak iki farklı düşünüş ve duyguyu içinde barındırmaktadır. Fransa dünyanın efendiliğini yaptığı bir dönemdedir ve dünyevi olana bağımlılığı gün geçtikçe artmaktadır. Ancak ahlaki değer kayıpları bu gelişmenin diğer kötü yüzünü gösterir. Fransız saray hayatını işleyen Rokoko resimlerinde bu durum açık olarak görülmektedir. Resimlerde yoğun şekilde uçucu ve pastel tonlar kullanılarak, dönemin yaşam anlayışı ifade edilmiştir. Hauser (1995, s.17)'e göre “yeni sanatta renk ve ifade farkları, eskinin belirgin, sağlam ve nesnel çizgisine yeğ tutulmuş, duygusallık ve duyumsallık her alanda kendini göstermiştir.” Kahverengi, mor, lacivert, altın sarısı gibi ciddi ve ağır renklerin yerini açık pastel renkler, gri- gümüş rengi ve pembemsi renkler almıştır. Fransız soylularının beğenisi olan Rokoko, Boucher ve Fragonard gibi ressamlar tarafından karşılanmış ve duvarlar, tavanlar, bahçeler zevki kışkırtan bir renklilikle ifade edilmiştir.

Bu dönem sanatçıları içinde Watteau, diğerlerinden ayrılarak farklı bir karakter göstermiştir ve resimlerindeki anlamlar yönünden izleyeni ikileme bırakan bir üslup kullanmıştır. Watteau resimlerinde hayali bir dünya yaratmıştır; fakat bu hayali dünyada yer alan figürler öyle iyi gözlemlenmişlerdir ki psikolojik durumları resimlere yansımıştır. Ressamın kendi kişiliği ile resmettiği yaşam tarzı arasındaki farklılık izleyiciye sezgisel olarak renkle aktarılmıştır. Resim 19’da Barok dönemdeki sert ışık-gölge karşıtlığı görülmemektedir, hüznü ifade eden renksel bir anlatım bulunmaktadır. Watteau’nun “fırça vuruşundaki zariflik ve renksel seçkinlik” (Gombrich, 1992, s.359) ressamın ayırt edici özelliklerindedir.

Krausse (2005, s.46) bu resim için şöyle der: *Gilles, gerçekten de üzgün bir palyaço mudur yoksa üzgün palyaço rolünü oynayan biri midir? Bu hakikaten de bir tiyatro mudur, yoksa sosyetenin sevdiği maskeli balolardan birine mi düşmüşüzdür? Watteau bize bu soruların cevabını vermek istemez. Watteau bu soruyu, tiyatro ile cemiyetteki rol oyunları arasındaki sınırı ortadan kaldırmak istercesine yanıtız bırakır. Resimleriyle hayatı bir tiyatro sahnesi gibi anlatmaktadır amacı (Resim 19).*



Resim 19. Watteau, "Soytarı," Paris, 1719.

(Art Europe 1700- 1830, s.92)

Rokoko'nun bu har vurup harman savuran tarzı uzun sürmemiştir. Aydınlanma filozofları Rokoko hayat anlayışını eleştirmişlerdir. Aydınlanma felsefesine göre insanlar, artık ne aristokratların ne de dini öğretilerin savunduğu düşüncelerin güdümüne girmelidirler. Çünkü her iki düşünce şekli de özlerini kaybetmiş, yüzeyselleşmişlerdir. İngiliz ve Fransız düşünörlere ve sanatçılara göre halk hurafelerin mistik ışığında değil, bilimin aydınlatıcı ışığında geleceğe bakmalıdır. Bu düşünceler Neo- Klasisizm akımını ortaya çıkarmıştır. Akımın ressamı ise Rönesans'ta olduğu gibi çizgiye önem vermişlerdir. 1789 Fransız Devrimi sanatçısı olan David bu tavrın öncü ressamıdır. Renk ise ancak devrim sonrasında tekrar resimlerde görölmeye başlamıştır. Çünkü umutları yok olan ressamlar hayali dünyalar yaratmak için renkçi bir tavır geliştirmişlerdir.

Krausse (2005, s. 53) “aklın önüne duyguyu koyan ve onu idealize edilmiş formlar aracılığıyla ifade etmeye çalışan bu akımın ismi Romantizm’dir” der. Romantikler özgül renk değerlerini, ruhlarının bir parçası haline dönüştürerek tuvale aktarmışlardır. Bundan sonra artık ciddi anlamda sanatçı bireyselliği resimde amaç olmaya başlamıştır. Tiziano’nun ve Rubens’in küçük renkli tuşlarında yakalanmaya çalışılan sanatçı bireyselliği, Romantik Delacroix’nın resimlerini boydan boya saran bir tema olmuştur. Krausse (2005, s. 53) ; “sanat artık kendini bütün bağlardan koparmış, öznel ifadeyi ve bireysel içeriği yazılı olmayan anayasası haline getirmiştir” der.

Romantizmin başlıca kavramları şunlardır: Usdışılık, duygusallık, heyecan, içtepi, öznellik, imge, sezgi, bireysel ifade özgürlüğü, deha, yalnızlık, doğa sevgisi, ulusçuluk, yurtseverlik, geçmişe özlem, Ortaçağ’a olduğu kadar geleceğe ve ütopyaya kaçış gibi kavramlardır. Bu kavramlar özellikle resimlerde renkle anlam bulmuştur. Klasisizm’de özün taşıyıcısı çizgi, biçim, netlik ve hacimdir; Romantizm’de ise özün taşıyıcısı renktir.

Hauser (1995, s.195) Romantikler “içinde yaşadıkları zamanın, çağdaş dünyanın, çevrelerinin, zaman ve yerin, deney ve izlenimlerin her gün, her saat onlardan uzaklaşıp geride kaldığı ve kaybolup gittiğine ilişkin bir duyguya” sahiptirler der. Romantikler “kaybolmuş zamanları” ve ellerinden kaçıp giden yaşamı yakalamak istemişlerdir. Coşkun (2004, s.57) Romantikler için; “çelişkilerle dolu dünyada gülmekle ağlamak arasındaki gerginlikten doğan traji- komik durum... Romantiklerin resmetmeyi amaçladıkları en büyük arzularından biri olmuştur” der. Bu tutumun resimde anlık kararlarla ifade edilmesi sanatçıyı çok daha renkçi yapmıştır.

Bu dönemde başka değişimler de yaşanmıştır. Sanatın işlevinin değişmesi gibi bazı kavramlara yüklenen anlamlarda değişmiştir. Örneğin, us- akıl. Hauser (1995, s.161); *us... hiçbir zaman kendi için amaçlarını güdememiştir. Entellektüel özerklik düşüncesi, eski bağların koparılması, tanrısal düzenin yanında usun bir hiç olduğuna ve onun kilise ve dünyasal hiyerarşinin yanındaki önemsizliğine inanan düşüncenin geçerliğini yitirmesiyle, başka bir deyişle, kişinin kendi kendisine başvurmasıyla gerçekleşebilmiştir* der. Tarihte ilk kez birey hür aklı sayesinde mutluluğunu engelleyen tüm tutucu tavır ve değer yargılarını yıkmıştır; yerine özgürlük, kardeşlik ve devrim kavramlarını getirmiştir.

Romantizm’de devrimci fikirlerin yanı sıra ilahi güce ilişkin ifadeler de işlenmiştir. Romantizmin ilerici ve tutucu uçlardaki bu çelişkili yapısı resim sanatını etkilemiştir. Bu özellikleri, çalkantıların ve gelişmelerin yoğun bir şekilde yaşandığı üç ülkede; Fransa, Almanya ve İngiltere de görmek mümkündür.

Fransa’da ressamlar, Napolyo’nun neden olduğu savaşlar ve aralıklarla gerçekleşen devrimler sonucu oluşan hüsranın izlerini, egzotik ve renkli bir dünyada silmek istemişlerdir. Almanya’da ise Napolyon askeri güçleri karşısında yenilgiye uğrayan Almanlar, ülkede siyasi istikrarın da sağlanamaması nedeniyle sıkıntı içine düşmüşlerdir ve ressamlar bu nedenlerle doğaya sığınmaya çalışmışlardır. İngiltere bu dönemde ayrıcalıklı bir durumdadır; sanayinin olanaklarından yararlanmakta, ekonomik gücü elinde tutmaktadır. İngiliz sanatçılar belki de sadece üretim hızının yoğunluğundan kaygı duymuşlardır.

Romantizm’de en etkili isim kuşkusuz Delacroix’dır. Ressamın romantik yaklaşımında, yaşama ve insana çok değer verilmiştir. Bu nedenle sanatçı resimlerine trajik ve kahramanlara özgü tutkulu bir anlatımla yaklaşmıştır. Delacroix, insanın iç dünyasını merkeze alan bir anlayışı benimsemiştir. Rubens’in ve Tiziano’nun izlerini taşıyan resimlerindeki renkler ve yoğun, hareketli kompozisyonlar, izleyeni bir duygu yoğunluğu içine sokmaktadır. Resimlerinde renk araç değildir; renk tıpkı figürleri gibi ya da nesnel herhangi bir görüntü gibi bir anlam ve duygu taşımaktadır, özel bir yere sahiptir. Öykücü bir ressam olmasına karşın Delacroix, öyküdeki olgu ve olayları resmin plastiği için kullanmıştır. Sanatçı resmin her şeyden önce göze hitap etmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Bu görüş sonraları resim sanatının kutsal gerçeği olacaktır.

Hauser (1995, s.197) Romantizmin ve Delacroix’nın renkçi tavrını şu şekilde açıklamaktadır: *Kompozisyondaki dinamik titreşimler, çizginin ve kütlelin devinimi, vücutların barok sanata uygun düşen kargaşaları ve yerel renklerin kaybolarak yerlerini, onun bileşiminde bulunan renklere bırakmaları, romantizmi doğalcılık ile bağdaştırıp her iki akımı da klasisizmden ayıran bir duyumsallığın araçlarıdır.*

Delacroix’nın “Sardanapal’ın Ölümü” resminde (Resim 20) tüm bu bahsedilen kaygılar bulunmaktadır. Romantiklerin düş kırıklıklarından kurtulabilecekleri uzak bir ülke hayali ya da geçmiş bir zamanda yaşama istekleri bu resimde görülür hale

getirilmiştir. “Sardanapal’ın Ölümü” resminde Delacroix, Byron’un aynı adlı oyununu farklı bir şekilde yorumlayarak resmetmiştir.



Resim 20. Delacroix, “Sardanapal’ın Ölümü,” Paris, 1827.

(www.wga.hu/art/d/delacroix)

İnankur (1997, s.44) bu resmi şöyle açıklamaktadır: *Olayı bir kıyam alemine dönüştürmüştür. Kral (Asurlu) kayıtsız bir şekilde yatağına uzanmıştır.... Saray kapılarına dayanmış bulunan istilacıların eline geçmektense kendileriyle birlikte bu dünyada ona zevk veren herşey de yok edilecektir. Kompozisyon kraldan ayakucundaki figürlere uzanan bir diyagonal çevresinde geliştirilmiştir. Bu orta hattın iki yanı dumanın etkisiyle silikleşmiş ve böylece katliamın dehşet verici ayrıntıları gözlerden gizlenmiştir. Ancak sanatçı yine de bazı bölümleri gayet dikkatli bir biçimde yer yer aydınlatmıştır. Tablonun tümüne gayet canlı ve yoğun renkler egemendir. Delacroix, doğu imgesini canlı renklerle, serbest fırça vuruşlarıyla resmetmiştir. Biçimlerin yumuşayan sınırları, özgür fırça vuruşları, kırmızı ve yeşil gibi tamamlayıcı renk kullanımları, Venedikli ressam Tiziano’dan Delacroix’nın ne çok etkilendiğini göstermektedir.*

Krausse (2005, s.62), Delacroix' nın renge ilişkin sözlerini şöyle aktarmaktadır: *Fas seyahatinde Doğu'nun o hayranlıkla izlediği sert renkleri, ressamın zihninde renkle ışığın ilişkisi hakkında yeni ufuklar açtı. 'Ten, gerçek rengine ancak açık havada ve özellikle de güneşin altında kavuşuyor. İnsan başını pencereye tuttuğunda, odanın içerisinde görüldüğünden çok daha farklı görünüyor'...* Ressam... kendi renk kuramını yazmıştır. İncelemelerinin önemli sonuçlarından birisi, nüanslı ara tonların zıt ana renklerin birbiriyle karıştırılması yoluyla elde edilebildiği idi: 'Boyaya siyah katınca ara ton elde edilmez. Sadece rengin tonu kirlenir o kadar. Kırmızının içinde tahmin ettiğimizden çok yeşil vardır, sarının içinde mor vs.... Delacroix resimde rengin başlı başına bir değer olduğunu fark eden ilk sanatçıdır. Aynı rengin çok ince nüanslarla ayrılan değişik tonlarını yan yana koyarak renklerin parlaklığını arttırmayı başarmış, salt resimsel unsurlarla dinamizm ve hareket yaratmıştır. Eserleri ve renge bağımsız bir anlam veren renk kuramı, 20. yüzyılda somut resme veda eden bütün sanatçılara yol gösterecekti.

Romantizm ve Delacroix ile rengin ait olduğu nesneden soyutlanması, farklı bir bilinç niteliği sayesinde mümkün olmuştur. Ergüven (2002, s.113) "Romantik düşüncede resim, bireyin kendi gerçeğine yönelip, bunu ruhsal anlatım ve tanımlama aracına dönüştürmesiyle ayrı bir onur" kazanmıştır der. Delacroix'nın dediği gibi romantik sanatçı resimlerdeki büyüü "renklerin, ışıkların ve gölgelerin uzlaştırılmasıyla... ruhu, ruha ulaşmak için renklere ve çizgilere eklediği şeyle" (Claudon, 1988, s.56) başarmıştır.

Romantik yaklaşım, Modern Resim anlayışının habercisidir. Romantizm hiçbir kuralın olmadığı, her şeyin korkusuzca ifade edildiği bir ortam yaratmıştır. Baudelaire (2003, s.151) "Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir –yani, sanatların içerdiği tüm amaçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem"dir der. Rengin Romantizm'de önemli bir yere sahip olduğunu kayıtsız şartsız kabul eden Baudelaire (2003, s.152) şunu ekler: "Romantizm Kuzey'in oğludur, Kuzey de koloristtir; düşler ve peri masalları sisin çocuklarıdır. Ateşli koloristlerin vatanı İngiltere ve Fransa'nın yarısı Flandre sislere gömülmüştür; Venedik de suların altındadır..."

Sisler içindeki resimleriyle Turner, Baudelaire'in bahsettiği renkçilerden biridir. Hareketli ve tiyatral etkiler içindeki manzaralarında karanlık bir şiiri ifade eder gibidir. Ressam ışıltılı, bol renkli anlatımıyla izleyene neşe vaat eder. Ancak izleyici bu anlatımı resimde bulamaz. Lorrain'nin resimlerinde (Resim 74) sakin ve durağan bir atmosfer olmasına karşın Turner'ın resimlerinde hareketli, coşkulu ve fırtınalı bir atmosfer görülmektedir. Turner, resimlerinde daha çok parlaklıkları yok edilen renkler yerine

prizma renklerini kullanmayı tercih etmiştir. İnankur (1997, s.36), Turner için “gökyüzüne ilişkin tüm bilimsel bilgilerini son derece ustalıkla renk geçişleriyle birleştirmiştir” der.



Resim 21. Turner, “Polyhemos ile Alay Eden Odysseus,” 1824.

(www.wga.hu/art/t/turner)

Turner’ın “Polyphemos ile Alay Eden Oydssesus” (Resim 21) resminde gemiler, endüstrileşmenin ya da gelişimin göstergesi değildir. Gemiler, bilinmeyen doğüstü bir gücü ifade eder gibidirler. Ressam resminde, rengi en yoğun kullanabileceği unsurlar olan sisi, dumanı, ışığı, bulutları, suyu ve buharı resmetmiştir. Bu unsurlar resimde soyut anlatımın kapılarını aralamıştır. Soyut anlatım ressama, ayrıca Tanrı’nın yüceliğini anlatma olanağı da tanımıştır. Claudon (1988, s.50) Turner’ın resimleri için “sanki bir dünyanın sonu görünümü” der.

Ergüven (2002, s.116) Turner’la ilgili olarak şunları aktarır: *Dinkel’a göre doğal ışığın renkleri açma yönündeki eğilimi Turner ve ardıllarının ‘beyaz ressamı’ olarak isim yapmalarına gerekçe teşkil etmiştir. Turner, büyük bir olasılıkla, açık renklerden oluşan paletle çalışma alışkanlığını, aynı zamanda suluboya ressamı olarak, doğa karşısında yaptığı eskizlere borçludur. En azından, ulaştığı noktanın ardında böylesi bir açık renkliliğin parmağı vardır. Bu durumda, renklerin en açığı olan sarının*

beyaza yaklaştığı görülmektedir. Dolayısıyla beyaz-sarı tınısının Turner için belirleyici bir nitelik olduğunu kolayca söyleyebiliriz. Ayrıca, renksiz koyunun yerine en koyu renklerden mavi koyulmuştur. Turner'ın ışığı orta tonlardan yalnızca daha açık değil, aynı zamanda daha sarıdır; gölge ise daha koyu olmanın ötesinde mavimsidir.”

Resim sanatında önemli olan sanatçı bireyselliği, sanatın olmazsa olmazlarından. Bu nedenle rengin bireysel ifadeyi taşıma özelliğini, resimlerinde yoğun bir şekilde kullanan Türk resim sanatının yetkin isimlerden Avni Lifij'i incelemekte yarar vardır (Resim 22).



Resim 22. Avni Lifij, “Pipolu -Kadehli Otoportre,” 1908.

(<http://www.sanalmuze.org.sergiler>)

Lifij, resimlerinde öznel duygu ve düşüncelerini renkler aracılığı ile aktarmıştır. Ergüven (2002, s. 31), Avni Lifij'in renk kullanımına yönelik olarak şu yorumu yapmaktadır: *renkle girdiği alışveriş, iki bakımdan dikkat çekicidir: a) Figürü önceleyen renk, onun tözüdür; b) Renk, temsil ettiği figürün ötesinde, ayrıca bir atmosfer taşıyıcısıdır. Buna göre figür, renk aracılığıyla değil, doğrudan doğruya rengin kendinde varolmaktadır bu yaklaşımda... Nitekim bu noktadan hareketle, kimi zaman nerdeyse tanınmaz duruma gelen figür, tamamen rengin olanaklarına bırakmıştır kendini. Bu aşamada ise, figürün temsil edilmesini aşan bir başka işlevi daha üstlenir renk; şimdi, sanatçının içinde bulunduğu ruhsal durum söz konusudur sadece. Böylelikle yaşantı içeriğine havale edilen renk, nesnelere bir niteliği olmaktan çıkıp, Lifij'in iç dünyasına yönelmiştir.*

Resim 22 'deki portreye ilk bakıldığında belli bir mizah duygusu algılanmaktadır. Göze hoş gelen renkleriyle, omzuna koyduğu delik çorapla ve muzip bakışıyla insanın yüzünde tebessüm oluşturmaktadır, fakat koyu renkli atmosfer bir soru işareti bırakır.

Elif Naci'nin sanatçıya dair düşünceleri, ressamın resimlerini yorumlamada yardımcı olacaktır. Giray (s. 160) bunları şu şekilde aktarmaktadır: *...zarif bir adam. Konuşurken sıcakkanlılığı bir kat daha artan, duygulu, enerjili, üzüntülerini içine akıtan, melankolik; ne bileyim ben... Onu anlatabilmek kolay olsaydı, eserlerinin arkasındaki Avni'yi tanıdığımdan ötürü bu kadar övünmezdim.* Bu açıdan bakılınca resmin atmosferindeki anlam açığa kavuşuyor. Lifij resimlerinde içe dönük şiirsel bir dil oluşturmuştur.

Tüm bu örnekler göstermektedir ki bireysel anlatım her yerde ve her zaman bulunabilecek evrensel bir dil oluşturmuştur, ileride de oluşturacaktır.

1.2.1. Dışavurumcu Anlatımlar ve Özgül Renk Değerleri

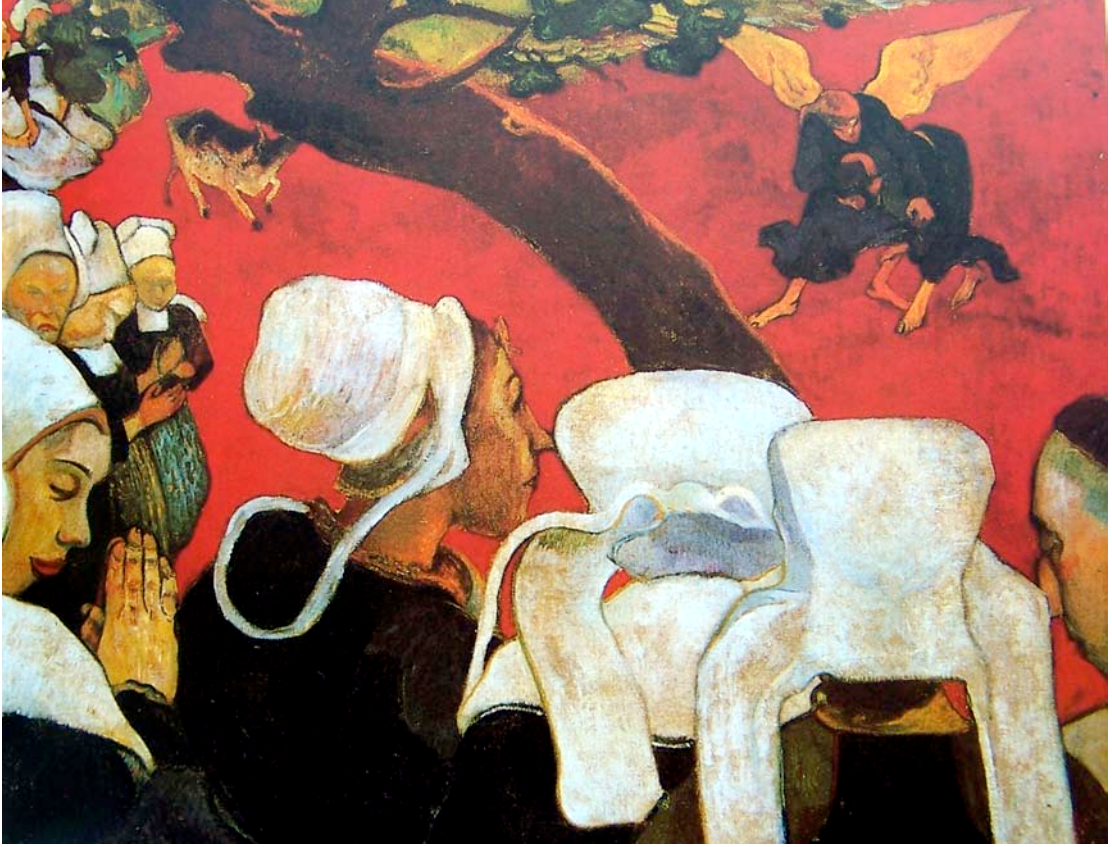
Resim sanatında Romantizmle başlayan sanatçı öznelliği günümüze kadar olan diğer sanat akımlarında da kendini göstermektedir. Ekspresyonizm'in ilk sinyallerinin görüldüğü Post- Empresyonistlerde öznel renk olgusu, yeni bir anlayışı ve farklı bir felsefeyi gündeme getirmiştir. Renklere sanatçının içselliği yansımıştır.

Post- Empresyonizmin önde gelen ressamlarından Gauguin, kentten kaçışın kişileşmiş örneği gibidir. Ressam yalın, simgesel ve ifadeci bir yaklaşım benimsemiştir. Kent yaşantısından uzaklaşabilmek için ilk önce Pont- Avon'a gitmiştir. Daha sonra ise Tahiti'ye yerleşmiştir. Gauguin kaynak olarak Ortaçağ cam resimlerinin renk dilini

örnek almıştır. Sanatçı doğaya öykünmemiştir, zihninde yarattığı sembollerle resim yapmaya çalışmıştır. Gauguin’in anlatım tarzını “Kluazonizm” adı verilen bir üslup etkilemiştir. Walther (1997, s.18) şöyle der: Kluazonizm, *Ortaçağdan beri kullanılan bir minencilik tekniğiydi. Bu teknikte, farklı renk alanları ince metal tellerle dış çizgi olarak işlenir, bunların oluşturduğu kapalı alanlara renkli cam maddesi doldurulup fırınlanırdı.... Gauguin’de benzer bir biçimde, yapıtlarında renkli kalın dış çizgilerle ayrılmış geniş renk lekeleri kullanıyordu.*

Post- Empresyonist ressamlar, Romantiklerin öznel ifadeye yönelik yaklaşımlarını ve İzlenimcilerin rengi uygulama yöntemlerini sentezlemişlerdir; bu açıdan renge, esinleyici özelliği kazandırmışlardır. Ergüven (2002, s.121) bu konuda; “rengin, bağımsız bir anlatım aracına dönüşmesinde karşılaştığımız esinleyici –ya da uyarıcı– kavramı ise ilk kez Van Gogh ile Gauguin’in çabasıyla gündeme gelmiştir” der.

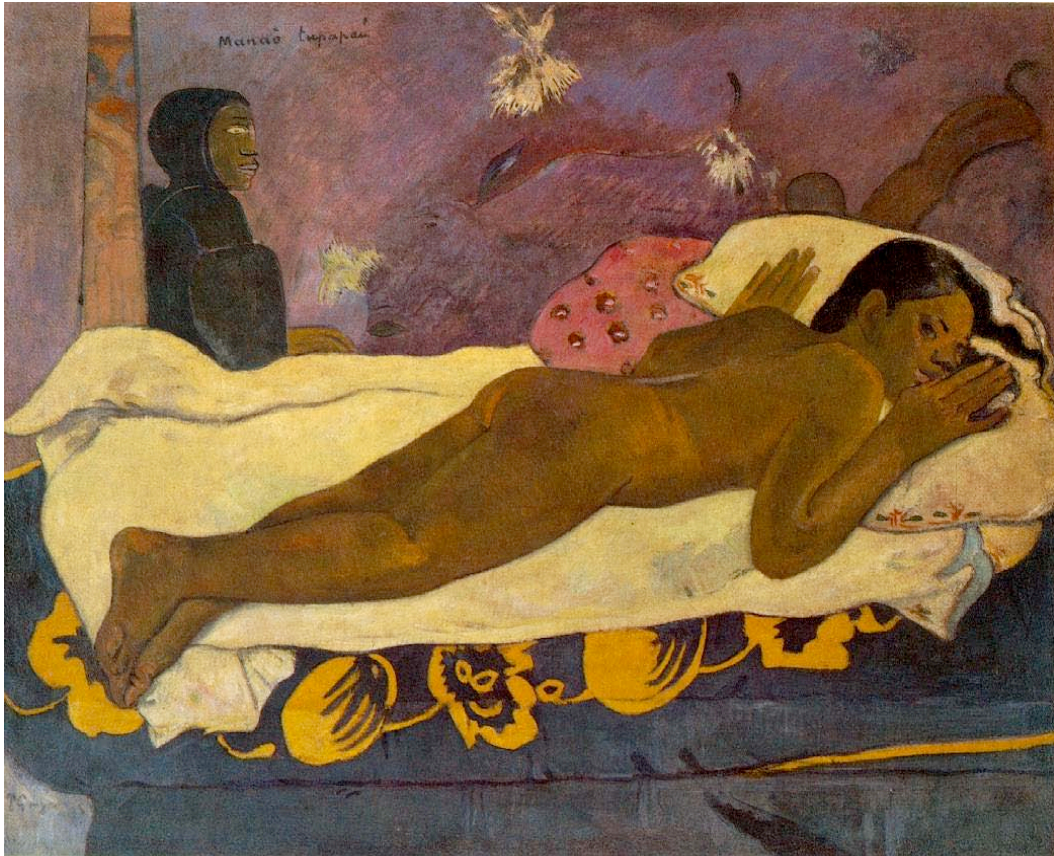
Gauguin için İzlenimcilerin gizemden yoksun resimleri hiç birşey ifade etmiyordu. Bu nedenlerle Gauguin, Ortaçağ cam resimlerini, Primitif sanat örneklerini, Japon ahşap baskılarını kendine örnek almıştır. Gauguin için çözüm saf renkti; Ergüven (2002, s.123) Gauguin’ nin renk anlayışını şöyle ifade eder: “saf renk, her şey ona feda edilmelidir.” Gauguin’in sanat anlayışı “Ayinden Sonra Görünenler: Melekle Güreşen Yakup” (Resim 23) resminde algılanabilmektedir. Bu resim sanatçının uzak ve ilkel uygarlıklara özgü anlatım araçlarına yatkınlığını gösterir. Resimdeki ağacın gövdesi, resmi aniden bölmektedir. Resmin ön kısmında geleneksel giysileriyle kadınlar durmaktadır. Kadınların baş hareketinden, ellerinin pozisyonundan, gözlerinin dua eder gibi kapalı olmasından ruhani bir psikoloji içinde oldukları anlaşılmaktadır. Arka planda ise Yakup’la dövüşe tutuşmuş melek görülmektedir. Böylece resimde iki dünya birlikte ifade edilmiştir; inanlı kadınların yaşadıkları bu dünya, meleklerin ve peygamberlerin bulunduğu tinsel dünya. Sanatçı, güçlü ve karşıt renklerle ve kendine has perspektif anlayışıyla izleyicileri ön plandan arka plana doğru çekmektedir. Kompozisyon, canlı kırmızı renkle ve kadınların üzerindeki giysilerin siyah- beyaz renkleriyle açık koyuya dayalı bir kontrastlık sergilemektedir. Gauguin için yalınlık, öznel ifade, renk ve kalın konturlar resmin vazgeçilmezleridir. Bu özellikler Tahiti resimlerinde de devam etmiştir.



