

**TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI**

MANZARA RESMİNDE RENK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Büşra LERMİOĞLU

**TRABZON
Haziran, 2019**

**TRABZON ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
RESİM ANABİLİM DALI**

MANZARA RESMİNDE RENK

Büşra LERMİOĞLU

**Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nce Yüksek
Lisans Unvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir.**

**Tezin Danışmanı
Prof. Dr. Yusif ALİZADE**

**TRABZON
Haziran, 2019**

Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Bu çalışma jürimiz tarafından Resim Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS tezi olarak kabul edilmiştir. 25 /06 /2019

Tez Danışmanı :Prof. Yusuf ALİZADE

Üye : Prof. Mansur CAFEROV

Üye :Doç. Dr. Merve GÜVEN ÖZKERİM

Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

**Prof. Dr. Bülent GÜVEN
Enstitü Müdürü**

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Tezimin içerdiği yenilik ve sonuçları başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Trabzon Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

Büşra LERMİOĞLU

25 /06 /2019

ÖNSÖZ

Bu araştırma, rengin, sanat tarihinde değişen akımlar ile farklılaşan kullanım şeklini manzara türü üzerinden incelemektedir. Manzara resminde renk kullanımının araştırıldığı çalışma 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geçen süreyi kapsamaktadır. Bununla birlikte 17. yüzyıl öncesi resimlerinde manzara türünün gelişimine de değinilerek araştırma daha kapsamlı hale getirilmeye çalışılmaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde renk kavramı üzerinde durulurken ikinci bölümünde rengin manzara resminde ne şekilde kullanıldığından nedenleri ile bahsedilmektedir.

Manzara resmi sanatçıların kendi duygularını en özgür ifade edebildiği türlerdendir. Bu nedenle rengi manzara türü üzerinden inceleyen bu çalışma, sanatçıların renkleri kullanarak manzara resmi yoluyla izleyiciye aktarmak istediği duygular üzerinde durmaktadır. Araştırma, manzara resimlerini yorumlamada bir bakış açısı kazandırmayı hedeflemekte ve manzaranın yalnızca görüneni değil içsel duyguları da ifade ettiğini renk kullanımı ile açıklamaya çalışmaktadır.

Araştırma süreci boyunca bilgi ve deneyimlerini benden esirgemeyen ve doğru bir araştırma yapma konusunda beni yönlendiren danışmanım Sayın Prof. Yusuf Alizade'ye ve bana duygusal destek vererek özgüvenimi tekrar kazanmamı sağlayan Sayın Dr. ögr. üyesi İlkay Canan Okkalı'ya teşekkürü borç bilirim. Ayrıca yaptığı eleştiriler ile tezimdiki yanlışlıkları görmemi ve düzeltmemi sağlayan Sayın dekanımız Prof. Dr. Sonay ÇEVİK'e minnettar kaldığımı belirtmek isterim. Bunun yanı sıra çalışma sürecinde üzerimdeki yükü azaltmak için elinden geleni esirgemeyen annem Pakize AYYILDIZ'a, bana hem maddi hem manevi destekte bulunan eşim Olkan LERMİOĞLU'na ve takıldığım pek çok konuda yardımlarını esirgemeyen değerli arkadaşım Mustafa Şükrü NAZIFOĞLU'na teşekkür ederim.

İlgi ve hevesle üzerinde durduğum çalışmanın yararlı olabilmesini istiyor ve bana destek olan herkese çok teşekkür ediyorum.

Haziran, 2019
Büşra LERMİOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
ÖZET.....	IX
ABSTRACT.....	X
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XI
RESİMLER LİSTESİ.....	XII

GİRİŞ.....	1-2
------------	-----

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RENK.....	3-29
1.1. Işık ve Renk İlişkisi.....	3
1.1.1. Işığın Emilmesi ve Yansıtılması.....	3
1.2. Göz Rengi Nasıl Algılar?.....	4
1.3. Işık Renkleri ve Pigment Renkleri: Ekleme Sentez ve Çıkarmalı Sentez.....	5
1.4. Ana - Ara Renkler.....	6
1.5. Renkleri Açma ve Koyulaştırmak.....	8
1.6. Rengin Özellikleri.....	9
1.6.1. Öz Renk, Tonal Renk, Yansıma Renk.....	9
1.6.2. Doygunluk.....	9
1.7. Renk Sistemleri.....	9
1.8. Renk Grupları.....	10
1.8.1. Uygun (Uyumlu) Renkler.....	10
1.8.2. Kontrast Renkler.....	11
1.8.3. Tamamlayıcı (Komplemanter) Renkler.....	12
1.8.4. Sıcak-Soğuk Renkler.....	12
1.9. Renk Perspektifi ve Hava Perspektifi.....	13
1.10. Entelektüel ve Bilimsel Renk Teorileri.....	15
1.10.1. Isaac Newton.....	15
1.10.2. Moses Harris.....	16
1.10.3. Goethe.....	17

1.10.4. Philipp Otto Runge	18
1.10.5. Johannes Itten.....	19
1.10.6. Chevreul	19
1.10.7. Ogden Rood	21
1.10.8. Thomas Young	21
1.10.9. Herman von Helmholtz	21
1.10.10. Edwald Hering.....	21
1.10.11. Wilhelm Ostwald.....	22
1.10.12. Albert Munsell.....	22
1.11. Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar	23
1.11.1. Kırmızı	25
1.11.2. Turuncu	26
1.11.3. Sarı.....	26
1.11.4. Yeşil.....	27
1.11.5. Mavi.....	27
1.11.6. Mor.....	28
1.11.7. Gri.....	28
1.11.8. Siyah.....	29
1.11.9. Beyaz.....	29

İKİNCİ BÖLÜM

2. MANZARA RESMİNDE RENK 30-110

2.1. 17. Yüzyıl Öncesinde Manzara Resminde Renk	30
2.1.1. Konusu Figür, Biçimi Manzara Görünümlü Rönesans Resimleri.....	34
2.2. Barok Sanat.....	37
2.2.1. Barok Sanatı Oluşturan Nedenler ve Katolik Kilisesinin Renklere Etkisi	37
2.2.2. Trompe-l'oeil Efektini ile Renksel Yanılsama	38
2.2.3. Klasik Sanatın Çizgiselliğine Karşı Barok Sanatın Renkliliği.....	39
2.2.4. Barok Dönemin Renkçi Ressamları.....	40
2.2.4.1. İdeal Güzellik Kavramının Yıkılması ve Güçlü Işık Kullanımı	41
2.2.4.2. Daima Taze Kalan Renkler	42
2.2.4.3. Rengin Parçalı Kullanımı.....	42
2.2.5. Barok Dönem Manzara Resmi.....	43
2.2.5.1. Gri, Okr ve Koyu Yeşil ile Akıp Giden Zaman Hissi	45
2.2.5.2. Altın ve Gümüş Renkli Işıklarla Betimlenmiş Antik Manzaralar.....	50

2.2.5.3. Aynı Üslup Farklı Görünümler.....	54
2.2.5.4. Rokoko'nun Şeffaf Renkli Hayali Manzaraları.....	56
2.3. Romantizm	59
2.3.1. Neoklasizmin Çizgiselliğine Karşı Romantizmin Renkçiliği	59
2.3.2. Renksel Bir Tepki Olan Romantizm Akımını Oluşturan Nedenler	60
2.3.3. Romantik Manzara Resmi	62
2.3.3.1. Manzarada Yeşil Renk Kullanımı.....	62
2.3.3.2. Manzarada Renksel İzlenimler ve İlk Soyutlama	64
2.3.3.3. Klasik Renkli Mistik Manzaralar	70
2.4. Klasik Rengin Hakimiyetinde Vedute Şehir Manzaralar.....	73
2.5. Sıcak Renkli Oryantalist Manzaralar.....	76
2.6. Fontainebleau'da Renk Arayışları	79
2.7. Empresyonizm ve Post Empresyonizm	83
2.7.1. Empresyonizm Akımının Etkilendiği Akım ve Sanatçılar	84
2.7.2. Manzaranın Sadık Ressamı Monet	87
2.7.2.1. Açık Havada Renk Arayışları: Değişen Işık Altında Değişen Renkler	89
2.7.3. Aynı Manzaranın Farklı İzlenimler ile Renklendirilmesi	91
2.7.4. Perspektifin Renk ile İfadesi: Hava Perspektifi	93
2.7.5. Bilimsel Renk Bilgisi Etkisi	94
2.7.6. Sentetik Göreme	98
2.7.7. Doğanın Geometrik İzlenimi	98
2.7.8. Kar Manzaraları ve Su Üzerinde Renk Yansımaları.....	100
2.7.9. Parlak Işık ve Canlı Renkler Modası: Japonizm	102
2.7.10. Pastel Renklerle Soğuk Hava Etkisi.....	106
2.7.11. İlkel Renklerle Betimlenmiş Manzaralar	108
2.7.12. Fotoğraf ile Karşılıklı Etkileşim	110
SONUÇ.....	111
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	113
ÖZGEÇMİŞ.....	117

ÖZET

Renk kullanımını manzara resmi üzerinden inceleyen çalışma iki bölümden oluşmaktadır. Renk kavramı üzerinde durulan birinci bölümde; rengin yapısından, rengin özelliklerinden, renk gruplarından ve bilimsel renk teorilerinden bahsedilerek renk tanınmaya çalışılmaktadır. Rengin manzara türü üzerindeki etkilerini daha iyi anlamak için bu bölümde renk kavramı her yönüyle açıklanmaya çalışılır.

İkinci bölümde manzara türünün sanat tarihindeki gelişimi renk kullanımı açısından incelenmektedir. 17. yüzyıl öncesinden başlayan inceleme 19. yüzyıl post empresyonizm akımına kadar devam etmektedir. Ressamların kullandığı üslup ile renksel ifadeleri arasında bağlantı kurulmaya çalışılmaktadır. Ayrıca farklı akımların birbirlerini nasıl etkilediğini gösteren örnekler üzerinde durulmaktadır. Bu bölümün amacı manzara resminde kullanılan renklerin izleyiciye hangi duyguları ifade etmeye çalıştığını kullanılan renkler üzerinden incelemektir. Sanat tarihinin her akımı, ortaya çıktığı dönemin kültürel ve siyasal ortamına paralel olarak gelişmekte ve değişiklikler göstermektedir. Manzara resmi ise insan duygusunun en özgür ifade edilebildiği alan olması nedeniyle bu değişiklikleri iyi bir şekilde yansıtmaktadır. İnsanın kendini doğa üzerinden anlatmaya çalışması renk kullanımının da farklı şekillerde kendini göstermesini sağlamaktadır.

Araştırmanın sonucunda, bütün araştırmada elde edilen bulgular yorumlanmaya çalışılmaktadır. Dönemler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar incelenmektedir. Sanatçıların anlatmak istediği konu ile kullandığı renkler arasında ilişkilendirme yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Manzara, Renk, Sanat Akımları, Bilimsel Renk Bilgisi

ABSTRACT

This study, which examines the use of color through the landscape picture, consists of two parts.

In the first chapter; color structure, color characteristics, color groups and scientific color theories are tried to recognize the color.

In the second chapter, the development of landscape type in art history is examined in terms of color usage. The study, which began from the 17th century, continued until the 19th century post-impressionism. It is tried to establish a connection between the style used by the painters and their color expressions. In addition, examples of how different currents affect each other are emphasized.

As a result of the research, the findings obtained from the whole study are tried to be interpreted.

Keywords: Landscape, Colour, Art Movements, Scientific Color Knowledge

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil Nr.	Şekil Adı	Sayfa Nr.
1	Işığın Emilmesi ve Yansıtılması	3
2	Cisimlerin Renkli Görünmesi	4
3	Göz Şeması.....	5
4	Işık Renkleri Şeması	6
5	Pigment Renkleri Şeması	6
6	Ana ve Ara Renkler	7
7	CMY Renkleri ve Karışımları.....	8
8	Renk Doygunluğu Örneği Şeması	9
9	Uyumlu Renkler	11
10	Kontrast Renkler	12
11	Sıcak ve Soğuk Renkler	13
12	Newton Renk Çemberi.....	16
13	Moses Harris Çemberi	17
14	Goethe Renk Çemberi.....	18
15	Runge Renk Küresi.....	18
16	Itten Yıldız Renk Çemberi.....	19
17	Eş Zamanlı Kontrast Yasası Örneği	20
18	Gri Üzerine Kontrast Etkisi Örneği	20
19	Ostwald Renk Diyagramı	22
20	Munsell Renk Diyagramından Bir Örnek.....	23

RESİMLER LİSTESİ

Resim Nr.	Resim Adı	Sayfa Nr.
1	Hava Perspektifi Resim Örneği Turner, Mount Aventine'den Roma, (1835, yağlıboya, 91.6 cm x 124.6 cm).....	14
2	Giotto, İsa'nın Kudüs'e Girişi, (1304-06, fresco, 200 x 185 cm).....	31
3	Francesca, Vaftiz, (1437, 167 x 116 cm, National Gallery)	32
4	Leonardo da Vinci, Meryem, İsa ve Anna, (1510, yağlıboya, 168 x 130 cm, Louvre Müzesi, Paris).....	33
5	Albrecht Dürer, Bitki Deseni, (1503, Kağıt üstüne suluboya, mürekkep ve kalem, 40.3 x 31.1 cm, Albertina Müzesi, Viyana).....	34
6	Patinir, Aziz Jerome ile Manzara, (1515-19, Panel Üzerine Yağlıboya, 74 x 91 cm, Prado Müzesi, Madrid).	35
7	Bruegel, Karda Avcılar, (1565, Yağlı Boya, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana).	36
8	Bruegel, İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara, (1560, Yağlıboya, 73.5 x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri).	36
9	Tiepolo, Presn Merdivenleri Dekorasyonu, (Trompe-l'oeil Efeği, 1750 -53).....	39
10	Johannes Vermeer, Delf Manzarası, (1661, Yağlı boya, 115 x 96, Mauritshuis Royal Picture Gallery).	40
11	Caravaggio, İsmail'in Kurban Edilişi, (1601, 104 x 135, Galleria Degli Uffizi Florence).....	41
12	Rubens, Paris'in Yargısı, (1636, 193 x 144 Ulusal Galeri, Londra).....	42
13	Velazquez, Breda'nın Teslimi, (1635, Tuval üstüne yağlı boya, 307 x 367 cm, Museo del Prado, Madrid).	43
14	Herkules Seghers, Rehenen Kentine Bakış, (1627-29, Yağlı boya, 27 x 36).....	45
15	Goyen, Nehir Kıyısında Yel Değirmeni, (1642, Yağlıboya, 29.4 x 36.3).....	46
16	Goyen, İki Meşe Ağacı, (1641, 88.5 x 110.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Rijksmuseum, Amsterdam).....	47

17	Goyen, Kçy Evlerinin Yanındaki Çıkıklı Kuyu, (1631, 80 x 55 cm, Yağlı boya, Gemaldegalerie, Dresden).....	47
18	Goyen, Meşe Ağacı ile Manzara, (1634, Tuval üzerine yağlıboya, 87 x 105 cm, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg).....	48
19	Ruisdael, Çobanlar ve Köylülerle Manzara, (1660, 52 x 60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Galleria delgi Uffuzi, Floransa).	49
20	Ruisdael, Ağartma Alanları ile Haarlem Görünümü, (1665, 62 x 55 cm, Kunsthau, Zürih).	50
21	Adam Elsheimer, Merhametli Samarit ile Manzara, (1600, Leipzig, Museum der bildenden Künste).	51
22	Poussin, Dul Eşi Tarafından Külleri Toplanan Phocion ve Arazi, (1648, Yağlı boya, 116 x 176 cm).	52
23	Claude Lorrain, Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara, (1662, 175 x 220 cm, Tuval Üzerine yağlı boya, Anglesey Abbey, Cambriggeshire).....	53
24	Claude Lorrain, Sabah Manzarası, (Yağlı boya).....	54
25	Hobbema, Değirmenli Manzara, (67.5 x51.2 cm, Buckingham Sarayı, Londra).....	55
26	Ruisdael, Av, (147 x 107 cm, Yđalı boya, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresten).....	55
27	Rubens, Sığırlı Manzara, (52.5 x 40.5 cm, Yağlı boya,Kunsthistorisches Museum, Viyana).	56
28	Watteau, Parkta Toplantı, (1719 dolayları, Tuval üstüne yağlıboya, 127.6 x 193 cm, Wallace Collection, Londra).	57
29	Gainsborough, Miss Haverfield, (1780 dolayları, Tuval üzerine yağlı boya, 127.6 x 101.9, Wallace Collection, Londra).	58
30	Gainsborough, Kır Manzarası, (1780 dolayları, Renkli kağıda siyah tebeşir ve kağıt çubuk, 28.3 x 38.5 cm, Louvre, Paris).....	58
31	Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, (1830, Tuval üzerine yağlıboya, Paris, Louvre).	60
32	Goya, 3 Mayıs, 1808, (1814, Tuval üzerine yağlıboya, Madrid, Prado).....	61
33	Constable, Saman Arabası, (1821, Tuval üzerine yağlıboya, 130.2 x 185.4, National Gallery, Londra).	63
34	Deacroix, Savaş Talimi Yapan Arap Süvarileri, 1832, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 73 cm, Musee Fabre, Monntpeller).....	65
35	Delacroix, Dippe Tepelerinde Deniz, (1852, Özel Koleksiyon, Paris).	66

36	Turner, Dido ve Kartaca'nın Kuruluşu, 1815, tuval üstüne yağlıboya, 155 x 131 cm, National Gallery, Londra).....	67
37	Turner, Tufanın Akşamı.....	68
38	Turner, Tufanın Sabahı.....	68
39	Turner, Denizde Kar Fırtınası, 1842, Tuval üstüne yağlıboya, 91.5 x 122 cm, Tate Gallery, Londra).....	69
40	Friedrich, Meşe Ormanında Manastır, 1809-10, Tuval üstüne yağlıboya, 100.4 x 171 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin).	70
41	Friedrich, Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor, (1822, Tuval üstüne yağlıboya, 55 x 71 cm, Ulusal Galeri, Berlin).	71
42	Friedrich, Silezya Dağlarından Bir Görünüm, (1815-20, Tuval üstüne yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih).	72
43	Gustav Carus, Goethe'nin Anısına Anıt, (1832, Tuval üstüne yağlıboya, 71 x 52.2 cm, Kunsthalle, Hamburg).	73
44	Hubert, Robert, Nimes'te Diana Tapınağı, (Paris, Louvre Müzesi).....	74
45	Canaletto, San Marco Meydanı ile Vedelik Görünümü, (1735 dolayları, Tuval üstüne yağlıboya, 46 x 63 cm, Huntington Art Collection, San Marino, Kaliforniya, ABD.	75
46	Canaletto, Westminster Köprüsü'nün Kemerinden Görünen Londra 1746-47.....	75
47	Giovanni Paolo Panini, Antik Roma Görünümleriyle Dolu Hayali Bir Resim Galerisinin İçeriği, (1756-57, Tuval üstüne yağlıboya, 186 x 227 cm, Özel koleksiyon).....	76
48	Edwar Lear, Bethlehem.....	77
49	Ayvazovski, Ay Işığında Eyüp, (1874, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul).....	78
50	Fromentin, Nil'in Görünümü.....	79
51	Theodore Rousseau, Fontainebleau Ormanında Yol: Fırtına İzlenimi, (Tuval Üstüne Yağlıboya, Musee du Louvre, Paris).	80
52	Camille Corot, Villa d'Este Bahçeleri, (1843, Tuval üstüne yağlıboya, 43.5 x 60.5 cm, Louvre, Paris).	81
53	Millet, Başak Toplayan Kadınlar, (1857, Tuval üstüne yağlıboya, 83.8 x 111 cm, Musee d'Orsay).	82
54	François Daubigny, Oise Üzerinde Güneşin Batışı, (Muse du Louvre, Paris).....	82
55	Paul Huet, Pierrefond Şatosunun Kalıntıları, (1868'doğru, Tuval üstüne yağlıboya, Chateau de Compiègne).	83

56	Monet, İzlenim Gün Doğumu, (1872, Tuval üstüne yağlıboya, 48 x 63 cm, Musee Marmottan, Paris).....	84
57	Monet, Saint Lazare Garı, (1877, Tuval üstüne yağlıboya, 75.5 x 104 cm, Musee d'Orsay, Paris).	86
58	Jongking, Le Quai Des Celestes.....	88
59	Manet, Kayıkta Resim Yapan Monet, (1874, Tuval üzerine yağlıboya, 83 x 104 cm, Neue Pinakotheks, Münih).	89
60	Monet, Saman Yığını.....	90
61	Monet, Saman Yığını Gün Batımı.....	90
62	Renoir, Kurbağalı Gölet, (1869, Tuval üstüne yağlıboya, 66 x 86 cm, Ulusal Müze, Stockholm).	91
63	Monet, Kurbağalı Gölet, (1869, Tuval üstüne yağlıboya, 75 x 100 cm, Metropolitan Müzesi, New York).	92
64	Renoir, Sanat Köprüsü, (1867, Tuval üstüne yağlıboya, 62 x 103 cm, Norton Simon Vakfı, Los Angeles).	92
65	Monet, Parlamento Binası, (1904, Tuval üstüne yağlıboya, 81 x 92 cm, Musee du Jeu de Paume, Paris).....	93
66	Renoir, Moulin de la Galette'de Dans, (1876, Tuval üstüne yağlıboya, 131 x 175 cm, Musee d'Orsay, Paris).....	94
67	Monet, İlkbaharda Tarlalar, (1887, Tuval üstüne yağlıboya, 93 x 74 cm).....	95
68	Pisarro, Chaponval'de Manzara, (1880, Tuval üstüne yağlıboya, 54.5 x 65 cm, Musee d'Orsay, Paris).....	96
69	Seurat, Courbevoie'daki Köprü, (1886-87, Tuval üstüne yağlıboya, 46.4 x 55.3, Courtauld Institute Galleries, Londra).	97
70	Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra, (1885, Tuval üstüne yağlıboya, 206 x 306 cm, Chicago Sanat Enstitüsü).	97
71	Cezanne, St. Victorie Dağı, (1896-98, 78.5 x 98.5 cm, State Hermitage Müzesi, St. Petersburg).	99
72	Cezanne, Ormanda Kayalar, (1894-98, Tuval üzerine yağlıboya, Kunsthhaus, Zürich).	99
73	Monet, Saksakan, (1868-69, Tuval üstüne yağlıboya, 89 x 130 cm, Musee d'Orsay).....	100
74	Sisley, Louveciennes'te Kar, (1874, Tuval üstüne yağlıboya, 56 x 46 cm, Philips Koleksiyonu, Washington, DC).....	101

75	Sisley, Port Marly'de Sel Baskını, (1876, Tuval üstüne yağlıboya, 60 x 81 cm, Musee d'Orsay, Paris).....	102
76	Hiroshige, Kameido'da Çiçek Açan Bahçe, 1857	103
77	Van Gogh, Çiçek Açan Bahçe, (1887, Tuval üstüne yağlıboya, 55.6 x 46.8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam).....	104
78	Van gogh, Çiçekli Erik Ağacı, (1890, Tuval üstüne yağlıboya, Van Gogh Museum).....	104
79	Manet, Bolougne'daki Kearsarge, (1864, Tuval üstüne yağlıboya, 81. 6 x 100 cm).....	105
80	Hokusai, Büyük Dalga, (1829-32, 26 x 38 cm).	106
81	Pisarro, Ennery'de Kırığı, (1873, Tuval üstüne yağlıboya 65 x 93 cm, Musee d'Orsay, Paris).....	107
82	Signac, Antibes, Fırtına, (1919, Tuval üstüne yağlıboya, 46 x 55 cm).....	108
83	Gauguin, Tahiti Peyzajı, (1899, Tuval üstüne yağlıboya, 30.8 x 46.4 cm).....	109
84	Gauguin, Tahiti'de Dağ, (1891, Tuval üstüne yağlıboya, 67.9 x 120 cm).....	109
85	Henri Rousseau, Yılan Oynatıcısı, (1907, 169 x 190 cm).....	110

GİRİŞ

Problem

Renk, insanlığın varlığından beri önemli bir kavramdır. Hayatın pek çok alanına etki eden renk, resim sanatının da en önemli unsurlarındandır.

Renkler insan duygularının ve davranışlarının ifadesi olması açısından da önem taşımaktadır. Psikolojik boyutta pek çok etkiye sahip olan renk kişilerin duygu durumunu etkileyebildiği gibi, karşıdaki kişi hakkında da bilgi verebilmektedir. Resimlerdeki renk kullanımı da her sanatçıda farklı bir şekilde kendini göstermektedir. Sanatçının üslubu ve rengi kullanım şekli incelenerek duygu durumu hakkında hatta yalnızca sanatçının değil yaşadığı çevrenin de duygu durumu hakkında çıkarımlarda bulunulabilir.

Manzara resmi renk kullanımının en serbest olduğu alandır. Duygusal ifadeler manzarada seçilen bölümlerle olduğu kadar seçilen bölümlerin betimlenmesinde kullanılan renklerle de kendini göstermektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı renk kavramının etkilerini inceleyerek manzara resminde renk kullanımı ile sanatçıların neleri ifade etmeye çalıştığını anlamaktır. Araştırma uzun bir zaman aralığı içinde bulunan ve farklı şartlar altında farklı yerlerde yaşamış sanatçıların yaptıkları manzara resmi üzerinden benzer olan ve olmayan yanlarını göstermesi açısından önemlidir.

Problem Cümlesi

Renk kullanımının manzara resminde değişen ifade biçimlerinin farklı dönemlerdeki sanatçılar üzerinden incelenmesi

Sayıtlar

Araştırma renk kavramı üzerine bilim insanlarının yaptığı araştırmaları ve hem renk hem de manzara konusu üzerine yazılmış incelemeleri temel alır.

Sınırlılar

Bu araştırma yalnızca 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan dönemi kapsamaktadır. Araştırmada 17. yüzyıl öncesine de kısaca değinilmektedir. Ayrıca araştırma ressamın manzara resimleri ile sınırlıdır. Fakat dönemin özelliklerini göstermek ve bazı ressamlar arasındaki ilişkiyi daha iyi ifade edebilmek amacıyla manzara türü dışında birkaç resim de kullanılmaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak yapılmıştır. Literatür taraması sonucunda elde edilen kitap, dergi, tez ve makale gibi verilerin kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RENK

1.1. Işık ve Renk İlişkisi

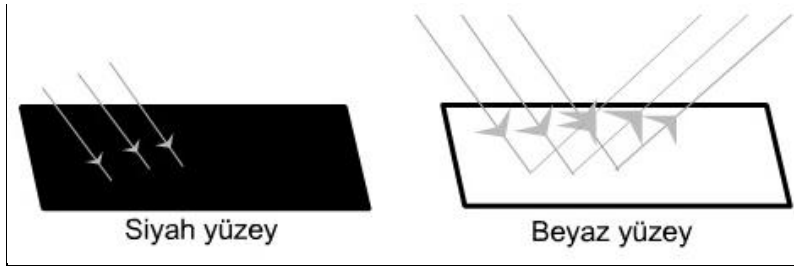
“Işık, bir enerji kaynağından göze gelen ışımın elektromanyetik dalgalara dönüşmüş halidir” (Temizsoylu, 1987’den aktaran: Avcı, 2014: 54). Renk ise Çağlarca (2018:19)’a göre “... göz ile anlaşılan bir ışık tesiri”dir. Nesne üzerine çarparak yansıyan ışık göz tarafından algılandığında renk fark edilmektedir. Bir rengin görülüp beyinde tanımlanması psikolojik sistemde rengi; ışığın retinadaki sinirler ile algılanması fizyolojik sistemde rengi; ışığın oluşturduğu dalga boylarının hangi renge denk geldiği fiziksel sistemde rengi göstermektedir. Yani rengin oluşabilmesi için temel unsur ışıktır. Işık olmadan renk oluşmadığı gibi farklı ışıklar altında renkler de farklı görülmektedir.

Işık renkleri; kırmızı, yeşil ve koyu mavi ile bunların ikili birleşimlerinden oluşan sarı, siyan mavisi ve macentadır. Işık renklerinin hepsi birleştiğinde beyaz yani tekrar ışığın kendisi oluşmaktadır (bkz. Şekil 4).

1.1.1. Işığın Emilmesi ve Yansıtılması

Nesneler, üzerine düşen ışığın bir kısmını emerken bir kısmını yansıtmaktadır. Göz, yansıyan ışığı algılayarak rengi görmektedir. Nesne, gelen ışığın hepsini yansıttığında beyaz, renkleri emip yansıtmadığında da siyah oluşmaktadır.

Şekil 1: Işığın Emilmesi ve Yansıtılması

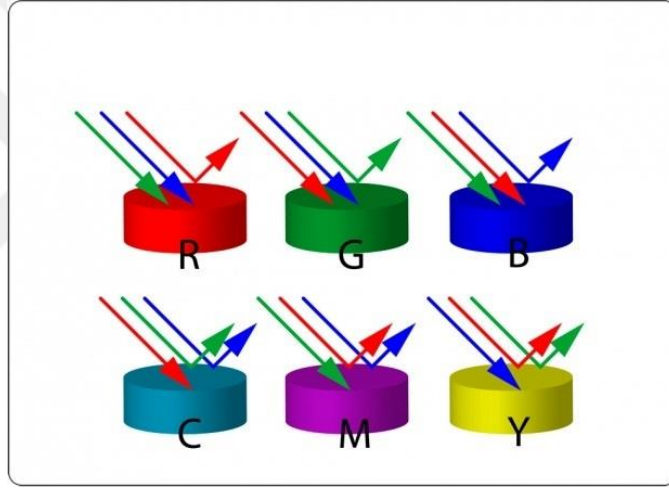


Kaynak: <https://www.fenokulu.net/yeni/Fen-Konulari/Konu/isigin-sogurulmasi-Gokyuzu-neden-mavi-serap-olusumu-1113.html>

Cisimlerin renkleri, yansıtıkları ışık ile belirlenmektedir (bkz. Şekil 2). Kırmızı renkli bir cisim yalnızca kırmızı ışığı yansıtmakta; koyu mavi ve yeşil ışıkları emmektedir. Sarı renkli bir cisim ise kırmızı ve yeşil ışığı yansıtmakta, koyu mavi ışığı emmektedir. Böylece insan gözü yansıyan kırmızı ve yeşil ışıkların birleşimi olan sarı ışığı algılamakta ve cismin renginin sarı olduğu sonucuna varılmaktadır.

İnsan gözü 380nm ile 760nm arasındaki dalga boylarını algılayabilmektedir (Avcı, 2014: 54). Kırmızı ışık en uzun dalga boyuna sahip olup, kırmızıdan daha uzun dalga boyuna sahip olan ve insan gözü tarafından algılanamayan ışıklara kızıl ötesi ışıklar denilmektedir. Mor ise en kısa dalga boyuna sahiptir. Mor'dan daha kısa dalga boyuna sahip olup yine insan gözüyle algılanamayan ışıklara da mor ötesi- ultra viyole ışıklar denilmektedir.

Şekil 2: Cisimlerin Renkli Görünmesi

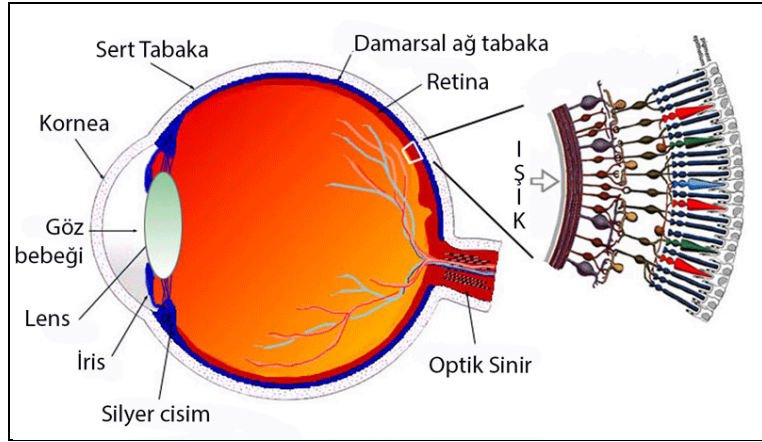


Kaynak: <https://fenbilimi.net/aynalarda-yansima-ve-isigin-sogurulmasi/isikyansima-ve-sogurulma.html>

1.2. Göz Rengi Nasıl Algılar?

Göz, ışığı, niceliksel olarak değerlendiren sopacıklar ve niteliksel olarak değerlendiren koniler ile algılamaktadır (bkz. Şekil 3). Sopacıklar ışığın loş olduğu, koniler de normal ya da parlak olduğu ortamlarda görmeyi sağlamaktadır. Renklerin algılandığı asıl bölüm konilerdir. Çünkü sopacıklardan farklı olarak koniler ışığın dalga boyuna göre farklı duyarlılık göstermektedir (Karavit, 2006:10).

Şekil 3: Göz Şeması



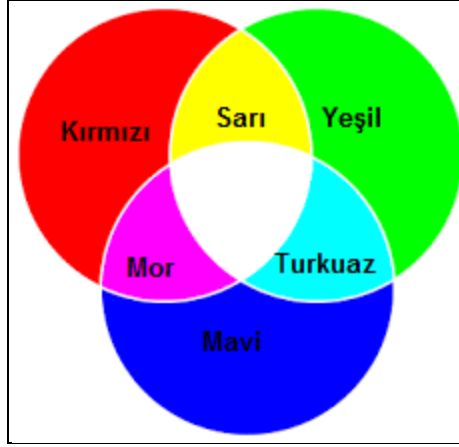
Kaynak: www.ilketkinlik.com/yazi/Gozun-yapisi-gorme-olayi-nasil-gerçeklesir-gorme-kusurlari-nelerdir-goz-sagligini-koruma-yollari.fth66

Görme eylemi ışığın bir kaynaktan gelmesiyle ya da bir cisim üzerinden yansmasıyla gerçekleşmektedir. Bu durumda ışığın olmadığı ortamda görmeden bahsedilememektedir. Çünkü ışık bir cisimden yansımada göz tarafından algılanamamaktadır.