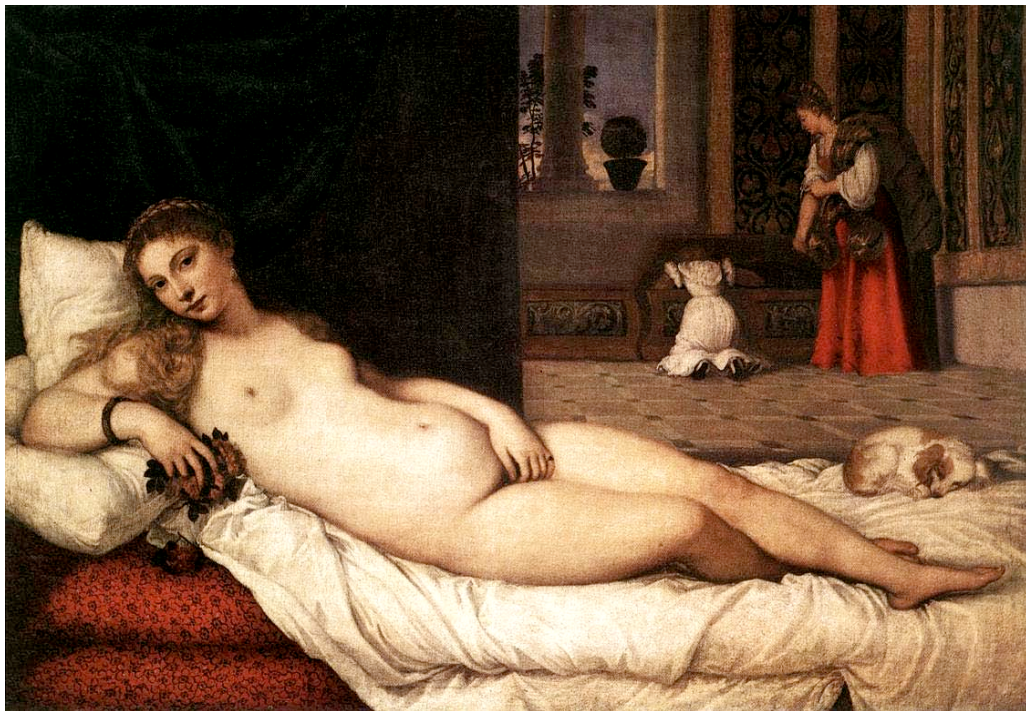
Resim 23. Gauguin, Ayinden Sonra Görünenler, 1888.

(Gauguin, s. 21)

Gauguin'nin "Ölülerin Ruhü Bizi Gözler" (Resim 24) resmi, ressamın Batı Avrupa sanatından ne kadar uzaklaştığını göstermektedir. Renkleri kullanma biçimi, çizgisel perspektifin kullanılmaması, figürün doğal duruşu ve idealize edilmemesi bunu kanıtlamaktadır. Tiziano'nun "Urbino'lu Venüs" (Resim 25) resmiyle Gauguin'nin resmi karşılaştırıldığında bu durum daha net algılanacaktır. Tiziano'nun figürü poz vermektedir, idealize edilmiş fiziksel bir güzellik sergilemektedir; Gauguin'nin figürü ise estetize edilmemiş bir duruşla olabildiğince doğal durmaktadır. Tiziano'nun resminde perspektif kurallarına uygun bir mekan anlatımı olmasına karşın Gauguin'de mekan yüzeyselleşmiştir. Tüm bu farklılıklar Gauguin'nin resim sanatına getirdiği yeni bakış açısını kanıtlamaktadır.



Resim 24. Gauguin, “Ölümlerin Ruhu Bizi Gözler,” 1892.
(Gauguin, s. 52)



Resim 25. Tiziano, “Urbino’lu Venüs,” 1538.
(<http://www.wga.hu/frames>)

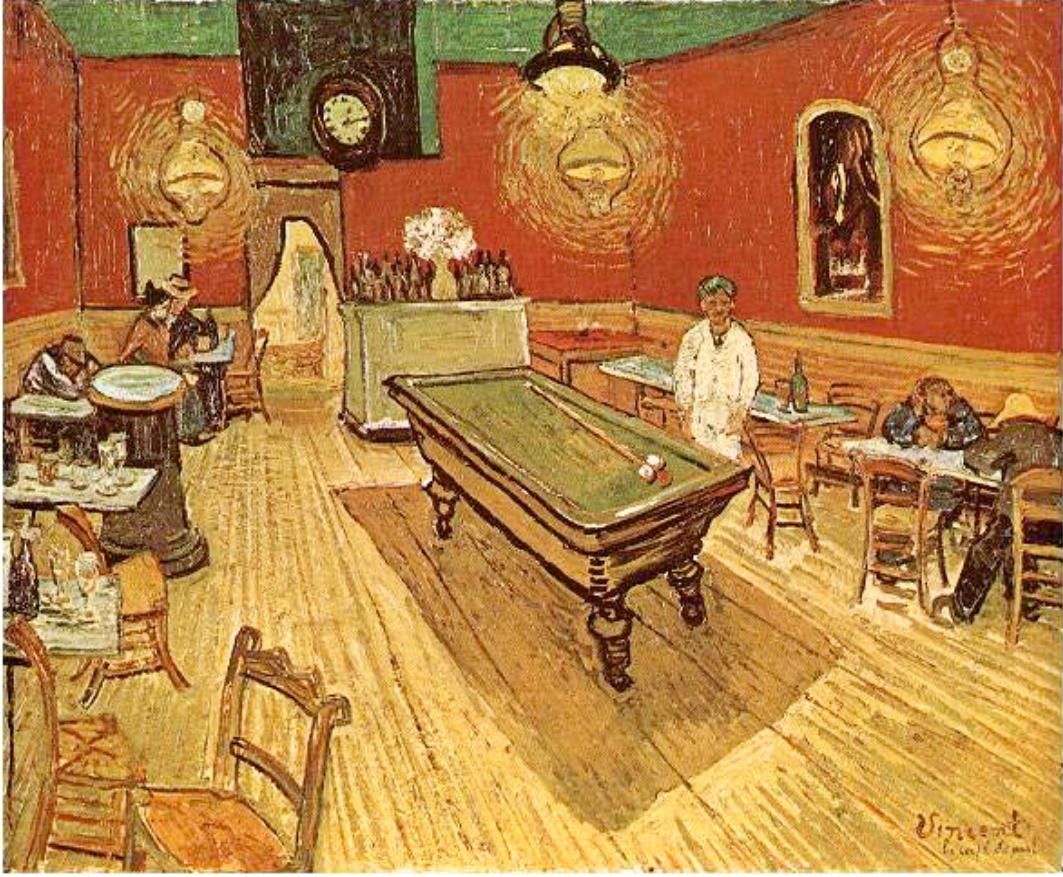
Resmin geniş renk yüzeyleri ve kalın konturlar oluşturan çizgileri, Ortaçağ vitraylarını akla getirmektedir. Siyah elbisesi ve tuhaf duruşuyla gerideki figür, tahmin edildiği gibi ölümü simgelemektedir. Yataktaki çıplağın izleyiciye doğru bakan gözü, kadının korku içinde olduğunu göstermektedir.

Ergüven (2002, s.123), Gauguin'nin Resim 24 için söylediklerini şöyle aktarmaktadır: *korkuyu elden geldiğince az araçla vermek istiyorum. Temel uyum koyu, üzgün korku verici; menekşe, koyu mavi ve turuncuyla gözde ölüm çanı gibi tınlayan bir uyum bu. Sarı, turuncuyla bütünleşirken, kahverengi de müziksel yapıyı bütünlüyor... renklerin saf ezgisel yapısından doğan büyüülü tını, nesneyi kutsal bir ışık gibi parlatarak sonsuza ulaştırabilecek güçtedir.*

Gauguin için resim, bu dünyadan ayrı bir şeydir ve bu nedenle bir soyutlamadır. Resimde yanılısama yaratan her öge sanatçı için uzak durulması gereken bir şeydir. Bunun için de resimlerinde güneşin yarattığı gölgeler bulunmamaktadır. Krausse (2005, s. 80) sanatçı hakkında şunları söylemektedir: “Gauguin nesnelere göze göründükleri gibi betimlemeye uğraşmamıştır. Onun anlayışına göre duygu dünyası, zihinsel ve iç gerçekler her zaman ön planda olmalıydı. Önce duygu ve ruhsal kavrayış gelir, sonra akılla anlama.”

Rengin esinleyici özelliğinden yararlanan bir diğer ressam Van Gogh'tur. Sanatçı esinleyici renge örnek olabilecek bir resim taslağını Theo'ya yazdığı mektupta dile getirmiştir. Ergüven (2002, s. 122) bunu şu şekilde aktarmaktadır: *benden önce herhangi bir kişinin esinleyici renkten söz edip etmediğini bilmiyorum. Sana bir örnek vereyim. Büyük düşler peşinde koşan sanatçı bir arkadaşın resmini yapmak istiyorum. Bu adam sarışın olacak. Resme, ona olan tüm hayranlığımı, sevgimi koyacağım. Yani nasılsa öyle resmedeceğim; yakalayabilmek için olabildiğince sadık kalarak. Ama resmin işi burada bitmiyor; tamamlamak üzere kendi istencimle renkçi olacağım. Saçların sarısını abartıp, turuncu tonlardan krom sarısı ile açık limon rengine doğru geleceğim. Başın arkasında kalan bölüme ise, sıradan bir odanın yine öyle duvarı yerine sonsuzluğu resmediyorum. Elde ettiğim en güçlü mavi burada yer alacak. Böylece, zengin mavi dip yüzeyin önündeki parlak sarı baş, tıpkı gökmavisinde ışıldayan yıldızlar gibi, gizemli bir etki kazanmış oluyor, burada.*

Van Gogh renklerin birbirleriyle ilişkilerinden anlamlar oluşturur, hatta bunları formüleştirir. “Örneğin, mevsimlerin atmosferleri bağlamında, her tamamlayıcı karşıtlıktan bir resim yapabileceği görüşündedir; kırmızı-yeşil ilkbaharın, mavi-turuncu yazın, sarı-menekşe sonbaharın, siyah-beyazda kışın karşılığıdır” (Ergüven, 2002, s.122) .



Resim 26. Van Gogh, “Gece Kahvesi,” 1888.

(Van Gogh, s.44)

Van Gogh gözünün önündekini, duyularıyla algıladıklarını aynen resmetmeyi amaç edinmemiştir. Rengin anlatımcı niteliğinden yararlanmış ve iç dünyasında yaşadığı fırtınaları dile getirmiştir. Arles’deki Lamartine Meydanı’ndaki kahve resmi, sanatçının iç bunalımını yansıtan resimlerinden biridir (Resim 26).

İnankur (1997, s.80) bu resim için sanatçının söylediklerini şöyle aktarmaktadır: *kahvenin bataklık bir yer olduğunu, insanın orada deliliğe kapılıp, cinayet işleyebileceğini anlatmak istedim... Açık pembe, kan kırmızısı ve şarap rengini, XV. Louis yeşilinin tatlısı ile Veronese yeşilini bir araya getirip, sarı yeşillerle sert mavi-yeşilleri karıştırarak sarı kükürtün yandığı cehennem sıcaklığı bir meyhanenin havasını vermeye çalıştım.* Van Gogh duygu ve düşüncelerini biçim ve renklere yüklediği anlamlarla ifade etmeye çalışmıştır.

Richard (1991, s.26)’ın Van Gogh hakkındaki düşünceleri ise şunlardır: *benliğini nesnelere doğrudan bütünleşmeye açtı. Van Gogh’un bu düşüncesi, ateşli renklerinin kuvvetlendirilmiş*

tonlarıyla ve sanatçının ruhsal durumunu yansıtan alev dilleri gibi işlenmiş güçlü fırça vuruşlarıyla iletiliyordu... yaşam ve sanatı birleştirmeye çalışan sanatçılar için örnek bir acı yazgı oldu.

Resimde ifadeci tavrıyla dikkat çeken bir diğer ressam ise Munch' tur. Munch kullandığı özgül renk değerleriyle içindeki karanlık dünyayı, hüznü duyguları resim yüzeyine aktarmıştır. Richard (1991, s.29) bu ressam için şöyle der; *gizemli güçlerle doldurulmuş doğa görünümüleri; karanlık etkilerle yoğrulmuş insanlar; korku, nefret, kıskançlık, yalnızlık, ölüm gibi konuların işlendiği resimleri, yazgısının gittikçe kötümserleşen görüntüleri oldular. Munch'un sanatının, hem duruluk, hem de acılıkla yoğrulmuş olan bu içten gelen çılgınlığı, kendini açığa vurmaya, sinirliliği ve baskı altında tutulan ruhu, yüzyılın başında bir yol göstericiydi.*

Munch “Yaşam Dansı” (Resim 27) isimli resminde, renklerdeki karşıt ilişkileri kullanmıştır. Kırmızı- yeşil, siyah- beyaz renkler arasındaki zıtlık, anlatımı güçlendiren bir yapı oluşturmuştur, fakat tek dikkati çeken nokta bu değildir. Resmin ismi ile resmin ifade ettikleri arasında da bir karşıtlık bulunmaktadır. “Yaşam Dansı”, yaşam belirtilerinin silindiği bir atmosferi yansıtmaktadır. Dans eden figürlerdeki ruhsuzluk daha çok ölümlerin dansını akla getirmektedir.



Resim 27. Munch, “Yaşam Dansı,” 1900.

(Art of The 20th Century, s. 36)

Krausse (2005, s.83), Munch'un resimlerini şöyle yorumlamaktadır; *kendi ruhsal yaşamının bir yansımasıydı. Munch'un resimlerine yüzyılın sonu atmosferine hakim olan simgeler damgasını vurur: Korku, çaresizlik, yaşanamayan cinsellikler, kıskançlık, ölüm düşünceleri. Bütün bunlar, Munch' un kendi deyişiyile "içindeki cinleri kovmak için" sürekli olarak tuvale aktardığı temalar ve imajlardır. Modern dünyanın yarattığı insanlık problemleri, Munch'un kişiliğinde simgeleşmiştir; resimlerine yansıyan öznelikte, insanoğlu bulunmaktadır. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında dünya yeni bir dönemece girmiştir, bu zaman diliminin insanlar üzerindeki etkisi Munch'un resimlerindeki gibi olumsuz duyguları içermektedir.*

1900'lu yılların başlarında resim sanatında oluşmaya başlayan Dışavurumcu yaklaşımlar, Freud'un Psikanaliz Kuramından ve Einstein' nın Görecelik Kuramından etkilenmiştir. Ayrıca ekonomik sistem ve toplumsal yaşamdaki değişimler de buna katkıda bulunmuştur. Psikanaliz Kuramı, bireylerin birbirlerinden farklılığını ortaya koymuştur. Dolaylı olarak da sanatçıların farklı ifade biçimlerine sahip oldukları ve renkleri, biçimleri, lekeleri, çizgiyi farklı biçimlerde kullandıkları anlaşılmıştır. Görecelik Kuramı ise insanlara hiçbir bilginin "mutlak ve sonsuz" geçerli olmadığını kanıtlamıştır.

Krausse (2005, s. 86) bu durumu şöyle açıklamaktadır: *röntgen ışınlarının keşfi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmeler insanın artık bambaşka, daha soyut düşünmesini gerektiriyordu. Bu yeni bulgular, "gerçeğin" salt gözle görüldenden çok daha derinlerde yattığına işaret ediyordu. Gözün her şeyi algılayabileceği inancı artık kökünden sarsılmıştı... Gençler gerçekliğin önündeki, o görüntülerden oluşan örtüyü yırtmak ve kendi deyişleriyle "şeylerin ardına bakmak" istiyorlardı. Dünyanın sahici, inandırıcı bir resmini yapmak ancak böyle mümkün olabilecekti. Ve bunun için de yeni bir resim dili bulmak lazımdı. Bu resim dilinde ise yanılmacı hiçbir öge resmin içinde bulunmamalıydı. Tıpkı Dışavurumcu ressamların resimlerindeki gibi gerçeğe benzer ne bir renk, ne bir biçim, ne bir perspektif çizgisi, ne de ışık- gölge, hiçbiri olmamalıydı. Örneğin, acı çeken bir insan, fotoğrafik bir gerçeklikle değil de acının derinliğini ve büyüklüğünü ifade edebilecek çarpıcı renkler ve abartılmış biçimlerle resmedilmeliydi. Richard (1991, s.9) "Ekpresyonizmde... resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur... Bu yansıtma (somut öge), anlatılanı anlamak için yapılan bir çağrıdır" der. Sonuç olarak denilebilir ki; 19. yüzyılın nesnel-maddeci gerçeklik kavrayışının yerini, 20. yüzyılda öznel- ruhsal gerçeklik kavrayışı almıştır. Dışavurumcular da öznel- ruhsal bir anlayış benimsemişlerdir.*

Dışavurumcu ressamlar kendilerini uygarlıktan ve teknolojiden korumak istemişlerdir. İlkel insanların doğadaki güçlere karşı simgeler yaratması gibi onlarda olumsuz gelişmelere karşı imgeler yaratmışlardır. Sanatçılar, uygar dünyanın getireceği felaketlerden kurtulmak için yalın, kaba, ifadeci biçimleri ve renkleri kullanarak semboller oluşturmuşlardır. Bu durum Fovların resimlerine, özgül renk değerleriyle yansımıştır (Resim 28).



Resim 28. Vlaminc, "Seine Nehrindeki Bot," 1906.

(<http://www.artcyclopedia.com/artists/vlaminck>)

Crepaldi (2000, s.32) bu dönemi şöyle tanımlamaktadır: *19. yüzyılın sonunda Fransa'daki hayat, Titanik'in büyük salonlarındakiyle bir ölçüde paraleldir: Yolcular trajik akıbetlerinden habersiz dans edip eğlenmektedir. Yeni yüzyıl iyimserlik dalgası ve geleceğe inanç getirecekmiş gibidir. Sömürgeci fetihler bol miktarda ucuz hammaddeye ulaşmayı sağlar. Endüstri büyük karla tam kapasite üretime geçmiştir. Fakat iyimser hayatın bu göstergeleri, tarihsel gerçeklerden çok uzaktır. Çünkü bir süre sonra I. Dünya Savaşı patlak verecektir.*

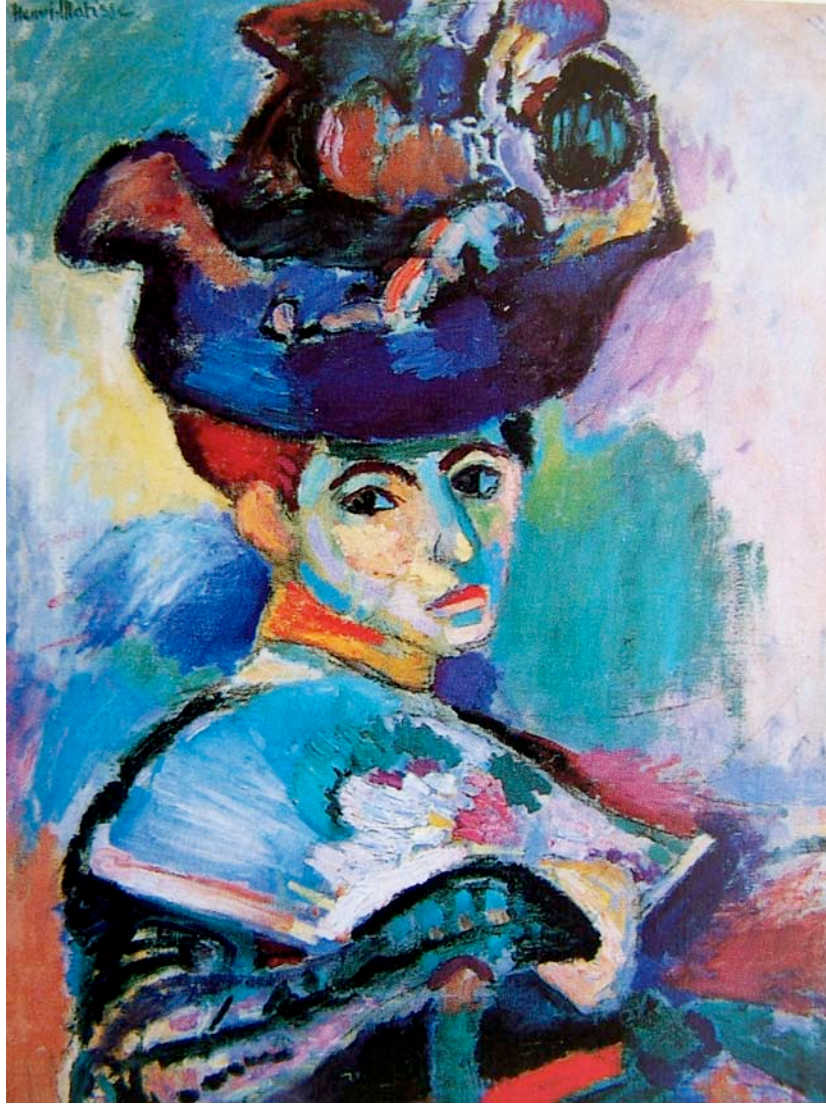
Göstergelerin yanıltıcılığını fark eden Fovist ressamlar yeni bir gerçeklik arayışına girmişlerdir; nesnelere ve insana dair her şeyin sadece “öz bilgileri”ni özgül renk değerleri ile resmetmişlerdir. Renk, klasik resim geleneğinin yüzyıllar boyu süren baskısıyla her zaman temsil değeri ile kullanılmıştır. Fakat Fovizmle birlikte renk, resmin kendisi olmuştur. Kostrzewa (2000, s.92) Fovizm için “bir resmin, doğanın gerçekçi bir betimlemesi; ... olmadığı, yalnızca tuval ve boyadan oluştuğu konusunda direten ilk sanat akımıydı” der.

Fovizmin resim yaklaşımını uzun süre devam ettiren Matisse, asıl gerçekliğin nesnelere ruhuna sinen gerçeklik olduğunu savunmuştur. Matisse’ in izlediği bu yolu Richard (1991, s.23) şöyle aktarmaktadır: *Herşeyden önce ulaşmak istediğim şey dışavurumdur. Dışavurum bence bir yüzü birden bire canlandıran veya kendini şiddetli bir harekette gösteren bir coşku değil, herhangi bir resmin tümel(bütüncül) örgütlenmesindedir. Nesnelere kapladıkları mekan, bunların çevresindeki boşluk ve oranlar, hepsinin bu konuda payı vardır. Rengin başlıca amacı dışavuruma olabildiğince yardım etmektir. Matisse ve Kandinsky için önemli olan resmin plastik etkisidir; resim iyi kurgulanmışsa dışavurum zaten gerçekleşir, düşüncesindedirler. Fovizmin temellerini belirleyen Matisse’in düşüncelerini Ferrier (1995, s.23) şu şekilde aktarmaktadır: *Yeşil kullandığımda bu çim anlamına gelmez; mavi kullandığımda, bu gökyüzü anlamına gelmez. Bu birbirini tamamlayan iki anlamı içerir; bir fov resimde çimin yeşil ya da gökyüzününün mavi olması gerekmez, ama eğer gerçekten resimde öyle iseler (çim ve gökyüzü) mavi ve yeşil görülmelidirler.**

Matisse’in “Şapkalı Kadın” resminde tüm bunlar ifade edilmiştir. Lynton (1991, s.27) “bu resimden gerçek bilgi edinmek isteyenler için kullanılan renkler çok anlamsızdı: resimdeki kadının saçlarınının bir yanı gerçekten kırmızı, öbür yanı da yeşil miydi; sonra yüzünde gerçekten öyle leylak rengi, yeşil ve mavi çizgiler var mıydı?” der (Resim 29).

Fovlar, Neo- Empresyonistlerin ana renkleri yan yana kullanma tekniğini örnek almışlardır, fakat amaçları onlardan farklıdır. Fovlar ana renkleri farklı duygusal ifadeleri görünür hale getirmek için kullanmışlardır, resimleri patlamaya hazır dramatik sahneleri ifade etmektedir. Kostrzewa (2000, s.84), Fov ressamlardan Vlaminck’in sözlerini şöyle aktarmaktadır: “Kobalt mavilerim ve yeşillerimle Güzel Sanatlar Okulu’nu yakmak istedim. Önümdeki resim ne olursa olsun duygularımı fırça vuruşlarıyla aktarmak istedim.” Matisse ve Vlaminck’in renk kullanımlarından da

anlaşılacağı gibi Fovların sanat anlayışı iki şekilde olmuştur: Matisse'in yolu ruhu dengeye kavuşturan, resim kompozisyonuna ve akılcı yaklaşıma önem veren, neşeli bir yoldur. Vlaminck'in yolu içgüdülerle temellenen, şiddetli bir tutumu içerir; aranan güzellik değildir, hesapsızca duyguların ifade edilmesidir.



Resim 29. Matisse, "Şapkalı Kadın," 1905.

(Art Book Matisse, s. 41)

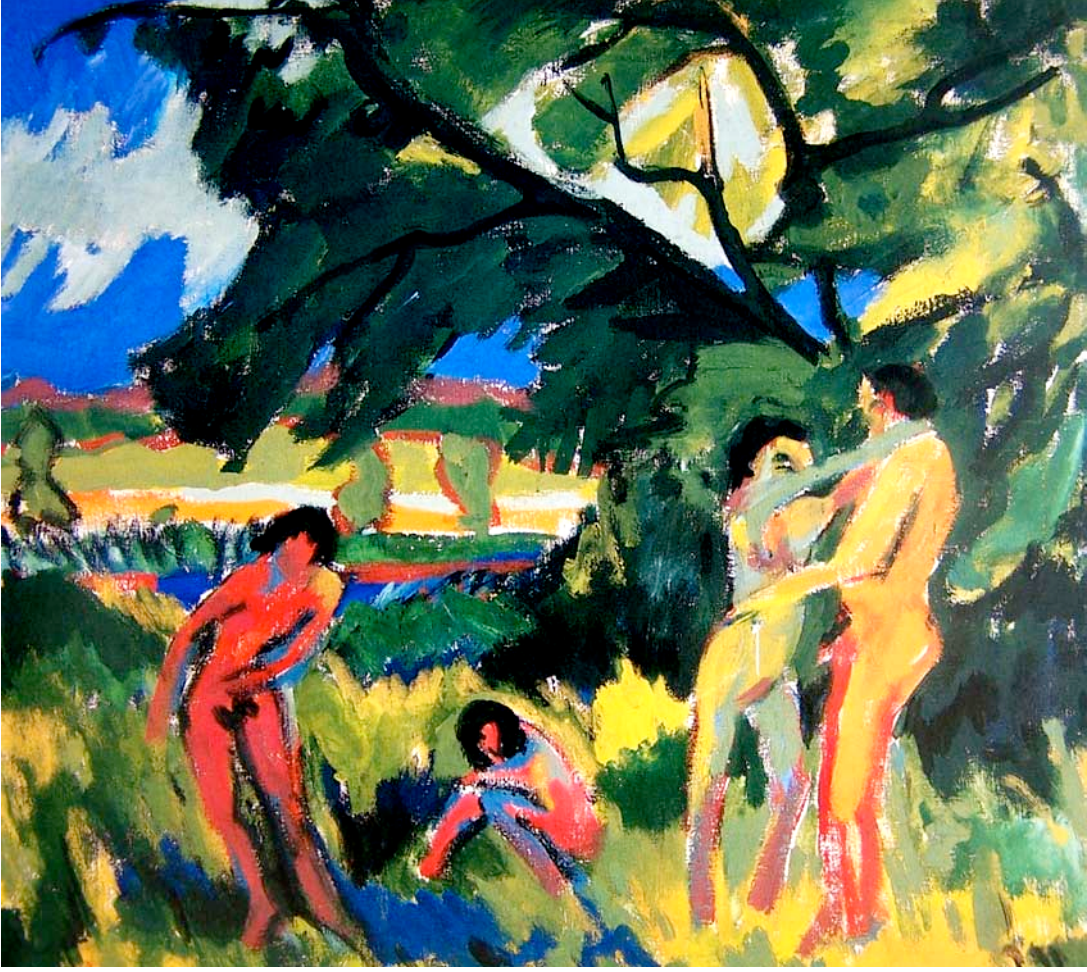
Özgül renk değerlerini bireysel duygu ve düşünceleri yansıtmakta kullanan diğer sanatçılar Dışavurumcudur. Ancak Fovlar ve Dışavurumcular birbirlerinden bazı noktalarda ayrılmaktadırlar. Dışavurumcular, sembolik ve duygusal anlatıma yoğunluk vermişlerdir, resimlerini içlerinden geldiği gibi renklendirmişlerdir. Konularındaki

sarsıcı, şaşırtıcı ve şiddet içeren anlatımları sarı, kırmızı, mavi, yeşil vb. renklerin en parlak halleri oluşturmuştur. Sanatlarına tutkuyla bağlanmışlardır. Fovlar ise daha çok plastik etkiye bağlı olarak duygularını ifade etmeye çalışmışlardır.

Dışavurumculuk, Köprü Grubu ve Mavi Biniciler olarak ikiye ayrılmıştır: Her iki grup özgül renk değerlerini resimlerinde kullanmışlardır. Köprü grubu ressamları ifadeye biraz daha önem vermişlerdir; resimlerinde dünyevi coşkuları anlatmışlardır, duygularını şiddetli renklerle aktarmışlardır. Mavi Biniciler ise daha çok plastik dengeyi önemsemişlerdir; Köprü grubundan daha yumuşak bir renk dili kullanmışlardır.

Cabane (1997, s.233) Köprü grubunun sanat anlayışını şu şekilde açıklamaktadır: *Fovlar ve Die Brücke arasında özellikle renk kullanımı ve biçimin hareketi açısından birçok ayrım vardır. Fovlarda bu iki olgu tamamıyla resimsel ve plastik eğilimlere karşılık verirken, Dresden ressamlarında bu olgular daha tinsel eğilimlerle donatılır. Dışavurumcular için, canlı ve belirgin yeşinlik her şeyden önce ruhtaki taşkınlığın yansımasıdır. Bu davranışın ortaya çıktığı çizgide, Fransız sanatçılarına özgü geniş, esnek, tamamıyla anıtsal bütünlük taşıyan bir ritim yoktur, ama saplantı derecesine varan bir kaygıyla dolu, sanrıya ve deliliğe varan bir kırgınlıkla kaplı Alman ruhunun sarsıntılarını kesik kesik, kırık ve dar açılı biçimde bir dile getiriş vardır. Fovlar bakışın yüceltilmesine, Alman dışavurumcularıysa zihnin göz ve el üstündeki baskısına uyarlar. Fovların renkleri kullanma şekli izleyeni estetik bir doyuma götürürken, Dışavurumcuların renkleri kullanma biçimi izleyeni tedirgin eder ve duygusal olarak sarsar.*

Teknolojiden ve uygarlıktan tedirginlik duyan ve renkleriyle bunu yansıtan resamlardan biri de Kirchner'dir. Resimlerinde doğayı ve çıplakları tüm yabanilikleriyle ifade etmek istercesine çarpıcı renklerle ve içgüdüsel fırça vuruşlarıyla biçimlendirmiştir. Lloyd (2000, s.102) Kirchner'in doğayı ele alış tarzına ilişkin olarak şunları söyler: *Ernst Ludwig Kirchner'in 'Ağaçlar Altında Oyun Oynayan Çıplaklar' (1910) adlı resminde, figürler, doğanın güçleri ve renklerinin baskınına uğramıştır. Aslında, modern uygarlığı doğayla bağıntı içersinde yeniden yaşama kavuşturma düşüncesinin, Alman tarihinin bu döneminde büyük bir yaygınlık kazanmış olduğu söylenebilir. Kirchner, insan ve doğa arasındaki uyumu aradığı resimlerde "pembe ve menekşe rengini sık sık kullandığı kendine özgü renklendirme yöntemini" (Richard, 1991, s.69) geliştirmiştir (Resim 30).*



Resim 30. Kirchner, “Ağaçlar Altında Oyun Oynayan Çıplaklar,” 1910.

(Kirchner Taschen, s. 35)

Dışavurumcu ressamlar doğadan olduğu kadar, şehirlerden de beslenmişlerdir. Uygur toplumun göstergeleri olan caddeler, istasyonlar, kuleler, çok katlı yapıların geceleri parlayan pencereleri, makinaların karmaşık ve hayran bırakıcı mekanizmaları, ışıltıları ve bunların hepsinin üzerinde varolan renkli dünya resamlara sonsuz bir kaynak olmuştur. Kirchner ve arkadaşları rengi ve biçimi kullanarak şehri ve şehirde yaşanan yabancılaşma duygusunu soğuk renklerle yansıtmışlardır. Bu sanatçılar sokakları konu alan resimlerinde kötülüğü ve kabalığı betimlemişlerdir. Karanlığa gömülmüş renkler içindeki patlamaya hazır aşırı sıcak renkler, şehir sokakların barındırdığı çirkinliği gözler önüne sermek ister gibidir. Şehrin yoğun işleyen çarkında oluşan hareketlilik canlı renklerle ve saldırgan tuşlarla verilmiştir (Resim 31).



Resim 31. Kirchner, “Stuttgart,” 1914.

(Kirchner Taschen, s. 64)

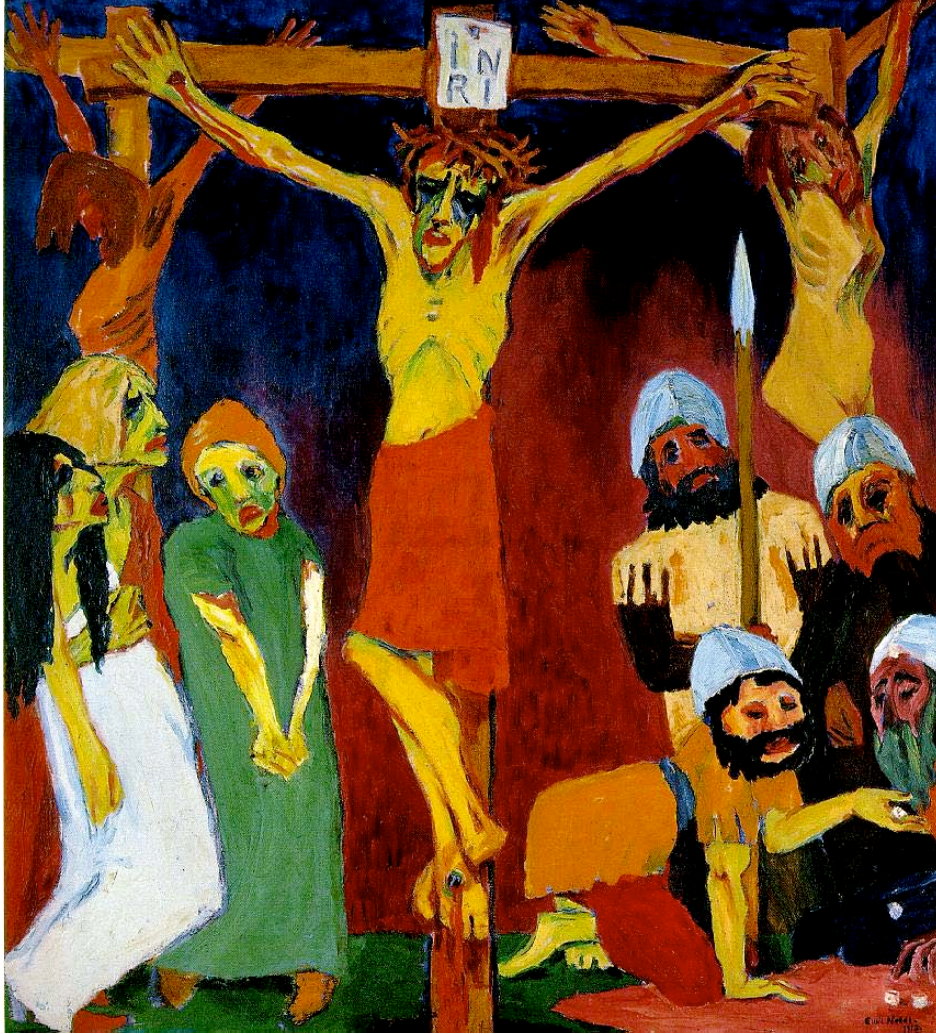
Kirchner, şehir yaşamının iki yönünü ele almıştır. Crepaldi (2004, s. 19) bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Göz alıcı lüks giysiler içindeki hanımefendiler, aslında fahişelerdir; yüzlerindeki ağır makyaj yaşamlarının ahlaki sefaletini gizlemektedir.” Renk ise burada gece hayatının çıplak gözle göremediği karanlık noktaları ortaya çıkaran resmin en etkin elemanıdır. Richard (1991, s.33) “Kirchner, çevresel değişimlere en sert tepkiyi gösterdi ve modern kentteki kızgın, kötü ve yapay öğeleri gergin ve etkileyici resimlerde betimledi” der. Kirchner’de renk sadece resimlerde düzeni sağlayan bir öge değildir, ayrıca uygarlığın sarsıcı, şiddet uygulayıcı yanını da ifade eden bir simgedir.

Resim 31’de ressam, izleyenlerine diğer sokak resimlerinde olduğu gibi metropol hayatını aktarmak istemektedir. Krausse (2005, s. 88) ressamın bu kaygısını şu şekilde açıklamaktadır: *Büyük şehir, Dışavurumcu edebiyatta ve resimde sürekli karşımıza çıkan bir motiftir. Dinamizmin, modernliğin ve heyecanlı bir yaşantının simgesi olduğu kadar yabancılaşmayı, kimliksizliği ve bireysellikten yoksunluğu da ifade eder.... Krichner... şehrin nabzını asabi hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışır.*

Kuzey Almanya sanatçılarından Emile Nolde, Köprü grubu içindeki resamlardan bir diğeridir. Richard (1991, s.31) “doğa deneyimi ve İncil’e dayanan bir yalınlık Nolde’nin düşgücünde bir renkte yoğunlaştı, aşırı bir coşkunlukta bir renge dönüştü” der. Nolde’un renkleri, komplementer renk ilişkisi içindedir. Bu renkler resimlerde şiddet duygusu uyandırmaktadır. Parlak sarılar, kırmızılar, yeşiller ve maviler resmin her bir tarafından bağırarak etkiler oluşturmaktadır.

Sanatçı içinde yaşadığı baskıcı dönemin ve kendi ruhsal bunalımlarının etkisiyle resimde rengi ve fırçayı yoğun yıkıcı, yırtıcı etkiler bırakacak şekilde kullanmıştır. Richard (1991, s.92) Nolde hakkında şunları söylemektedir; *renkleri fırça, parmakları ve çeşitli gereçlerle kalın tabakalar olarak uyguluyor, böylelikle rengin ışıltımasına yoğun bir anlatım katıyordu. Die Brücke grubuna coşku veren bu renk fırtınaları dramatik ya da çıldirtıcı bir Empresyonizm olarak nitelendirilirdi.*

Kirchner’de olduğu gibi Nolde’un resimlerinde de derinlik etkileri görülmez. Emile Nolde, yalın ve güçlü renklerle görsel bir dil oluşturarak resimlerinde mistik anlatımlar yaratmıştır. Resim 32’de “İsa’nın Hayatı” adlı mihrap panosu görülmektedir. Lynton (1991, s.42) bu resim için şöyle der: *Çarpıcı renkleri, ürkütücü figürleri, sıkışık ve havasız uyumsuzluğu ancak biçimdeki simetriyle dengelenen bu kompozisyon, bakanlar üzerindeki tedirgin edici etkisini bugünde sürdürmektedir. Yararlandığı üslup özellikleri bu yapıtın ilkel sanattan çok, son dönem Ortaçağ Alman Sanatının bir uzantısı olduğu izlenimi yaratıyor. Nolde, dinine bağlı bir Hristiyan değildi; onun aradığı sadece manevi bir coşkuydu.*



Resim 32. Emil Nolde, “İsa’nın Hayatı (ayrıntı),” 1912.

(<http://www.artchive.com/artchive/N/Nolde>)

Mavi Atlılar grubu ise daha soyut anlatımlara yönelmiştir. Resimde birinci amaçları resimsel denge olmuştur; özgül renk değerleri de resmin ihtiyacına göre kullanılmıştır. Kandinsky başta olmak üzere, Jawlensky, Marc ve Klee resmin, nesneden temizlenmesi gerektiğini savunmuşlardır. Böylece Dışavurumcu akıma yeni bir kapı aralamışlardır; renk ve nesne arasındaki bağıllık daha da zayıflamıştır. Örneğin, Resim 33’deki renkler çiçeklere, insan tenine ve elbiseye dair çok az bilgi vermektedir. Hatta resimdeki yüz ve sağ el kapatılırsa resim sadece renk ilişkilerine dayalı soyut bir kompozisyona dönüşmektedir. Yeşil ve kırmızı renk karşıtlığına dayalı bu resimde, kırmızının renk baskınlığı, sarı-yeşillerin kullanılmasıyla azaltılmıştır. Jawlensky, bu resimde, soyut renk lekeleri ile özgül renk değerlerine, resmin plastik dengesi açısından ne kadar çok önem verdiğini göstermektedir.



Resim 33. Jawlensky, “Çiçekli Kız, Wuppertal,” 1909.

(Art of The 20th Century, s. 111)

Kandinsky'nin resimleri için soyut resmin ilk örnekleridir denilmektedir (Resim 34). Gombrich (1992, s.451) Kandinsky' nin renk teorileri hakkında kısaca şunları söylemektedir: *Katkısız rengin ruhsal etkilerini, canlı kırmızının bir boru sesi gibi bizi nasıl etkileyebileceğini belirtiyor. Bu yolla, ruhsal bir iç ilişkinin elde edilebilme olanağına ve zorunluluğuna inanıyordu. Bu inanç ise ona ilk denemelerini sergileme korkusuzluğu verdi. Bu ürünlerde müziksel dil, renklere uygulanmış, böylece de 'soyut sanat' başlatılmış oldu.*



Resim 34. Kandinsky, "Kompozisyon II," 1910.

(Wassily Kandinsky, A Revolution in Painting, s.24)

Soyut sanata giden yolda diğer adımları Paul Klee atmıştır. Richard (1991, s.34) Klee'nin "ruhsal doğaçtan yaratma" olarak adlandırdığı yöntemini şöyle aktarmaktadır; *resmin içeriği, rengin ve biçimlerin ritminin orkestrasyonudur. Bozulmamış renk biçimleri artık bir uyarıyla harekete geçirilen duyguların dışavurumu değildir, tam tersine sanatçının ruhunun içinde algılanmış, nesnelere kendi içindeki uyumudur; bu izleyiciye bir çeşit düşünmeden yapılan devinimle iletilir.* Krausse (2005, s. 89) Klee'nin sanat anlayışını şu şekilde ifade etmektedir: "Amaç, dış kabuğun arkasında yatanı görebilmektir. Paul Klee'nin dediği gibi sanat 'artık görüneni yansıtmaktan çok görünmeyeni görünür kılmaya' çalışmalıdır." Bu amacında ona özgül renk değerleri yardımcı olmuştur.

Resim 35'te sarı daire, nesnel bir biçimi ifade etmese de bulunduğu yer nedeniyle izleyende güneş izlenimi yaratmaktadır. Kırmızı yolun sola yönelen akışını kesen ve resmi dengeye sokan ise yeşil R harfidir. R'nin yönü de resme hizmet etmektedir, gözü resmin sağına çekmektedir. Ayrıca kırmızı ve yeşilin birlikte kullanımı komplementer renk ilişkisi oluşturmaktadır. Sol üstteki yeşil yarım daire de resmin dışa yönelişini hem rengiyle hem de biçimiyle engellemektedir. Resmin ortasındaki binaya

benzeyen geometrik biçimin tepesindeki küçük kırmızı daire bile resmin dengesi için gerekli olan bir unsurdur. Klee, bu resimde, özgül renk değerlerini kullanarak oluşturduğu yeni bir doğayı, resmin temel plastik öğeleri ile harmanlayarak ifade etmiştir. Resimde kullanılan renkler ve biçimler, doğadaki benzerlerini imgeleyen soyut geometrik formlara dönüşmüşlerdir. Bu soyut geometrik formlar, özgül renk değerleri ile birleşince resmin kendi doğası oluşmuştur.



Resim 35. Paul Klee, "Villa R," 1919.

(Art of The 20th Century, s.113)

Franz Marc ise "Mavi At" resimleriyle gruba hem isim kazandırmıştır hem de teorileriyle katkıda bulunmuştur (Resim 36). Ana renklerin bağımsız anlatım gücünden yararlanarak dünya görüşündeki doğaüstü olguları hissettirmektedir. Rengin nesneden kopuşu onun resimlerinde çok sonraları gerçekleşmiştir.



Resim 36. Franz Marc, “Büyük Mavi Atlar,” 1911.

(www.walkerart.org)

Richard (1991, s.80) Franz’ın amacının “hayvanlar ve doğa görünüşlerinin özyapısını, dışavurumun katışıksız renkleriyle dengede tutulmuş evrensel bir ritmi, kesintisiz organik bir biçimde...” birleştirmek olduğunu söyler. Krausse (2005, s.90) ressamın kendine özgü renk sisteminde oluşturduğu sembolik anlamları şöyle aktarmaktadır: “Mavi erkek, sarı ise dişi ilkeyi simgeler; kırmızı renk ise şeylerin, ölü malzemenin rengidir.” Resim 36’da ressam, yalın renk ilişkisini kullanmıştır.

Dışavurumcu sanatın etkileri II. Dünya Savaşı’ndan sonra Soyut Dışavurumcu sanatçılarda da görülebilmektedir. Bu ressamlar, Dışavurumcuların içsel gerçekleri güçlü renklerle ifade etme mantığından yola çıkarak tamamen biçimden yoksun resimler ortaya çıkarmışlardır. Sonuç olarak Richard (1991, s.22)’in dediği gibi: *Ekspresyonizm bir taraftan modernizmin yaratılışını ve sosyal bir sanata, sözlü bir deneyime, resimsel soyutlamaya, yapay tiyatro oyununa ve çağdaş müziğe doğru yönelişini tanıtırken, öte yandan da çağın tüm yaşayan eğilimlerinin bulunduğu nokta da olmaktadır. Hiçbir eğilim ya da akım çağının toplumsal ve bireysel sorunlarıyla bu denli iç içe olmamış, karşılıklarının köküne inmek için böylesine çaba gösterip onları zorlamayı ve yenmeyi denememiştir.*

1.3. Bilimin Işığında Renk ve İzlenimcilik

Resim sanatı, her zaman farklı arayışlara sahne olmuştur. En büyük değişiklik ise 19. yüzyıla gelindiğinde yaşanmıştır; bu dönemde, resimde konu önemini yitirmiştir. Bu durum 20. yüzyılda “biçimcilik” anlayışının gelişmesine neden olmuştur. Hauser (1995, s.196) bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Önemli olan resmi yapılan nesnenin ne olduğu değil, o nesnenin nasıl gösterildiğidir... O güne değin hiçbir zaman, bir lahana ile bir Madonna başı, sanatsal konu olarak eşdeğerde kabul edilmemiştir.” Bu tutum, en net biçimde İzlenimcilerin resimlerinde başlamıştır. İzlenimci ressamların rehberi ise ışık renkleri, özgül renk değerleridir (Resim 37).



Resim 37. Monet, “Nilyferler,” 1914.
(www.abcgallery.com/M/monet/monet146.html)

19. yüzyılın sonlarında Fransa’da ortaya çıkan İzlenimcilik (Empresyonizm) akımı büyük oranda bilimsel gelişmelerden etkilenmiştir. O dönemde bilim sadece sanatı değil toplumsal hayatı, kültürü ve felsefeyi de etkilemiştir. Tunalı (1992, s.57) İzlenimciliğin, dönemin pozitivisminden nasıl etkilendiğini şöyle açıklamaktadır; “Felsefe, bir duyumlar felsefesi (Mach pozitivismi) olduğu gibi, sanat da, yine duyu verilerinden hareket eden, impression’lara dayanan bir impressionist sanat olarak doğar.” İzlenimciler doğadaki anlık görüntüleri tuvallerine aktarmak istemişlerdir; fakat onlar doğa görüntülerini tuvalde yakalarken bilinen gerçeklerden değil de görme duyusunun algıladığı gerçeklerden yararlanmışlardır.

Hauser (1995, s.352) İzlenimciliğin resim sanatına getirdiği yenilikleri şöyle ifade etmektedir: “Durağanın yerine dinamiğin, desenin yerine rengin, soyut düzenin yerine organik yaşamın gelmesinde izlenimcilik, deneyin dinamik ve organik öğelerine öncelik tanıyan ve ortaçağın dünya görüşünü tümüyle yıkan bir gelişimin doruk noktasıdır.” İzlenimci ressamlar resim sanatına bu yenilikleri ansızın getirmemişlerdir. Aslında Barbizon Okulu sanatçılarından (Resim 38) ve özellikle Constable’ın renkleri kullanma biçiminden oldukça çok yararlanmışlardır.



Resim 38. Corot, “Kayıkçı,” 1865-70.

(www.artchive.com)

Constable'ın sanat yaklaşımını Serullaz (1991, s.8) şu şekilde aktarmaktadır: “Dünya yaratılalı beri ne bir ağacın iki yaprağı, ne ayrı ayrı iki günün her biri ve ne de iki saatin her biri birbirinin aynı olmamıştır. Doğanın bu gerçek ürünleri gibi sanatın ürünleri de birbirinden tamamen farklıdır” (Resim 39).



Resim 39. Constable, “Saman Arabası,”1821.

(www.anglik.net/constable.gif)

Doğadaki değişimleri gün ışığına bağlı olarak resmeden İzlenimciler, Batı resim geleneğindeki nesnelere, işaretlere ve imgelere önem vermemişlerdir. İzlenimciler için nesnelere sadece renkleri kullanabilmede araç olmuştur. Bu tutumdan da anlaşılacağı gibi İzlenimcilerin anlatım yöntemleri, geleneksel sanat anlayışında var olan bazı kuralları yıkmıştır. Konunun, alegorinin, yazınsal hiçbir öğenin bulunmadığı bu tarz resimlerde sadece plastik ilke ve elemanlar ile malzemenin olanakları göz önünde bulundurulmuştur.

İzlenimcilerin en çok resmettiği görüntüler ise ışığa bağlı hava değişimleri ve sudaki yansımalarıdır. Bu görüntüler, anlık değişebilir görüntülerdir. Bu nedenle

ressamlar, hızlı ve fırça vuruşları belirgin bir yöntem kullanmak zorunda kalmışlardır. Resimlerdeki mekanlar, uygulanan bu yöntemden dolayı parçalanmış renkli bir görüntüye dönüşmüştür (Resim 40). Bu İzlenimci yaklaşım, Modern resmin mekan anlayışını etkilemiştir.



Resim 40. Manet, “Monet ve Karısı Sandal Atölyesinde,” 1874.

(Impressionism, s.139)

İzlenimciliğe bağlı olarak yapılan resimlerde nesne ve figürlerin kenar çizgileri erimiştir. Desen ve çizgi, resimdeki ağırlığını yitirmiştir. Işığa bağlı olarak nesnelerin renklerinin yakalanmaya çalışılması, resimlerin yüzeyselleşmesine neden olmuştur. İzlenimcilik, akıllara yerleşmiş olan renkle ilgili bazı önyargıları değiştirmiştir. Fizik alanındaki gelişmeler, renklerin gün ışığının içinde olduğunu ve aslında nesnelerin renklerinin olmadığını; ayrıca nesnelerin gün ışığından gelen bazı renkli ışınları emdiğini, bazılarını da yansıttığını kanıtlamıştır. Böylece nesnelerin renginin yansıyan renkli ışıklardan oluştuğu ortaya çıkmıştır. Nesnelerin sabit bir rengi yoktur: Gün ışığından gelen renkli ışınlar, gün içinde farklı açılarda yeryüzüne gelir ve renk

değerleri farklı zamanlarda farklı değerlerde oluşur. Örneğin; sarı bir kumaşın her zaman sarı görüneceği düşüncesi zihinlere yerleşmiştir. Sarı renk ışını farklı zamanlarda farklı açılarla geleceğinden dolayı aynı sarı kumaş, gün içinde farklı sarı renk tonlarında algılanacaktır. İzlenimcilerde tüm bu bilgileri resimlerinde uygulamışlardır.

İzlenimcilikte ele alınması gereken üç temel unsur ışık, renk ve zamandır. Işık, rengin varolma nedenidir ve renk zamana bağlı olarak değişmektedir. Bu nedenlerle İzlenimci ressamlar, ışık, renk ve zaman üçlüsünü ifade etmeye çalışmışlardır.

Işık, Avrupa resim geleneğinde bulunan resimsel bir unsurdur; fakat ışık, İzlenimcilere gelinceye kadar çoğu zaman hacimlendirme için kullanılmıştır. İzlenimcilik ise ışığı araç olmaktan kurtarmıştır. Işık, resimlerde resimsel bir değer olarak yer almıştır. Renkler her an değişen, titreşim hissi yaratan, akıp geçen bir evren yaratmıştır. Buna örnek olarak Monet'nin “İzlenim- Güneşin Doğuşu” resmi gösterilebilir (Resim 41).



Resim 41. Monet, “İzlenim-Güneşin Doğuşu,” 1872.

(Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s.11)

Monet'nin resminde renkler, birbirlerinin etkilerini güçlendirecek şekilde kullanılmıştır. Komplementer renklerin yan yana kullanılması resimde etkili renk ilişkileri yaratmaktadır. Soğuk renklerin sıcak renklerin yanında kullanılması sıcak renklerin etkilerini arttırmıştır. "İzlenim" resminde, turuncu- kırmızılarının mavi- griler üzerinde kullanılması turuncu- kırmızılarının etkilerini güçlendirmiştir. Krausse (2005, s. 74) bu resim için şu yorumlar da bulunmaktadır: *Denizi ve gökyüzünü, Rönesans günlerinden beri yapılageldiği gibi homojen bir arka malzemesi olarak görmüyordu.... Gökyüzüne, denize ve manzaraya özel renklendirme tekniğiyle ayrı ayrı hayat verdi.... Onun gözünde her nesne ve görüntü kendi özgün, bağımsız renk değerine sahipti... Monet doğadaki bütün ışık fenomenlerini ayrı ayrı resme aktarmakta o kadar ileri gitti ki, ışığa boğulmuş nesnelere ve motiflere tavalinde neredeyse tanınmaz hale geldi.*

Tunalı (1992, s.51) ise bu resim için şöyle der: *Burada, ışık titreşimlerinden başka hiçbir şey görmüyoruz; güneş, deniz, karşı kıyıları, renk ve ışık tayfları halinde gözümüzün önünde titriyor. Hiçbir sağlam form ve bu formun sınırladığı bir obje ile karşılaşmıyoruz. Bütün resim, ışık ve renk duyuları halinde çözülüyor; ve bizde, sanki ressam yalnız bir tan vakti güneş ışınlarının havada, suda ve bütün doğadaki yayılışını resmetmek, tespit etmek istiyormuş gibi bir his doğuruyor. Monet, burada haklıdır, çünkü resmin ana konusu budur.*

Monet, Turner gibi doğanın insan hayatını baskılayan gücüne dair bir duyguyu resmetmez ya da Rönesans ressamı gibi doğa görüntülerinde bir idea aramaz, o sadece doğadaki renkleri yakalamak ister. İzlenimci anlayışta yapılan resimlerde öz, yeryüzündeki her nesnenin renginin gün ışığındaki renklerin bazılarını emmesi bazılarını yansıtması sonucu oluştuğunu kanıtlamaktır. Tunalı (1992, s.53) "renk, gerçekliği taşıyan, onların objelerini birer obje kılan temel bir 'prensiptir'" der. Fakat İzlenimcilik öncesindeki resimlerde renk yine ışıktaki olduğu gibi araçtır ve nesne var olduğu zaman var olmuştur. İzlenimcilikte renk, ışıktan hareketle var olmuştur ve nesnenin kendi rengi yoktur.

İzlenimcilik, biçimin ve çizginin yerine rengi; usun yerine de gözün algıladıklarını getirmiştir. Optik yasaların resme girmesiyle resim tamamen özgürleşmiştir. Renk fizik biliminin verilerine göre, nesnelere üzerinde daima değişen bir unsurdur. Örneğin, kırmızı bir çiçeğin öğle saatindeki rengiyle öğleden sonraki rengi arasında fark vardır; ama insanlar genelde bu farkı algılayamazlar, kırmızı çiçeği daima aynı renkte düşünürler. Çünkü bildikleri budur. Buna bellek rengi denilmektedir. Bellek rengi optik olarak algılanan değil de nesnelere yüklenen, nesnelere ait olduğu düşünülen

renktir. Bellek rengini o dönemin fizikçileri olan Helmholtz ve Chevreul'ün optik alandaki çalışmaları çürütmüştür.

Renklerin nesnelere bağlılığı sona erince renklerin, nesnelere dokusal etkilerini ifade etme zorunluluğu da ortadan kalkmıştır (Resim 42). Bu nedenle diğer İzlenimcilerde de olduğu gibi Manet'nin resminde de izleyici tenin, kumaşın, bitkilerin dokusunu birbirinden ayırt edemez. Çünkü hepsi aynı karakterde verilmiştir, dokusal farklar önemsenmemiştir.

Tunalı (1992, s.62) rengin dokusal etkilerine ilişkin olarak şunları söylemektedir: *Farklı nesnelere üzerinde bulunan aynı bir renk, her nesne üzerinde ayrı bir karakter elde eder. Örneğin, kırmızı rengini ele alalım: Bir çocuk yanağının, bir ateşin, bir burnun kırmızılığı, birbirinden farklıdır ve estetik bakımdan da yine çok değişik etki yaparlar, her ne kadar renk olarak kırmızı, fiziksel bakımdan aynı doymuşluk ve şiddette ise de. Çocuk yanağındaki kırmızı, tazeliği ifade eder ve hoşumuza gider. Buna karşılık bir sarhoş burnunun kırmızılığı, hoşumuza gitmediği gibi, tiksinti de yaratır. Fakat İzlenimciler tüm bu dokusal farkları ortadan kaldırmışlardır.*



Resim 42. Manet, "Pere Lathuille," 1879.