1.3. Işık Renkleri ve Pigment Renkleri: Eklemeli Sentez ve Çıkarmalı Sentez

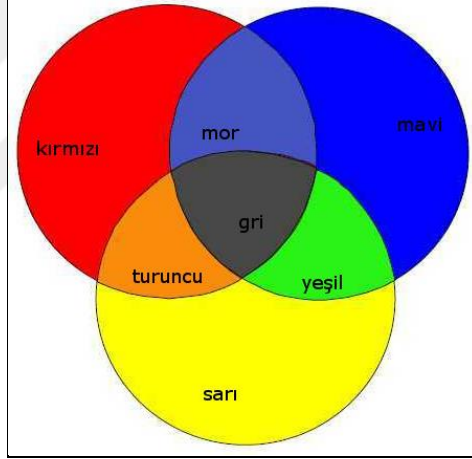
Işık renkleri ve pigment renkleri birbirinden farklıdır. Ana ışık renkleri kırmızı, yeşil ve koyu mavi iken ana pigment renkleri kırmızı, sarı ve mavidir (bkz. Şekil 4 ve Şekil 5). Çevredeki bütün nesnelerin renkleri yansıttıkları ışığın bir sonucudur. Ancak bu yansıyan renkleri resmetmek için kullanılan pigment renkleri ışık renklerinden farklı olarak birleştirilmektedir. Örnek olarak; yeşil renk ışık renklerinin ana rengiyken pigment renklerinde mavi ve sarı renklerin karışımıyla bulunan bir ara renktir. Bir cismin renginin ortaya çıkması için renklerin birleşerek yansımaya *eklemeli sentez* denilmektedir. Bir cismin renginin sarı görünmesi, kırmızı ve yeşil ışığın eklenmesine yani birleşmesine bağlıdır. Mor renkli bir cismin pigment renkleri ile resmedilmesi için kırmızı ve mavi pigment renkleri birleşmektedir. Ancak buradaki fark; iki pigment rengi birleştiğinde oluşan yeni rengin ışık olarak matlaşmasıdır. Işığın çıkması ya da eksilmesinden dolayı bu olaya *çıkarmalı sentez* adı verilmektedir (Parramon, 1991: 14).

Şekil 4: Işık Renkleri Şeması



Kaynak: <https://www.fenbilim.net2014/06/renk-bilgisi-boya-ve-isik-renkleri.html>

Şekil 5: Pigment Renkleri Şeması

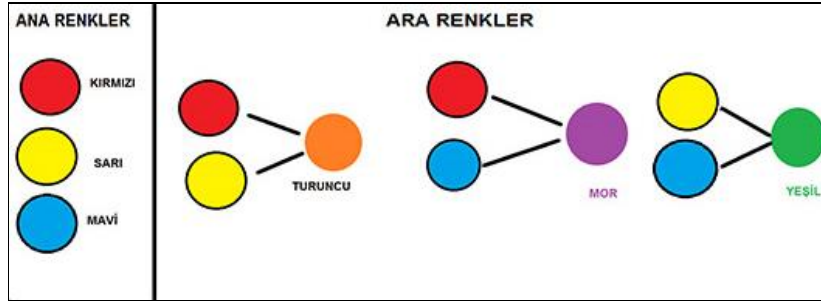


Kaynak: <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2018/12/renk-gruplari-sicak-ve-soguk-renkler.html>

1.4. Ana - Ara Renkler

Literatürde kırmızı, sarı ve mavi, ana renkler olarak kabul edilmektedir. Ana renklerin ikişerli olarak karıştırılmasıyla ara renkler oluşturulmaktadır. Kırmızı ile sarı karıştırıldığında turuncu; mavi ile kırmızı karıştırıldığında mor; mavi ile sarı karıştırıldığında yeşil ara renkleri oluşmaktadır (bkz. Şekil 6).

Şekil 6: Ana ve Ara Renkler



Kaynak: <https://www.renk.gen.tr/ara-renkler.html>

İki ana rengin karışımı ile bir ara renk elde edilmek istendiğinde, ana renklerden biri diğerinden daha fazla kullanılırsa, ortaya çıkacak olan ara renk, oranı fazla olan ana renge çalan bir ton haline gelmektedir. Örnek olarak, sarı ile kırmızı karıştırılarak turuncu renk elde edilmektedir. Ancak karışımda kırmızının oranı sarıdan fazla olduğunda ortaya çıkan ara renk kırmızıya yakın bir turuncu olmaktadır. Üç ana rengin karışımıyla koyu bir gri renk elde edilirken üç ara rengin karışımından da açık tonlu bir gri elde edilmektedir. Karışım hazırlanırken renklerden biri diğerlerinden daha fazla olduğunda ortaya çıkan gri, baskın olan renge meyilli bir ton haline gelmektedir (Çağlarca, 2018). Kırmızı, sarı ve mavi renklerin ana renkleri olduğu fikri J. C. Le Blon'a aittir (Per, 2012a: 19).

Ana renklerin hangileri olduğu konusu literatürde kesinlik kazanmış gibi görünse de pigment renkleri ile basım yapan teknolojilerin kullandıkları ana renkleri kırmızı, sarı ve mavi değildir. Sarı, siyan mavimsi ve macenta ışık renklerinin ara renkleri olarak basım teknolojisinin ana renkleri haline gelmektedir (bkz. Şekil 7). Bu üç rengin ikişerli karışımları da kırmızı, yeşil ve koyu mavi pigment renklerini oluşturmaktadır. Bu renkleri aynı zamanda ışık renklerinin ana renkleri olarak da tanımlanabilir. Özetle; ışık renklerinin ana renkleri olan kırmızı, yeşil ve koyu mavi, pigment renklerinin ara renkleri olarak; ışık renklerinin ara rengi olan siyan mavimsi, macenta ve sarı pigment renklerinin ana renkleri olarak tanımlanabilir. Günümüzde televizyon, bilgisayar gibi teknolojik ürünlerde RGB olarak kısaltılan kırmızı, yeşil ve koyu mavi kullanılırken; basım teknolojilerinde CMY olarak kısaltılan siyan mavimsi, macenta ve sarı kullanılmaktadır (Polat, 2012: 166).

Şekil 7: CMY Renkleri ve Karışımları



Kaynak: <https://researchgate.net/figure/left-The-CMY-subtractive-colour-model-Right-Macro-photos-of-printed-colours-on-the-figur-320734472>

Bunların dışında Parramon (1991: 32), üç renk kullanarak doğadaki bütün renk tonlarını yakalayabileceğini ifade etmektedir. Bu renkler Prusya mavisi, garans kırmızısı ve açık kadmiyum sarısıdır.

1.5. Renkleri Açma ve Koyulaştırma

Valör, bir rengin içindeki siyah veya beyaz miktarının rengin açıklık koyuluk derecesini belirlemesine denilmektedir. Yani valör bir rengin içine siyah karıştırarak rengi koyulaştırma ya da beyaz karıştırarak rengi açma işlemidir (Bigalı, 1984: 241). Ancak renkleri siyah ve beyaz ile açmak ya da koyulaştırmak resmi gri tonların hakim olduğu bir skalaya itmektedir. Bu nedenle tayf renklerinden yararlanmak iyi bir yöntemdir. Sarı renkli bir nesne tonlanacağında tayf renkleri olan limon sarısı, koyu sarı, turuncu sarısı, siyena kullanılabilir (Parramon, 2018: 54). Ayrıca açma ve koyulaştırma işlemi için kontrast renkler de kullanılabilir. Kontrast renk karışımından faydalanılarak elde edilen renk tonları valör kullanarak elde edilen renk tonlarından daha canlı ve parlak görünmektedir.

1.6. Rengin Özellikleri

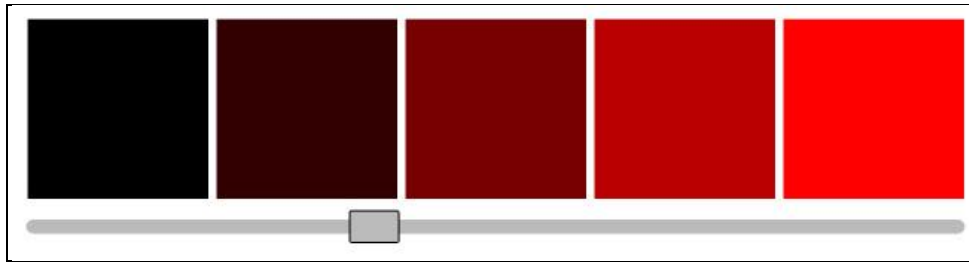
1.6.1. Öz Renk, Tonal Renk, Yansıma Renk

Bir cismin rengini belirleyen üç ana unsur bulunmaktadır: Öz renk; cismin kendi rengidir. Yani bir rengin kırmızı, mavi, sarı gibi isimlerle adlandırılmasıdır. Tonal renk; cismin ışık ve gölge ile oluşan renk tonlarıdır. Yansıma renk de cisme çevredeki objelerden yansıyan renklere dir. Güneş ışınlarının rengi, günün saatleri içerisinde değiştiği gibi hava koşuluna ve mevsimlere göre de değişebilmektedir. Bu durum da cismin rengini etkilemektedir. Örnek olarak öğlen vakti kırmızı olan bir top, akşamüzeri daha koyu bir renk halinde görünmektedir (Parramon, 1991: 26).

1.6.2. Doygunluk

Bir rengin parlaklığının ya da gücünün en üst düzeyde olması doygunluğu ile alakalıdır. Örneğin; kırmızı nesnelere arasından en kırmızı olanı seçmeye çalışmak, en güçlü tona sahip olan kırmızıyı aramak demektir; yani en doygun olan kırmızıyı (bkz.Şekil 8). İki ana rengin karışımından doygunluğu yüksek başka bir renk elde edilebilmektedir. Ancak bu karışıma üçüncü bir renk daha eklendiğinde ya da siyah ve beyaz ile açma- koyulaştırma gibi işlemler uygulandığında doygunluktan bahsedilememektedir (Holtzschue, 2009: 49). Bunun nedeni rengin kırılmaya başlaması ve grileşmesidir. Soluklaşan renk ise doygunluktan oldukça uzak olmaktadır.

Şekil 8: Renk Doygunluğu Örneği Şeması



Kaynak: <https://physics.stackexchange.com/questions/3347347how-is-hue-saturation-and-brightness-of-colour-explained-via-em-and-ged>

1.7. Renk Sistemleri

Günlük hayatın hemen her yerinde kullanılan renklerin çok geniş bir alanı kapsıyor olması, zorunlu olarak gruptandırma yapılmasına neden olmaktadır. Bu gruplar; *teknik renk sistemleri*, *ticari renk sistemleri* ve *entelektüel renk sistemleri* başlıkları altında toplanabilmektedir. Endüstri ve bilimin alanına giren teknik renk sistemleri, renkten daha çok ışıkla ve ışığın ölçümleriyle ilgilenmektedir. Ticari renk sistemleri, sıradan insanlardan tasarımcılara ve sanatçılara kadar pek çok kişinin tercih yapmasına olanak sağlamaktadır. Boya renklerinin gösterildiği kartelalar, perde

renklerinin gösterildiği kumaş örnekleri ve bunlar gibi daha pek çok ticari sistem hem tasarlama hem de seçim yapma konusunda yardımcı olmaktadır. Entelektüel renk sistemleri ise yüzyıllar boyunca renk konusunda ortaya atılmış düşünceler ve deneyleri ifade etmektedir (Holtzchue, 2009: 5-6).

1.8. Renk Grupları

Renk grupları renklerin birbiri arasındaki yakınlık, uzaklık, tezatlık ilişkisine göre belirlenmektedir. Sanatla ya da tasarımla uğraşan kişiler için ortaya iyi bir ürün çıkarmak bu grupları iyi tanımayla paraleldir. Özellikle resim sanatında verilmek istenen duygunun izleyici tarafından doğru algılanması için resimde konuya uygun renklerin kullanılması gerekmektedir.

Resimde renk kullanımı anlatımı hem psikolojik hem de fizyolojik olarak etkilemektedir. Sanatçı tercih ettiği renkler ile izleyicinin duygu durumunda değişiklikler sağlayabilmektedir. Yakın renkler kullanılarak yapılan bir resim daha sakin ve huzurlu görünmekte ve izleyiciyi de sakin olmaya sevk etmektedir. Ancak zıt renk uyumu ile yapılan resimler, enerjik, hareketli ve daha ilgi çekicidir hale gelmektedir (Şentürk, 2012).

Resim sanatında ışıktan bahsedildiğinde aslında renk kastedilmektedir. Çünkü resimde ışık, güçlü parlaklığı olan renklerle ifade edilmektedir. Her rengin farklı bir ışık değerine sahip olması nedeniyle parlak renkler resimdeki en aydınlık alanlarda kullanılarak ışık olarak adlandırılmaktadır (Avcı, 2014: 54). Bu nedenle tasarımcıların ve sanatçıların renklerin özelliklerini bilmesi ve buna uygun olarak kullanması gerekmektedir.

1.8.1. Uygun (Uyumlu) Renkler

Uygun renkler, renk çemberinde yan yana bulunan renklerdir (bkz. Şekil 9). Sarı ve yeşil uygun renklere örnek gösterilebilir. Bu iki rengin uyumlu olmasının nedeni yeşil rengin içinde sarı rengin bulunmasıdır. Yani sarı renk, sarı ile mavinin birleşiminden oluşan yeşil renk ile uyumludur. Aynı şekilde mavi ve yeşil de uyumludur. Çünkü yeşil rengin içinde mavi de bulunmaktadır. Uyumlu renkler ve bu renklerin tonları ile yapılan resimler sakin, huzurlu ve yumuşaktır. Bu nedenle uyumlu renkler ile yapılan armoni izleyiciyi de dinlendirmektedir (Çağlarca, 2018).

Şekil 9: Uyumlu Renkler

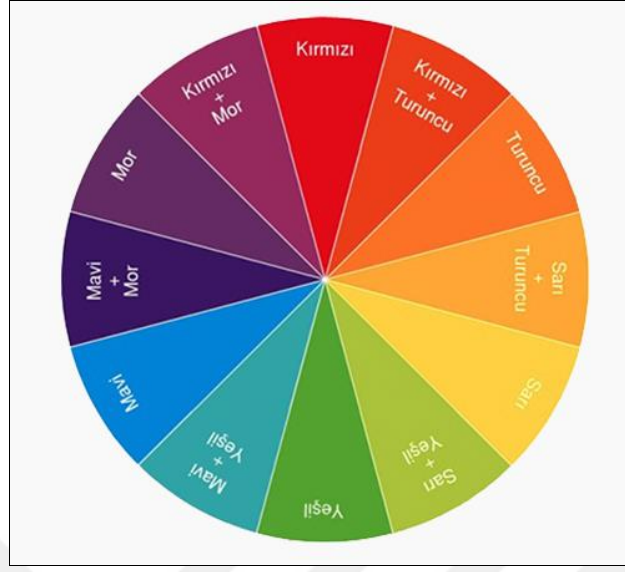


Kaynak: boyafikirleri.jotun.com.tr/renkler-arasi-uyumu-yakalayin/

1.8.2. Kontrast Renkler

Kontrast renkler renk çemberinde birbirinin karşısında yer almaktadır (bkz. Şekil 10). Böyle bir durumda kırmızı ile yeşil; sarı ile mor; turuncu ile mavi kontrast renklerdir. Yan yana kullanılan kontrast renkler birbirini güçlendirmektedir. Güçlü olan renklerin gözü yormaması için renklerden birinden diğerine az bir miktar karıştırılarak renk kırılmakta ve daha yumuşak bir görüntü oluşturulmaktadır. Kırmızı ve yeşil renk kontrastı ile yapılacak bir resimde yeşile az bir miktar kırmızı karıştırılarak daha sıcak bir renk tonu oluşması sağlanabilmektedir. Böylece gözü yormayan bir armoni elde edilebilmektedir. Kontrast renklerle armoni yakalamak için renkleri eşit miktarlarda kullanmak doğru bir yöntem sayılmamaktadır. Renklerin şiddeti farklı olduğunda, eşit kullanma durumunda şiddeti fazla olan renk ön planda olacaktır. Bu nedenle dengeyi sağlayabilmek için şiddeti fazla olan rengi diğer renge göre daha az kullanmak gerekmektedir (Çağlarca, 2018).

Şekil 10: Kontrast Renkler



Kaynak: <https://www.lafsozluk.com/2014/06/kontrast-nedir-kontrast-orani-ne.html>

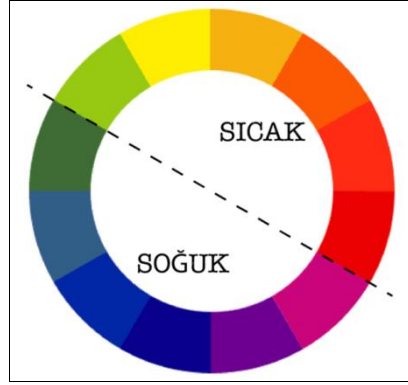
1.8.3. Tamamlayıcı (Komplemanter) Renkler

Komplemanter yani tamamlayıcı renkler iki ana rengin karışımıyla ortaya çıkan ara renkte bulunmayan üçüncü ana renktir. Turuncu renk sarı ile kırmızının birleşiminden oluştuğu için mavi renk turuncunun komplemanteri yani tamamlayıcısıdır (Çağlarca, 2018).