(Impressionism, s. 187)

İzlenimciler renkleri karşıtlarıyla beraber kullanmışlardır. Renk karşıtlıkları ve karşıt renklerin karışımlarından oluşan renk çeşitliliği Leonardo'dan beri bilinmektedir. Ama Newton'un ışık prizması resimde rengin kullanımını değiştirmiştir. Tunalı (1992, s.65) geçmiş dönemlerdeki renk karşıtlıklarına ilişkin olarak şunları söylemektedir: *Dört basit ve tamamlayıcı renk kabul ediyorlardı; bunlarda sırası ile, kırmızı-yeşil, sarı-mavidir.... Renaissance sanatı genel olarak kırmızı-mavi karışımı kullanmıştır (Rot-Blau Akord). Flamanlar daha çok mavi-yeşil, sarı-akordunu kullanmışlardır... 18. yüzyılın bir Wattaeau'suna bakalım, çeşitli renk karşıtlıklarından meydana getirdiği son derece harmonik kompozisyonlar görürüz. 19. yüzyılın bir David'in de ise, seçtiği konulara uygun olan renk kompozisyonları ile karşılaştırız. Delacroix'da örneğin kırmızı-yeşil-sarının çeşitli tonlarındaki karışımlarını görürüz. O halde diyebiliriz ki, impressionizme gelinceye kadar, bütün sanat dönemleri, dört tamamlayıcı renkten, kırmızı-yeşil, mavi-sarı ve bir de akromatik renklerden siyah-beyaz kontrastını çok çeşitli karışımlar halinde kullanmışlardır.*

İzlenimciliğin renk anlayışı ise geçmiş dönemlerden farklıdır. Çünkü renk kontrastlıkları ve renkleri karıştırma yöntemleri geleneksel yöntemlerden farklıdır. İzlenimciler, özellikle “aynı zamanda (simultane)” renk kontrastlığını kullanmışlardır. Tunalı (1992, s.66) “hemen hemen bütün impressionist renk teorisi, bu simultan karşıtlık fenomenine dayanır”der. Ancak simultane karşıtlığı açıklamadan önce “ardı ardına” renk karşıtlığını açıklamak gerekmektedir. Fizikçi Hering'in teorisi olan ardi ardına renk karşıtlığında, şöyle bir durum söz konusudur: Yeşil bir levhaya bir süre bakıldıktan sonra, hemen ortadan kaldırılıp beyaz veya gri bir levhaya bakıldığında, beyaz veya gri levha yeşilin tamamlayıcısı olan kırmızı renkte algılanacaktır. Gözdeki renge duyarlı sinirlerin yorulması sonucunda gerçekleşen bu durum, ardi ardına renk karşıtlığını yaratmaktadır (Tunalı, 1992, s.66).

19. yüzyılda Chevreul ve Helmholtz'un “aynı zamanda renk karşıtlığı” teorisi ise İzlenimcilerin tercih ettiği bir renk teorisi olmuştur. Simultane renk kontrastlığı, İzlenimci resimlerin hepsinde bulunabilir. “Yürüyüş, Güneş Şemsiyeli Bayan” (Resim 43) resminde de aynı zamanda renk kontrastlığı görülmektedir. Benzer açık tonlardaki yeşiller koyu renklerin yanında daha açık hissedilirken; açık tondaki renkler yanında yeşillerin açıklık etkisi kaybolmaktadır. Sarı renk lekeleri, mavi renkler yanında daha parlak algılanırken sarıya yakın renk değerlerinin yanında etkisi azalmaktadır. Renkler arasındaki ışıklılık etkileri birbirlerinden farklılaştıkça, renkler birbirlerini ters yöne doğru iterler; gri yanında parlak sarılar daha da parlaklık kazanır, griler de sarının

yanında daha da sönükleşir. Ressamlar da bu bilgidan yararlanarak az renkle çok renklilik etkisi yaratabilmişlerdir.

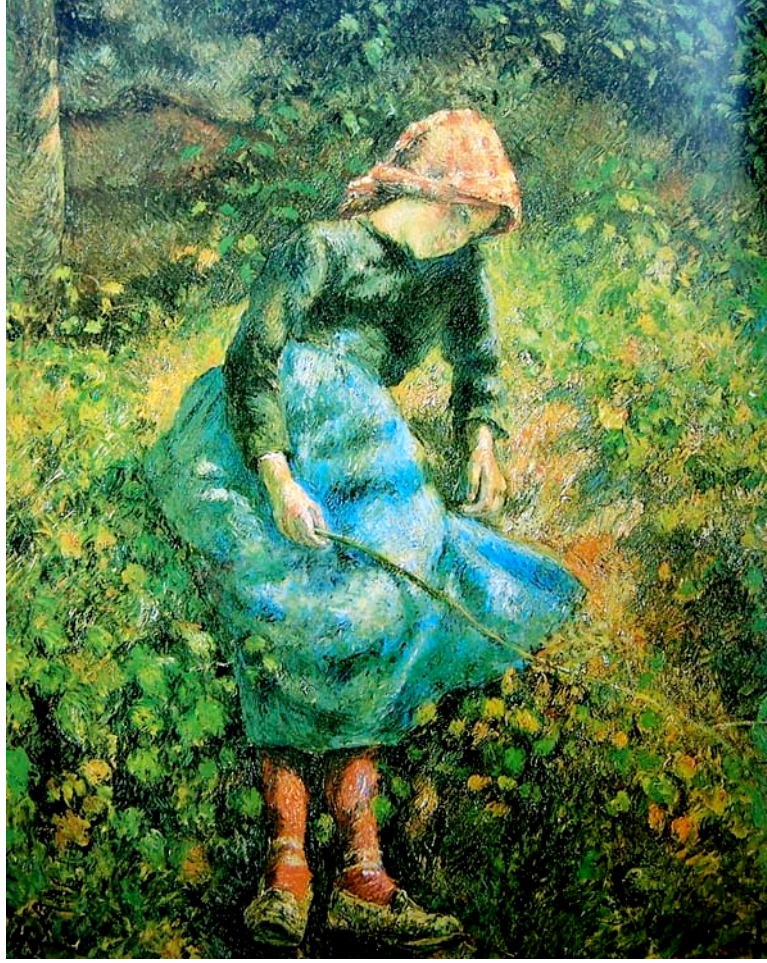


Resim 43. Monet, “Yürüyüş: Güneş Şemsiyeli Bayan,” 1875.
(Impressionism, s.147)

Resim 43'te geleneksel resimlerde görülmeyen başka yenilikler de bulunmaktadır. Örneğin, “Yürüyüş” resmindeki figürlerin arkasından gelen ışık, figürlerin izleyicilere dönük kısımlarını gölgelendirmiştir. Ressam gölgeli yerleri mavi ile boyamıştır. Geleneksel resim anlayışında siyah ya da koyu renklerle oluşturulan gölgelere bu resimde rastlanmamaktadır. Bayanın yüzündeki tülü savuran rüzgar ise bir anı izleyiciye sunmaktadır.

İzlenimcilikte dikkate alınması gereken diğer unsur renklerle yaratılan derinlik etkileridir. Bu anlayışta yapılan resimlerdeki derinlik etkileri, renklerin sıcak- soğuk ve

açık- koyu olarak kullanılması sonucunda oluşmuştur. Çünkü genelde sıcak renkler ve koyu renkler önde; soğuk renkler ve griler geride olma eğilimi gösterirler. Tabi ki bu etkiler belli şartlar altında değişebilir; örneğin, soğuk renkli kapalı bir form, sıcak renk üzerinde ise önde algılanacaktır.



Resim 44. Pissarro, “Çoban Kız,” 1881.

(Impressionism, s.217)

İzlenimciler renkleri kullanma biçimiyle de önceki dönemlerdeki ressamlardan ayrılırlar. Aslında belirgin olarak Neo-Empresyonistlerde görülen bu yöntemde sanatçılar renkleri palette karıştırmamışlardır, renk karışımı etkisini yan yana sürdükleri küçük renkli tuşlarla sağlamışlardır. İzleyicinin renkleri algılayabilmesi için resme uzaktan bakması gerekmektedir (Resim 44). İzlenimciler o dönemde yeni yeni

duyulmaya başlayan bir bilim dalının verilerini kullanmışlardır. “Algısal psikolojinin öğretilerini tuvale” (Krausse, 2005, s. 76) yansıtmışlardır.

İzlenimciliğin bir başka önemli unsuru, zamandır. Rönesans’ta zaman “yaşanan bir hareket zamanı değildir... ebedi bir hareketsizliğin hüküm sürdüğü bir dünya” (Tunalı, 1992, s.83)’dır. İzlenimcilikte ise zaman her an değişen ve akıp giden bir özellik taşır. “Kısaca söylersek, zamanı en küçük parçalarına ayırmak ve her en küçük zaman parçası, yani ‘an’ içinde belli bir duyumu, belli bir impression’u kavramak” (Tunalı, 1992, s.85) İzlenimci ressamın en büyük amacıdır. Zamanın yitip gitmesi, İzlenimcilikle birlikte bir kaygı olmaktan çıkmıştır. İzlenimciler genel olarak yaşanan dönemin gelişmelerini olumlu değerlendirmişlerdir. Teknolojik gelişmelerin ve bilim alanındaki buluşların insan yaşamını rahatlatacağını düşünmüşlerdir. Degas’ın “Sahnenin Yıldızı” resmi de kent yaşamının kültürel ve olumlu bir değerini sergilemektedir.



Resim 45. Degas, “Sahnenin Yıldızı,” 1878.

(Impressionism, s. 195)

Degas'nın balerini Kirchner'in doğadaki herhangi bir çıplak figürüyle (Resim 30) karşılaştırıldığında Degas'nın olumlu yaklaşımı daha net algılanacaktır. Burada sanatçı bir an içinde kavradığı ışık ve renk izlenimlerini tuvaline aktarmıştır.

İzlenimciler, resimlerinde anın mevsimsel özelliklerini, saat farklarını görünür hale getirmişlerdir. Monet'nin "Saman Yığınları" resimleri bu özellikleri çok net göstermektedir (Resim 46- 47).

İzlenimciler, Avrupa resim geleneğini ciddi anlamda değiştiren sanatçılardır. Onlar Modern ve Soyut Resmin doğuşunda etkili olmuşlardır. İzlenimciler rengi resimlerinin başlıca elemanı yaparak resim sanatının anlatım dilinde büyük bir devrim yaratmışlardır. Neo- Empresyonistler ise bir adım daha öteye giderek renkleri, palette karıştırmadan, tuvalde yan yana kullanarak, renklerin ışıklılık etkilerinin kaybolmasını engellemişlerdir. Böylece renk resimde bir adım daha öne çıkmıştır.



Resim 46. Monet, "Saman Yığını- Kar- Kapalı Gökyüzü," 1891

(Monet, s. 58)



Resim 47. Monet, “Günbatımında Saman Yığını,” 1891.

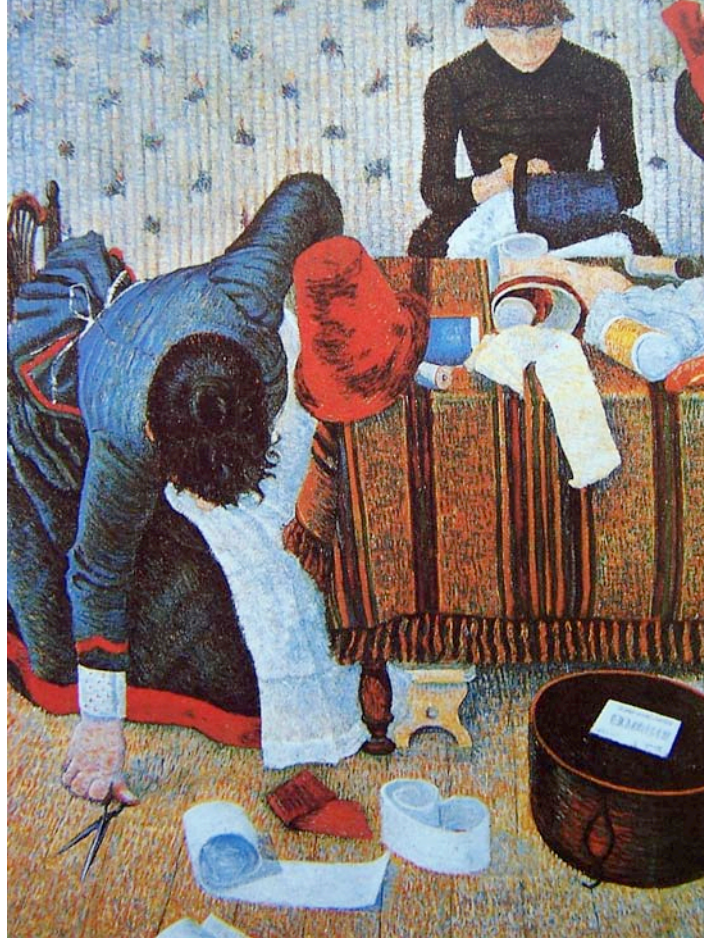
(Monet, s.58)

1.3.1. Neo-Empresyonizm ve Renk

Bir önceki bölümde Empresyonist sanatçıların yapısalcı bir yaklaşım izlemeye başladıkları anlatılmıştı. Seurat ve Signac ise belirgin bir şekilde yapısalcı anlayışın örneklerini sunmuşlardır. Seurat, anlık görüntüleri yakalamak için resimlerinde kurgusal sağlamlıktan vazgeçmek istememiştir. Sadece renk değil, çizgi, denge, hareket vb. özellikleri de dikkate alan resimler yapmıştır. Bu anlamda Kübizmi, Orfizmi, Konstrüktivizmi ve Neo-Plastisizmi oluşturan ilkeleri ortaya çıkarmıştır.

Signac (Resim 48) Neo-Empresyonizmi tanımlamak için iki resim yaklaşımını birbiriyle karşılaştırmaktadır. Serullaz (1991, s.23) bunu şu şekilde aktarmaktadır: *bunlar, gerçek bir sanat kuramı olan “divisionnisme” (bölmecilik) ile, az veya çok Bizans mozaiklerinden esinlenmiş bir teknik olan “pointillisme” (noktacılık) dır....Neo-Empresyonist (Yeni İzlenimcilik), resim tekniği, noktacılıktan ya da noktalarla resim yapmaktan yararlanmaz, bunun yerine renkleri böler ve ayırır. Bölme’den yararlanarak, rengin, ışık etkilerinin ve armoninin tüm olanaklarını kullanmak mümkündür. Bu da şu yollarla gerçekleştirilebilir: (1) Saf renklerin, yani tayfin tüm renklerinin optik olarak karıştırılması; (2) Farklı öğelerin, yani farklı renk çeşitleri ve bunların reaksiyonlarının birbirinden ayrılması; (3) Kontrast, derecelendirme ve parlaklık (ışık verme) yasalarına göre, renklerin*

birbiriyle oranlanması ve dengelenmesi; (4) Resmin boyutlarına göre kullanılacak üslubun ve fırça vuruş tiplerinin seçimi.



Resim 48. Signac, “Kadın Şapkacısı,” 1886.

(Impressionism, s. 266)

Neo- Empresyonist Seurat, resimsel araştırmalarında renk, çizgi, açık-koyu, kompozisyon, yön ve devinim üzerine kurallar geliştirmiştir. Sanatçı boya tekniği bağlamında İzlenimcilerle benzerlik gösterse de onların uçucu, yakalanamayan, kenar çizgileri erimiş, biçim anlayışını reddetmiş; onun yerine geometrik biçimlendirmeye önem vererek klasik geleneğin resim anlayışını İzlenimci tekniğe aktarmıştır. Resimlerdeki çizgi, düzenleme, mekan, atmosfer ve hareket noktalara indirgenmiş renk lekeleriyle verilmiştir. Ayrıca Seurat için renk, hem doğada fizik yasalarına bağlı olarak var olması hem de estetiğin ilgi alanı içinde bulunması nedeniyle önemlidir.

Ergüven (2002, s.118) Seurat'ın sanat anlayışını şöyle aktarmaktadır: *Sanat uyumdur. Uyum ise ton, renkler ve çizgide karşıt ile benzer öğelerin birliğidir. Ton ile açık-koyuyu çizgide karşıt ile benzer öğelerin birliğidir. Ton ile açık-koyuyu kastediyoruz; renge gelince, kırmızı ve tamamlayıcısı yeşil, turuncu ve tamamlayıcısı mavi, sarı ve tamamlayıcısı menekşe söz konusudur burada. Çizgi ise, yatayla olan ilişki bağlamında, yöndür. Bütün bu uyumlar dinginlik, coşku ve yas olarak birbirlerinden ayrılırlar. Coşku, ton da sıcaklığın, çizgide yatayı aşan devinimin önceliğiyle sağlanır. Dinginlik, tonda açık ile koyunun, renkte sıcak ile soğğun dengesi, çizgide yataya göre düzenlemeyle ortaya çıkar.* Neo-Empresyonist yaklaşımda Seurat ve arkadaşları “aynı zamanda renk karşıtlığı” na bağlı olarak renkleri kullanmışlardır. Ergüven (2002, s.119) bunu küçük bir örnekle şu şekilde açıklamıştır: “Koyu bir mavinin yanındaki açık kırmızı, hem daha açık hem de hafiften turuncu görünürken, mavi de daha koyu ve yeşilimsi bir görünüm” kazanacaktır. “Aynı zamanda renk kontrastlığı” resimde az sayıda renkle çok renklilik etkisi elde edebilmeyi sağlamaktadır. Renklerin noktalar halindeki durumunun algılanabilmesi için ise izleyicinin resme belli bir mesafeden bakması gerekmektedir. Tüm bu özellikler Seurat'ın “Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası” (Resim 49) resminde bulunmaktadır.



Resim 49. Seurat, “Grande Jatte Adasında Bir Öğleden Sonra,” 1885.

(Impressionism, s. 259)

Parisli burjuvaların adadaki gezintilerini anlatan bu resim, açık havadaki birçok ön çalışmadan sonra atölyede tamamlanmıştır. Modern kent yaşamını güneşli bir günde anlatan sanatçı, günlük yaşantının sıradanlığını klasik bir kompozisyon kurgusuyla anlatmıştır. Renkler, palette karıştırılmamıştır. Bir ara rengi oluşturan diğer iki ana renk yan yana sürülmüştür; istenen renk ise fizyolojik olarak beyinde oluşmaktadır. Renklerin bu şekildeki kullanımı rengin ışıklılığını korumasını sağlamıştır. Üç ana rengin tamamlandığı bu resimde komplementer renk ilişkileri bulmak mümkündür. Sıcak- soğuk renk miktarları resmin ihtiyacı oranında kullanılmıştır.

İzlenimci ressamlar geleneksel resim anlayışına karşı çıkmışlardır, resim sanatına yeni bir bakış açısı kazandırmışlardır, rengi ele alış şekillerinden dolayı soyut resmin doğuşunda etkili olmuşlardır.

1.3.2. Cezanne ve Renk

İzlenimcilik akımının özelliklerini kısmen taşıyan Cezanne, Van Gogh, Gauguin, Degas ve Lautrec Post-Empresyonistler olarak bilinirler. Bu sanatçıların ifade biçimleri birbirleriyle karşılaştırıldığında ise çok farklı oldukları görülür. Örneğin, Cezanne biçimsel sorunlarla ilgilenmiştir; Gauguin simgesel ifadelerle sembolist bir yaklaşım sergilemiştir ve Van Gogh ifadeci bir yaklaşım kullanmıştır. Cezanne resimsel tavrının farklılığı ile tek başına bir akımın temsilcisi olabilecek konumdadır. Onun için Kübizmin atası denilmektedir.

Cezanne, kendinden önceki hiçbir resim anlayışını tamamıyla benimsememiştir: Biçimi, özgül renk parçalarıyla oluşturan bir teknik kullanmıştır. Onun resimlerindeki renkler biçimin sınır çizgilerini yumuşatmaz; ayrıca İzlenimci resimlerdeki titreşim yaratan etkilere daha az rastlanır. Resimlerinde biçim, renge bağlı olarak ifade edilmiştir. Cezanne'nın renkle ilgili düşüncelerini Ergüven (2002, s.119) şu şekilde aktarmaktadır: *Yorum aracına sahip olduğumuz günden itibaren, doğa karşısında hiç zorlanmaksızın, Venedikli dört ya da beş ustanın kullandığı aracı tekrar bulmuş olacaksınız. Doğa ve Venedik resmi, Cezanne'nın düşüncesini canlı tutan iki kutup gibidir sanki; hiç kuşkusuz kökeninde rengin yer aldığı bir gerilim söz konusudur orada... Doğayı kopya etmek istedim, başaramadım; ama güneşi yeniden üretmenin imkansız olduğunu görüp, onu bir başka araçla, renkle yeniden temsil etmenin mümkün olduğunu keşfettiğimde mutluydum.*

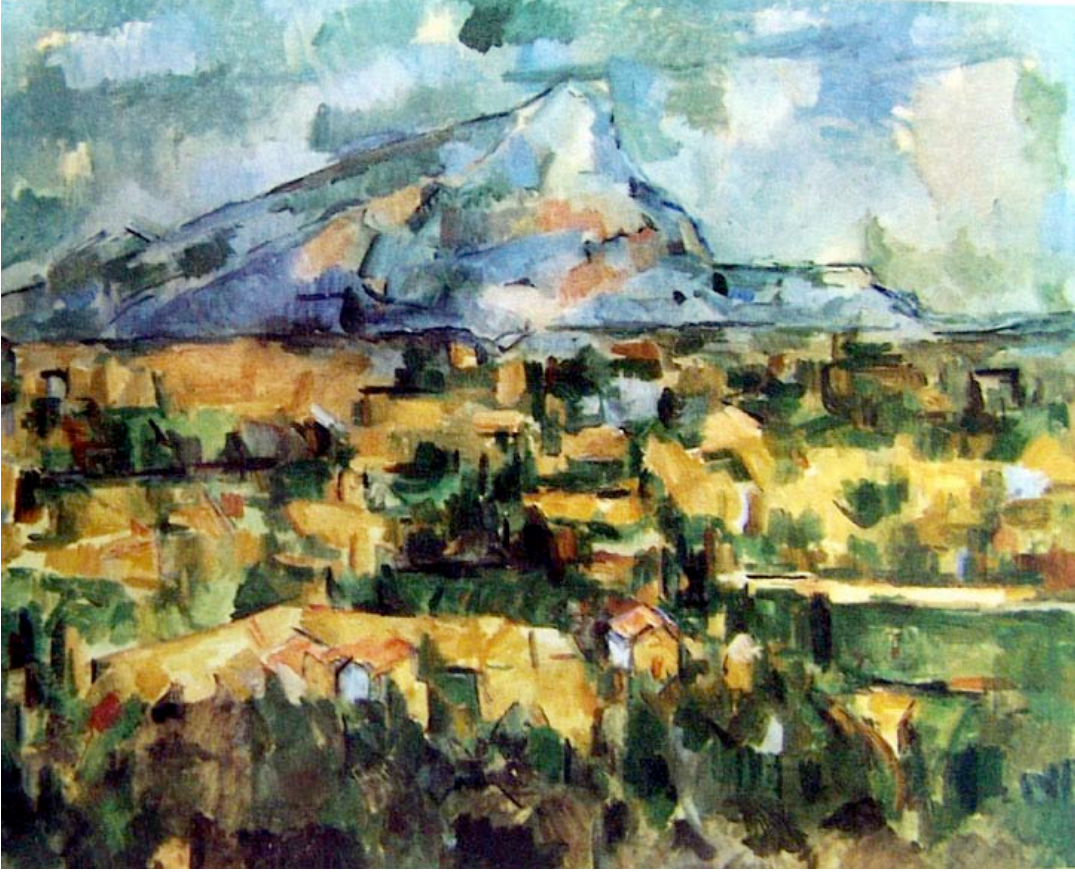
Cezanne'nın doğayı değişmez görüntüsü içinde resmedebilmesi için özgül renk değerleri en önemli araçlardan biri olmuştur. İnankur (1997, s.76) Cezanne'nın sanat anlayışını belirleyen şu cümleleri aktarmaktadır: *Bir şişe ve elmanın görsel imgesi onların biçimsel bir filtreden ya da 'kuram' dan geçirilerek biçimlerin soyut bir düzenlemesine dönüştürülmesiyle 'geliştirilir' örneğin bir küre ve silindire varılır; bu soyut temel formlar yeniden doğaya uygulanır ve maddeyle doldurulur; resimsel form bu iki işlemin kesişme noktasında yer alır. Cezanne doğadaki tüm biçimleri küre, koni ve silindire indirgerken ona renk yardımcı olmuştur. Onun resimlerindeki biçimlerin hacimleri ışıklı ve ışısız renklerin kullanımıyla sağlanmıştır; fakat bunun için renk karşıtlıklarının doğru ifade edilmesi gerekmektedir.*

Ergüven (2002, s.120) Cezanne'nın ağzından şunları aktarır: *Herşeyi yansıtır, resme çevirebilmek için tek yol vardır: Renk, rengin biyolojik olduğunu söylemek istiyorum; herşeyi yalnızca o canlı kılar. Doğayı ifadeye zorlayarak, ağacı büküp, kayaları çarpıtınca ortaya çıkan şey edebiyattır. Renklerin bir mantığı vardır ve ressam beynine değil, buna itaat etmelidir. Resim için yalnızca renkler geçerlidir. Bir resim, renklerden başka hiçbir şeyi temsil etmez. Cezanne, bu noktadan hareketle, her türlü içeriği resminden dışlayacak denli ileri gitmiştir sonuçta; Çünkü resim ile renk arasında gizli bir özdeşlik vardır; resim, tuvali renklendirme etkinliğidir. Genelde, resim yaparken hiçbir şey düşünmem; renkleri görürüm .*

Cezanne'nın, resimde renge yaklaşımı Ortaçağ resimlerindeki renk kullanımına benzemektedir. Cezanne, Gotik cam resim sanatının yalın ve saydam renk etkilerini resimlerine uygulamaya çalışmıştır.

Ressamın paletinde bulunan renkleri Emile Bernard (1997, s.54) şöyle açıklamaktadır: *Sarılar (Parlak sarı, Napoli sarısı, krom sarısı, sarı okr, doğal "Terre de Sienne"), Kırmızılar (Vermillion kırmızısı, kırmızı okr, yanık "terre de sienne", kökboya lak, yanık lak), Yeşiller (Veronese yeşili, zümriüt yeşili, toprak yeşili), Maviler (Kobalt mavisi, denizötesi mavisi, prusya mavisi, "nojr de peche").*

Işığı ve özgül renk değerlerini kullanan İzlenimciler, renklerin açık- koyu ilişkilerine fazla önem vermemişlerdir. Cezanne ise ışığı ve özgül renk değerlerini kullanırken açık- koyu renk değerlerine ağırlık vermiştir. Cezanne için "gölge" de bir renktir, ama ışısız bir renktir. Sanatçının tuval yüzeyi ile hesaplaşmasında, mekan önemli bir role sahiptir. İzlenimciler resimlerini ışık, renk ve zaman unsurları üzerine kurmuşlardır. Cezanne ise bu unsurlardan zaman kavramını pek dikkate almamıştır; ışık, renk ve mekan unsurları üzerine resimlerini inşa etmiştir.



Resim 50. Cezanne, “Sainte Victoire Dağı,” 1902-4.

(Cezanne, s.213)

İnankur (1997, s.76) Cezanne'nın mekana önem veren yaklaşımını şu şekilde aktarmaktadır: *Onun resimlerinde renk düzenlemeleriyle kesişen planlar da resim düzlemi içinde sağlam bir mekan oluştururlar. Ancak bu mekan artık yanılsamacı bir mekan değildir, çünkü Cezanne formu yaratırken ışık ve gölgeden yararlanmadığı gibi, resimsel mekanı kurarken de perspektiften yararlanmaz.* Ressam, resminde derinlik etkilerini, renklerin birbiri ile ilişkisine dayalı olarak yaratmaktadır (Resim 50).

Empresyonistler, Neo- Empresyonistler ve Post- Empresyonistler renkleri ortak bir amaç için kullanmışlardır. Bu amaç, doğayı gerçekte olduğu gibi resmetmektir. Gombrich'in (1992, s.427) dediği gibi, *“Bazı kimseler izlenimcileri, akademilerde öğretilen kimi resim kurallarına meydan okudukları için ilk modern sanatçılar sayabilirler. Fakat şunu anımsatmakta yarar var: İzlenimciler, amaçlarında, Rönesans'ta doğanın bulgulanmasından doğan sanatsal geleneklerden pek çok uzak değillerdi. Onlar da doğayı gördüğümüz gibi çizmek istiyordu. Geleneksel*

ustalarla aralarındaki çatışma, amaçlarda değil, resmin araçlarında yatıyordu. Renklerin yansımaları üzerine araştırmaları, özgür fırça sürüşün etkileri üzerine deneyleri, görsel izlenimi daha yetkin bir biçimde yeniden yaratmaya yönelikti.

Cezanne, Kübizmi; Van Gogh Ekspresyonizmi; Gauguin ise Primitizmi ve Sembolizmi etkilemiştir. Tüm bu sanatçılar modern çağın sanat anlayışına ışık tutmuşlardır. Bu dönem, sanat için verimli bir dönem olmuştur. Birbirlerine yakın zamanlarda varlık gösteren bu akımlarda renk önemli bir resimsel unsurdur. 20. yüzyılın başlarında ise renk, soyut resmin ana konusu durumuna gelmiştir.

1. 4. Soyut Resim, Mutlak Anlam ve Renk

Resim sanatı tarihinde, özgül renk değerlerinin hiçbir biçim, anlam ve amaç için kullanılmayıp sadece kendisi olduğu için kullanılması soyut resimle birlikte gerçekleşmiştir. Soyut resmin bilinen ilk örneklerini ise 1910 yılında yaptığı suluboyalarla Kandinsky vermiştir. Kübist ressamlar, biçimin parçalanmasını sağlayarak resim sanatına yeni bir yaklaşım getirmişlerdir. İzlenimciler nesnelere, gün ışığının renkleriyle ifade etmişlerdir. Mavi Binici grubu ressamları ise dışavurumcu ifadeleri soyut formlarda aramışlardır. Tüm bunlar soyut resme giden yolu açmıştır. Böylece İpşiroğlu (1993, s.47)'na göre "salt kavram ressamlığı olarak nesnesiz, soyut sanat ortaya" çıkmıştır.

Tunalı (1992, s.117) "Yirminci yüzyıl, geçen yüzyılın sübjektif-natüralist evren kavrayışına, genellikle objektif-idealist bir evren tablosu ile karşı çıkar" der. Nesnel-idealist evren tablosu ise bilimde, felsefede ve sanatta "soyutla" ifade edilmiştir. Fizikteki madde tanımı değişmiştir; daha önceleri katı ve gözle görülebilir durumda olan madde, sonraları quantumlar, kuvvet noktaları ve enerji simgeleri olarak ifade edilmiştir. Böylece fizikte maddenin varlığı soyut sembollerle formüle edilmiştir.

Resim sanatında da benzer bir yaklaşım oluşmuştur. Resimde nesnel- idealist dünya görüşü şu şekilde varlık göstermiştir: Sanatçılar resimlerinde bireysel duygularını olabildiğince az yansıtmaya çalışmışlardır, resimlerinde sadece geometrik- renk dengesini formülleştirmek istemişlerdir, özgül renk değerlerinin birbirleriyle olan ilişkilerini belirlemeye çalışmışlardır. Resimlerinden doğadaki yansımaları silerek nesnel- idealist bir resim anlayışı geliştirmişlerdir. Resimde rengin konumu da buna

parelel gelişmiştir. Bu anlayışa göre rengin kapladığı alan gerçekte var olan hiçbir biçime benzememelidir. Ayrıca renk, sanatçının duygularını taşıyıcı bir işlevi de yüklenmemelidir. O zaman resimde tek bir şey kalmıştır: Salt biçim ve renk. Salt biçimden kastedilen geometrik biçimlerdir, renk ise ana renklerdir.

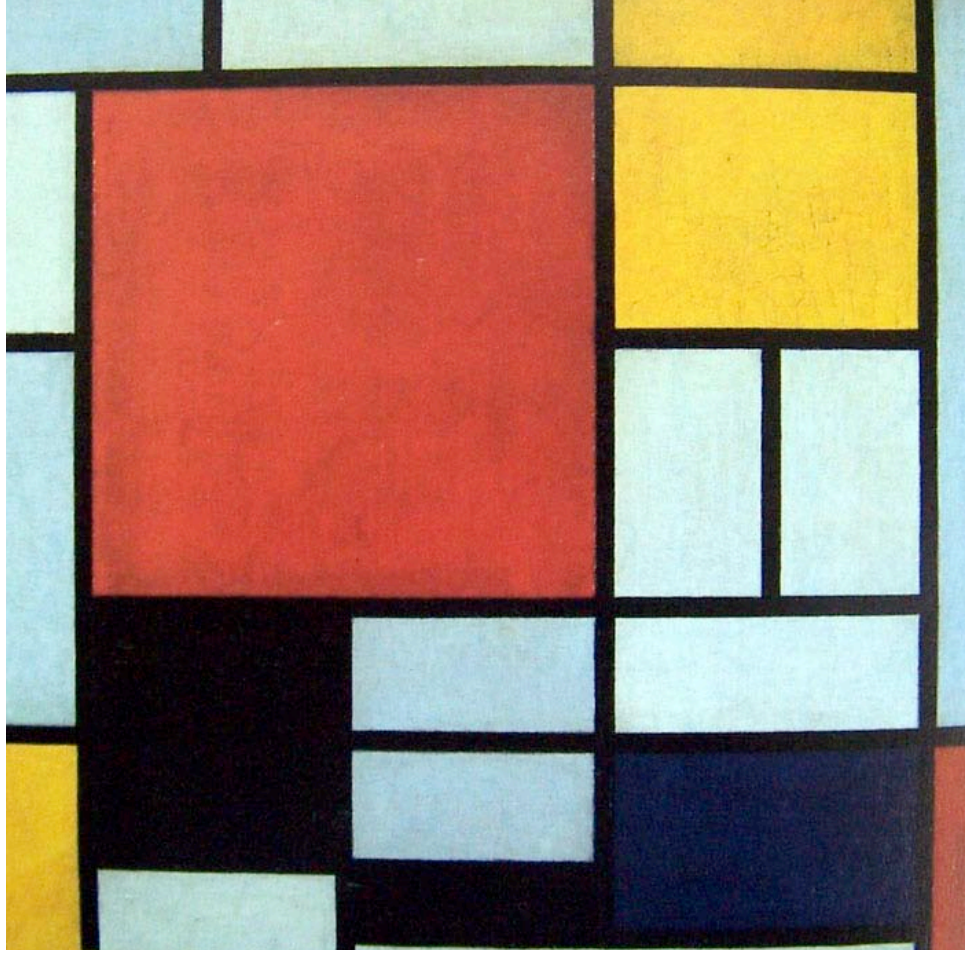
Soyut resim anlayışında iki yaklaşım yer almaktadır: İlkinde doğadan çıkışla soyuta gidilir, ikincisinde ise düşünceden yola çıkılarak geometrik bir kurguya ulaşılır. Tunalı (1992, s.120) bunu şu şekilde ifade etmektedir: “Yüzyılımızın ortalarına kadar çağın yapısında ağır basan niteliğin geometri olduğunu görürüz ya da geometrik yasalılık. Bu ağır basan nitelik bir temel çizgi olarak, özellikle kübizm’de, stil sanatında ve suprematizm’de belirginlik kazanır.”

Bu sanat olgusunun babası Cezanne’dır. Cezanne’a göre sanat, görünen renkli dünyanın sanatçı tininden geçerek tekrar oluşturulmasıdır. Cezanne, Matisse’i ve Mondrian’ı etkilemiştir. Tunalı (1992, s.124) “resim (soyut resim), kendini salt resme özgü bir biçim verme aracı ile ifade etmeye çalışır: Yani, salt renk, düzey üzerinde düzeysellik. Resim, sanat yapma yolunda biçim verici bir eylem olur”der. Tunalı’nın ifade etmek istediği şey resmin yüzeyselleşmesidir. Böyle bir durumda yapıt ressamın tutku ve duygularını taşıyamaz; gerçeklikten ve yaşamdan kopar, aşkın bir yaşam ortaya koyar, ilahileşir. Resim, insana ve yaşama yabancı bir etkinlik olur.

Toplumun bir parçası olan ressamı, doğadan ve gerçekten koparan etken ise onun dış dünyaya karşı duyduğu güvensizliktir. Soyut resmin başlangıcı ile birlikte ressamlar psikolojik olarak bu güvensizlikten kurtulmanın tek yolunun sanat olduğunu düşünmüşlerdir; fakat bu, resimlere dış dünyaya bağlı nesnelere yansıtılarak yapılamazdı. Krause (2005, s.96) ressamların seçtiği yolu şöyle açıklamaktadır: “Yalnız sanatsal-estetik kriterler üzerinde yükselen bir sanat, Piet Mondrian’ın yürekten inandığı gibi insanı uyumlu bir hayata sevk edebilecek ve daha iyi toplumun yolunu hazırlayacaktı” (Resim 51).

Tunalı (1992, s.126) ‘ya göre sanat; *her bir nesneyi keyfiliğinden ve görünüşteki tesadüflüğünden kurtarma, onu soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılma ve böylece görünüşler dünyasında sığınacak bir huzur noktası bulmaktır. İnsanı dış dünyanın keyfilik ve korkusundan kurtaracak olan bu huzur noktası, ancak keyfi ve tesadüfi olan her şeyin sanatta “mutlak” değerlere götürmek ile elde edilebilir. Bu mutlak değerler, real yaşamın dışında, soyut biçimler dünyasında, soyut*

sanatta ancak kavranabilir. Yalnız soyut sanat biçimleri, mutlak değerler olarak, insana huzur ve mutluluk sağlarlar.



Resim 51. Mondrian, “Kırmızı ile Sarı Mavi ve Siyah Kompozisyon,” 1921.

(Phaidon Mondrian, s.160)

Yaşamdaki ve resimdeki uyum sanatsal öğeler arasındaki ilişkilerle sağlanır. Soyut resimde esas olan rengin, biçimin, ışığın birbirleri ile ilişkisi ve karşıtlıkların yarattığı dengedir.

Açıklamak gerekirse, her sanat yapıtı gibi soyut resim de bir bilgi objesidir. Örneğin, İzlenimci yaklaşımdaki bir yapıt, sanatçının duyu verilerini ve sanatçının gördüğünü (görüş açısını) yansıtan bir objedir. Aynı şekilde soyut bir resim de sanatçının dünyayı ve nesnelere özsel yapılarıyla (dış görüntüyle değil) kavraması sonucunda oluşturduğu, özgül renk değerlerini, soyut-geometrik biçimleri ve soyut-düşünsel boyutu yansıtan bir bilgi objesidir.

Aslında soyut anlatımlar her ne kadar dış gerçeklerden uzak olsa da başka bir gerçekliğin peşindedir. Çünkü artık resimlerde, resmin gerçeği olan renk, biçim, leke gibi unsurlar yer almaktadır. Soyut sanat, soyut ile somutun birbiriyle kaynaştığı bir gerçeklik olarak yapıtlarda görünür kılınır. “Doesburg’un dediği gibi: Hiçbir şey, bir çizgiden, bir renkten, bir plandan daha somut ve daha gerçek değildir” (Tunalı, 1992, s.155).

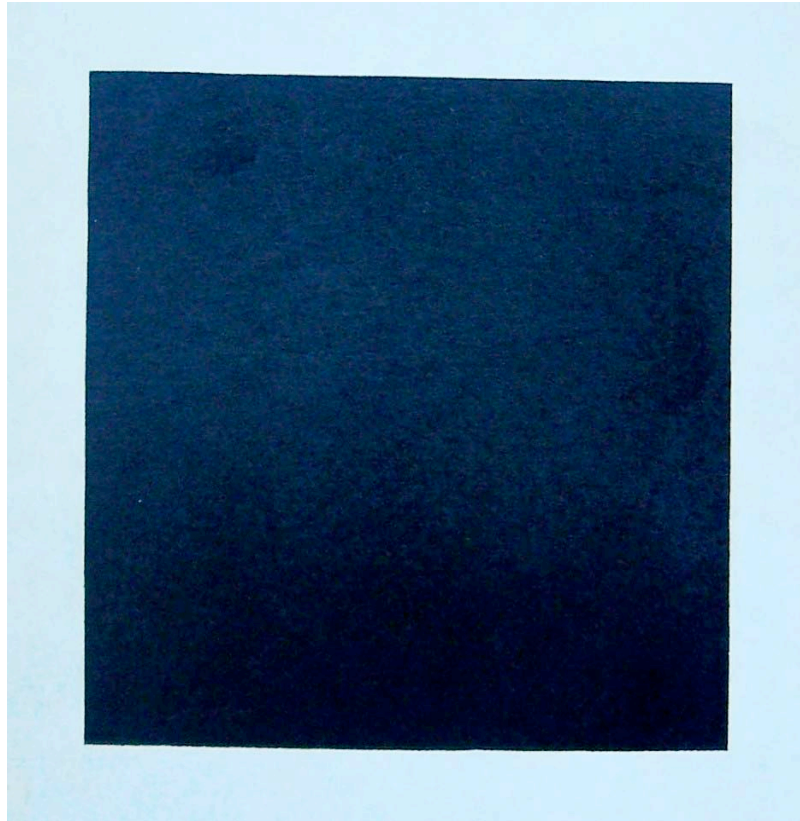
Soyut resmin ilk akla gelen ressamlarından biri Mondrian’dır. Krausse (2005, s. 98) ressama ilişkin düşüncelerini şöyle belirtmektedir: *De Stijl akımı kurucusu ve bu grubun dogmatik kuramcısı olan Mondrian eserlerinde görsel dilin ve kompozisyonun temel unsurları olarak renk, biçim, alan ve çizgiyi ön plana çıkartır. Mondrian pürist bir kuralcılıkla yatay ve dikey hatlardan oluşan geometrik bir sistem kurmuş, bunu saf renklerle desteklemiştir. Özellikle kırmızı, sarı, mavi ve gri gibi temel renkleri kullanmaktan zevk alıyordu.... Nesneden bağımsızlaştırdığı ve renkle biçim üstüne inşa ettiği yapıtlarının “saf” soyutlama karakterleri, resmi her türlü bireysellikten uzaklaştırmayı amaçlıyordu. Mondrian yine de eserlerinin geometrik yapısıyla sabit ve “saf” bir gerçekliği yansıtmak, gerçeğin “hakiki yüzünü” yakalamak, doğal biçimlerin ardında yatan ebedi biçimlere ulaşmak istemiştir.*

Mondrian, yeni gerçekliği, soyut biçimlerin sınırlarının çizilmesiyle değil; renk ve renksizlikle, ayrıca dik açılı yüzeylerin kompozisyonuyla verir. Mondrian’a göre değişmez tinselliği çizgi; siyah, beyaz ve gri gibi renksiz renkler ifade eder. Doğal renkler ya da renkli yüzeyler değişen şeyleri, tesadüfi, anlık, kalıcı olmayanı ve buna bağlı olarak hareketi ifade eder. Onun istediği ise kalıcı olan, ebedi olandır. Bu da resimlerine siyah- beyazın dışında özgül renk değerlerinin de kullanılmasıyla yakalanabilmiştir.

Mondrian ve Malevich’in resimlerindeki renkler ana renklerdir; biçimler ise ideal formlar yani geometrik formlardır. Tunalı (1992, s.181) Mondrian’ın renkleri için şunları söylemektedir: *1916’ya kadar Mondrian rengi renk skalasına geri götürüyordu, ama, konstruktiv bir eleman olmasına değil. Ancak, Van der Leek’e rastladıktan sonra, Seurat’ı ve divisionizm’in salt renk hakkındaki öğretilerini hatırlar. Bu divisionizm’in varmayı amaçladığı temel biçim verme için temel renklerin –kırmızı, mavi, sarı– yeni yapıtaşları teşkil edebileceklerini öğrenir. Renk, şimdi resmin organizmasında plan olarak doğar. Planın çevresi, rengi renkli biçim yapar. Temel görünüşü içinde biçim ise dikey ve yatay temel karşıtlığına dayanır... renk artık duyuşsal niteliğini yitirerek, bir biçim elemanı olarak komposition’un yapısına katılır. Bunun için renk, bir geometrik biçim elemanı olmanın dışında başka bir fonktion’u üstlenmez.*

Soyut resmin diğerk büyük ismi Malevich'dir. Malevich'in Süprematizm yaklaşımı, Mondrian'ın Stijl yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir. Her ikisi de dış gerçeklerden değil, resmin kendi gerçeklerinden ve özgül renk değerlerinden hareket etmişlerdir. Tunalı (1992, s.183) "Malewitsch'in deyişii ile: Süprematizm, içeriksiz bir dünyadır ya da kurtarılmış hiçlik'tir" der. Malevich'in en büyük amacı resimlerinde nesnesiz-içeriksiz bir dünya kurmaktır. Fakat sanatın içeriksiz olması yanlış anlaşılmalıdır. Çünkü soyut sanatta, sanatın içeriğı, kendisidir. Soyut sanatta ne bir ideolojinin ne de bir inancın benimsetilmesi söz konusudur. Soyut sanatta, sanat sanat içindir.

Malevich'e göre sanat dış dünyanın çıkarıcı amaçlarından kurtulmalı, bunun için de gerçekçi anlatımlardan uzak durmalıdır. Bu şu demektir: Meyve resimleri yeme içğüdüsünü tatmin eder, manzara resimleri de psikolojik rahatlamayı sağlar. Oysa soyut resimde böyle bir çıkarıcılığa yer yoktur. Malevich "1913 yılında, sanatı nesnel dünyanın yükünden kurtarma yolunda yapmış olduğum umutsuz çabada 'kare' biçimine sığındım" (Tunalı, 1992, s.187) der (Resim 52).

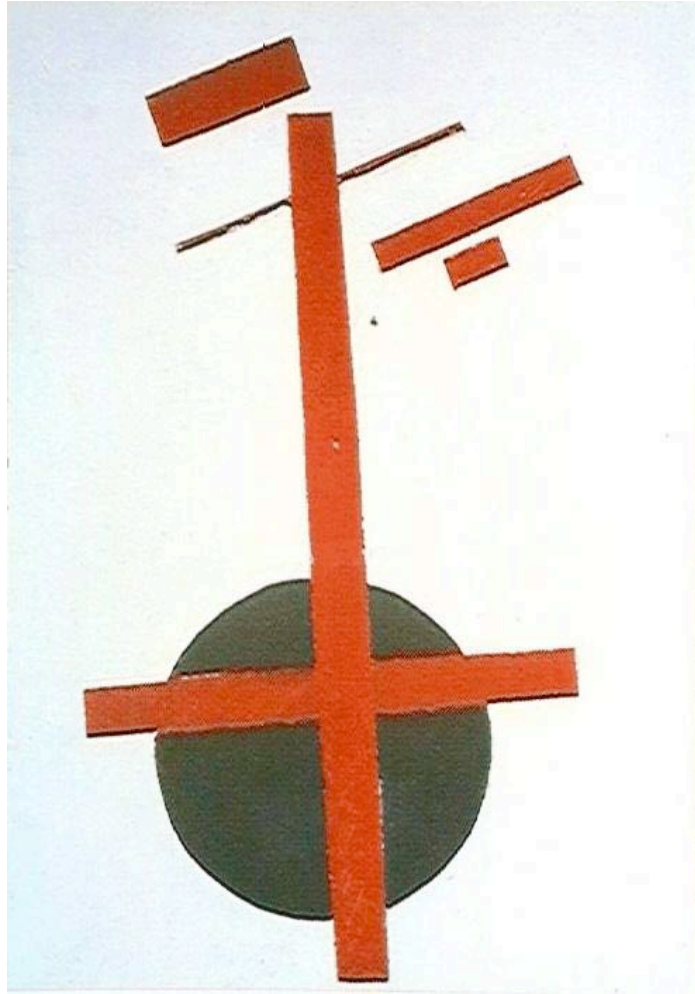


Resim 52. Malevich, "Beyaz Üzerine Siyah Kare," 1913.

(Art of The 20th Century, s. 164)

Resim 52’de beyaz bir zemin üzerindeki siyah bir kare görülmektedir. Bu resim için ressamın söylediklerini Krausse (2005, s. 97) şöyle aktarmaktadır: “Soyut resmin ikonası haline gelen resmi üzerine kendisi şöyle diyordu: ‘Hiçbir nesneyi barındırmasa bile soyut resimde her zaman dışavurumcu ve anlatımcı bir yan vardı; ben işte bunu tamamen ortadan kaldırmak istedim’.”

Ancak Malevich’in “Kırmızı Haç Siyah Daire” adlı resmi, içeriksizlik savını çürütür niteliktedir (Resim 53). Lynton (1991, s.81) “haçın bir simge olduğu kuşku götürmez. Malevich doğrudan doğruya Hıristiyanlıkla ilgili bir resim yapmak istememiş bile olsa, sanatının gizemli bir amaç taşıdığı açıkça ortadadır” der. Malevich ilk resimlerinde genelde beyaz, gri ve siyah gibi renkleri kullanmasına karşın daha sonra sıcak, soğuk ve renk doygunluğu yüksek renklerle çalışmayı tercih etmiştir.



Resim 53. Malevich, “Kırmızı Haç Siyah Daire,” 1929.

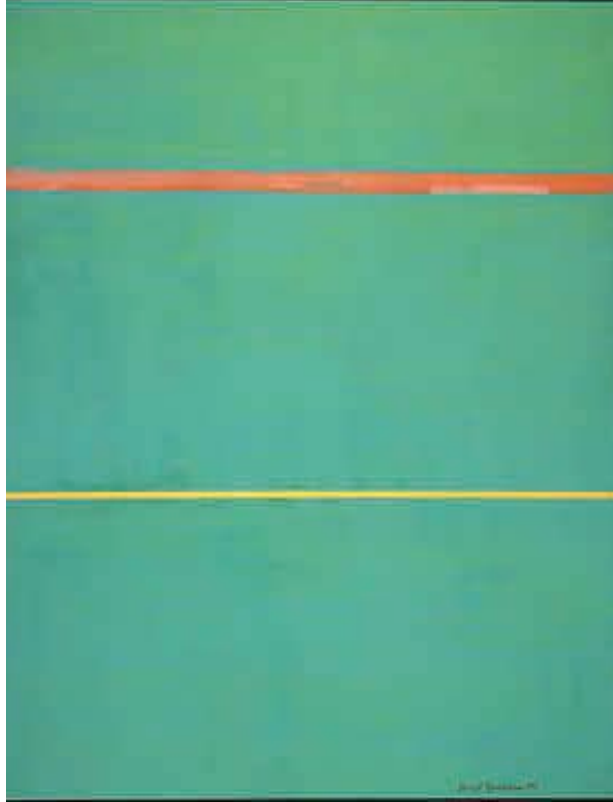
(rubens.anu.edu.au/htdocs/surveys/charlottebymedium/00370.html-4k-)

Soyut sanatın doruk noktası olan Minimal Sanatın ise Wittgenstein'in felsefesiyle bağlantılı olduğu görülür. Wittgenstein'in felsefede özgün ve özgül dil arayışı, Minimal sanatın yalın bir dil arayışına benzemektedir. Kahraman (1995, s.85) bu konuda şunları söylemektedir: "Böylece de onların tümdenci ve birimci yapısı, rastlantısalardan soyutlanmış, manidarlıktan uzak, bütünden kaynaklanan etkinin olabildiğince açık olması, minimalist yapıtların ortak paydasını meydana getirir." Minimalizm'de de, De Stilj ve Konsrktivizm'de olduğu gibi sanatın elemanları dışında hiçbir şey sanatsal bir değer olarak kabul edilmemiştir.

Krausse (2005, s.109) Geometrik Soyutlama anlayışını benimseyen ressamalarda bu çabayı şu şekilde ifade etmektedir: "Resim sanatından 'bireysel imzayı' silmişler ve tuvali baştan aşağı renkli geometrik alanlarla doldurmuşlardır. Artık resim figüratif hiçbir şeyi hatırlatmayacaktır, yalnız kendine, resme gönderme yapacaktır."

Geometrik Soyutlamacı resim anlayışını benimseyen Barnett Newman'ın yaklaşımını ise Lynton (1991, s.243) şu şekilde aktarmaktadır: *Güzelden çok esrarlı yüceliği akla getirecek bir sanat... için çok çalışmıştı.. İlkel bir imge araştırırken, Newman resimsel dili iki esas öğeye indirgedi: İlki, geniş, parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk ya da renk alanı, ikincisi, bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütunu. İnsanlığın ilk ifade biçimini, içinde buldukları trajik durumu, kendi varlıklarının bilincini, boşluk karşısındaki çaresizliklerini duyuran dehşet ve öfke dolu şiirsel bir haykırış olarak niteler* (Resim 54). Newman'da renk kadar boşluk da önemlidir. Çünkü ressamın resimlerinde izleyicinin beklentisini karşılayan kapalı hiçbir form (ne soyut ne de somut) bulunmamaktadır. Büyük özgül değerdeki renk alanları izleyenleri tamamen etkisine alarak baskı uygulamaktadır.

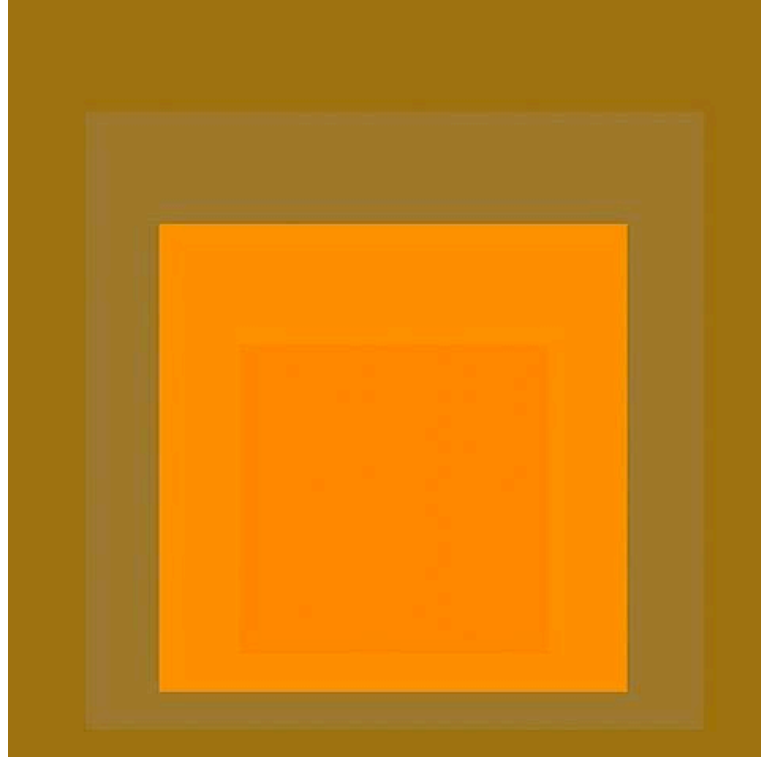
Mark Rothko (Resim 55) ise üst üste uyguladığı dikdörtgenimsi renk alanları ile oluşturduğu belirsizliğe dikkat çekmektedir. Zaman zaman bu belirsiz renkler içinden çıkan küçücük renkler izleyenlerde çarpıcı etkiler yaratmaktadır. Bu resimlerde anlatılmak istenenleri Lynton (1991, s.246) şu şekilde açıklamaktadır: *İlk insana ya da bugün ölüm döşegindeki bir insana, ilahi kudretin nasıl görüldüğünü verebilmek. Biçimler arasındaki ölçülerin ilişkilerindeki incelik, renkler arasındaki ağırlık ve ton ilişkileri, en iyi Rothko tablolarının bilinçaltı yardımıyla algılanmasına yol açmaktadır. Böylece soyut kompozisyon, yaşayan bir varlık olur. Dinsel resimlerin ürkeklik derecesine varan bir çekingenlikle yapıldığı bir çağda Still, Newman ve özellikle de Rothko gibi herhangi bir dine bağlılıkları olmayan sanatçıların çalışmaları; soykırım, topyekun savaş ve yine topyekün yıkım gibi etkenlerle serseme dönmüş olan bir dünyanın anlatmak istediklerini açıkça belirleyen imgeleri oluşturmaktadır.*



Resim 54. Barnett Newman, "Dionysius," 1949.
(www.artcylopedia.com/artists/newman-barnett.html)



Resim 55. Rothko, "İsimsiz," 1986.
(www.nga.gov/feature/rothko/classic1.shtm)



Resim 56. Josef Albers, “SPXI,” 1967.
(www.artnet.com/Artists/ArtistHomePage)

Bauhaus sanat anlayışının Amerika’da devam etmesini sağlayan resamlardan Albers (Resim 56) ise renge dair düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “Renk... biçime eşlik eden bir unsur değil, sanatsal çabanın asıl amacıdır” (Krausse, 2005, s. 111). Ressam, yakın renklerle oluşturduğu kare formları üst üste küçükten büyüğe doğru sıralamıştır; bu şekilde izleyiciye renklerin birbirleriyle ilişkilerini sunabilmiştir. Krausse (2005, s.111), Albers için şunları söylemektedir: *Ressam renklerin... karşılıklı etkileşimini “Interaction of colours” adını verdiği kuramda temellendirmiştir; onun gözünde Op Art’tan farklı olarak rengin işlevi bu karşılıklı etkileşimle sınırlı kalmaz, rengin “etkileşim” esnasında kendi “değer”ini de koruyabilmesi gerekir. Albers, “Renk”, der, “tıpkı insan gibi iki şekilde hareket eder: Önce kendini gerçekleştirmeye çalışır, sonra da başkalarıyla ilişkiye girer. İnsan aynı anda hem birey, hem de toplumun üyesi olabilmelidir.*

Soyut resim anlayışını benimseyen resamlar başlangıçta salt resimsel elemanlardan yola çıkmışlardır. Fakat insan beyni en soyut rengi ve biçimi bile anlamlandırmaktadır. Bu nedenle Konstrüktivistler, Minimalistler ve diğer soyut anlayışı benimseyen sanatçılar, sonraları evrendeki herkesin paylaşabileceği bir anlam arayışında, renge önemli roller yüklemişlerdir.

1910'dan beri soyut eğilimler resim sanatını etkilemektedir; fakat soyut resimler sanat tarihinde her zaman tek başına var olmamıştır. Figüratif ve soyut resim anlayışları birlikte varlık göstermişlerdir. Özgül renk değerlerinin kullanıldığı, yerel unsurların işlendiği figüratif resimler ise ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü yerel ve modern değerler bu resimlerde çok iyi sentezlenmiştir. Aşağıdaki başlıkta yerel, kültürel öğelerin özgül renk değerleri ile nasıl ifade edildiği anlatılmaya çalışılacaktır.