1.8.4. Sıcak-Soğuk Renkler

Güneşin ya da ateşin sıcaklığını anımsatan kırmızı, sarı, turuncu sıcak renkler; bunun dışında kalan mavi, yeşil, mor soğuk renkler olarak adlandırılmaktadır (bkz. Şekil 11). Sıcak ve soğuk renkler bu şekilde gruplanabildiği gibi her renk tonu da kendi içinde sıcak soğuk değerlere sahip olabilmektedir. Yeşil rengin içine kırmızı karıştırıldığında daha sıcak; mavi karıştırıldığında daha soğuk bir etki verilebilir. Sıcak renklerle yapılmış bir rengin fazla şiddeti ve parlaklığı soğuk renkler kullanılarak dengelenebilmektedir.

Şekil 11: Sıcak ve Soğuk Renkler



Kaynak: <https://yeltendesmetaryel.weebly.com/goumlrsele-sanatlar/3452705>

Bir zeminin üzerinde sıcak renkler daha yakın olma izlenimi yaratırken soğuk renkler resme derinlik katarak geriye gitme, uzakta olma hissi uyandırmaktadır (Bigalı, 1984: 280).

Sıcak renkler canlı, neşeli, hareketli etkiler oluşturmalarından dolayı pozitif renkler olarak da adlandırılmaktadır. Genellikle resmin ön planında kullanılan sıcak renkler, usta ressamlar tarafından, derinlik vermek için arka planda da kullanılabilir. Mavi, yeşil, mor renkler sakinliği, durağanlığı, soğukluğu anımsatır. Bu nedenle “negatif renkler” olarak da adlandırılmaktadır. Pek çok ressam resme derinlik etkisi vermek amacıyla mavi rengi arka planda kullanmaktadır (Çağlarca, 2018).

Resimde sıcak ve soğuk renk dengesi sağlanırken renklerin eşit miktarlarda kullanılmalrı dikkate değer bir etki oluşturulmasını engellemektedir. Sıcak renklerin soğuk renklerden ya da tam tersi soğuk renklerin sıcak renklerden bir adım önde olması anlatımı daha güçlü kılmaktadır.

1.9. Renk Perspektifi ve Hava Perspektifi

Renk perspektifi, resimde derinliğin ve üç boyutluluğun çizgiler yerine renkler ve tonlar ile verilmesidir (bkz. Resim 1).

Resimde derinlik etkisi genellikle soğuk renklerle verilmektedir. Mavi ve mor renkler gözde derine gidilme etkisi yaratmaktadır. Bunun tersi olarak sıcak renkler de canlı ve dinamik oldukları için daha ilerde görünmektedir. Soğuk renkler tek başına geriye, sıcak renkler de tek başına ileriye gösterememektedir. Bu nedenle resimde ileri – geri, ön planda- arka planda etkisi oluşturabilmek için sıcak soğuk renklerin birlikte kullanılması tercih edilmelidir. Ön planda sıcak renkler kullanıldığında, arka planda kullanılan soğuk renkler resme derinlik vermektedir. Ancak arka plan

göz önüne çıkarılmak istendiğinde ön plan soğuk arka plan da sıcak renkler kullanılarak oluşturulabilmektedir.

Hava perspektifi, resimde derinliği sağlamak için renklerin matlık ve parlaklık derecelendirilmesinin yapılmasıdır.

Bir manzarada ufka doğru bakıldığında renkler mavi ve gri tonlardan oluşan bir bütünlük içine girmektedir. Ayrıntılar azalmakta ve nesnelere aynı tonda görülmektedir. Bunun nedeni nesnelere ile aradaki mesafeyi havanın doldurmasıdır. Hava, yakındaki nesnelere rengini değiştirememekte, ayrıntısını azaltmamaktadır. Ancak uzaklara gidildikçe hava tabakası kalınlaşmakta ve renk çeşitliliği ortadan kalkmaktadır.

Hava perspektifi kullanılarak yapılan resim üç aşamadan oluşmaktadır: Birinci aşama en yakın olan kısımdır. Ön planda bulunması gereken renkler daha canlı, nesnelere formu daha ayrıntılıdır. İkinci aşama resmin orta kısmıdır. Bu aşamada renkler daha grimsi tonlar içinde kullanılmakta ve ayrıntılar azalmaya başlamaktadır. Renklerin canlılığı kırılarak resim geriye itilmektedir. Üçüncü aşama resmin en derin yeridir. Bu aşamada renkler mavi, mor, gri renklerin hakimiyetine girmektedir. Nesnelere formu belli belirsizdir. Ayrıntılar ortadan kalkmakta, soğuk renk tonları ile derinlik sağlanmaktadır.

Resim 1: Hava Perspektifi Resim Örneği Turner, Mount Aventine'den Roma, (1835, yağlıboya, 91.6 cm x 124.6 cm).



Kaynak: <https://fridayniahtboys300.blogspot.com/2014/12/-turners-rome-from-mount-avenue-snip.html>

1.10. Entelektüel ve Bilimsel Renk Teorileri

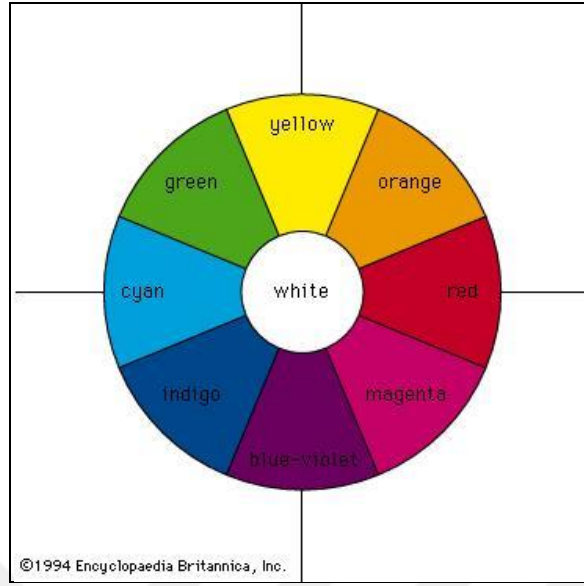
Bilimsel olarak renk teorileri Isaac Newton'un prizma deneyi ile başlamaktadır. Ancak renk Newton'dan çok daha önce yaşamış olan Yunanlı ve Arap bilim adamları tarafından da dünyayı tanımlayabilmek amacıyla araştırılmıştır. Aristoteles, bütün renklerin ışık ve karanlığın karışmasıyla oluştuğunu ifade etmektedir. Rönesans döneminde Leonardo da Vinci de Aristoteles'in fikrini kabul etmektedir. Ancak Leonardo da Vinci diğer teorisyenlerden farklı olarak siyah ve beyazı da renk olarak saymaktadır. Peter Paul Rubens de renk üzerine incelemelerde bulunarak düşüncelerini kaleme almıştır. Fakat yazdıkları günümüze ulaşmamıştır (Per, 2012a: 18).

Bilimsel renk teorilerinden önce renk, yalnızca nesneyi ifade etmek ve hacmi göstermek amacıyla kullanılan bir unsurdur. Bilim adamlarının ışığı incelemesi sonucu, renklerin ışığın içinde olduğunu keşfetmeleriyle bilim ve sanatın yolu kesişmektedir. Renk ile ilgili yapılan bilimsel araştırmalar, sanatta renk kullanımına dair yeni tekniklerin oluşturulmasında etkili olmaktadır (Avcı, 2014: 54).

1.10.1. Isaac Newton

İlk bilimsel renk deneyi 17. yüzyılda Isaac Newton tarafından yapılır. Newton tamamen karanlık bir odadan içeriye *muhtemelen camera obscura kullanarak* küçük bir delikten ışık girmesini sağlar (Crary, 2015: 39). İçeri giren ışığın önüne cam bir prizma tutan Newton ışığı renklere ayırmayı başarır. Newton'un bu deneyi güneşli bir günde yağmur yağması sonucu gökkuşağı oluşmasıyla benzer bir olaydır. Newton bir anlamda kendi gökkuşağını oluşturur. Güneş ışığının prizmadan geçmesi ile macenta, kırmızı, sarı, yeşil, siyan mavisi ve koyu maviden oluşan ışık renkleri ortaya çıkar (bkz. Şekil 12). Bu renklere spektrum ya da tayf renkleri de denilmektedir. Siyan mavisi orta tonda maviye, macenta da mavimsi kırmızıya verilen isimdir (Parramon, 1991: 13). Macentaya halk arasında eflatun da denilmektedir.

Şekil 12: Newton Renk Çemberi



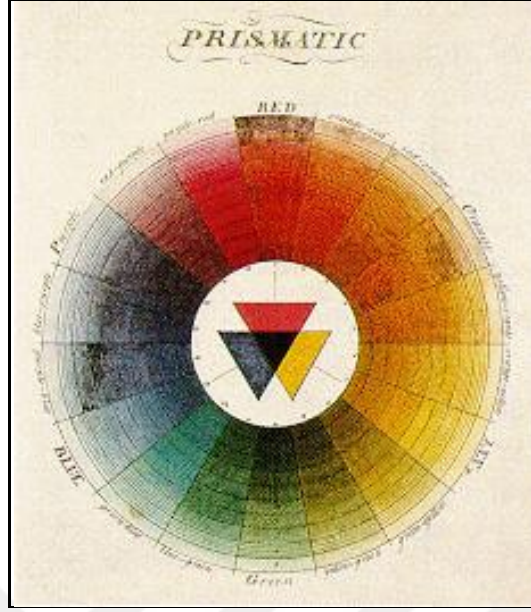
Kaynak: <https://www.britannica.com/science/chromaticity/media/115898/1063>

Rengin bilimsel olarak 17. yüzyılda açıklanmasıyla bilim ve sanat arasında hemen bir etkileşim ortaya çıkmamaktadır. Ressamların geleneksel yöntemlerden kopmaları, doğal ışığın nesnel üzerindeki etkilerini incelemeleri ve öznel gözlemleri ile resim yapmaları ilk bilimsel renk teorisinden çok daha sonraki zamanlarda kendini göstermektedir (Avcı, 2014: 55).

1.10.2. Moses Harris

Le Blon'un kırmızı, sarı ve mavinin temel renkler olduğu teorisinden faydalanan Moses Harris bir renk çemberi oluşturur (bkz. Şekil 13). Bu çemberin ortasında ana renkler, kenarlarında ise bu ana renklerin birleşimlerinden oluşan ara renkler bulunmaktadır (Per, 2012a: 19).

Şekil 13: Moses Harris Çemberi



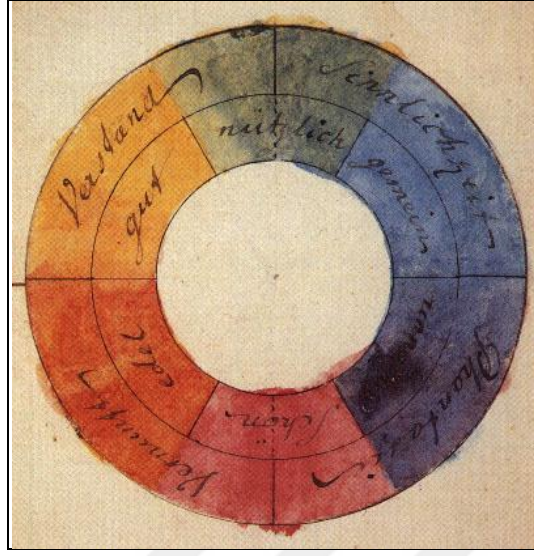
Kaynak: <https://britannica.com/science/chromaticity/media/115898/148652>

1.10.3. Goethe

Goethe, renkleri aydınlığa ve karanlığa göre gruplamaktadır (bkz. Şekil 14). Goethe'ye göre beyaz aydınlığın, siyah karanlığın rengidir ve mavi, sarı, yeşil aydınlığa ait oldukları için beyaz esaslı renkler iken; turuncu, kırmızı ve mor karanlığa ait oldukları için siyah esaslı renklerdir (Tokdil, 2016: 550).

Goethe, renkleri, algılama açısından değerlendirirken, rengin sanattaki kullanımını konusunda araştırmalar yapmaktadır. Newton'un teorisine göre, rengin oluşması ışığın davranışlarıyla belirlenen fiziksel bir olaydır. Goethe'ye göre renk ışığın göz ile algılanıp beyinde yorumlanması sonucunda oluşan fizyolojik bir olaydır (Avcı, 2014: 57). Newton rengin oluşmasını fiziksel sebeplere bağlarken Goethe algılama üzerinde durmaktadır. Çünkü göz ve görme eylemi olmadığında renklerin fiziksel bir ortamda oluşması bir anlam ifade etmemektedir. Bu durumu Goethe yaptığı bir deney ile açıklamaya çalışmaktadır: Canlı renklere sahip bir kağıda uzun süre bakılıp daha sonra beyaz, boş bir alana bakıldığında, gözde o kağıttakinden farklı renklere sahip bir renk tayfi oluşacağını ve bunun gözün kendi fizyolojisi ile alakası olduğunu söylemektedir (Crary, 2015: 111). Bu deneyi ile renklerin algılanmasının daha önemli olduğunu kanıtlamaya çalışarak insan faktörü üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Şekil 14: Goethe Renk Çemberi

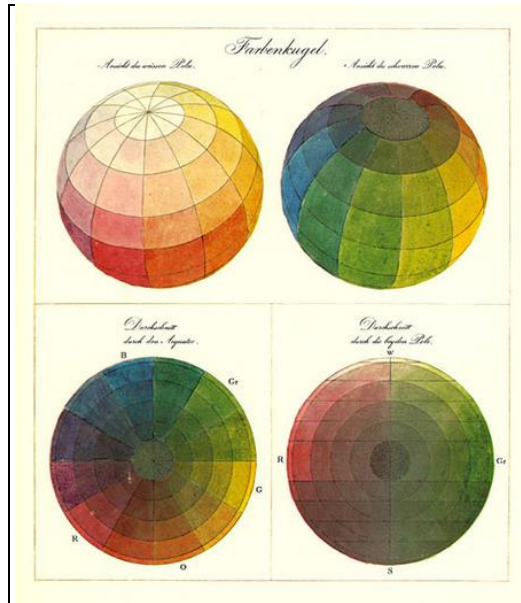


Kaynak: <https://www.colorsystem.com/wp-content/uploads/14goe/03goe.jpg>

1.10.4. Philipp Otto Runge

İlk renk küresi Philipp Otto Runge tarafından tasarlanır (bkz. Şekil 15). Renk karışımları ile ilgilenmek yerine renklerle armoni yakalamayı amaçlayan Runge, tasarladığı küresinde renkleri, tonları ve gölgeleri göstermektedir (Per, 2012a: 20).

Şekil 15: Runge Renk Küresi



Kaynak: <https://www.gerg.org/archive/2007/08/08/philipp-otto-runge-farbenkuel.html>

1.10.5. Johannes Itten

Johannes Itten beyaz rengin en üstte yer aldığı bir renk yıldızı tasarlar (bkz. Şekil 16). Itten'ın farklı renkler elde etmek amacıyla ürettiği formüllerin sadece algıya dayalı olması teorilerini bilimsellikten uzaklaştırmaktadır (Per, 2012a: 20).

Itten'a göre renklerin sahip oldukları farklı "iç tımlar"dan dolayı titreşimleri ve etkileri de farklıdır (Tokdil, 2016).

Itten, renkleri kendi aralarında; açık- koyu kontrast, sıcak- soğuk kontrast, tamamlayıcı kontrast, eş zamanlı kontrast, öznitelik kontrastı ve ağırlık alanı kontrastı olarak gruplamaktadır. Açık- koyu kontrastı oluşturmak için beyaz ve siyah kullanılırken, renklerin kendi aralarındaki ton farklılıklarının da açık- koyu kontrast olarak düşünülebileceğini ifade etmektedir. Sarı ve mor renklerin en güçlü kontrast olduğunu belirtmekte ve bu iki rengi dengelemek için farklı yüzey alanları kullanmak gerektiğini iddia etmektedir. Itten'ın teorisine göre kırmızı ve yeşil renkler doygunluk ve parlaklık olarak birbirine eşittir ve yüzeyde kapladıkları alan da birbirine eşit olmalıdır (Tokdil, 2016).

Şekil 16: Itten Yıldız Renk Çemberi



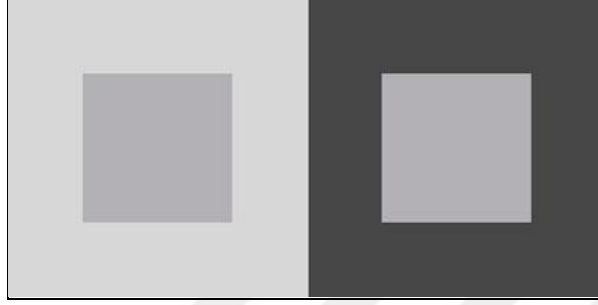
Kaynak: <https://www.froebelweb.tripod.co/web2018.html>

1.10.6. Chevreul

Renklerin kontrastları ile birlikte kullanılmasının renkleri daha güçlü yaptığı fikri Michel Eugene Chevreul'a aittir. Chevreul *buna eş zamanlı kontrast kanunu* adını verir (Per, 2012a: 21).