1.5. Yerel Değerler ve Özgül Renk Değerleri

İnsanoğlu şekillendirdiği her maddeye kendinden olduğu kadar yöresinden de izler aktarmıştır. Zanaatkarlar ya da sanatçılar, seramik çanaklar üzerindeki motiflerde, kilimlerde, tapınakların duvarlarına yaptıkları resimlerde o yöre insanların inançlarına, geleneklerine dair unsurları işlemişlerdir. Bu nedenle tüm resimlerde az ya da çok yerel unsurlara rastlanabilir, ama 20.yüzyılın başında resim politikasını yerel değerler üzerine kuran Meksika resmi, diğer örneklerden daha ayrıcalıklı bir konuma sahiptir.

Meksika, 16. yüzyıldan 19.yüzyıla kadar Avrupalıların sömürüsüne maruz kalmıştır. 20. yüzyılda ise bağımsızlık savaşlarıyla beraber kendi kimliğini oluşturmaya başlayan Meksika'da sanat alanında da yeni, yerel bir kimlik oluşmuştur. Ayataç (1993, s.22) bu konuda şöyle demektedir: “Meksikalı... sanatçılar, özlerine dönük yeni değişmelerle toplumlarının renkli, coşkulu yaşantısını, tarihlerinden gelen sanatsal zenginliklerini ele alıp işlemeye başladılar.”

Toplumsal ve kültürel değişim açısından benzerlik gösteren Türkiye'de de Cumhuriyet döneminden başlayarak ressamlar, yerel unsurları ve Avrupa resim geleneğini birleştiren çalışmalar yapmışlardır. Türk ve Meksika resminden örnekler üzerinde özgül renk değerlerini açıklamadan önce her iki ülkenin ortak yanlarının (toplumsal, siyasal, kültürel değişimlerin yarattığı ortak yanlar) belirtilmesi gerekmektedir. Bu iki kültüre ait resimler ancak o zaman doğru bir şekilde değerlendirilebilir.

Meksika ve Türkiye'nin kültürel mirası yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Bunun yarattığı kültürel çeşitlilik resim sanatına da yansımıştır. İki ülkenin ortak yanlarını

Akman (2005, s.57) şu şekilde tanımlamaktadır: *Birincisi, her iki toplum da modern dönemin tarihsel, toplumsal, ekonomik, kültürel ve sanatsal meselelerinin oluşturduğu alanın içinde yer almaktadır. Bu anlamda Türkiye’de olduğu gibi Meksika’da da, Avrupa’yla eşzamanlı olarak modern problemler gündeme gelmiş ve bu süreç sanatsal alanda da yansımalarını bulmuştur. Avrupa modern sanatının estetik meseleleri aynı zamanda bu iki ülke sanatçıların gündemini işgal etmiştir. Bu eşzamanlılık sayesinde ki, Avrupa sanatçılarından sanatsal açıdan geri kalmayan hatta daha devrimci sonuçlara varan üretimlerin gerçekleşmesi mümkün olmuştur. İkincisi, Meksika’da olduğu gibi Türkiye’de de modernleşme süreci özgül tarihsel- coğrafi mirasla bağlantılı olarak anlam kazanmıştır. Meksika toplumunun Avrupa’dan aldığı her kültürel olguda olduğu gibi sanat alanında da yerel dinamiklerin etkin katılımı ortaya özgün ürünler çıkmasına imkan tanımıştır. Bu anlamda Aztek ve Maya uygarlıklarından modern Meksika sanatına doğru uzanan bir ruh, bir çizgi vardır. Benzer bir olgu ülkemizde Hititler’den bugüne uzanan, farklı uygarlıkları, kültürleri içeren bir etki olarak bazı Türk sanatçılarda da gözlemlenebilir.*

Önce Meksika resmi ele alınacak olursa; Meksika’da sanatın devlet desteği ile yerel bir kimliğe kavuştuğu görülecektir. Kökenleri Aztek, Maya ve İnkalara dayanan Meksikalı ressam, bu uygarlıkların renkliliğini, günün toplumsal gerçekleri ile yorumlayarak resmetmişlerdir. Meksikalı şair Octavio Paz’ın Meksika resmi için söylediklerini Ayataç (1993, s.27) şu şekilde aktarmaktadır: *Meksikalı sanatçılar, Meksika devrimi aracılığıyla ülkelerinin gizli, ama canlı gerçekliğiyle tanışırken, bununla eş zamanlı olarak modern sanatı da tanımışlardı. Bu ikili tanışma olmasaydı, Meksika resim sanatındaki harekettten de söz edilemezdi. Devrim, Meksikalı’lara ülkelerini ve tarihlerinin gerçekliğini göstermiştir; modern sanat ise Meksikalı sanatçılara bu gerçekliği yeni gözlerle görmeyi öğretti.*

Bu sözler sanki Picasso’nun “Guernica” resmi (Resim 3) ile somutlaşmaktadır. Çünkü Picasso, savaşın acılarını, modern ve yerel unsurlarla anlatmıştır. Sanatçının İspanyol kökeninden kaynaklanan en belirgin imge ise boğadır. Meksikalı ressam da benzer bir yol izlemişlerdir.

Picasso örneğinde olduğu gibi 20. yüzyıl resmindeki toplumsal gerçekçi ifadeler önceki dönemlerden farklıdır. Bu durum, resimlerdeki renk kullanımı için de geçerlidir; genelde toplumsal gerçekçi resimler, temsil renk değerleri ile ifade edilmiştir. Ancak Meksikalı ressam, toplumsal gerçekçi resimlerine, kültürlerinin kökeninde bulunan renkliliği (Resim 57- 58) kattıkları için ister istemez üsluplarında çok renklilik egemen bir anlayış olmuştur. Bu durum onlara yerel ve evrensel değerleri birlikte kullanabilmeyi ve gerçekte gerçeküstünün karışımından oluşan bir resim anlayışı oluşturabilmeyi sağlamıştır.



Resim 57. Maya Sanatından Örnek
 (www.rsd.k12.az.us/.../aztecmaya/MayanArt.jpg)



Resim 58. Maya Sanatından Örnek
 (<http://library.thinkquest.org/11577/media/mayan3.jpg>)



Resim 59. Diego Rivera, “Alameda Parkında Bir Pazar Öğleden Sonrası Rüyası (detay),” 1947-48.

(www.artchive.com/.../rivera)

Meksikalı ressamlar için Berksoy (1998, s. 85) şöyle demektedir “Meksikanın baskı altındaki geçmişi ile parlak geleceğini gösteren tarihsel ve alegorik sahneler yapmışlardır.” Tüm bunların Rivera’nın resimlerinde işlendiği görülmektedir. Eski Meksika uygarlıklarının renkliliği, yalınlaştırılmış figürler, modern resim anlayışının bazı unsurları onun resimlerindeki toplumsal gerçekliği ifade etmede birer araç olmuşlardır.

Resim 59’da Rivera, Meksika’da güzel bir Pazar öğleden sonrasını sarı, mavi, yeşil, kırmızı balonlarla; öndeki mavi ve kırmızı giysili kadınlarla; güneşten oldukça cömert pay alan park alanıyla ifade etmiştir. Yerel giysiler içindeki Frida ve iskelet kadın ise dikkati çeken diğer unsurlardır.

Orozco’nun resimleri için ise Ayataç (1993, s. 36) şunları söylemektedir: “Kompozisyonlarında koyu ve sert çizgilerin uyumu içinde, kullandığı baş renkleri irin sarısı, çivit mavisi, kan kırmızısı ve acılı siyahtır.” ‘Yanan Adam’ resminde ressam,

belki Meksika'daki koloni döneminde halkının yaşadığı acıyı ifade etmek istemiştir; belki de kullandığı renklerle evrensel olarak insanlığın acısını resmetmiştir.



Resim 60. Jose Clemente Orozco, “Yanan Adam,” 1938-39.
(www.paradigmproductions.org)

Resim 60'daki kırmızı, siyah ve gri renkleri, izleyiciye dışavurumcu bir anlatımla insanoğlunun yazgısını sunmaktadır. Ayataç (1993,s.37) bu resim için şöyle bir açıklamada bulunmaktadır: *İngesal gerçek olan, insanoğlunun doğuşundan yaradılışından bu yana evrendeki yerinin ne olduğu apaçık gösterilmiştir. Dahası insanoğlunun bu büyük resimde, kaderciler tarafından baskılan ve korkularından kurtuluşu için, topyekün verdiği savaşlarda özgürce neredeyse uzayda kaybolan haykırışı gibi sesinin yankısı, acı ve buruk bir biçimde simgelenmiştir.*

Meksikalı ressamlar yerel değerleri benimseme konusunda yalnız değildir. Türk aydın ve sanatçıları da Cumhuriyetin ilk kurulduğu yıllarda ulusal bir kimlik oluşturmada sanatın önemini fark etmişlerdir. Resim sanatında yerel ve modern değerlerin sentezlenmesi gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu nedenle birçok ressam yerel unsurları resimlerinde işlemiştir.

Turgut Zaim bu sanatçılardan biridir. Ressam, Türk kültürünün ve yerel değerlerinin getirdiği renkliliği resimlerine yansıtmıştır. Figürlerindeki yalınlık ve renk

tercihi sanat anlayışını desteklemiştir. Berksoy (1998, s. 116) ressam için söylenenleri şöyle aktarmaktadır: “Ulusal ve yöresel Türk resminin kurucusu olarak değerlendirilmektedir.... Her türlü Batı etkisinden kaçınan Zaim, folklorik öğelerle çevrelenmiş yörük köylülerinin mutlu yaşantısını, yer yer minyatürü çağrıştıran saf, düz renklerle işlemiştir” (Resim 61). Resimlerindeki yalın biçimler ve üzerlerindeki renkler, Anadolu insanının saf ve içten yaşantısını; ayrıca neşeli yapısını yansıtmaktadır (Resim 62).



Resim 61. “Harem Bahçesinde Meclis,” 1. Ahmed Albümü.

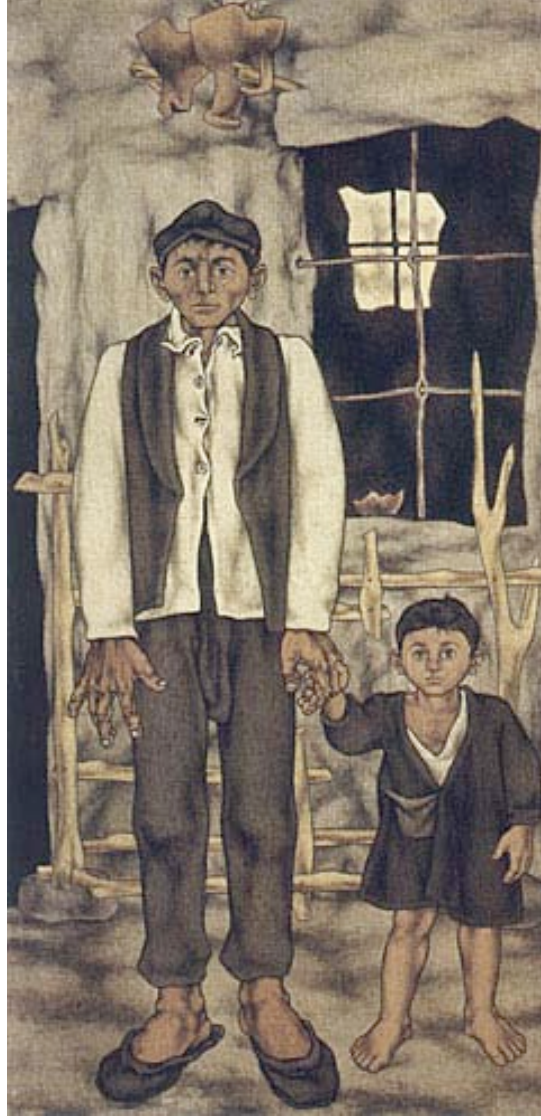
(<http://osmanlisanati.com>)

Yerel öğelerden yararlanan bir başka Türk ressamı ile Turgut Zaim karşılaştırıldığında ise Anadolu'nun farklı gerçeklere sahip olduğu görülecektir. Örneğin, Turgut Zaim'in resimlerindeki renkler ile Neşet Günal'ın resimlerindeki (Resim 63) renkler karşılaştırıldığında her iki ressamın resimlerindeki Anadolu'nun farklı olduğu anlaşılacaktır.



Resim 62. Turgut Zaim, “Yörükler.”
(www.turkishculture.org)

Çünkü Günal, resimlerinde bozkırda yaşayan Anadolu insanını resmetmiştir; yoksulluk içerisinde hayatını topraktan kazanan bu insanları içine çökmüş yanakları ve gözleriyle, çatlak topraklara benzeyen kocaman elleri ve ayaklarıyla betimlemiştir. Ellerde, ayaklarda, yüzde ve gözlerde kullandığı renkler ise kahverengi ve sarının tonlarıdır. Oysa Zaim, yörükleri ve yaşamlarını folklorik bir renklilik içinde resmetmiştir. Resim 62’de yörüklerin hayatındaki verimlilik renklerle ifade edilmiştir. Bu resimdeki yiyecek kapları ve arkadaki erkek çocuğunun bir tasta içtiği keçi sütü, Günal’ın resimlerinde yer almayan ayrıntılardır. Çünkü onun resimleri kuraklıkla savaşıyor insanları anlatmaktadır. Zaim ise yılın belli bir bölümünü dağda yaşayarak geçiren yörüklerin sağlıklı olduğunu ve iyi beslendiğini ispat etmek ister gibidir. Bu nedenle resimlerindeki renkli giysiler, giysilerdeki hareketli motifler, doğadaki yeşillikler hepsi Zaim’in yaratmak istediği Anadolu görüntüsünü desteklemektedir.



Resim 63. Neşet Günel, "Sorun-Sorum," 1961.
(www.sanalmuze.org/sergiler)

Neşet Günel ise başka bir pencereden bakarak Anadolu'daki yoksulluğu yansıtmıştır. Günel ve Zaim Anadolu'yu renklere yükledikleri anlamlarla farklı şekillerde ifade etmişlerdir.

Zaim'in Anadolu'ya baktığı resim penceresi izleyenlere folklorik temaları sunmaktadır. Hüznün ve doğaya esir olmanın izlerinin bulunmadığı bu resimlerde duygu olarak sıcak bir atmosfer yansıtılmıştır. Resimlerinde uyguladığı renklerde hacimlendirmenin yarattığı açık ve koyulara çok az rastlanmaktadır. Sadece renk lekelerinin birbirlerine göre açık- koyu değerler oluşturduğu gözlemlenir. Örneğin Resim 62'de keçilerin ve kadınların başörtülerinin oluşturduğu açık leke etkisini

giysilerin koyu leke etkileri karşılamaktadır. Orta derecedeki koyular ise mekana serpiştirilmiştir. Resimdeki renk ilişkilerinde daha çok sıcak- soğuk renk karşıtlığının oluşturduğu uyum kullanılmıştır. Kırmızı, turuncu ve sarı sıcak renk grubunun karşısında yeşilin değişik tonları, mavi ve lacivert yer almaktadır. Ayrıca resimlerdeki heybe, çorap ve başörtüleri üzerlerindeki yerel motiflerle, ressama, sıcak- soğuk renk ilişkilerini bir kez daha kullanma fırsatı verirler (Resim 64- 65).



Resim 64. Turgut Zaim, "Yörükler."
(www.turkishculture.org)

Tüm bu anlatılanları toplamak gerekirse; resim sanatının tarihi boyunca bütün sanatçılar, hep gerçeklik arayışı içinde olmuşlardır. Gerçekliğin resimlerdeki yansıması ise kimi zaman özgül renk değerleri ile kimi zaman ise temsil renk değerleri ile verilmiştir. Ressamlar, bu renklerle tanrısal, bireysel, bilimsel ve felsefi gerçekleri resimlerinde ifade etmek istemişlerdir. Dördüncü bölümde, temsil renk değerlerinin farklı gerçeklik anlayışlarını ifade etmede nasıl kullanıldığı açıklanmaya çalışılacaktır.



Resim 65. Turgut Zaim, “Yörükler Köyü.”
(http://tr.wikipedia.org/wiki/Turgut_Zaim)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

RESİMDE TEMSİL RENK DEĞERLERİ

VE ÖZLE BAĞINTISI

1. TEMSİL RENK DEĞERİ VE GERÇEKLIK

İlkel insandan günümüze tüm insanlığı ilgilendiren en önemli sorulardan biri “gerçeklik nedir?” sorusudur. Her dönemde ve her uygarlıkta verilen yanıt birbirinden farklı olmuştur. Uzun dönemler boyunca farklı uygarlıklarda, inançlara bağlı olarak gerçeklik kavramı tanımlanmaya çalışılmıştır. Dini düşüncenin baskın olduğu bu zamanlarda gerçeklik, Tanrı'nın gözle görülemeyen gerçekliğine işaret etmiştir.

Dini konulu resimlerin çoğunluğunda Tanrısal gerçeklik soyut, geometrik ya da şematik biçimlerle ve ana renklerle ifade edilmiştir. Antik Yunan ve Rönesans ile birlikte ise resim sanatına yeryüzünün maddesel gerçekliği girmeye başlamıştır. Resimlerde yer alan tüm nesnelere ya da figürler dış dünyada görüldükleri gibi yansıtılmaya çalışılmıştır. Yeryüzünü etkisi altına alan güneş, resimlerde kendini hacimsel etkilerde göstermiştir. Ressamlar hacimselliği, renklere siyah ya da beyaz katarak elde etmişlerdir. Bu durum renklerin parlaklıklarını kaybetmesine neden olmuştur. Rönesans resimlerindeki bu renk anlayışına “temsil renk değerleri” denilmektedir.

Temsil renk değerlerinin uygulandığı dönemler Rönesans'la sınırlı değildir. Farklı dönemlerde, farklı uygarlıklarda gerçeklik kavramı tanımlanmaya çalışılmıştır ve bu nedenle resimlerde temsil renk değerleri kullanılmıştır. Örneğin, Caravaggio, Courbet, Millet ve Neşet Günal gibi ressamlar temsil renk değerlerini resimlerinde kullanmışlardır. Ancak bu sanatçıların resimlerindeki anlamlar tabiki birbirinden farklıdır. Caravaggio'nun resimlerindeki temsil renk değerleri sanatçıya gerçeği olduğu gibi (idealize etmeden) ifade etme olanağı sağlamıştır; sanatçı gerçeği çirkinlikleriyle beraber yansıtmıştır. Courbet ise resimlerine sıradan insanları koyarak resim tarihinin devrimlerinden birini gerçekleştirmiştir; bunu yaparken renk kullanımında temsil renk değerlerini tercih etmiştir. Neşet Günal, ülkesindeki sorunları toprak renkleriyle

anlatmıştır. Bu bölümün alt başlıklarında, temsil renk değerlerinin kullanımındaki farklılıklar anlatılmaya çalışılacaktır.

1.1. İdeal Güzellik Kavramı ve Temsil Renk Değerleri

Temsil renk değerlerinin en belirgin kullanıldığı dönem Rönesans'tır. Rönesans dönemindeki ressamlar gerçekliği ideal formlarda aramışlardır. Fakat ideal güzelliği yeryüzü görüntülerinden yola çıkarak yakalamaya çalışmışlardır. Bunu yaparken de temsil renk değerlerinden olabildiğince yararlanmışlardır. Çünkü resimde gerçeklik yanılsamasını oluşturan önemli unsurlardan biri hacimdir. Ressamlar hacimsel etkiyi yakalayabilmek için renklere, ışıklı yerler için beyaz, gölgeli yerler için ise siyah karıştırmışlardır. Ressamların yanılsamacı resim anlayışını benimsemesinin nedeni dönemin hayat görüşünde bulunmaktadır.

Yüzünü (tabiki aklını, düşüncelerini, duygularını ve davranışlarını) ötedünyadan bu dünyaya döndüren Rönesans insanı ve sanatçısı, bu dünyanın gerçekliğini ele geçirmeye çalışmıştır. Bu nedenle, ilk önce Rönesans insanını tanımlamak gerekmektedir. Rönesans insanı, Vasari'ye göre, bir çeşit evrensel dahidir; fakat başka açıdan bakıldığında bu durum değişebilir. Bunu Davran (1986, s.46) şu şekilde açıklamaktadır: *Leonardo da Vinci ile Michelangelo'yu insanüstü yaratıklar saymak ve Lorenzo de Medici'yi kurnaz bir banker-politikacı değil de iyiliksever bir mesen olarak nitelemek eğilimleri, içten içe kaynaklı ve oportünist bir çağın gerçekleriyle çelişir. Bunu söylemek Rönesans'ın başarılarını yadsımak değil, onları doğru bir perspektive oturtmaktır. Leonardo büyük bir titizlikle doğayı gözlemiştir ama gerçek bilim yönteminin bulunması için onun ölümünden sonra bir yüzyıl beklemek gerekmişti. Michelangelo bir dahiydi, ama sanatta onun da bilemediği olanaklar vardı. Kısaca, Rönesans insanının evrenselliği yanılığısı terk edilmeli ve Rönesans insanı merak ve arayış içinde olan, huzursuz, kendine güvenen ve zaman zaman da küstah bir kişi olarak görülmelidir. Bu anlatılanlardan da anlaşılacağı gibi Rönesans sanatçısı dünyayı ele geçirebilmek için resimlerinde gerçeği olabildiğince görünür kılmaya çalışmıştır.*

Değişen insan profiline paralel olarak, sanatçılar resimsel anlatım yollarını ve renk kullanımlarını değiştirmişlerdir. Ortaçağ resimlerindeki özgül renk değerleri, yerini Rönesans resimlerinde temsil renk değerlerine bırakmıştır. Ergüven (2002, s.102) "Özgül değer gibi, öz-ton da Rönesans'la birlikte hesaplaşma konusu olup, sonuçta geçerliliğini yitirmiştir"der. Renkteki bu değişim, merkezi perspektifin bulunması sonucunda olmuştur. Kuran (1986, s.92) "Rönesans insanı perspektifi yalnız iki boyutlu

ortaçağ resminin ötesine geçen bir teknik yöntem olarak değil, entelektüel baskıyı kıran bir araç” olarak da görmüştür demektir. Resimde perspektif, renk ve biçim kurallarını koyan papazların düşüncelerini yıkan anlayışı sağlayan resimsel unsur olmuştur. Krausse (2005, s. 9) perspektifin Rönesans insanına sağladığı olanakları şöyle ifade etmektedir: *Rönesans’ın dünyayı zihinsel çabayla kavrama idealini estetik platformda yerine getiriyordu. Sanatçı artık merkezi perspektif kanunlarının efendisi olarak “dünyanın düzenleyicisi” konumuna gelmişti. Gerçeklik entelektüel düzlemde kavranabiliyor ve matematiksel yasalar ışığında yeniden biçimlendiriliyordu. Renkler de bu nedenle perspektife uygun kullanılmıştır. Renklerin parlaklıkları yok edilmiş, derinlik yanılması oluşturulmuştur. Örneğin, Yüksek Rönesans resimlerinin ön kısmındaki net ve parlak kırmızılara, sarılara ve mavilere gerilerde rastlanmaz; gerilerde renkler gittikçe grileşir. Resimlerdeki renkler ve tabiki diğer resimsel elemanlar, yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans’ın düşün dünyasının cisimleşmiş halini sunmaktadırlar.*

Krausse (2005, s.7) “insanların çevrelerindeki alemle ilgilenmeye başlamasıyla birlikte resim sanatında da o güne kadar görülmemiş ölçülerde bir gerçekçilik akımı doğdu” der. Bu belki de ilk olarak Giotto’da görülmektedir.

Giotto, resim sanatına, Ortaçağ’a ait renk estetiğini tümünden değiştiren bir anlayış getirmiştir. “İsa Mesih İçin Ağlayanlar” (Resim 66) resmi için Krausse (2005, s.7) şunları söylemektedir: *Ressam figürlerini zemine ayakta duracak şekilde yerleştirmiş, altın sarısı zemin yerine bir doğa tasviri kullanmıştı. Bu resimde çok derinlerden gelen bir matem havası gizlidir.... Ortaçağ’dan kalan yüzeysel ve “önem perspektifi” ne dayalı resim yapısını altetmiştir. Giotto, mekanı yüzeysel bırakmamıştır; mekanı doğaya uygun renklerle boyamış, böylece resimde hafif bir derinlik yaratmıştır. Figürleri, vücut kıvrımlarına uygun, hacimsellikleri belli olacak şekilde, renklere siyah ve beyaz katarak ifade etmiştir. Deneysel çabalar sonucunda elde edilen basamaklandırılmış renkler resimsel anlatımda oylumlanmış biçimler ortaya çıkarmıştır. Figürlerin ten rengini, doğa görüntüsündeki kahverengi ve krem rengini ve gökyüzünde mavinin açık- koyu tonlarını kullanmıştır. Gotik resimlerdeki özgül renk değerlerinin zayıflaması sonucunda dinsel anlatımın zorlayıcı baskıları ortadan kalkmaya başlamıştır.*



Resim 66. Giotto, "İsa Mesih İçin Ağlayanlar," 1304-06.
(www.wga.hu/frames)

Yeni buluşlar ve keşifler, Rönesans insanının dünyayı kavrama biçimini değiştirmiştir; yani somutlaştırmıştır. Ortaçağın metafizik düşün yapısı insanlara soyut bir öte dünya kavramı sunmaktaydı; tabiki resimlerde de bu soyut dünya, yeryüzünün renklerine bağlı olarak ifade edilmemiştir. Rönesans'ta ise ressamalar, izleyicilere yeryüzünün nimetlerini sunmaya çalışmışlardır. Bu nedenle, renkleri bellekte yer eden şekliyle kullanmışlardır. Örneğin, ağaçları yeşile, gökyüzünü maviye boyamışlardır.

Giotto'nun renk kullanımı daha sonraki ressamalara, resimlerinde griyi ve kahverengiyi kullanma şansı sağlamıştır. Resimlerdeki temsil renk değerleri kompozisyonlardaki katı biçimsel anlatımları yumuşatmıştır. Ressamlar renk karşıtlıklarının oluşturduğu anlatım zenginliğinin de farkındadırlar. Ayrıca parlak nesnelere parlak etkilerini verirken Ortaçağ ustalarından farklı olarak altın yaldız kullanmamışlardır; parlaklıkları renklerle yaratmaya çalışmışlardır.

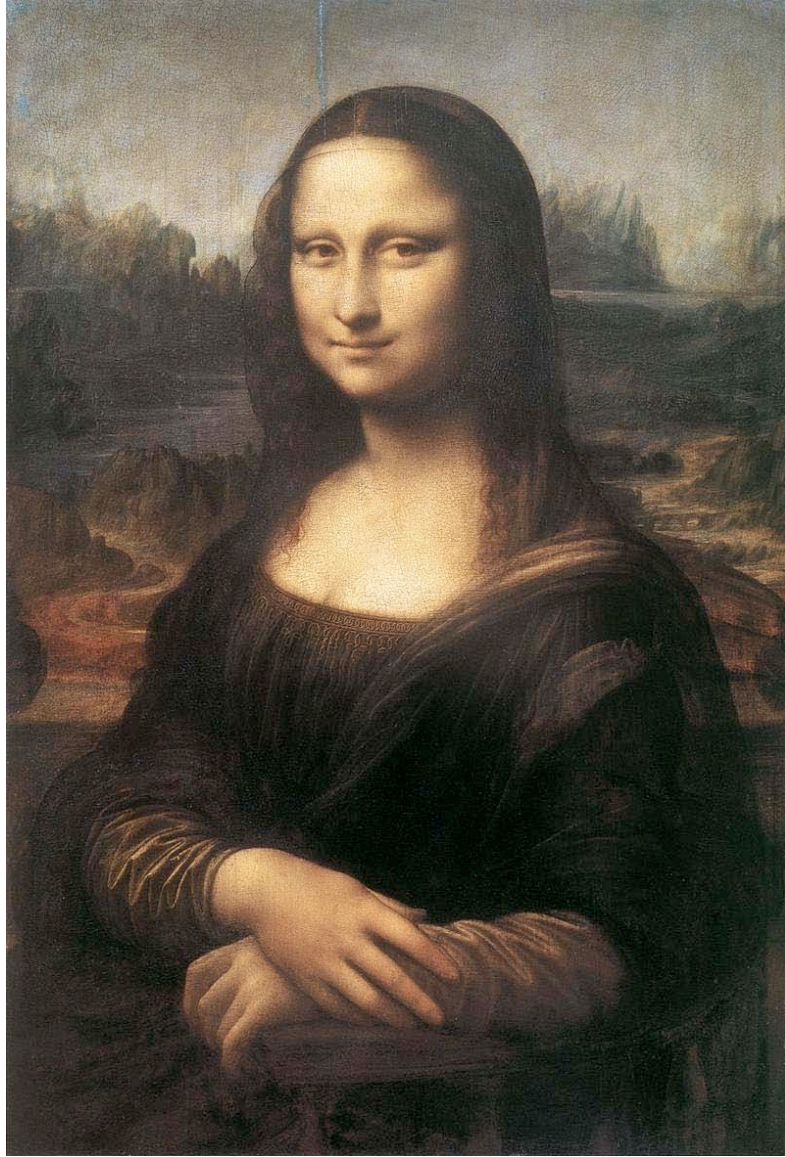
Işık ise Rönesans resimlerine daha farklı olanaklar sağlamıştır. Giotto'da ışık sadece hacimlendirme öğesidir. Ancak sonraları ışık, resimlerde dengeyi sağlayan bir unsur olmuştur. Krausse (2005, s. 12) “Erken İtalyan Rönesans’ında, ışığın, resmin genel bütünlüğü ve malzeme ile renklerin görünümü açısından önemini kavrayan ilk ressamlardan biri” ise Piero della Francesca’dır der. Ressam “nesnelerdeki rengin, ışığın ve gölgenin çeşitli değişimlerine göre, ışıkla nasıl temsil edileceği” (Ergüven, 2002, s.105) ni belirlemeye çalışmıştır. Böylece rengin ışığa bağlı kullanımı için bir yol açmıştır. Işık yalnızca figürleri oylumlamakla kalmamış, aynı zamanda derinlik yarılması yaratarak önem bakımından perspektifle eş düzeye yükselmiştir (Gombrich, 1992, s.196). Francesca resimlerinde ışık ve rengin birlikteliğini sağlayarak resme gizemli bir hava vermiştir (Resim 67).