Sümültane yani eş zamanlı kontrast yasasına göre bir nesnenin renk tonu, arkasındaki fonun açık ya da koyu renkli olmasına göre farklılık göstermektedir (bkz. Şekil 17). Bir renk beyaz fon üzerinde daha soluk görünürken aynı renk siyah fon üzerinde daha güçlü ve parlak görünmektedir (Parramon, 1991: 41).

Şekil 17: Eş Zamanlı Kontrast Yasası Örneği

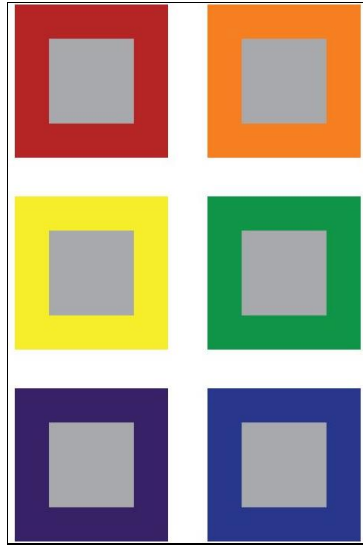


Kaynak: <https://dmsp.digital.eca.ed.oc.uk/blog/paradoxesandillusions2015/2015/02/scientific-approach-of-the-simultaneous-contrast-illusion/>

Chevreul'un renk araştırmalarına göre bir nesnenin gölgesi, nesnenin kendi renginin tamamlayıcısı olan renktir. Bu durumda kırmızı bir nesnenin gölgesi yeşil olmalıdır.

Chevreul'un *gri üzerinde kontrast etkisi* yasasına göre gri renk, başka renkte bir fon üzerine konulduğunda, fon renginin tamamlayıcısı olan renge dönüşmektedir (bkz. Şekil 18). Örneğin; turuncu fon üzerindeki gri mavileşirken, mor fon üzerine konulan gri sarılaşmaya başlamaktadır.

Şekil 18: Gri Üzerine Kontrast Etkisi Örneği



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/321866704614192886/?lp=tr>
ue

Cehvreul'un yasaları 19. yüzyılda empresyonistlerin ve post empresyonistlerin renk kullanımlarına yeni bakış açıları kazandırmaktadır.

1.10.7. Ogden Rood

Ogden Rood rengin doygunluğunu, değerini ve tonunu belirlemeye çalıştığı optik incelemeler yapar. Bu incelemelerini Modern Renk Bilgisi kitabında yayımlar (Per, 2012a: 22).

1.10.8. Thomas Young

Thomas Young, Newton'un prizma deneyini başka bir deneyle tersine çevirir. Newton, ışığı prizma kullanarak renklere ayırırken Young da renkleri birleştirerek tekrar ışığı elde eder. Young renkleri bir perde üzerine yansıtır. Kırmızı ve yeşil ışığı üst üste getirdiğinde, onlardan daha parlak bir renk olan sarı ışığın oluştuğunu görür. Üç rengi karıştırdığında ise beyaz ışığı elde eder (Per, 2012a: 22).

Young, gözde her renk için ayrı bir toplayıcı hücre olmadığını savunur. Young'a göre göz kırmızı, yeşil ve mavi mor renkteki ışıkları algılamaktadır. Diğer renkler bu üç rengin karışımından doğmaktadır. Gözün sarı rengi tanımlayabilmesi için kırmızı ve yeşil ışığın aynı anda algılanması gerekmektedir (Avcı, 2014: 59).

1.10.9. Herman von Helmholtz

Helmholtz, Young'un teorisini geliştirir. Aralarında yaklaşık elli yıl olan bu iki bilim insanının teorilerinin birleşmiş hali Young- Helmholtz teorisi olarak adlandırılmaktadır. Bu teoriye göre renkler göz tarafından algılanırken üç ayrı sinir kullanılmaktadır. İlk sinir uzun dalga boyuna sahip kırmızıyı, ikinci sinir orta dalga boyuna sahip yeşili, üçüncü sinir kısa dalga boyuna sahip mavi mor'u algılamaktadır. Ayrıca Helmholtz ışık renkleri ve pigment renklerinin karışımlarının farklı sonuçlar ortaya çıkardığını kanıtlamaktadır (Avcı, 2014: 60).

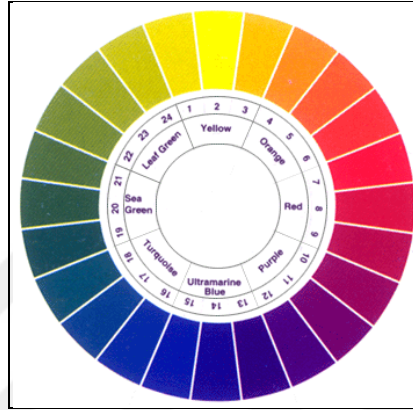
1.10.10. Edwald Hering

Hering, kırmızı, yeşil ve mavinin yanı sıra sarıyı da temel renk olarak kabul etmektedir. Sarı ve mavinin; kırmızı ve yeşilin zıt renkler olduklarını ifade etmektedir. Ayrıca diğer teorisyenlerden farklı olarak gözün siyah ve beyaz renk için ayrı sınıflandırıcılara sahip olduğunu iddia etmektedir (Per, 2012a: 22).

1.10.11. Wilhelm Ostwald

Hering'in teorisini temel alarak kendi teorisini üreten Ostwald yirmi dört renk tonundan oluşan bir çember tasarlamakta ve bu çembere siyah ve beyazı da dahil etmektedir (bkz. Şekil 19). Ostwald görünen bütün renklerin siyah ve beyaz ile tonlandığını ve bu renklerin ölçümlendirilebileceğini iddia etmektedir. Onun renge bu şekilde yaklaşımı sanatçılar tarafından fazla bilimsel bulunmuştur (Per, 2012a: 24).

Şekil 19: Ostwald Renk Diyagramı

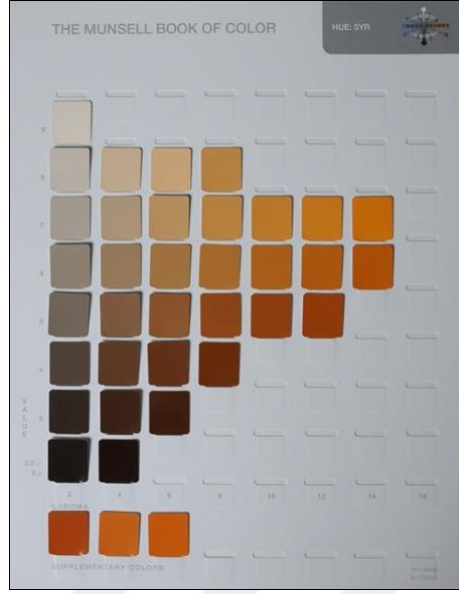


Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/464996730258881578>

1.10.12. Albert Munsell

Munsell'in renk diyagramı kullanım açısından Hering'in çemberinden daha faydalı bulunmaktadır. Munsel harfler ile tanımladığı on adet ana rengi kendi içinde on ayrı tona ayırarak yüz renk tonu elde etmektedir (bkz. Şekil 20). Munsel renkleri ton, değer ve kroma özelliklerine göre ölçümlenmektedir.

Şekil 20: Munsell Renk Diyagramından Bir Örnek



Kaynak: <https://munsell.com/about-munsell-color/how-color-natation-works/how-to-read-color-chert/>

Ostwald ve Munsell'in renk sistemleri oldukça faydalı olmasına rağmen bunların pigment rengi olarak kullanılmamaları eleştiri alır (Per, 2012a: 24).

1.11. Renkler ve İfade Ettikleri Anlamlar

İnsan gözü gün boyunca sürekli olarak renklere maruz kalmaktadır. Ancak insanların az bir kısmı bu renklerin bilinçli olarak farkına varmaktadır ve renklerin neden- nasıl olduğuyla ya da ne işe yaradığıyla ilgilenmektedir. Doğada kendiliğinden bulunan veya insan eli ile yapılan iç mimari, afiş gibi görsel tasarımlarda yer alan renkler gün içinde sayısız kez insan gözü ile temas etmektedir. Çevreden gelen renksel iletiler o kadar yoğundur ki çoğu zaman bilinçsiz olarak algılanmaktadır. Direkt olarak algılananlar ise objelere ait olan renklerdir. Mavi bir arabadan, pembe bir etekten, sarı bir kazaktan bahsedildiğinde renk, tamamen o objeyi anlatacak bir betimleme unsuru halini almaktadır.

Bireylerin renklere karşı tepkileri kişiden kişiye değişmektedir. Aynı renk bir kişi için sakinliği, huzuru temsil ederken bir başkasına göre soğuk ve sevimsiz gözükebilmektedir.

Renkler ile ifade edilen anlamlar günlük yaşantıda büyük bir yere sahiptir. Pek çok insan renklerle ifade edilen sembollerin anlamlarını bilme konusunda sıkıntı yaşamamaktadır. Telefonda kırmızı tuşun telefonu kapatma işine yaraması, yeni doğan bebeklere erkek ise mavi; kız ise pembe kıyafet giyindirilmesi, su bataryalarında kırmızı halkanın sıcak suyu; mavi halkanın soğuk suyu ifade etmesi günlük hayatta kullanılan renksel ifadelerin yalnızca bir kaçıdır. Bunun yanı sıra

konuşma dilinde de renkler ile duygular ifade edilmektedir: Dünyayı toz pembe görmek, alı al moru mor olmak, yeşil ışık yakmak, üzerine kara bulutlar çökmek vs. Renkler aynı zamanda ambalajlı ürünlerin satışı için de sembol olarak kullanılmaktadır: Deodorantlarda pembe rengin çiçek kokusu olması, Coca-Cola'nın kırmızı ve beyazının Noel Baba'yı simgelemesi, mavi-yeşil renkli ambalajların diyet ürünleri olması gibi (Özer, 2012).

İç mekan tasarımlarında kullanılacak olan renkler bile insan psikolojisini olumlu ve olumsuz olarak etkilemektedir.. Bir mekanda duvarların olması gerekenden daha sıcak bir renk ile boyanması odanın daha küçük görünmesine neden olmaktadır. Bu nedenle duvarların birbirine yakın olduğu yerlerde pastel ya da açık tonlar tercih edilmelidir (Özsavaş, 2016: 452). Aksi halde bu durum kişinin odada bunalmasına ve oradan çabuk çıkmayı istemesine neden olabilmektedir.

Renklerin bu kadar çeşitli kullanım alanına sahip olması, ifade ettikleri anlamları daha önemli hale getirmektedir. Örneğin ikaz rengi olarak kullanılan sarı ya da kırmızının yerine pembe kullanılması iletişim sıkıntısı yaşanmasına neden olmaktadır. Ya da önceki örneklerde gösterildiği gibi bir iç mekan tasarımının kullanışlı olup olmasını etkilemektedir.

Yalnızca günümüz insanı için önemli olmayan renkler ilk insanlardan beri çeşitli amaçlarla kullanılmaktadır. Bugün kimya endüstrisinin gelişmesi ile geniş bir skalaya sahip olan renkler geçmişte insanlar tarafından aşiboyası, kökboyası, koşnil ve kırmız böceği kanı gibi yöntemlerle oluşturulmaya çalışılsa da bugünkü çeşitlilikte bir renk skalasına ulaşamamaktadır (Finlay, 2002).

Geçmişte renklerin nasıl oluşturulduğunu bilmek adına aşiboyası önemli bir tekniktir. Çünkü pek çok renk zamanında ondan elde edilir. Günümüzde halen kullanılmaktadır.

Aşiboyası doğal topraktan elde edilen, sarı, kırmızı, turuncu, mor gibi renkleri verebilen bir malzemedir. Aşiboyası ile elde edilen renkler mat olmalarına rağmen zamana karşı oldukça dayanıklıdır (Delamare ve Guineau, 2015: 14). İngilizcede *ochre* olarak ifade edilir. Aşiboyasının insanoğlunun resim yapmaya başlamasından bu yana kullanılan bir renk malzemesi olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü mağara duvarlarında yapılmış resimlerde bile aşiboyası kullanılmıştır. Klasik devirde en iyi aşiboyasının Sinop'ta çıkarıldığı bilinir. Bu nedenle *sinopia* ya da *sinoper* olarak da adlandırılır. Bugünkü anlamıyla doğal toprak boyalarını ifade etmek için kullanılan aşiboyası, aslında içinde demir cevheri bulunan toprak için kullanılan bir terimdir (Finlay, 2002: 40).

Sarı aşiboyası ısıtıldığında kırmızı bir renk alır. Bu renk siena olarak adlandırılır. On sekizinci yüzyılda Hollandalı boya üreticileri Fransa'dan aldıkları sarı aşiboyasını ısıtarak "İngiliz kırmızısı" adı ile satarlar (Finlay, 2002: 41).

1.11.1. Kırmızı

Kırmızı rengin; sevgi, mutluluk, enerji, yaşama sevinci gibi pozitif anlamları olduğu gibi; kan, savaş, nefret, şiddet gibi olumsuz anlamları da bulunur. Kırmızının, cesaret ve şehitlerin kanını ifade eden anlamı, bu rengin bayraklarda sıkça tercih edilmesini sağlar. Ayrıca kırmızı, devrim, eşitlik, birlik gibi politik anlamalar da içerir. Dikkat çekici bir renk olduğu için pek çok insan tarafından tercih edildiği gibi, çabuk fark edilebilir diye reklamlarda ve ürünlerin ambalajlarında da kullanılır (Boztunalı, t.y.: 94-95).

Kırmızı rengin ifade ettiği kan, şiddet, ölüm gibi anlamlarının, kırmızı boyanan üretilmesiyle paralellik taşıdığı söylemek mümkündür. Çünkü kırmızı renk üretmek için kullanılan en iyi malzeme hamile koşnil böceklerinin kanıdır. Bu böceklerin kanından elde edilen boya, kırmızı renkli kıyafetlerden makyaj malzemelerine hatta kirazlı kolalara kadar çok geniş bir alanda kullanılır. Kırmızı ise kırmızı renk yapımında kullanılan bir diğer böcek türünün adıdır. Renk yoğunluğu koşnilden daha azdır. Bu iki böcekten boya elde etmenin yöntemleri ise birbirinden farklıdır: koşnil güneşte kurutulurken kırmızı *ya da yaygın olan Fransızca adı ile kermes* sirke banyosunda öldürülür. Tek başına renk olarak kullanılmayan kan kalay ya da şap ile karıştırılarak kalıcı hale getirilir. Boyasaptar olarak da adlandırılan şap Mısır'da boyayı kumaşa yedirebilmek için kullanılan en popüler malzemedir (Finlay, 2002: 140). 1884'te Kongo kırmızısının bulunması ile kırmızı böceğinden boya elde etme işlemi azaltılmaya çalışılır. Kırmızı renk, aşıboyası ve kökboya ile de elde edilebilir. Kökboyası yöntemiyle bir bitkinin köklerinden elde edilen kırmızı renk aşıboyasının kırmızısına göre daha canlı ve parlaktır (Delamare ve Guineau, 2015: 44).

Kırmızı renk, barındırdığı enerji ile kişide harekete geçme, enerjik olma hissi uyandırır. Ayrıca dostluğun ve sevginin rengidir. Fakat bunun tersi olarak verdiği fazla enerji nedeniyle öfke ve kızgınlığa da sebep olabilir (Sun ve Sun, 1994: 86).

Kırmızı, bazı yörelerde sağlık sorunları ile baş etmek amacıyla kullanılır. İrlandalılar'ın boğaz ağrısını kırmızı renk kullanarak iyileştirmeye çalışmaları buna örnek olarak verilebilir. Özellikle sevgililer gününün vazgeçilmez rengi olan kırmızı aşkı simgelerken; kırılmanın ve narinliğin rengi olan pembe çocukluk aşklarını ifade eder. Ayrıca öfkeyi bastırmak ve kontrol altına almak amacıyla pembe renkli odalar da kullanılır. Fakat kişi odaya adapte olduktan sonra pembe rengin etkisinin ortadan kalktığı gözlemlenir (Akkın vd., 2004: 275).

Kırmızı rengin kişiyi epilepsi nöbetine yatkın hale getirdiği bilinmektedir, Bu nedenle uzun dalga boyunu kesen güneş gözlükleri ile epilepsi nöbeti kontrol altına alınmaya çalışılır (Akkın vd., 2004: 275).

Itten'a göre kırmızı rengin simgesi olan şekil karedir. Kapalı yapısından dolayı içinde sürekli hareket eden bir enerji barındırır.

Resimde kırmızı renk Ortaçağ'da ikonografik anlamlarla kullanılırken, Barok'ta izleyiciyi etkilemek amacıyla vurgulu yapısından dolayı tercih edilir.

1.11.2. Turuncu

Bereketin, maceranın, heyecanın ve gücün rengidir. Antidepresan özelliği bulunur. Kayısı ve şeftalinin anksiyeteye iyi gelmesi ile sahip olduğu turuncu renginin bağlantılı olduğu düşünülür. Cesarete ve yeniden başlamaya yönlendiren olumlu etkileri bulunur (Akkın vd., 2004: 275).

Sıcak bir renk olan turuncu tıpkı kırmızı renk gibi dışa dönmük ve hareketlidir. Ancak turuncu renk, kırmızı rengin içinde bulunan öfke, stres, savaş gibi olumsuz anlamları barındırmaz. Turuncunun olumsuz yanı melankoli ve ümitsizlik olsa da yine de iletişim kurmak için kullanılan hareketli ve yapıcı bir renktir (Sun ve Sun, 1994: 88).

Empresyonistler tarafından sıkça tercih edilir. Ayrıca Van Gogh resimlerinde turuncuyu kontrast renk uyumu yakalamak amacıyla kullanır.

1.11.3. Sarı

Altın rengini çağrıştırdığından dolayı üstünlüğü ve avantajı simgeler. Bilgelik, özgüven gibi anlamları da bulunur. Empati kurma ve doğru karar verme konusunda ideal bir renktir. Ancak soluk sarı, kıskançlık, korkaklık, hastalık gibi negatif anlamları da içermektedir. Saf limon sarısı yorucu bir etki bırakır. Bu durum, limon sarısının, diğer renklere oranla daha parlak olduğu için gözü yormasına bağlanabilir. Sarı renk ağlamaya ve öfke krizi geçirmeye neden olduğu için kullanımına dikkat etmek gerekir. Ayrıca sarı, siyah zemin üzerinde kullanıldığında oldukça dikkat çekici bir hal alır. Bu nedenle siyah zemin üzerine yazılan sarı bir yazı ile önemli konular çabuk fark ettirilebilir ya da bu yazılar uyarı amacı ile kullanılabilir (Akkın vd., 2004: 275).

Sarı renk odaklanmaya yardımcı olur. Sınava girecek öğrencilere kıyafet tercihi olarak sunulabilir. Pozitif ve mutlu düşünmeyi sağlar. Güneş ışınların bedende yarattığı sıcaklık gibi pozitiflik anlamı barındırır. Renk simgeçiliğinde sarı düşünce gücü olarak ifade edilir. Itten sarı rengi, hareketi temsil eden üçgen ile simgeleştirir.

Sarı renk resim sanatında ışığın ifadesi olarak kullanılır. Bu nedenle bütün akımlarda kendini gösterir. Barok resimlerinde sarı renkli ilahi bir ışığa sıkça rastlanır. Yine Ortaçağ'ın dini içerikli sembolik bir rengidir (Eco, t.y.).

1.11.4. Yeşil

Sakinlik hissi verir. Dengeyi ve uyumu simgeler. Kişide güven hissi uyandırır. Ancak çekingenlik ya da umursamazlığa da sebep olabilir (Sun ve Sun, 1994: 92).

Kış mevsiminin mat görünümünün ardından ilkbaharda doğanın uyanması ile yeşil renk etkin hale gelir. Bu nedenle yeşil yenilenmeyi ve tazelenmeyi çağırır. Aynı zamanda doğurganlığın rengidir. Jan Van Eyck'ın *Arnolfini'nin Düğünü* resminde gelinin yeşil renkli bir kıyafet giyinmesi hem doğurganlığın sembolüdür hem de 15. yüzyılda kullanılan gelinlik rengini ifade eder. Yeşil rengin yoğun olduğu doğal bir çevrede yaşayan insanların daha az mide ağrısı çektiği düşünülür. Koyu yeşil kasveti ve ölümü çağırır. Sarıya çalan yeşil ise kıskançlığın ve küslüğün rengidir (Akın vd., 2004: 276).

Giritler resimlerinde yeşil rengi oluşturmak için mavi ve sarıyı karıştırarak kullanır (Guineau ve Delamare, 2015: 28).

Hollandalı Barok ressamı yeşili kahverengi tonların içinde ve oldukça koyu olarak kullanır. Constable'ın kullandığı yeşil ise hem olumlu hem olumsuz pek çok eleştiri alır (Gombrich, 2007).

1.11.5. Mavi

Soğuk renklerden biri olan mavi; sakinliği, durağanlığı, güveni temsil eder. Sorumluluğu, yetenekli olmayı, barışçılığı ifade eder. Olumsuz yönleri de çekingenlik ve başarısız olacak hayallerin peşinde koşma hissidir (Sun ve Sun, 1994: 96).

Mavi renk, denizin ve gökyüzünün ifadesi olması nedeniyle enginliğe sahiptir. Ayrıca ferah bir renk olan mavi nesnelere arasındaki boşluğu da büyük gösterir. A. Ketchman mavi rengin yanılsamaya neden olan psikolojik etkisi ile ilgili bir deney yapar. Ketchman park halinde duran iki mavi aracın arasındaki boşluğun diğer araçların arasındaki boşluktan daha geniş gözüktüğünü ve bu nedenle de mavi renkli araç kullananların park ederken daha fazla kaza yaptıklarını kanıtlar (Özdemir, 2005: 392). C. D. Friedrich mavi rengin engin görünümü ve içsel duygulara vurdu yapan anlamları nedeniyle bu rengi manzaralarında yoğun olarak kullanır. Çünkü Friedrich manzaralarında kullandığı renkler yardımıyla izleyicide yoğun duygusal etkiler oluşturmayı amaçlar.

Açık mavi uykusuzluğa iyi gelirken koyu mavi depresyona neden olabilir (Akın vd., 2004: 276).

Doğadaki hiçbir yiyeceğin renginin mavi olmamasından dolayı iştahı azaltır. Bu nedenle kilo vermek isteyen kişiler yemeklerini mavi tabaklarda yiyebilir ya da buzdolabının ışığını mavi renk yaparak sürekli buzdolabına gitme isteğini bastırabilir (Akkın vd., 2004: 276).

Mavi rengi oluşturmak için lacivert taşı ilk kullananlar Mısırlılar'dır. Ayrıca Mısırlılar mısır mavisi olarak bilinen rengi oluşturmak için bakır ve kalsiyum silikati da kullanır. Mavinin çeşitli tonlarını ortaya çıkarmak için kobalt kullandıkları da bilinmektedir. Çivitotu, mavi renk elde etmek için kullanılan bir diğer yöntemdir. Ancak bu bitkinin toprağı verimsizleştirilmesi olumsuz bir özelliğidir. Önceleri çivitotundan yalnızca açık renkli maviler üretilirken zamanla daha parlak ve çeşitli tonlarda maviler de üretilmeye başlanır (Delamare ve Guineau, 2015: 28).

Mavi rengin simgesel şekli dairedir. Sonsuza kadar tekrar eden yapısı ile ruhu simgeler.

1.11.6. Mor

Asaletin ve kendine güvenin rengi olarak kabul edilir. Sakinleştirici ve uyumlu özellikleri bulunur. (Sun ve Sun, 1994). Bu nedenle sinir hastalarını iyileştirmek için kullanılır. Takıntılardan kurtulmaya ve korkuları yenmeye yardımcı olur. Mordan daha yumuşak bir renk olan macenta ise kişiyi pasif olmaya iter (Akkın vd., 2004: 276).

Antik Yunanda ülser tedavisi için mor renk kullanılır. Bu rengin ağrıyı kestiğine inanılır. Mor rengin ağrı kesici etkisi, bu rengi elde etmek için kullandıkları deniz kabuklarının içinde bol miktarda kalsiyum bulunması ile açıklanabilir (Holtzschue, 2009: 39).

Mor rengi elde etmenin pek çok yöntemi vardır. Geçmişte mısır mavisi ile kırmızı aşiboyasının karışımından elde edilmiş morlara rastlanır (Delamare ve Guineau, 2015: 48).

1.11.7. Gri

Gri renk bağımsızlığı ve özgürlüğü simgeler. Aynı zamanda kişiyi yalnızlaştırdığı da bilinmektedir. Rikard Kuller tarafından yapılan bir deneyde altı kadın ve altı erkekten oluşan on iki kişilik bir grup, belli süreler boyunca iki ayrı odada tutulur. Odalardan biri rengarenk diğeri ise sade, steril ve gri renklidir. Kişilerin odada kalma süreleri boyunca EEG ve nabız ölçümleri yapılır. Sonuçlara göre gri odada yapılan ölçümlerde kalp atışlarının hızı daha fazladır. Ayrıca erkekler kadınlara göre gri odada daha fazla stres yaşar ve daha zor gevşer (Akkın vd., 2004: 277).

1.11.8. Siyah

Yası, ölümü, şeytanı, matemini ifade eder. Olumlu anlamları ise akıl ve erdemli olmaktır (Akkın vd., 2004: 277).

Siyah rengin resimde kullanımıyla ilgili bir batı efsanesi bulunur. Efsane son kez buluşan iki sevgiliyi anlatır. Erkek sonraki gün uzaklara gideceği için kız çok üzgündür. Birden sevgilisinin gölgesinin duvara yansıdığını fark eden kız eline aldığı bir kömür ile gölgenin üzerinden geçerek duvarda gölgesinin resminin kalmasını sağlar. Gerçekte resimde siyah kullanımı bu mitolojiden çok daha öncesine dayanır. Bulgaristan'da bulunan Magura mağaralarında aşiboyası ile birlikte kömür de kullanılmıştır. (Finlay, 2002: 78).

Yüzyıllardır siyah renk için kullanılan en iyi malzemelerden biri söğüt dalından yapılmış kömürdür.

Siyah boya doğada direk bulunan bir renk değildir. Fakat ağaç uru, asma dalı ya da şeftali çekirdeği gibi malzemeler ile üretimi yapılabilir (Finlay, 2002: 83).

1.11.9. Beyaz

Beyaz renk pek çok kültürde saflığı, masumiyeti, barışı simgeler. Ancak Çin'de yasın rengidir (Akkın vd., 2004: 277).

Beyaz renk, tebeşir, çinko, pirinç hatta deniz yaratıklarının fosilleri gibi pek çok malzemedan elde edilebilir. Ressam Jan Vermeer'in beyaz renk tariflerinde kaymaktaşı ve kuartz bulunur.

Kurşun beyazı içinde bulunan kurşun nedeniyle zehirlidir. Yenmemeli ya da solunmamalıdır. Bu rengi oluşturmak için ince kurşun yongası sirke dolu bir kaba konulur. Sirke kurşun ile kimyasal tepkimeye girer. Oluşan kurşun karbonat birikimi ezilir ve güneşte kurutulur. Günümüzde kullanılan yöntemler de bu temel üzerinden devam eder. Kurşun yerine titanyumdan yapılan beyaz daha sağlıklı olsa da kapaticılığı ya da parlaklığı kurşun kadar etkili değildir (Finlay, 2002: 110).

İKİNCİ BÖLÜM

2.MANZARA RESMİNDE RENK

2.1. 17. Yüzyıl Öncesinde Manzara Resminde Renk

Ortaçağda resmin skolastik düşünce etkisi altında olması nedeniyle ressamlar, doğayı, yalnızca dini bir öğretiyi anlatmaya yetecek derecede betimler. Biçimden çok içeriğin önemli olduğu bu resimlerde evler, ağaçlar ve fondaki manzara perspektif kuralları içinde resmedilmez. Bunun nedeni ressamların bilgisizliği ya da kabiliyetsizliği değil anlatılan konunun oldukça önemli olmasıdır. Biçim, içeriğin önüne geçtiğinde izleyicinin dikkati konu yerine ressamın hünerlerine yoğunlaşır ve anlatılan konu ikinci plana düşer. Bu, o dönem sanatı için istenmeyen bir durum olduğundan ressamlar yalnızca konuya odaklanır. Ortaçağ'da ressam bugünkü anlamıyla sanatla uğraşan bir kişi değil yalnızca zanaatkardır. Bu nedenle ondan şaşkıncı derecede güzel resimler yapması beklenmez. Konuyu oldukça açık bir şekilde betimlemesi yeterlidir. Ortaçağ resimlerinde konuya yoğunlaşan ressamlar nesnelere öğrendikleri formlar ile betimlemekle yetinir. Bu resimlerde manzara yalnızca arka planda kullanılan ve konuyu anlatmaya yardımcı olan bir unsurdur. Manzarada perspektife önem verilmez ve renkler sanatçının önceden öğrendiği bilgiler ile kullanılır (Zucker, 1963).

Sanatçılar resimlerindeki betimlemeleri doğa gözlemleri ile yapmaya 14. yüzyılda başlar. Giotto, doğayı olabildiğince gerçeğe yakın olarak betimlemeye çalışır. Onun etkisiyle ressamlar doğayı inceler ve gördükleri her şeyi resimlerinde ayrıntılı olarak betimleyebilmek için çabalarlar. *İsa'nın Kudüs'e Girişi* (Resim 2) resminde Giotto fonda mimari bir yapıyı ve ağaçları kullanmaya çalışsa da perspektif belirgin değildir. Ön plandaki figürler yüzeye çok yakınken arka planda ağaçların üzerinde duran figürler ağaca göre oldukça büyüktür. Arka plandaki mimari yapı ise figürlere göre oldukça küçük görünmekle birlikte resmin derine gitmesini engeller ve kompozisyonu iyice yüzeye yaklaştırır (Cömert, 2018).

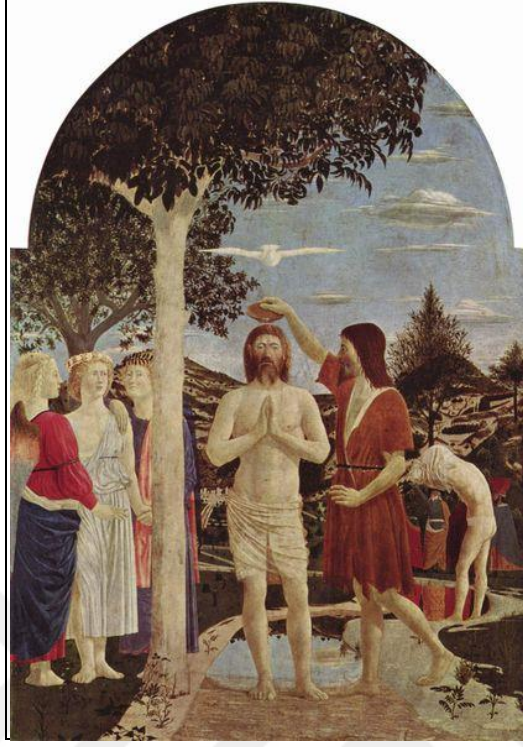
Resim 2: Giotto, İsa'nın Kudüs'e Girişi, (1304-06, fresco, 200 x 185 cm).



Kaynak: www.artway.eu/content.php?id=/121&lang=en&action=show

Pierro Della Francesca'nın *Vaftiz* (Resim 3) isimli resminde arka planda kullanılan manzara dekor gibidir. Neredeyse tek tek betimlenen ağaçların yaprakları suni bir görüntü oluşturur. Ön planda betimlenen ağaç bir sütun gibi dümdüzdür. Bu resimde de figürler yüzeye yakın görünür. Manzara ile resme derinlik verilmek istense de resmin her yerinde renklerin aynı parlaklık ile kullanılmış olması bunu engeller.

Resim 3: Francesca, Vaftiz, (1437, 167 x 116 cm, National Gallery)



Kaynak: <https://francescopozienza.it/il-battiesimo-sol-giordino>

Rönesans'ın insanı ve dünyayı temel alan tutumu Ortaçağ'ın skolastik düşüncesi ile tam anlamıyla zıttır. Rönesans'ta insan değerli bir varlık olarak kabul edilir ve insanın dünya ile ilişkisi önemsenmeye başlanır. 15. Yüzyılda Floransa'yı yönetenlerin topluma karşı gösterdikleri entelektüel tavır toplumun düşünce sistemini de değiştirir. Artık sanat, insanı, dünyayı ve doğayı tanımak için çabalar. Bu dönemde yapılan antik kazılar sonucu bulunan eserler ile Antik çağ düşüncesi önem kazanır. Ressamlar Antik çağın mitolojik hikayelerini de resimlerinde konu edinmeye başlar.

Rönesans döneminde ressam gittikçe doğaya yaklaşır. Renkleri, formları ve nesnelere arasındaki ilişkileri gözlemleyerek bunları perspektif kuralları ile resmetmeye çalışır. Resmin konusu yalnızca dini içerikli resimler olmaktan çıkıp gittikçe genişler. Bu dönemde manzara betimlemeleri daha dikkatli bir şekilde yapılsa da manzara resimleri ayrı bir tür olarak üretilmez; yalnızca fonun daha güzel gözükmeye için kullanılır.

15. yüzyılda bir resmin güzel sayılabilmesi için taklit edildiği nesneye olabildiğince benzemesi gerektiğine inanılır. Çizim kurallarını ve perspektif bilgisini yeterli bulmayan ressam, doğada çizim defterlerine ayrıntılı olarak aldıkları eskizleri atölyelerinde resim yaparken kullanmaya başlar. Aldıkları eskizler doğada her gördükleri değil, özenle seçtikleri bölümlerdir (Akyürek, 1999: 151).

Leonardo da Vinci doğa gözlemlerine oldukça önem verir ve doğadaki renkleri dikkatle inceler. Kırmızı, mavi, yeşil, sarı, siyah ve beyaz renklerden oluşan bir palet kullanır. Eserlerinde renk karışımlarından elde edilen armoniye önem verir. Resimde açıklık- koyuluk, derinlik, gölgelendirme gibi teknikleri uygularken siyah ve beyazı kullanmak yerine renk karışımlarından faydalanması, resimlerini renk açısından kendinden önceki ressamalara göre daha zengin kılar (Per, 2012b: 108). Ayrıca sanatçı resimlerinde *sfumato* tekniğini kullanır. Bu tekniğe göre nesnelerin dış hatları sert olmamalı, boya yumuşak geçişlerle eriyerek kaybolmalıdır. Kullandığı teknik Leonardo'nun resimlerinin oldukça canlı görünmesini sağlar (Bayav, 2009). Sanatçının *Meryem, İsa ve Anna* (Resim 4) resminde fonda betimlenen manzarada bu yumuşak geçişler görülür. Sanatçı kullandığı bu teknik ve uzaklaştıkça matlaşan renk kullanımı ile arka planda derinlik izlenimini vermeyi başarır. Önde bulunan figürler ile fonda betimlenen manzara arasında bir boşluk olduğu hissedilir.