Resim 67. Piero Della Francesca, “Constantine’nin Rüyası,” 1455.
(www.wga. hu)

Resim 67'deki olayı Gombrich (1992, s.194) Şu Şekilde anlatmaktadır: “İmparator Konstantin'i Hıristiyan inancını benimsemeye iten Őnlü dŐŐ sahnesini canlandırmaktadır. Konstantin, rakibine karşı son savaşından Önce, kendisine bir haç gösterip, “Bu işaret altında yeneceksin!” diyen bir melek gŐrŐr dŐŐnde.” RŐyada mŐjdeli bir haber alan imparatoru ressam, ışıkla yıkanmıŐ renklerle ifade etmiştir.

RÖnesans resmindeki bu gelişmeler irdelenmeye baŐlandığında ŞÖyle bir sonuç ortaya çıkmıştır: Nesnelerin ışık-gölgeye bağlı olarak oylumlanması, deseni ciddi Şekilde zorlamıŐ ve resimde yeni bir yaklaŐımın oluŐmasına neden olmuştur. O dönemde bunun en net Örneklerini veren sanatçı, Leonardo'dur (Resim 68).



Resim 68. Leonardo, “Mona Lisa,” 1503.

(www.wga.hu)

Leonardo, renkleri ışık- gölge etkisi altında yorumlamıştır. Uyguladığı yöntemde de “sfumato tekniği” denilmiştir. Sfumato tekniği, ressamın resimlerini, Uzakdoğulu ustaların resimlerine yaklaştırmıştır. Çünkü Uzakdoğu resimlerindeki belirsiz biçim ve renkler, belirgin biçim ve renkler sayesinde tamamlanır. Aynı yöntem Leonardo için de geçerlidir. Bu teknik, bir biçimin giderek kaybolan kenar çizgileri ve yumuşak renkleriyle başka bir biçim içinde erimesine fırsat verir ve izleyicinin hayal gücünü çalıştırır. Leonardo, fırçasıyla resimlerine canlılık katan renkleri bu şekilde uygulamıştır. Resimlerindeki, özellikle de portrelerindeki ifadeler sfumato ile oluşturulmuştur (Resim 68).

İzleyici, Mona Lisa tablosundaki kadının ruh halini yakalayamamaktadır. Belki de bu resim gizem ve güzelliği açıklamak için yapılmıştır. Çünkü güzel ve gizemli olan şeyler genelde insanların tam anlamıyla yakalayamadıklarıdır, tıpkı Mona Lisa’da olduğu gibi. Tüm bunlar Leonardo’nun, biçimlerin sınırını eritmesi ve renkleri karanlığa gömmesiyle ilgilidir.

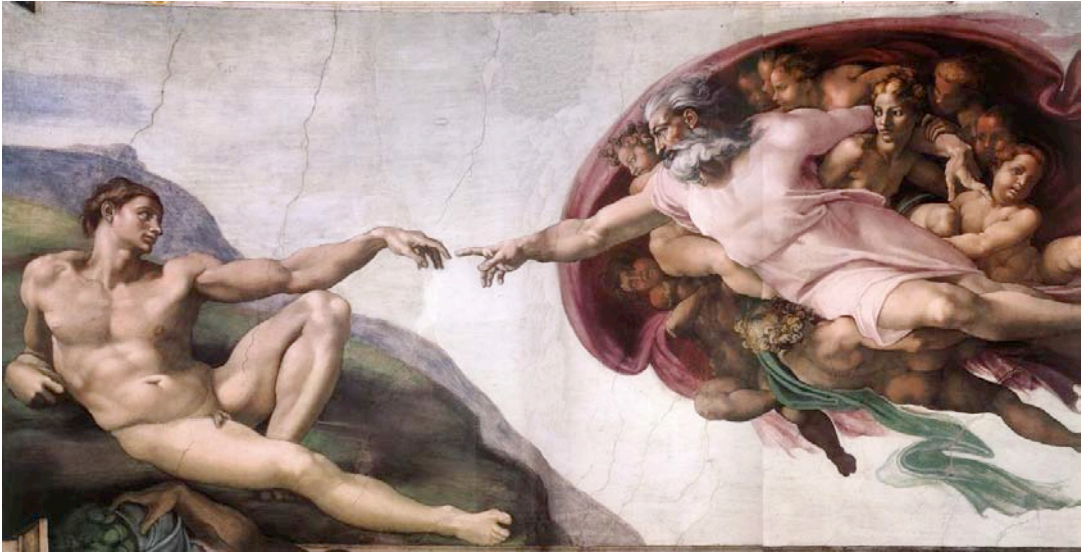
Krausse (2005, s. 14) Leonardo hakkında şunları söylemektedir: *Sfumato’ya ışık ve gölgenin arasında yaptığı yumuşak geçişlerle ulaşıyordu; nesnelere böylece sertliğini kaybediyor, gerçeklik biraz yumuşatılmış oluyor, izleyicide yeni, farklı izlenimler uyandırıyor....Renkler artık resmedilen mekanların ve nesnelere özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır. Gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık resmin önemli unsurları haline gelirler.... resim göze çok daha “ruhani”, bedenler çok daha canlı görünür. Resimdeki bu devrimin çıkış noktası, Leonardo’nun gölgeye yüklediği olumlu anlamdır. Gölge artık sadece ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk değildir; kendine ait bir renk değeri, yorumlanmak ve kavranmak isteyen bir manası vardır.*

Leonardo’nun karanlık renkler arasından sızayan aydınlık renkleri, aslında yeni bir dönemin başlangıcına işaret etmektedir. Çünkü Barok resmin özellikleriyle onun resim anlayışı ileride buluşacaktır.

1.2. Işık ve Rengin Bir Aşkınlık İfadesine Dönüşmesi

Rönesans dönemi resim anlayışındaki dünyaya bağlılık zamanla yerini mistik anlatımlara bırakmıştır. Ancak, nasıl ki ilk Ortaçağ resim örneklerinde Antik- Yunan resim sanatının izleri bulunuyorsa Barok dönem resimlerinde de Rönesans resimlerinin mantığı ve içeriği kısmen devam etmiştir. Rönesans ressamlarının gerçekçi yaklaşımını, Barok sanatçılar teknik anlamda devam ettirmişlerdir. Ancak Barok resimlerdeki gerçekliğin taşıdığı anlam değişmiştir. Rönesans’ta bu dünya resmedilmiştir. Barok’ta

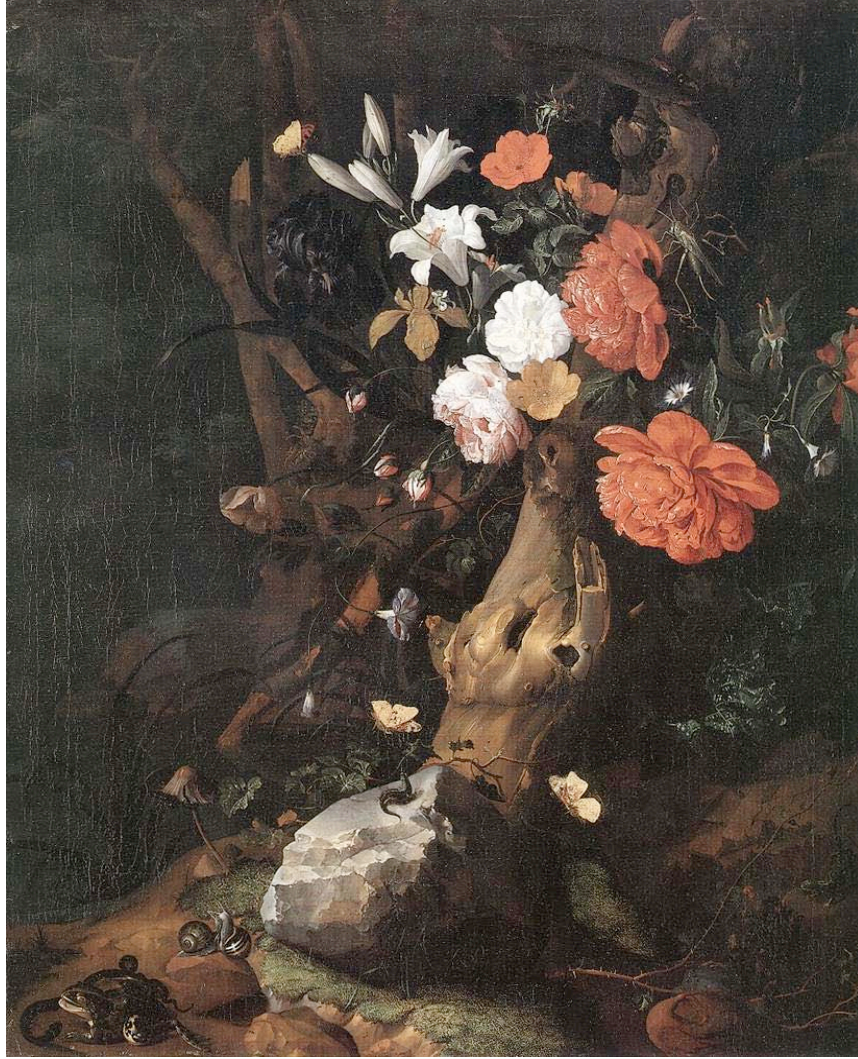
ise bu dünya resmedilirken öte dünya anlatılmaya çalışılmıştır. Barok resimlerdeki öz, görünen bu dünyanın aslında görünmeyen öte dünyanın yansıması olduğudur. Michelangelo, Barok resmin bir diğer habercisidir. Resim 69’da Adem ve Tanrı’nın bu dünyaya özgü ten renklerine rağmen resimde izleyeni şüpheye götüren bir yan vardır: Bu kütleli vücutlar havada nasıl süzulebilmektedirler? Resimdeki her unsur, belleklere yerleşmiş bu dünya renkleri ile boyanmıştır. Ancak resmin derinliklerinde ilahi düşünce bulunmaktadır.



Resim 69. Michelangelo, “Adem’in Yaradılışı,” 1510.
(www.wga.hu)

Gerçekle gerçeküstü arasındaki sınırın kaybolduğu Barok resimlerde Tanrı’nın yüceliği, günahların cezalandırılacağı, zamanın akıp gittiği ve insan ömrünün çok kısa olduğu vurgulanmıştır. İşte, tam bu noktada renk ışıqla beraber aşkın gerçekliği ifade etmeye başlamıştır. Örneğin, Resim 70’de fark edilir hiçbir dini anlatım görülmemektedir, ancak daha dikkatli incelendiğinde bu resmin dini bir mesaj taşıdığı anlaşılacaktır. Resimde, ağaçlık bir alandaki çiçekler tüm güzelliği ile izleyeni büyülemektedir. Ancak resmin alt kısmındaki canlılar bir tehlikeyi işaret ediyor gibidirler. Özellikle kurbağa, salyangoz ve yılan insanın aklına yeraltını, yani cehennemi getirmektedir. Sanatçının buradaki başarısı izleyiciyi bu gizli anlamdan uzaklaştırıp resmi gerçekmiş gibi göstermesidir. Ressam, renkleri arzu ettiği gerçeklik yansımasını yaratacak şekilde temsil değerlerine bağlı kalarak kullanmıştır. Bu şekilde izleyene yeryüzü zevklerini sunmuştur, öte dünyayı unutturmuştur. İzleyicinin

resimdeki mesajı çözmek için ise daha kalıcı bir inanç bağlılığı oluşacaktır. Resimde renk gerçeğe gerçeküstü arasındaki farkı ortadan silen bir unsur olarak doğal haliyle (temsil değeri) kullanılmıştır ve yanılsama pekiştirilmiştir.

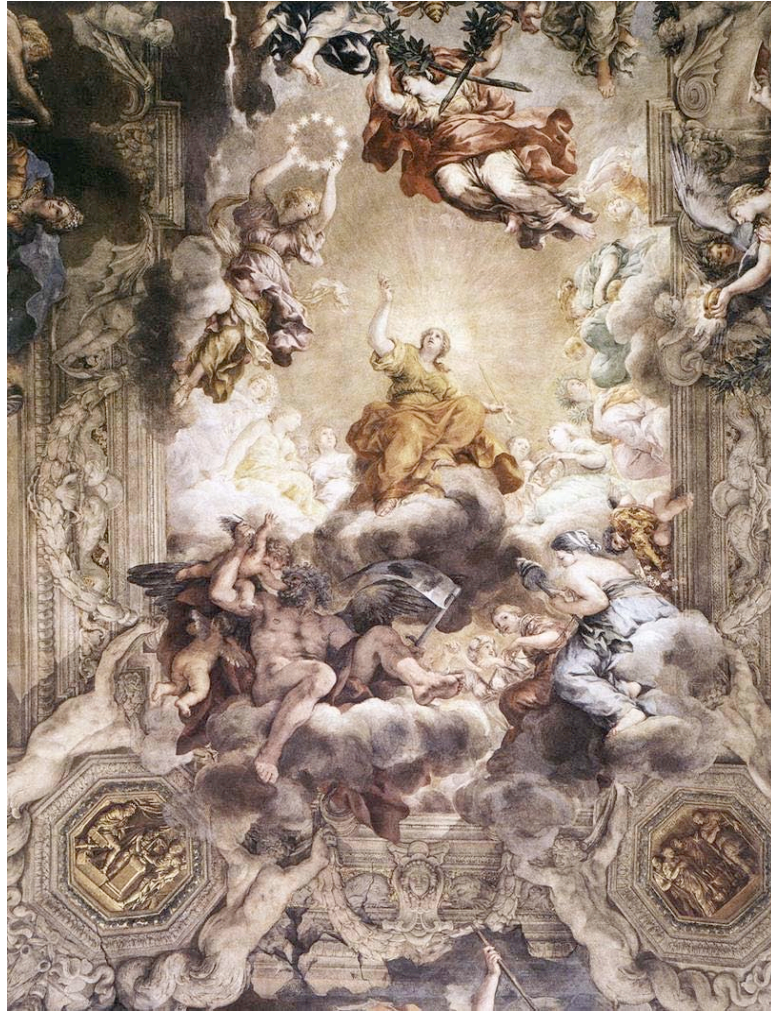


Resim 70. Rachel Ruysch, "Ağaç Gövdesindeki Çiçekler," 1686.
(Sanatta Anlamın Görüntüsü)

Barok resimlerdeki anlamları yaratan nedenler ise dönemin sosyo- kültürel yapısında bulunmaktadır. Teknolojik ve teknik ilerlemenin bazı toplumsal sınıflara getirdiği kazanç ve siyasi güç, zamanla din adamlarının da paylaşmak istediği bir değer olmuştur. Kilise ise bu gücü halka ağır vergiler uygulayarak elde etmeye çalışmıştır. Bu noktada halkın sığınabileceği tek şey dindir. Ayrıca halkın yeryüzü gerçeklerine duyduğu güvenin de sarsılmasıyla resimlerdeki ruhani boyut artmıştır.

17. yüzyılı, Canbeyli (1986, s.81) şöyle tanımlamaktadır: *Bilimsel Devrim döneminde...birbiriyle çelişkili kavrayış ve düşüncelerin birlikte ele alınabildiği, bilim adamlarının, geleceğe ışık tutan bilimsel yaklaşımlarının yanı sıra bugünkü bilim anlayışına ters düşen türlü yanlış ve sapıncıları da aynı anda benimseyip içtenlikle savunabildikleri de bir gerçektir: Örneğin bir devrimi başlatan Kopernik, Ptolemaius'un yer merkezli sistemine karşı çıkmakla birlikte, Aristoteles'in yetkin çembersel yörüngelerini ve düzgün devinimini benimsemiş, kristal kubbelerin varlığını yadsınmamıştır... Bilim Devrimi'ni simgeleyen Newton bile, İncil'de sözü edilen olayların gerçekliğini kanıtlamaya çalışmıştır. 17. yüzyılda bilimin dinden tamamen kopmadığını gösteren bu olguların sanattaki yansıması Barok dönem resimlerinde görülmektedir.*

Örneğin, kiliselerde resmin mimarlıkla birlikte düşünülmesi sonucunda yapılan tavan ve duvar resimlerinde, sonsuzluğa giden mekan hayali bir yarılsama şeklinde oluşturulmuştur (Resim 71).



Resim 71. Pietro Da Cortona, “İlahi Takdirin Zaferi (freskodan detay),” 1639.

(www.wga.hu/html/p/pietro/contona/-15k)

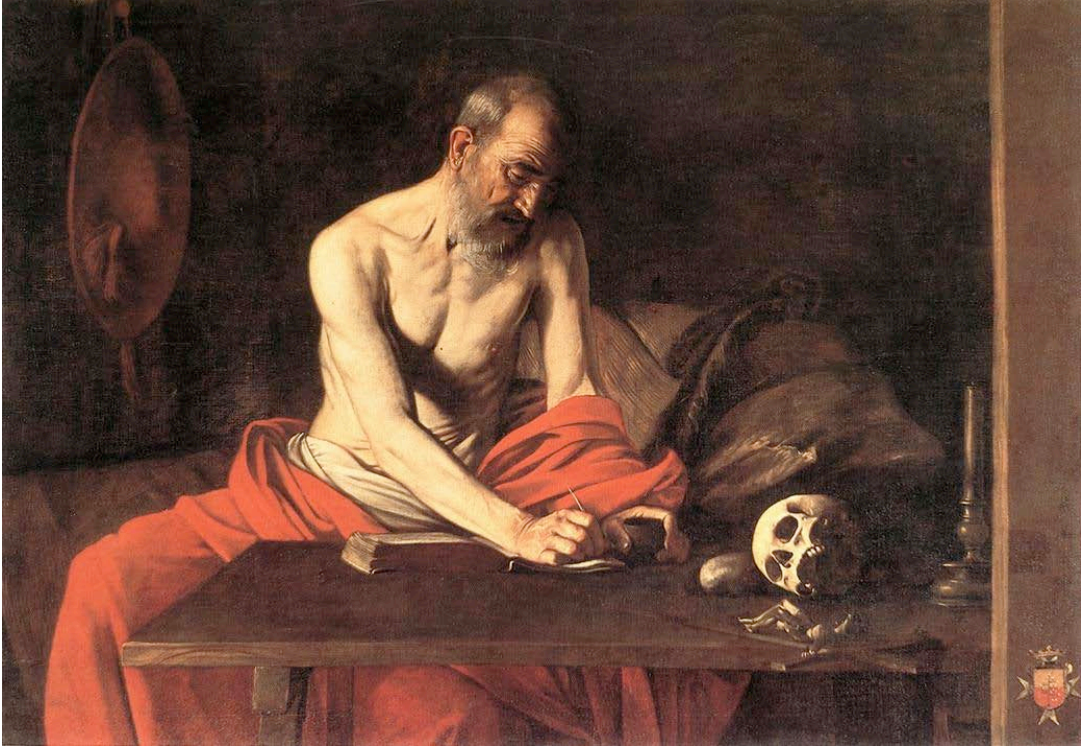
Bu düşünce Gotik dönemi hatırlatsa da aralarında büyük fark vardır. “Gotiğin hareketi, öbür dünyanın sonsuzluğuna, barok hareket ise, bu dünya ve evrenin gizli sonsuzluğuna” (Turani, 1992, s.446) yönelmiştir. Özellikle Barok resim dünyevi gerçeklerin sınırsız sonsuzlukta olduğunu göstermeye çalışmıştır. Böylece büyük yaratıcının gücüne işaret edilmiştir. Renkler bellekte yer ettiği şekli ile yanılsamacı bir şekilde kullanılmıştır. Figürler ten rengine, bulutlar beyaz ve tonlarına boyanmıştır. Ancak resimdeki figürlerin uçması gerçeküstüne dair bir şeyler iletmektedir. Çünkü ressam, görünenden görünmeyeni ifade etmek istemiştir, yani Tanrı’yı ve onun gücünü.

Sonuçta, Barok resimde varılmak istenen nokta, Hıristiyanlık ve Antikite değerlerinin bir sentez halinde sunulmasıdır. Hıristiyanlık değerlerini, çirkin güzelden ayırmadan resmeden ressam ise Caravaggio’dur (Resim 72). O, temsil renk değerlerini resimlerinde öze bağlı olarak başarıyla uygulayan ressamlardan biridir.



Resim 72. Carravaggio, “Aziz Matthew ve Melek,” 1602.

(www.wga.hu/frames)



Resim 73. Caravaggio, “Aziz Jeremo,” 1607.

(www.wga.hu/frames)

Caravaggio, Leonardo’daki açık-koyu renk karşıtlığını, kişisel ve gerçekçi bir üslup oluşturan açık-koyu renk karşıtlığına dönüştürmüştür (Resim 73). Ergüven (2002, s.111) onun resimleri için şunu söylemektedir: *Yandan gelen ışık, karanlığı delip, biçimleri sıkıca olduğu yere bağlarken, geometriye özgü bir netlikle vermektedir bunları. Renkler, aydınlanmış bölümlerde daha sıcaktır... tek tek uğrak noktalarında doğal bir etki yaratan bu ışık, aynı zamanda tinsel bir içeriğin de taşıyıcısı olup, böylece bu dünyaya ilişkin figür ve renklere aşkın bir nitelik kazandırmaktadır.*

Krausse (2005, s. 34) ise Caravaggio için şunları söylemektedir: *Ressam Caravaggio, dinsel konuları işleyen... dev orkestral kompozisyonlara karşı çıktı. Onun düşüncesine göre “Yeryüzü Cenneti” tipi resimlerin vaaz ettiği gibi, Tanrı’nın varlığına gerçek dünyada görünür kanıtlar bulmak imkansızdır; metafizik gerçekler ancak insanın “iç gözü” ile görülebilir. Caravaggio, ‘İllüzyonizm’i aşar ve o zamana dek hiç görülmemiş olduğundan, çağdaşlarını hayretler içinde bırakan, hatta şoke eden bir gerçekliğe yönelir.”*

Barok resimde aranan değerlerden bir diğeri de Antikite’dir; bu o dönemde sanatçıların kafalarını yoğun bir şekilde meşgul eden bir konudur. Ressamlar kendi düşüncelerine göre çirkin olan her türlü şeyi bilinçli olarak bir yana itmişlerdir;

gerçekliğin en yetkin ve ülküsel biçimlerini bulmaya çalışmışlardır. Klasik heykel sanatından ödünç aldıkları, doğayı ülküsellemeye ve güzelleştirmeye yönelik çabayı resimlerine aktarmaya çalışmışlardır. “Buna, her türlü programdan bağımsız olan klasik sanattan ayırt etmek için, “Klasikçilik” (Klasisizm) veya “Akademi” adı” (Gombrich, 1992, s.308) verilmiştir. Bu resim akımı, dönemin politik görüşü olan “Arkadya Düşünü” gerçekleştirme isteğini görselleştirmiştir. Arkadya, “Eski Yunanistan’da sade ve mesut bir ırkın oturduğu rivayet edilen dağlık bir ülke; cennet hayatı yaşayan kırlar” (Leppert, 2002, s.249) dır.

Richard Leppert (2002, s.293), Arkadya Düşünü şöyle tanımlıyor: *Rönesans’tan kabaca Fransız Devrimine dek Batı Avrupa Saraylarında toplu bir Arkadya dirilişi (tarihte asla yaşanmamış bir çobanlar ve çoban kızlar diyarı nostaljisi) gerçekleşti. Bu diriliş, kısmen, insan kimliğinin doğasına dair yenice ortaya çıkan ve bireysellik ve rekabetçi bireycilik anlayışlarıyla tanımlanan bir dizi karmaşık soruna verilen reaksiyoner bir yanıtı temsil ediyordu.*

Bu düşün en büyük temsilcisi Fransız asıllı Claude Lorrain’dır. İtalya’da yaşamış ve Roma kırlarını; Roma’yı çevreleyen güneyli, sevimli renkleri ve görkemli tepeleri, ovaları resmetmiştir. Ama onun için asıl önemli olan şey, geçmişin düşsel tanımına uyan motiflerdir. Bu motifler, “tüm sahneyi değişime uğratan, altın bir ışığa veya gümüş bir havaya” (Gombrich, 1992, s.310) büründürülerek işlenmiştir. Doğanın yüce güzelliğini izleyicilere ilk sunan sanatçı olmuştur.

Lorrain resimde renk anlayışına büyük bir yenilik getirmiştir. Soluk maviden koyu kahverengiye kadar yumuşak geçişlerle uzanan renk derecelenmeleriyle resimde ışık ve derinlik etkisini en iyi şekilde kullanmıştır. Ayrıca daha sonraları bu yaklaşım birçok sanatçının resim anlayışını da etkilemiştir. Lorrain resmin ön düzleminde sıcak kahverengileri; gerilerde ise soğuk uçuk mavi, gümüşü renkleri kullanarak uzaklık etkisini yaratmıştır. Sabah ya da akşamın sisli ışıklarını göz kamaştırıcı bir şekilde ifade etmiştir. Düz mavi renkte görünmez olmuş dağlar ise gerilerdedir (Resim 74).

Gombrich (1992a, s.60) Lorrain hakkında değişik kişilerin görüşlerini şöyle aktarmaktadır: Constable’a göre, *Claude Lorrain resimlerine başlarken, gökyüzüne bulutlar ya da peyzajına belli biçimler yerleştirmeksizin, ufuk çizgisinden yukarı ve aşağı doğru farklılaşan bir tonlar yelpazesini yüzeyel olarak koyardı; bu işi sözü edilen renk derecelendirilmesini kendince başarana değin sürdürürdü. Biçimlerini ancak ondan sonra resmederdi; böylece de ufuk çizgisinden yukarıya, gökyüzünü ve ön düzleme doğru olması gereken ton dizisini izlemiş olurdu. Smirke, Claude Lorrain’in aksesuar niteliğindeki figürlerin giysilerinde bile belirgin renklerden ne denli ustaca kaçınmış olduğuna dikkati*

çekmiştir. Turner ise resme bakarken kendini hem mutlu, hem de mutsuz hissettiğini, resmin, gözüne kesinlikle taklit edilemez gibi gözüktüğünü söyler.



Resim 74. Claude Lorrain, "Sahil Görüntüsü," 1667.

(www.wga.hu/art/c/claude/3/05europa.jpg)

Lorrain'nin resim anlayışı 18. yüzyıl resim anlayışını etkilemiştir. 18. yüzyıla hakim olan Aydınlanma Düşüncesini ressamlar, resimlerinde ifade etmek için temsil renk değerlerini kullanmışlardır. Klasisizm resim anlayışında renk, doğaya uyumlu pastel ve kahverengi tonlarda kullanılmıştır. Renkte böyle bir tercihin yapılmasının sebeplerini anlamak için ise Neo- Klasisizm dönemin sosyo- kültürel yapısına bakmak gerekmektedir.

1.2.1. Aydınlanma ve Temsil Renk Değerleri

18. yüzyılın kültür, siyaset ve sanat ortamları açısından açıklanabilmesi güçtür. Düşün alanında us ve usdışılık karşıt fikirler olarak yarışmaktadır. Resim sanatında Klasisizm yoğun ilgi görürken, bir yandan da Romantik eğilimler oluşmaya başlamıştır.

Yüksek tabakaların Rokoko'daki abartılı tarzlarına karşı usçu düşünceyi benimseyen, aşırılıklardan kaçan orta sınıf Klasisizm'de “sade, açık ve karmaşık olmayan biçimleri yeğlemiş ve aristokratların kaprisli, imgesel sanatlarından hoşlanmadığı gibi, doğanın biçimden yoksun, rastgele taklitlerinden de kaçınmıştır” (Hauser, 1995, s.123). Orta sınıfın doğalcılık tutkusu, iç çelişkilerden ve duygulardan uzak bir sanat anlayışıyla gerçekliğin yansıtılmasını öngörmüştür. Resim sanatı ise bu ifadeyi kesin biçim ve doğal renk kullanımı ile elde etmiştir (Resim 75).



Resim 75. David, “Napoleon,” 1801.

(www.wga.hu/frames)

Devrim, Klasisizmin en önemli kavramlarından biri olmuştur. Hauser (1995, s.133) bunu şu şekilde ifade etmektedir: *Devrim'in yurtseverlik ve yiğitlik ülküleri, Romalı vatandaşlara özgü erdemleri ve cumhuriyetçi özgürlük düşüncelerini en iyi temsil edebilen eğilim*

olacaktır. Özgürlük ve vatan aşkı, yiğitlik ve kendini feda etme duygusu, spartalılara özgü sertlik ve stoacılara özgü kendi kendini denetleme yeteneği burjuvaların ekonomik güce doğru tırmanırken ortaya attıkları ahlak değerlerinin yerini almıştır. Devrimin gerçekleşmesinde burjuvaziye klasisist yaklaşımlarla destek veren sanatçılar resimlerinde tarihsel olayları konu almışlar; yurtseverlik, yiğitlik ülküsü, Bonapartizm gibi kavramları resimlerinde işlemişlerdir. 1789 Fransız Devrimi'nin gerçekleşmesinde sanat (klasisizm akımı ile) bir araç durumuna gelmiştir. Resimlerde renk bu amacı gerçekleştirmek için temsil renk değerine bağlı olarak kullanılmıştır.

Resim 75'de David, renkleri Klasisizm akımının gereklerine bağlı olarak uygulamıştır. Barok resmin çok hareketli ve ışık- gölge karşıtlığı yüksek anlatımını kullanmamıştır; yalın bir anlatım oluşturmuştur ve renklerde fazla çeşitliliğe gitmemiştir. Karanlık renklerin içinden parlayan renklere de rastlanmamaktadır. Toprak, kumaş, hava ve ten, bellekte yer etmiş renkler düşünülerek boyanmıştır. Ressam, resmin diğer plastik öğelerinde olduğu gibi renkte de bir tutumluluğu tercih etmiştir. Çünkü resmin özünde Napolyon'un politik gücü ve ciddiyeti ifade edilmiştir.

“Sanat sanat içindir”i savunanların tersine, Klasisizm'i benimseyenler “sanat toplum içindir”i savunmuşlardır. Klasisizm'de bunun anlamı, Napolyon taraftarlığını desteklemek anlamına gelmekteydi. Daha sonraları ise ressamlar zaman zaman halka gerçekleri göstermek ve sosyo- kültürel durumu eleştirmek için “sanat toplum içindir” anlayışını benimseyen resimler yapmışlardır. Tıpkı Gerçekçilik akımının doğuşunu sağlayan Courbet gibi. Bu nedenle temsil renk değerleri, Gerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilik resim anlayışıyla daha farklı bir boyut kazanmıştır.

1.3. Gerçekçilik ve Temsil Renk Değerleri

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya iki resimsel yaklaşım çıkmıştır: Birincisi Doğalcılıktır. Bu yaklaşımı benimsemiş olan sanatçılar doğaya bağlı olarak resim yapmışlardır, renk kullanımları yönünden ise daha önceki bölümde de bahsedildiği gibi İzlenimcileri etkilemişlerdir. Bu şekilde renklerin özgül değerlerine bağlı olarak kullanılmasını sağlamışlardır. İkinci yaklaşım ise Gerçekçiliktir. Gerçekliği tüm çıplaklığı ve toplumsal içeriği ile vermek isteyen bu sanatçılar ise genelde renkleri belleklere yerleşmiş şekliyle, yani temsil güçlerine bağlı olarak kullanmışlardır ve daha

sonra da değişik zamanlarda önem kazanacak olan gerçekçi resim anlayışlarına örnek olmuşlardır. Bu başlıkta temsil renk değerleri açısından ikinci resim yaklaşımı ele alınacaktır.

Resimde Gerçekçilik'in izleri Millet'in resimlerinde bulunmaktadır. Millet toprakta çalışan insanları resmetmiştir ve renk olarak da manzaralarında toprak renklerini, figürlerinde de ten renklerini tercih etmiştir. Millet, resimlerine konu olan unsurları güzelleştirmeyi ya da çirkinleştirmeyi amaç edinmemiştir. O, sadece bu unsurları oldukları şekliyle resmetmiştir.

Krausse(2005, s.65) Gerçekçilik'i etkileyen ve dolayısıyla Millet'i yönlendiren şartları şu şekilde ifade etmektedir: *19. yüzyılda artan sanayileşmeyle birlikte gitgide daha hızlı değişen gerçeklik üzerine yepyeni bilgiler edinilmiş, gerçeklik hakkındaki düşünceler, anlayışlar tamamen farklılaşmıştır. Bu nedenle 19. yüzyılın ikinci yarısında gördüğümüz gerçekçi resim üslubu hem gerçeği olduğu gibi, katıksız haliyle yansıtmaya çaba göstermiş hem de onun toplumsal koşullarını resmin içine katmıştır.*

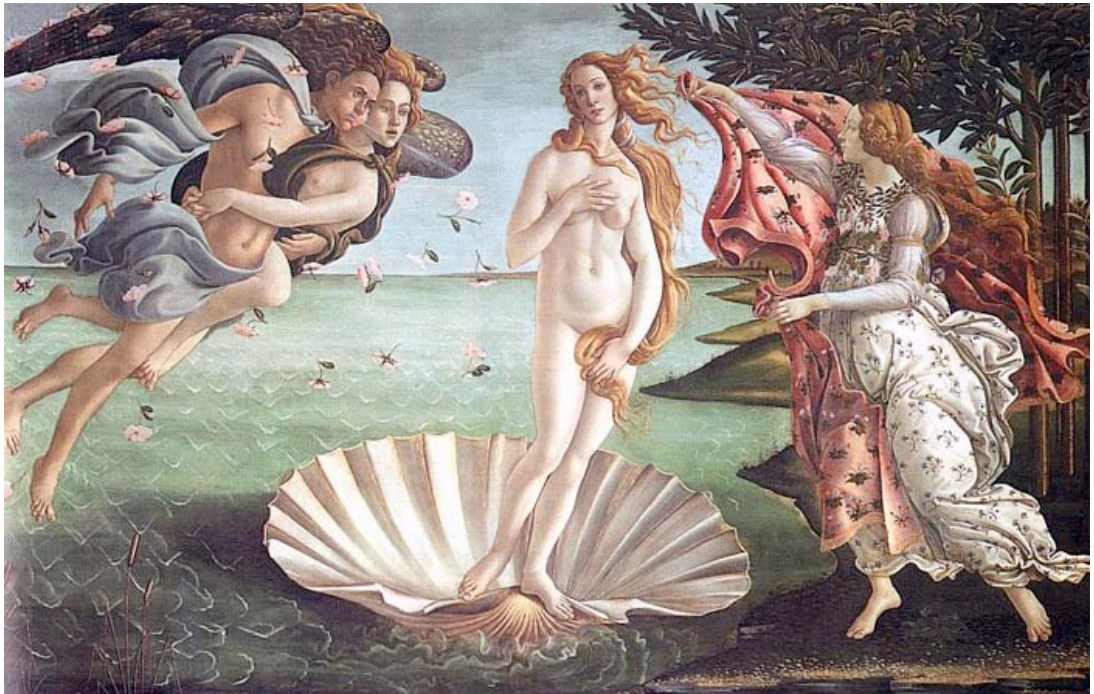
Millet, "Hasatçılar" (Resim 76) adlı resminde güneş altındaki tarlada çalışan üç kadını resmetmiştir. Bu resmi, kadını konu alan başka bir resimle karşılaştırdığımızda her iki resimdeki gerçeklik anlayışının ne kadar farklı olduğu görülecektir. Örneğin, Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" (Resim 77) resmi ile Millet'in "Hasatçılar"ı arasında anlam açısından oldukça fark vardır. İki resimdeki ortak nokta ise temsil renk değerlerinin kullanılmış olmasıdır.

Boticelli, figürlerinde ideal güzelliği resmetmiştir; Millet ise köylü kadınlarda yalın gerçekliği olduğu gibi, hatta kaba şekliyle resmetmiştir. Güneş, çalışan kadınları kavurmaktadır. Oysa Venüs, suda hafif bir rüzgarla serinletilmekte, yani doğa ona hizmet ediyor gibi görünmektedir. Hasatçılar ise tam tersi doğaya hizmet etmektedirler. Krausse (2005, s.65) bu resim için şunları söylemektedir: "Kadınlar, kızıl bir akşam güneşine batmışlar. Eteklerinin rengi, hasattan sonraki toprağın olgun kahve tonuna karışarak bir yaz sonu senfonisi yazıyor."



Resim 76. Millet, "Hasatçılar," 1857.

(Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, s. 65)



Resim 77. Boticelli, "Venüs'ün Doğuşu," 1485.

(Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, s. 13)



Resim 78. Neşet Günal, “Toprağa Öykü, J.F. Millet’ye Saygı”, 1981.

(Neşet Günal, s. 90- 91)

Millet, yarattığı resimsel etkiyle evrensel bir çalışan portresi çizmiştir. Çünkü çalışan köylüler dünyanın her yerinde vardır. Ayrıca zamansal farklılığı da aşan bir ifade biçimi yaratmıştır. Bunun en iyi kanıtı Neşet Günal’ın resimlerinde bulunmaktadır. Günal, “Toprağa Öykü” (Resim 78) resminde Millet’e minnettarlığını göstermek ister gibidir.

Neşet Günal’ın resimlerindeki öz ise Anadolu insanı ve yaşamıdır. Resimlerinde “toprak rengi yoksulluk öykülerini” (Berksoy, 1998, s.126) resmetmiştir. Neşet Günal’ın kendi renk kullanımına yönelik olarak söylediklerini Ergüven (1996, s. 22) şu şekilde aktarmaktadır: *Ben uzun yıllar yeteneğimi, kişiliğimi sorguladığımda gördüm ki, akılcı yanım, yapıcı yanım daha güçlü. Renkçi coşkulara açık değilim. En renkçi olmak istediğim zaman bile rengin kendiliğinden yapının arkasına itildiğini görüyorum. Bu nedenle desen’i yapıcı, kurucu öge, renk’i de yardımcı öge olarak benimsedim (Resim 79).*

Ressam, resimlerinde her türlü tutumluluğu göstermiştir. Nasıl renkleri çeşit olarak azsa, mekansal öğeler ve nesnelere de o kadar azdır. Çünkü sanatçı köy yaşamından günlük bir konuyu değil, köy ve köylünün yaşamında varolan özü resmetmiştir. Bu nedenle günlük yaşamın ayrıntılarına resimlerinde yer vermemiştir.

Anadolu insanının, kurak doğadaki mücadelesini resimlerinde anlatırken kuraklığı tehlikeye düşürecek her unsuru resminden çıkarmıştır. Örneğin, yeşillenmiş ağaçlar ve bitki örtüsünde yaşayan renkli kuşlar resimlerinde bulunmaz. Ten ve toprak rengi, köy yaşamının ana renkleridir. Ressamın tuval yüzeyinde kullandığı talaş ise bu renkleri desteklemektedir. Günal'ın resimleri izleyenlere bir şeyi hatırlatmaktadır: İnsanların toprakla aynı öze sahip olduğunu (Ergüven, 1996, s. 80).



Resim 79. Neşet Günal, “Çocuklar,” 1981.

(Neşet Günal, s. 155)

Günal'ın resimlerindeki gerçeklik anlayışını Berksoy (1998, s. 127) şu şekilde açıklamaktadır: *Ona göre sanattaki gerçek aynı zamanda insan ve toplum gerçeğidir.... Batı'da nasıl Millet ve Van Gogh köylülere sempatiyle bakmışlarsa, Günal da toprak işçilerine benzer bir ilgiyle yaklaşmıştır. Fakat onun eserleri, diğerlerinden farklı olarak eleştirel tonlar içerir.*

Van Gogh'un köylülere ve çalışan insana bakışı erken dönem yapıtlarında yer almaktadır. Ressamın "Patates Yiyenler" isimli çalışması, Günal'ın resim anlayışı ile paralellik göstermektedir. Çünkü Günal'ın insanları toprağın rengiyle yoğrulmuştur, Van Gogh'un insanları ve yaşadıkları mekanlar da yetiştirdikleri patatesin rengiyle yoğrulmuştur. "Renkler karanlıktır; resme damgasını vuran kahverengi ton köylülerin toprağa bağlılıklarını simgeler. Van Gogh'un kendisi resmin renk tonunu soyulmuş tozlu patateslerin rengine benzetmiştir" (Krausse, 2005, s.78) (Resim 80).



Resim 80. Van Gogh, "Patates Yiyenler," 1885.

(Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, s. 78)

Berksoy (1998, s. 44) "Patates Yiyenleri" şöyle tanımlıyor: *Bu çalışmada, bir masanın etrafında toplanmış, kendi yetiştirip pişirdikleri patatesleri yiyen köylüler görülmektedir. Sahne masanın üstünden sarkan bir lambanın ölgün ışığı altında resmedilmiştir. "Patates Yiyenlerde" optik gerçeklerden kasıtlı olarak bazı sapmalar yapılmıştır. Formun bu türlü deformasyonu onun ifade gücünü arttırmaktadır. Van Gogh ... köylülere... moral açıdan yaklaşmıştır. Toplumun ekmeğin ihtiyacını karşılayan bu kişilerin karınlarını çoğu zaman közlenmiş patates ve çayla doyurduğunu göstermek istemiştir.*

Van Gogh'un bu resim hakkındaki düşüncelerini Walther (1997a, s. 12) şu şekilde aktarmaktadır: "Bakanlara, elleriyle önlerindeki kaba uzanıp gaz lambası ışığında patates yiyen bu insanların, toprağa da aynı ellerle uzandıklarını anlatabilmek için gerçekten çok çaba harcadım." Van Gogh'un resmindeki karanlık renklere rağmen mekana bir huzur ortamı hakimdir. İzleyende takdir hissi uyandırmaktadır. Figürlerin yüzlerindeki ışık dokunuşları, bu anlamı desteklemektedir. Tıpkı Barok resimlerdeki ışığı hatırlatmaktadır. Walther (1997a, s. 12) bu konuda şunları söylemekte: " Resimde, köylülerin yüzünde ışılan o içsel güç, onları daha da onurlu gösterir. Işık etkisi, koyu kahverengi arka planda az az kullanılan sarıların yarattığı karşıtlıktan doğar."

Resimde Gerçekçilik ve Toplumsal Gerçekçilik yaklaşımları yukarıda da görüldüğü gibi zaman ve mekan farketmeksizin ihtiyaç duyulan her yerde yeşermeye hazırdır. Türkiye'de de diğer ülkelerde olduğu gibi ressamlar, " toplumsal içerikli resimlerinde, günün modern sanat akımlarıyla ülkelerinin sanat geleneğini birleştiren özgün bir resim diline" (Berksoy, 1998, s.145) ulaşmışlardır.

SONUÇ

İnsanın dünyayı algılamak için ihtiyaç duyduğu önemli unsurlardan biri renktir. Renk, nesnelere tanımlama ve birbirinden ayırt etmede insana kolaylık sağlar. Renklerin olmadığı bir evrende yaşama fikri, birçok insana psikolojik olarak rahatsızlık verecektir.

Renkler kimi zaman kısıtlanarak kimi zaman özgürce, ama ressamın amacına hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Mağaralara yapılmış resimlerden modern resimlere kadar ki süreçte renk, öze bağımlı olarak kullanılmıştır. Örneğin, resimlerde doğallık yansıtılmak isteniyorsa dış dünyaya bağlı renkler, gerçeküstü anlatımlar oluşturulmak isteniyorsa dış dünyadan bağımsız renkler kullanılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde; renk, bilimsel açıdan tanımlanmıştır ve fizik, fizyolojik ve psikolojik etkileri ele alınmıştır. Diğer bölümlerde yani ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerde rengin öze bağımlılığı resim örnekleri üzerinde açıklanmaya çalışılmıştır. Açık- koyu renk değerleri, özgül renk değerleri ve temsil renk değerleri değişik mekan ve zamanlarda değişen anlamlar sergilemiştir.

Ressamlar, bireysel duyguları, dini inanışları, sosyo- kültürel gelişmeleri, bilimsel buluşları ve felsefi düşünce yapılarını resimlerinde tüm resimsel elemanlarda olduğu gibi renklerin diliyle de anlatmaya çalışmışlardır. Örneğin, Uzakdoğu'daki resim ustaları, resimlerinde belli bir renk tutumluluğu sergilemişlerdir; Uzakdoğu'nun tanrıyı görünenden görünmeyeni hayal ettirme felsefesi bu renk tutumluluğunda etkili olmuştur. Ortaçağdaki resim ustaları ise kilisenin kurallarına uyma zorunluluğundan dolayı resimlerde genelde ana renkleri kullanmışlardır; çünkü resmedilen dünya öte dünyadır ve bu dünyanın hacimsel ve doğal renklerine yer yoktur.

Özgül renk değerlerinin başka amaçlar için kullanıldığı da olmuştur. Örneğin, fizik alanındaki gelişmeler rengin ışıktaki varlığını kanıtlamıştır ve İzlenimciler bundan yararlanmışlardır; renklerin parlaklıklarını yok etmeden ve tuşlar halinde o anı yakalamak için kullanmışlardır. Dışavurumcu ressamlar ise bireysel duygu ve düşüncelerini ifade etmek amacıyla renkleri kullanmışlardır. Bu dönemdeki teknolojik ve bilimsel gelişmeler yaşamda bazı olumsuzluklar oluşturduğu için, sanatçılar dış

dünyaya şüpheyle bakmaya başlamışlardır. Bu nedenle Dışavurumcu ressamalar, resimlerindeki biçimlerde, dış dünyanın doğal renkleri dışındaki renkleri kullanmışlardır. Soyut resim yapan ressamalar ise mutlaklık ifadesini ana renklerle vermişlerdir. Çünkü ana renkler, mutlaklık ifadesinde olduğu gibi bir şeylerin bileşiminden oluşmaz: Kendidir.

Özgül renk değerleri, ayrıca bazı ülkelerin sanatsal kimlik arayışlarında da kullanılmıştır. Yerel sanatların çok renkliliği, modern dönemlerde bu ülkelerin sanatlarının oluşumunda yardımcı olmuştur. Bu resimlerin bir amacı da toplumsal gerçekleri ifade etmektir. Yerel değerlerden ve toplumsal olgulardan yararlanan bazı ressamalar ise gerçekliği temsil renk değerleri ile vermişlerdir.

Temsil renk değerleri, değişik dönemlerdeki değişik gerçeklik anlayışlarını ifade etmede kullanılmıştır. Örneğin, Rönesans'ta ideal güzellik, Barok'ta ilahi gerçeklik, Aydınlanma felsefesinde akılcı bir toplum ve Gerçekçilik resim anlayışında ise toplumsal- eleştirel gerçeklik, temsil renk değerleri ile ifade edilmiştir.

“Resim Sanatında Renk- Öz Bağlantıları” adlı bu çalışmada araştırmacı, bütüncül bir bakış açısıyla, renklerin, farklı mekan ve zamanlarda taşıdığı anlamların neler olabileceği konusunda bilgi vermeye çalışmıştır.

Bu tez çalışmasından elde edilen bilgilerin, yeni yapılacak çalışmalara kaynak oluşturması beklenmektedir. Ayrıca renk ve özle ilintili bu çalışmanın bölüm ve alt bölüm başlıklarının daha sonra yapılacak araştırmalar için konu seçenekleri sağlayabileceği düşünülmüştür.

KAYNAKÇA

- Akman, Kubilay. “ Meksika’nın Yaşayan Modern Sanatı,” **rh + sanat**. Sayı: 22, Ekim 2005.
- Atakan, Nancy. **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**. Çeviren: Zeynep Rona. İstanbul: YKY, 1998.
- Ayataç, Mustafa. **XX. Yüzyıl Meksika Resim Rönesansı**. İstanbul: Troya Yayıncılık, 1993.
- Bahr, Hermann. “Dışavurumculuk,” **Modernizmin Serüveni**. Çeviren: Doğan Şahiner. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 1997.
- Baudelaire, Charles. **Modern Hayatın Ressamı**. Çeviren: Ali Berktaş. Birinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Bauhaus, Claude, Sydney Picasso. **Mayaların Kayıp Şehirleri**. Çeviren: Berran Tözer. İkinci Basım. İstanbul: YKY, 2003.
- Berger, John. **Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı**. Çeviren: Yurdanır Salman, Müge Gürsoy. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1989.
- Berksoy, Funda. **20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Gerçekçilik**. İstanbul: 1998.
- Bernard, Emile. **Cezanne Üzerine Anılar**. Çeviren: Kaya Özsegin. Birinci Basım. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1997.
- Bigalı, Şeref. **Resim Sanatı**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- Bulut, Ümran. **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2002.
- Bürger, Peter. **Avangard Kuramı**. Çeviren: Erol Özbek. Birinci Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Cabane, Pierre. “Die Brücke,” **Modernizmin Serüveni**. Çeviren: Mehmet Rifat. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 1997.

- Canbeyli, Reşit. “17. Yüzyılda Bilim: Bilimde Devrim,” **16. yy’dan 18. yy’a Çağdaş Kültürün Oluşumu**. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- Claudon, Francis. **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1988.
- Crepaldi, Gabriele. **Ekspresyonistler**. Çeviren: Dudu Kudakçı. Birinci Basım. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2004.
- _____. **Art Book Matisse**. Çeviren: Beyza Sumer. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Connor, Steven. **Postmodernist Kültür**. Çeviren: Doğan Şahiner. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 2001.
- Coşkun, Rıdvan. “Resimde Zaman Kavramı.” Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 2004.
- Davran, Zeynep. “Reformlar,” “Rönesans Olayı ve Hümanizma,” **16. yy’dan 18. yy’a Çağdaş Kültürün Oluşumu**. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- Dube- Heynig, Annemarie, Gunter Thiem. **Alman Dışavurumculuğunda Grafik Sanatı**. Çeviren: Mahmut Yıldız. Namat Basım.
- Demir, Abdullah. **Temel Plastik Sanatlar Eğitimi**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, 1993.
- Doyran, Turhan. “ Amerika Uygarlıkları ve Meksika”, **Kültür ve Sanat Dergisi**. İş Bankası Kültür Yayınları. Sayı: 31, Eylül 1996.
- Eco, Umberto. **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**. Çeviren: Kemal Atakay. İkinci Basım. İstanbul: Can Yayınları, 1999.
- Erbaş, Özlem. “Sanat Eğitiminde Renk ve Renk Öğretim Yöntemleri.” Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 1996.
- Ergüven, Mehmet. **Yoruma Doğru**. İkinci Basım. İstanbul: YKY, 2002.
- _____. “ Kandinsky İle Resme Yolculuk,” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı:11, Kasım-Aralık 1993.
- _____. **Neşet Günal**. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1996.

- Ersoy, Ayla. **Günümüz Türk Resim Sanatı**. Bilim Sanat Galerisi Yayınları, 1998.
- Fehleemann, Sabine, Ekkehard Eickhoff, Hans Günter Wachtmann, Antje Birthaelmer. **Wuppertal Von der Heydt Müzesi Koleksiyonu Ekspresyonizm ve Sonrası**. Çeviren: Fatma Artunkal. 1991.
- Ferrier, Jean Louis. **The Fauves; the reign of colour**. Paris: Terrail, 1995.
- Fischer, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**. Çeviren: Cevat Çapan. Beşinci Basım. Ankara: Kuzey Yayınları, 1985.
- Florenski, Pavel. **Tersten Perspektif**. Çeviren: Yeşim Tükel. Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 2001.
- Gage, John. **Colour and Culture**. London: Thames and Hudson, 1995.
- Genç, Adem. "Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspresyonizmi," **Sanat Yazıları 2**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 7.
- Genç, Adem, Ahmet Sipahioğlu. **Görsel Algılama**. İzmir: Sergi Yayınları, 1990.
- Germaner, Semra. **1960 Sonrasında Sanat**. Birinci Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1997.
- _____. **19.Yüz Yıl Avrupa Resmi**. Birinci Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1996.
- Giderer, Hakan. "Ekspresyonizm ve Şehir," **Anadolu Sanat**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları; No: 1084, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları; No: 22, Mart 1999.
- Giray, Kıymet. **Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu**. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gombrich, Ernst Hans. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- _____. **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992a.
- _____. **Dünya Tarihi**. Çeviren: Ahmet Mumcu. Beşinci Basım. İstanbul: İnkılap Yayınları, 1997.

- Graves, Maitland. **The Art of Color and Desing.** New York: McGraw- Hill Book, 1951.
- Hauser, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi.** Çeviren: Yıldız Gölönü. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1995.
- _____. “Yaşamın ve Sanatın Bütünlüğü,” **Anadolu Sanat.** Çeviren: Ahmet Cemal. Sayı: 4, Eylül 1995.
- Itten, Johannes. **Desing and Form.** New York: J. Wiley, 2002.
- _____. **Kunst der Farbe.** Stuttgart Ravensburg: O. Maier, 1983.
- İnankur, Zeynep. **19. Y. Y. Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı.** Birinci Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 1997.
- İnel, Berke. “Gerçeklikten Kübizm’e Objeye Bakışın Değişimi,” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi.** Sayı: 45, Eylül- Ekim 2000.
- İpşiroğlu, Mazhar. **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu.** Üçüncü Basım. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1972.
- İpşiroğlu, Nazan, Mazhar İpşiroğlu. **Sanatta Devrim.** Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1993.
- Kahraman, Ekrem. “Vincent Van Gogh’un Masumiyeti Jackson Polloch’un Trajedisi,” **Cey Sanat Plastik Sanatlar Dergisi.** Sayı: 4, Mayıs- Haziran 2005.
- Kahraman, Hasan Bülent. **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri.** Birinci Basım. İstanbul: 1995.
- Kandinsky. **Sanatta Zihinsel Üstüne.** Çeviren: Tevik Turan. Birinci Basım. İstanbul: YKY, 1993.
- _____. **Du Spiritüel Dans I’ Art.** Paris: Edution Dencel,1969.
- Klee, Paul. **Çağdaş Sanat Kuramı.** Çeviren: Mehmet Dünder. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kostrzewa, Tessa. “Yüzyıl Başında Bir Renk Devrimi Fovizm,” **P Kültür Sanat Antika.** Sayı:16, Kış 2000.

- Krausse, Anna Carola. **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü.** Çeviren: Dilek Zaptcıoğlu. Literatür Yayıncılık, 2005.
- Köksal, Ahmet. “Ekspresyonizm ve Sonrası,” **Milliyet.** 23 Eylül 1991.
- Kuran, Aptullah. “Rönesans Sanatı ve Mimarisi,” **16. yy’dan 18. yy’a Çağdaş Kültürün Oluşumu.** Birinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- Leppert, Richard. **Sanatta Anlamın Görüntüsü.** Çeviren: İsmail Türkmen. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Lloyd, Jill. “Sanatsal ve Toplumsal Bir Başkaldırı Dışavurumculuk,” **P Kültür Sanat Antika.** Sayı: 16, Kış 2000.
- _____. **German Expressionism: Primitivism and Modernity.** New York: Yale University Pres, 1991.
- Lhote, Andre. **Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler.** Çeviren: Kaya Özsezgin. Birinci Basım. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2000.
- Lowry, Bates. **Sanatı Görmek.** Çeviren: Necla Yurtsever, Zahir Güvenli. Birinci Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 1972.
- Lynton, Norbert. **Modern Sanatın Öyküsü.** Çevirenler: Cevat Çapan, Sadi Öziş. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- Marcus, Greil. **Ruj Lekesi.** Çeviren: Gürol Koca. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Miller, Mary, Simon Martin. **Courtly Art of the Ancient Maya.** Singapore: CS Graphics, 2004.
- Oksay, Reyhan. “Camile Pissarro,” **Boyacı Küpü.** Sayı: 44, Ocak 1999.
- Özdemiroğlu, Özmen. “Kant Felsefesi Işığında Bir Cezanne Yorumu,” **Türkiye’de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi.** Sayı: 46, Kasım- Aralık 2000.
- Panofsky, Erwin. **İkonografi ve İkonoloji.** Çeviren: Engin Akyürek. İstanbul: Afa Yayıncılık, 1995.
- Richard, Lionel. **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi.** Çevirenler: Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.

- Scmied, Wieland. **Weimar Döneminin Eleştirel Grafik Sanatı**. Çevirenler: Ercüment İdik, Turgay Kurultay, Deniz Şengel. Alba Ajans.
- Serullaz, Maurice. **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**. Çeviren: Devrim Erbil. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991.
- “...Seurat,” **Anons Plastik Sanatlar Dergisi**. Sayı: 46, Ocak 1995.
- Shiner, Larry. **Sanatın İcadı**. Çeviren: İsmail Türkmen. Birinci Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- Sözen, Metin, Uğur Tanyeli. **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- Temizsoylu, Nuri. **Renk ve Resimde Kullanımı**. İstanbul: 1987.
- Tunalı, İsmail. **Felsefenin Işığında Modern Resim**. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1983.
- Tuncay, Yiğit. “Öznelci- İdealist Bir Çılgılık: Dışavurumculuk,” **Yeni İnsan Dergisi**. Sayı:26,Kasım1994.
(URL:<http://www.halksahnesi.org/incelemler/disavurumculuk/disavurumculuk.htm> Erişim Tarihi: 25 Nisan 2005)
- Turani, Adnan. **Dünya Sanat Tarihi**. Dördüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1992.
- _____. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. İkinci Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1998.
- Türk Dil Kurumu. Türkçe Sözlük. Cilt I- II. Ankara: 1998.
- Üstünipek, Mehmet. “Güneşin Altında Van Gogh ya da Güneşin Ressamı,” **Genç Sanat Güzel Sanatlar Dergisi**. Sayı: 65,Ocak 2000.
- Walter, Ingo. **Gauguin**. Çeviren: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayın, 1997.
- _____. **Van Gogh**. Çeviren: Ahu Antmen. İstanbul: ABC Kitabevi Yayın, 1997a.
- Wöfflin, Heinrick. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. Çeviren: Hayrullah Örs. Üçüncü Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1990.