Resim 4: Leonardo da Vinci, Meryem, İsa ve Anna, (1510, yağlı boya, 168 x 130 cm, Louvre Müzesi, Paris).



Kaynak: <https://www.leonardodavinci/the-virgin-and-child-with-saint-anne.jsp>

Leonardo, formu betimlerken ışığa dikkat eder. Işığın etkilerinden oldukça uzak durmaya çalışan sanatçı, formu olabildiğince doğru bir biçimde vermeye çalışır. Doğayı ideal hale getirmek için gözü yanıltan ışık ve renklerden uzak durur ve form ile rengi olması gerektiği gibi vermeyi

amaçlar (Akyürek, 1999: 152). Leonardo'nun resme kazandırdığı bu kurallar 19. yüzyıla kadar neredeyse sarsılmadan devam eder.

Rönesans'ın etkileri Kuzey Avrupalı sanatçıların eserlerinde de görülür. Kuzeyli sanatçılar insanı ve doğayı inceleme konusunda İtalyan sanatçılara eşdeğer bir konumdadır. Ancak İtalyanlar ideal güzelliğin peşindeyken kuzeyli sanatçılar görüneni en gerçekçi hali ile betimlemeyi amaçlar. Resimlerinde en küçük ayrıntılara kadar her şey muazzam bir titizlikle işlenir. Sanatçılar figürlü kompozisyonlara karşı gösterdikleri titizliği manzara betimlemelerinde de uygular. Albrecht Dürer'in *Bitki Deseni* (Resim 5) resmi Kuzeyli sanatçıların ne derece titiz çalıştığını gösterirken sıkı bir doğa gözlemcisi olduklarını da kanıtlar.

Resim 5: Albrecht Dürer, Bitki Deseni, (1503, Kağıt üstüne suluboya, mürekkep ve kalem, 40.3 x 31.1 cm, Albertina Müzesi, Viyana).



Kaynak: www.albrechtdurer.org/great-piece-of-turf

2.1.1. Konusu Figür, Biçimi Manzara Görünümlü Rönesans Resimleri

Manzara resmi bu dönemde ayrı bir tür olarak kendini göstermese de bazı ressamın dini ya da mitolojik konulu resimlerinde manzarayı dikkati çekecek derecede hoş bir biçimde betimleyerek izleyicinin konu yerine doğanın ihtişamına odaklanmasını sağlar. Joachim Patinir'in *Aziz Jerome ile Manzara* (Resim 6) resminde konuya ismini veren figür oldukça küçük bir şekilde betimlenir. Öyle ki öncelik Jerome'da değil manzaradadır ve resim sanki Manzara ile Aziz Jerome gibidir. İzleyicinin gözleri Aziz Jerome'un resimdeki yerini bulana kadar resmin genelinde bir hayli

oyalanmak zorunda kalır. Sanatçı sarp kayalıkların olduğu geniş açılı bir manzarayı Kuzeyli sanatçılara özgü detaycı bir anlayışla betimler. Ressam manzarada ikili perspektif kullanır. İzleyici manzarayı yüksekte görür. Buna rağmen ağaçlar, binalar ve figür cepheden çizildiği için izleyici ile aynı seviyedeymiş gibi görünür.

Dürer tarafından iyi bir manzara ressamı olarak nitelendirilen Patinir sayesinde manzara ressamlığı o döneme kadar ilk kez kullanılan bir tabir olur (Farthing, 2017: 182).

Resim 6: Patinir, Aziz Jerome ile Manzara, (1515-19, Panel Üzerine Yağlıboya, 74 x 91 cm, Prado Müzesi, Madrid).



Kaynak: <https://mydailyartdisplay.files.wordpress.com/2014/05/landscape-with-st-jerome-by-joachim-patinir-c.jpg>

Yaşlı Pieter Bruegel'in sıradan günlük olayları betimlediği resimlerinde de manzara dikkati çekecek derecede ön plandadır. Sanatçının *Karda Avcılar* (Resim 7) isimli resminde avcılar geniş ölçekli bir doğa tasvirinin içinde detay gididir.

Resim 7: Bruegel, Karda Avcılar, (1565, Yağlı Boya, 117 x 162 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana).



Kaynak: <https://www.wikiart.com/en/pieter-bruegel-the-elder/hunter-in-the-snow-1565>

Pieter Bruegel'in *İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara* (Resim 8) resminde İkarus'un yalnızca iki bacağı görünür. Manzara ise yine olabildiğince detaylı betimlenir. Uyumlu renkler kullanılarak betimlenen resimde yalnızca öndeki figürün kırmızı gömleği dikkati çeken renktir.

Resim 8: Bruegel, İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara, (1560, Yağlıboya, 73.5 x 112 cm, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri).



Kaynak: kulakardi.com/ikarusun-dususu-pieter-bruegel-1558-2/

Rönesans sanatında betimlenen figür ve objeler yatay dikeylik ile oluşturulan denge anlayışı içinde resmedilir. Renkler ise zıtlarıyla birlikte ölçülü olarak kullanılır. Sıcak soğuk renk dengesi ve uyumlu renklerin kullanımı da bu sanat için önemlidir. Sanatçı doğada gördüklerini olması gerektiği gibi betimler ve hiçbir zaman aşırılığa kaçmaz.

2.2. Barok Sanat

2.2.1. Barok Sanatı Oluşturan Nedenler ve Katolik Kilisesinin Renklere Etkisi

Barok sanat, Protestanlığın yayılmaya başlamasıyla endişeye düşen Katolik kilisenin Protestanlığa tepki olarak oluşturduğu bir karşı reform hareketidir. Katolik kilisenin skolastik düşüncesine karşı Protestanlığın oluşturduğu Reform anlayışı Katolik kilisesinin gücünü zayıflatır. Özellikle günahların, para karşılığında verilen belgelerle bağışlanması olan endüljansın Alman rahip Martin Luther tarafından eleştirilmesiyle Katolik inanç sarsılmaya başlar. Protestanlar kutsal kitabın halkın anlayacağı bir dil ile yazılması gerektiğine inanırlar. Böylece insanlar Hz. İsa ve Tanrı ile doğrudan ilişki kurarken ruhban sınıfın ritüellerine ihtiyaç duymayacaklardır. Katolik kilisenin dini imgeler kullanarak insanları kandırdığını düşünen Martin Luther ve taraftarlarının bu imgelere saldırması insanların korkuya kapılmalarına neden olur (Öndin, 2018: 11-15).

Barok sanatın doğuşu için kesin bir tarih verilemese de 1527 yılında Roma'nın Almanlar tarafından işgal edilmesi bu sanatın başlangıcı olarak kabul edilebilir. Ayrıca Erken Barok ve Geç Rönesans üslubunda eserler verilmesi de tarihlendirme yapma konusunun belli bir kesinliğe ulaşmasına engel olur. Barok mimarlığın öncülerinden olan Maderna'nın Geç Rönesans tarzı mimari yapıları ya da Tinteretto'nun Barok tarzı figürleri Barok üslubun neden kesin bir biçimde tarihlendirilemediğine sebep olarak gösterilebilecek örneklerdir. Barok sanatın oluşmaya başladığı dönemde 1530 ve 1600 yılları arasında Maniyerizm akımının da ortaya çıkışı bazı sanat tarihçilerinin Barok'un Maniyerizm'den doğduğunu fikrini ortaya atmalarına neden olur. Maniyerizm ile Barok dönemin ortak noktası her iki akımda resmedilen figürlerin de hareketli olmasıdır. Ancak Maniyerizm yalnızca aydın bir kesime hitap eder. Barok ise dinsel duygular uyandırmayı hedeflediği için geniş bir kitleye seslenir. Bu sebeple Maniyerizm ve Barok için farklı amaçlar taşıdıkları söylenebilir. Maniyerizm'in sanat tarihindeki en önemli katkısı klasik Rönesans anlayışını İtalya'nın dışındaki ülkelere tanıtmasıdır (Yetkin, 1977: 15-17).

Barok sanat, Rönesans ve Maniyerizm'den sonra ortaya çıkan yeni bir üsluptur. *Düzgün olmayan inci* anlamına gelen bu kelimeyi eleştirilenler akımı yermek amacıyla kullanır. *Barok* kelimesi XIX. yüzyıl ve sonrasında ise yalnızca bu akımı ifade etmek için; yani akımın sadece ismi olarak kullanılır (Gombrich, 2007; Turani, 2007). Ancak bu kelime zamanla farklı bir anlamı da bünyesinde barındırmaya başlar; birbirini takip eden iki karşıt akımı ifade etmek için de kullanılır. Klasik sanatın akılcılığına karşı Barok'un duygulara hitap eden yaklaşımı kendinden önceki akıma

bir tepkidir. Bu açıdan bakıldığında Romantizm akımının 18. yüzyıl neoklasizmine tepkisi de barok olarak adlandırılabilir. Çünkü burada da akılcı ve sakin olana duygularla ve hareketle verilen bir karşılık vardır (Yetkin, 1977: 15).

Katolik kilisenin etkisiyle oluşan Barok sanat, insanları etkilemeyi amaç edindiği için Klasik sanata göre daha farklı bir yol izler. Barok sanat hareketliliği, teatrallliği, renk kullanımı ve derinlik etkisi ile insanları şaşırır ve büyüler. Bu akımda, resimdeki duygu yoğunluğunun izleyiciye geçebilmesi önemli bir özelliktir (Öndin, 2018: 17-18).

Reform karşıtı bir hareket başlatan Katolikler için, sanatçıların din dışındaki konulara olan eğilimini ortadan kaldırmak ve resmi kilisenin denetimi altına almak oldukça önemlidir. Bu nedenle Barok üslup ile resim sanatından; vaftiz, günah çıkarma, Meryem Ana'nın gebeliği azizler gibi dini konuların betimlenmesi beklenir. Trento şehrinin Din Meclisi, ressamı sıkı bir denetime almak ister ve resimlerdeki figür sayısından figürlerin duruşuna kadar her şeye müdahale etmeye çalışır. Protestanlara karşı bu tür önlemler almayı deneyen Din Meclisi, yalnızca din içi ve din dışı konulu resimlerin ayrılmasında ve dini resimlerde çıplak figürlerin kaldırılması konusunda başarılı olur. Bu sebeple Barok üslup, Katoliklerin çabalarına rağmen reform karşıtı bir sanat olarak tanımlanamaz (Yetkin, 1977).

2.2.2. Trompe-l'oeil Efeği ile Renksel Yanılsama

Resimde gerçeklik duygusu, izleyiciyi etkilemeyi seven Barok üslup için önemli bir unsur olur ve kendini daha çok dini konulu eserlerde gösterir. Katolik inancı güçlendirmek isteyen kilisenin etkisiyle tavan resimleri bu dönem eserlerinde önemli bir yere sahip olur. Perspektif konusunda oldukça başarılı olan Barok ressamı mimari yapıyı resimde devam ediyormuş gibi göstererek izleyiciyi yanılsama içine sokar (Öndin, 2018: 33). İzleyiciyi bu şekilde aldatan resimlere Trompe-l'oeil denir (bkz. Resim 9). Trompe-l'oeil terimi 19. yüzyılda ilk olarak Fransa'da kullanılır ve gözü aldatmak anlamına gelir. Trompe-l'oeil'in amacı perspektifi ve renkleri kullanarak ilk bakışta izleyicinin resmi mekanın bir parçası zannetmesini sağlamaktır. Mekanla oldukça uyumlu görünen resmin renk tonları mekana olabildiğince benzerdir. Ayrıca mekana ışığın nereden girdiği önemlidir. Çünkü resimde kullanılan ışığın mekandan farklı görünmemesi için aynı açı ile resmedilmesi gerekir. Trompe-l'oeil resimlerinde objeler aldatmayı sağlayabilmek için gerçek boyutunda betimlenir. Ayrıca resimler gölgelendirme ile üç boyutlu hale getirildikleri için ilk bakışta mekandan ayırt edilemez. Trompe-l'oeil efektinin başarılı bir şekilde uygulanması izleyiciyi büyük bir yanılsama içine düşürür (Leppert, 2017: 39). Bu efekti gerçekçi kılan bir diğer unsur ştuka adı verilen alçı heykel ve süslerdir. Ştukaların yapılma amacı ressamın çizdiği hayali sütunlara üç boyutlu bir etki vermeyi sağlamaktır. Gerçeğin ve hayalin iç içe geçirilmesiyle elde edilen bu karışım izleyici üzerinde daha derin etkiler bırakır (Turani, 2007: 444). Barok sanatın çizgiden çok renk ağırlıklı tavrı ile oluşan bu efekt izleyiciyi oldukça derinden

etkileme gayesi güder. Fakat manzara resimleri için böyle bir durum söz konusu değildir. Çünkü Katolik inancın etkisinden uzak ressamlar tarafından üretilen manzara resimleri insanları sarsıcı bir şekilde etkilemek yerine onlarda duygusal hisler uyandırmayı amaçlayan içselliği ön planda tutar.

Resim 9: Tiepolo, Presn Merdivenleri Dekorasyonu, (Trompe-l'oeil Efeği, 1750 -53).



Kaynak: www.duwardakisanat.com/blog/fresk-sanati/

2.2.3. Klasik Sanatın Çizgiselliğine Karşı Barok Sanatın Renkliliği

Rönesans'ın sağlam form anlayışı Barok dönem ile birlikte yerini dağınıklığa bırakır. Durağan figürler hareketlenirken, anlık görüntüler ve şaşırtıcı ifadeler önem kazanır. Kurallardan kurtulmaya başlayan resim kişisel üslupların yansıtıldığı bir alana dönüşür (Turani, 2007: 442) Rönesans'ın ağırbaşlı ve sakin yatay dikey çizgileri hareketliliği arayan Barok'ta diagonal çizgilere dönüşür. Simetri, anlaşılabilir olma ve denge Rönesans'ta önemliken Barok anlık hareketi yakalama yöntemlerini arar. Bu yüzden Rönesans'ın sağlam çizgi anlayışı Barok'ta renk geçişlerine dönüşür. Rönesans'ta açıkça betimlenen figür ve objeler Barok'ta gölgeler içinde eriyerek kaybolur (Yetkin, 1977). Rembrandt'ın *Jan Six* isimli portre çalışmasında renklerin yumuşak bir biçimde eridiği görülür. Ayrıca sanatçı bu resimde figürün yüzünü ve sağ elini detaylı bir biçimde betimlerken sol elini ve sol omzunda asılı duran kıyafetini kalın fırça vuruşlu renk lekelerinden oluşturur (Gombrich, 2007: 422). Rembrandt resimlerinde mavi rengi kullanmaz. Işık gölge konusunda usta olan sanatçı, kullandığı altın rengi parıltılarla resimlerine güçlü bir anlatım katar. Beyaz ile karıştırarak kullandığı renkler ise sarı, kırmızı, yeşil ve kahverengidir. Resimlerinde ışık gölge arasında güçlü kontrastlar değil yumuşak geçişler bulunur (Per, 2012b: 108). Bu yumuşak geçişler ve kaybolan kontrastlar 19. Yüzyıl empresyonist sanatçıları etkiler ve empresyonistler manzaralarında bu teknikten çokça faydalanır. Vermeer'in manzaraları da yumuşak geçişlere sahiptir ve renkler oldukça ölçülü bir şekilde kullanılır (bkz. Resim 10).

Resim 10: Johannes Vermeer, Delf Manzarası, (1661, Yağlı boya, 115 x 96, Maurits huis Royal Picture Gallery).



Kaynak: https://www.artble.com/artists/Johannes_Vermeer/paintings/view_of_delft

Klasik sanat, yatay dikey çizgilerin oluşturduğu sağlam bir forma ve bu sağlam formun neden olduğu sınırlı hareketlere sahiptir. Barok sanat için bu sınırlılık fazla katı ve gerçek hayata da aykırı bir durumdur. Klasik sanatta saf renk, karşıtlarıyla birlikte ölçülü bir şekilde kullanılır ve bu anlayış klasik sanatın yatay-dikeyliği temel alan tutumuna paralel olarak gelişir. Barok dönem Klasik sanata göre daha devingen tarzı ile karşıt renk kullanımını kırar. Karşıt renklerin kullanımı hiç yoktur denilemez ancak rengin bu şekilde kullanımı Barok üslubun temelini oluşturmaz. Klasik dönemin çoklu renkliliği Barok dönemde yerini vurgulu renklere bırakır. Klasik dönemde renkler resim üzerine ölçülü olarak dağıtılır. Barok dönemde ise renkler resim üzerinde bir ya da birkaç dikkat çekici renk noktası halindedir. Bu yeni kullanım resmin bütün görüntüsünü değiştirir. Resimde denge kavramının yerini renk almaya başlar (Wölfflin, 2015).

2.2.4. Barok Dönemin Renkçi Ressamları

Barok döneme öncülük eden ressamlar renk kullanımı ile ilgili olarak gelecek akımlara ilham verir. Bu nedenle Barok dönem manzara ressamlarından ayrı olarak bahsedilen bu ressamlar geleceğe yön vermeleri açısından oldukça önemlidir. Vurgulu renkleri ve ışık gölge kullanımları ile izleyiciyi etkilemeyi başarırlar. Barok manzara ressamlarının klasik anlayışa sadık kalmalarına karşı Katolik kilisenin etkisiyle resim yapan öncü sanatçılar resmi biçim olarak Rönesans etkisinden kurtarır ve daha cesur renkler ile dikkati üzerinde toplamayı başarır. Bu sanatçıların resimlerinde önemli olan figürdür. Manzaranın bir tür olarak ortaya çıkışı Protestanlığın etkisinde resim yapan Barok manzara ressamları sayesinde olur (Turani, 2007).

2.2.4.1. İdeal Güzellik Kavramının Yıkılması ve Güçlü Işık Kullanımı

Barok dönemin önemli sanatçılarından Caravaggio, Klasik sanatın vazgeçilmez unsurlarından olan ideal güzellik kavramını terk eder. Bu durum Caravaggio'dan önce hiçbir sanatçının almaya cesaret edemediği bir risktir. Yalnızca gerçeği göstermeyi hedefleyen sanatçının doğalcı bir yaklaşım ile çalışması bu şekilde bir üsluba alışkın olmayan çevreler tarafından eleştirilmesine neden olur. Caravaggio'nun üç havariyi ve Hz. İsa'yı betimlediği *Kuşkucu Thomas'ı* dini temalı bir resim olmasına rağmen alışılmışın dışında betimlenir. Kutsallığın ağırlığını ve zarafetini taşıması gereken havariler, yırtık kıyafetleri ve Hz. İsa'ya şaşkınca bakan gözleri ile sıradan insanlardan farksızdır. Havarileri bu şekilde resmeden Caravaggio'nun amacı onları küçültmek değil gerçekte oldukları insan kimliği ile göstermektir. Caravaggio figürleri idealize etmeye çalışmaz; onları oldukları gibi resmeder. Ayrıca ışık gölge ile oluşturduğu kontrastlar resimdeki konunun ciddiyetinin izleyici tarafından daha iyi algılanmasına yardımcı olur (Gombrich, 2007: 392). Resimlerinde koyu zemin üzerine kullandığı vurgulu renkler ile dikkati çekmeyi başarır. Ayrıca ışığı göstermek amacıyla seçtiği renkler ile de anlatıma güç verir. "İsmail'in Kurban Edilişi" resminde figürler arkadaki manzaraya göre daha detaylıdır ve bütün dikkati üzerine çeker. Ancak arkadaki manzara resimde anlatılmak istenen hikayenin gerçekliğinin izleyiciye daha iyi geçmesini sağlayacak derecede ölçülü bir şekilde betimlenir.

Resim 11: Caravaggio, İsmail'in Kurban Edilişi, (1601, 104 x 135, Galleria Degli Uffizi Florance).



Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilarsoyadic/caravaggiomichelangelo/michelangelo-caravaggio-hz-ismailin-kurban-edilmesi-4199/>

2.2.4.2. Daima Taze Kalan Renkler

Tıpkı Caravaggio gibi sıkı bir doğa gözlemcisi olan Rubens'in resimlerinde renk kullanımı ve parlak ışık ön plandadır. Sanatçı, sipariş üzerine yaptığı resimlerin bazen sadece renkli taslaklarını hazırlar ve taslağı tuvale geçirme işini öğrencilerine bırakır. Öğrenciler renkli taslağı büyük bir titizlikle tuvale geçirdikten sonra resim üzerinde yaptığı bazı düzeltmelerle eseri bitirir. Renk kullanımının ışıltılı ve canlı olması eserlerinin yeni bitirilmiş gibi taze kalmasını sağlar. *Bir Çocuk Başı* isimli portre çalışmasında, küçük kızın yanaklarındaki kırmızılık ve gözleri ile dudaklarındaki ışıltılı renkler portreyi oldukça gerçekçi gösteren unsurlardır (Gombrich, 2007: 400). "Paris'in Yargısı" resminde ise Rubens başarılı figürlerini yine başarılı bir doğa betimlemesi içerisine yerleştirir. Ağaçların hafifliği ve doğa betimlemesinin yumuşak tonlar ile yapılması, mitolojik konulu resme masalsi bir hava katar.

Resim 12: Rubens, Paris'in Yargısı, (1636, 193 x 144Ulusal Galerî, Londra).



Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/the-judgement-of-paris-sir-peter-paul-rubens.html>

2.2.4.3. Rengin Parçalı Kullanımı

Rubens İspanya ziyareti sırasında Velazquez ile tanışır ve onu Roma'ya gitmeye teşvik eder. Velazquez İtalya'ya seyahat etse de ilk ziyaretinde burada uzun kalmaz. Kral ve ailesinin portrelerini yapma görevi çok çekici olmasa da Velazquez renk kullanımı ile bu görevi çekici hale getirmeyi başarır (Gombrich, 2007: 407). Tıpkı Caravaggio gibi doğa etütlerine önem veren Velazquez de gördüklerini yücelterek çizmek yerine olduğu gibi betimlemeyi tercih eder. *Papa X. Innozenz* resminde güçlü bir karakter incelemesi yer alır. Bununla birlikte sanatçının kumaşlar üzerindeki ışık oyunları ve geniş fırça kullanarak kumaşı renklendirmesi konu kadar anlatıma da önem verdiğini gösterir. Sanatçının renklerle bu şekilde oynaması yeni bir yaklaşımdır ve resmin sadece konusuyla değil renk kullanımıyla da önemi etkiler yaratacağını gösterir (Turani, 2007).

Resim 13: Velazquez, Breda'nın Teslimi, (1635, Tuval üstüne yağlı boya, 307 x 367 cm, Museo del Prado, Madrid).



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/spain/a/velzquez-the-surrender-of-breda>

Velazquez'in boyayı tuşlar halinde kullanma şekli resme getirdiği önemli yeniliklerdendir. İlerde empresyonistleri de etkileyecek olan bu boya kullanımı renklerin daha taze görünmesini sağlarken anlık olanı yakalamayı da kolaylaştırır. Ressam rengi bu şekilde kullanarak objenin bilinen formunu betimlemek yerine o an görünen şeklini renk ile ifade etmeye çalışır (Turani, 2007: 461). Empresyonist sanatçılar Velazquez'in etkisiyle öğrendikleri bu teknik sayesinde gün ışığının anlık hareketlerini hızlıca yakalayarak resmetmeye çalışır.

Hareketlilik ve anı yakalama Barok üslubu Klasik sanattan ayıran bir unsurdur. Velazquez'in anı yakalama konusunda neredeyse bir fotoğraf makinesi kadar hassas olması onun usta bir Barok ressamı olduğunu gösterir. *Nedimeler* (Las Meninas) resminde Velazquez tarafından portreleri yapılan kral ve kraliçenin bakış açısından odadaki diğer kişiler görülür. Resimde, uzaktan tablosuna bakan Velazquez, aynadan yansımaları görülen kral ve kraliçe, anne babasını neşelendirmek için gelen Infanta Margarita ve Margarita ile ilgilenen nedimeler sanki bir anlığına donmuş gibidir (Gombrich, 2007: 409).

2.2.5. Barok Dönem Manzara Resmi

İngiltere, Hollanda ve Fransa Barok sanatın süslü üslubunu kabullenmez. Bu yüzden Klasik sanatın sakinliği ve uyum arayışı bu ülkelerin sanatında uzun yıllar kendini muhafaza eder. Detaycılığı seven Protestan Hollanda dini konulu resimler üretmek yerine manzara, natüromort ve tür ressamlığında önemli eserler verir (Krausse, 2005; Turani, 2007).

Rönesans dönemi ile ressamalar usta ıarak ilişkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlar ve resimde bireyselci anlatım önem kazanır. Barok sanat bireyselciliğin Rönesans'tan çok daha güçlü olduğu bir dönem haline gelir. Manzara resimleri bireyselci anlatım ile farklı bakış aılları kazanan ressamaların kendilerini en rahat ifade edebildikleri türdür. Özellikle XVII. yüzyıl Hollandalı sanatçıları tarafından sıkça kullanılan bu tür, şişsel anlatımı ile izleyicide güzellik duygusu uyandırır. Bunun yanı sıra yalnızlık, ölüm ve zamanın akıp gitmesi gibi sembolik anlamları da içinde barındırır. Hollandalı ressamalar doğa tasvirlerini idealize etmeye çalışmaz ve mütevazi denilebilecek manzara resimleri üretirler. Renk skalasının oldukça aza indirgenmesi resimlerin ihtiyaşını azalmaz aksine içindeki sembolik anlamı kuvvetlendirdiği için daha derin etkiler yaratır (ndin, 2018: 188).

Hollandalı manzara sanatçıları doğada aldıkları eskizleri atölyelerinde yağlıboyaya çevirir. Bunu yaparken kendi yorumlarını da resme katan sanatçılar simgesel anlamları olan eserler üretir. Hollandalı sanatçıların doğada çalışmaları 19. yüzyılda Barbizon ekolüne ve Empresyonistlere ilham kaynağı olur. Ancak empresyonist ressamalar Hollandalı manzara sanatçılarından farklı olarak doğada aldıkları eskizleri yine doğada bitirmeye çalışırlar (Krausse, 2005: 45).

Rönesans döneminde sanatçılar resimlerinde belirli kalıplar kullanmak yerine doğayı analiz etmeye çalışır. Barok sanatçısı da Rönesans döneminden kalan bu vazifeyi devam ettirir. Ressamalar nesnelere formunu dikkatlice yapmak yerine, ışık, anlık hareketler ve zamanın akışının nesnelere üzerindeki etkisi üstüne yoğunlaşır. Katolik kilisenin baskısıyla yapılan dini içerikli resimlerde ışık sembolik anlamda kullanılır. Protestan kilisesinin dini içerikli resimlere sıcak bakmaması ressamaları farklı konularda resim yapmaya iterken aynı zamanda ressamalar için yeni pazarlar da oluşturur. Manzara resmi yaparak geçimini sağlayabilen ressamalar, Katolik kilisesi baskısı altındaki resamlara göre doğayı daha iyi gözlemleyerek resimlerini gerçek ışığa göre üretirler (ndin 2018 ; Karavit, 2006).

Herkules Seghers çalışmalarını daha çok çinko üzerine kazıma baskı tekniği ile yapan manzara ustalarındandır. Sanat eserinin yalnızca gözlem, etüt ve sanatçı yorumuna dayanmadığı, geleneğin de sanat oluşturmak için önemli rol oynadığı onun eserlerinde keşfedilir. *Rhenen Kentine Bakış* (Resim 14) isimli resminde sanatçının yatay ve dikey hatlardan oluşan bir kompozisyon kullandığı görülür. Resimdeki yatay paralel çizgiler derinliğin elde edilmesini sağlar. Hayatı borç içinde geçen ressam bir dönem unutulur ve eserleri daha sonra yeniden keşfedilir (Turani, 2007: 479).

Resim 14: Herkules Seghers, Rehenen Kentine Bakış, (1627-29, Yağlı boya, 27 x 36).



Kaynak: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hercules_Seghers_-_View_of_Rhenen_-_WGA22140.jpg

Annibale Carracci Maniyerist dönemden Erken Barok döneme geçiş aşamasındaki önemli bir sanatçıdır. Figürleri incelemesi ve doğayı gözlemlemesi onu Maniyerist sanatçılardan ayırırken sanatındaki Rönesans etkileri de ortaya çıkarır. Hollandalı Barok manzara sanatçıları genellikle doğayı yoğun bir biçimde gözlemleyip gördüklerini resimlerinde yansıtmaya çalışırken Carracci gözlemediklerinin tümünü almaz yalnızca uygun gördüklerini resmeder. Ayrıca tanrıların ve çobanların olduğu figürleri resimlerine yerleştirerek Antikite ile manzarayı birleştiren eserler üretir. *İdeal Manzara* Carracci'nin en önemli eseridir. Doğada gördüklerini yeniden düzenleyerek oluşturduğu manzara kompozisyonu diğer sanatçılar tarafından sürekli tekrar edilen bir şablon haline dönüşür (Turani, 2007: 458).

Gökyüzünün, tablonun dörtte üçünü kaplaması fikri sanat tarihinde Hollandalı resamlara aittir. Gri, kahverengi ve toprak tonlarının birleşimi ile oluşan ağırbaşlı manzaralar, ressamların yalnızca doğada gördüklerinin tabloya yansımalarıdır. Herhangi bir abartı barındırmazlar (Gombrich, 2007; Wölfflin, 2005).

2.2.5.1. Gri, Okr ve Koyu Yeşil ile Akıp Giden Zaman Hissi

Gri rengin fazla kullanımı kişiyi içine çekilmeye ve yalnızlığa iter. Hollandalı manzara ressamlarının resimlerinde de durum böyledir. Bu resimlerde manzara yalnızlığı, akıp giden zamanı ve bu geçen zamanın bıraktığı izleri hissettirir. Hollanda manzara resimlerinde oldukça fazla kullanılan gri renk bu etkinin verilmesinde önemli rol oynar. Ölümü, kasveti hissettiren koyu yeşil

renk de bu resimlerde gri ile birlikte kullanılır. İki renk birbirini anlam bakımından da tamamlayarak yalnızlık hissinin iyice pekişmesini sağlar.

Jan van Goyen Akdeniz'in sıcak ve parıltılı ışığını şüresel bir dille resimlerinde yansıtan kuzeyli sanatçılardandır. Goyen'in resimlerinde kullanılan ışık gözü yormaz. Kullandığı renkler özellikle son resimlerinde daha soluktur. Manzarayı oldukça sade bir biçimde aktaran sanatçı rüzgarın etkisini dahi seyircide hissettirebilecek eserler üretir (Atasoy, 1985: 162). *Nehir Kıyısında Yel Değirmeni* (Resim 15) resmi, doğanın ihtişamını sınırlı renklerle başarılı bir şekilde gösterir (Gombrich, 2007: 419).

Resim 15: Goyen, Nehir Kıyısında Yel Değirmeni, (1642, Yağlıboya, 29.4 x 36.3.).



Kaynak: www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-goyen-a-windmill-by-a-river

İki Meşe Ağacı (Resim 16) tablosu ile Goyen ıssızlığın hakim olduğu bir manzarayı resmeder. Oldukça sınırlı renklerin kullanıldığı manzarada o kadar az obje vardır ki göz ister istemez iki meşe ağacının üzerinde takılı kalır. Ağacın altındaki iki figür oldukça küçüktür. Yaşlı ağaçların sert kıvrımlı dalları bize geçip giden zamanı anlatır (Öndin, 2008: 189).

Resim 16: Goyen, İki Meşe Ağacı, (1641, 88.5 x 110.5 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Rijksmuseum, Amsterdam)



Kaynak: www.wikiart.org/en/jan-van-goyen/landscape-with-two-oaks-1641

Goyen'in resimlerinde oker renk ve griler diğer renklere oranla çok daha yoğun kullanılır. Hatta oker rengin gökyüzünde bile kullanıldığı gözlemlenebilir. (Turani, 2007: 479)

Goyen'in *Köy Evlerinin Yanındaki Çıkırlıklı Kuyu* (Resim 17) resminde gökyüzü resmin yarısını kaplar. Uzaklaştıkça küçülen ağaçlar ile diyagonal sıralanmış kum tepelikleri resme derinlik verir (Wölfflin, 2015: 98).

Resim 17: Goyen, Köy Evlerinin Yanındaki Çıkırlıklı Kuyu, (1631, 80 x 55 cm, Yağlı boya, Gemaldegalerie, Dresden).



Kaynak: https://www.wikidata.org/wiki/Q50324882#/media/File:Goyen_1633_Peasant_Hunts_with_a_Sweep_well.jpg

Meşe Ağacı ile Manzara (Resim 18) resmi izleyiciyi içsellğe yönlendiren bir doğa görüntüsü sunar. Gökyüzü burada da resmin yarısını kaplar (Öndin, 2018: 189). Resimde en belirgin ve büyük forma sahip olan yaşlı meşe ağacı asıl odak noktasıdır. Ağacın büyüklüğü yanında figürlerin küçük kalması resmedilen doğanın görkemini gözler önüne serer. Toprak tonları, okr, gri ve yeşillerle betimlenen resim geçmiş bir anın donmuş görüntüsü gibidir.

Resim 18: Goyen, Meşe Ağacı ile Manzara, (1634, Tuval üzerine yağlıboya, 87 x 105 cm, Ermitaj Müzesi, St. Petersburg).



Kaynak: www.hermitagemuseum.org/ups/portal/hermitage/digital-collection01.+paintings/43590

Jacop van Ruisdael'in manzaraları yalnızca doğa görüntüsünün tuvale aktarılması değildir. Ağaçları, çayırık alanları bolca işleyen ressam gökyüzündeki bulutları bile öğrendiği bir form ile yapmaz; doğayı sürekli inceleyerek yeni baştan resmeder. Resimlerinde kullandığı doğa manzarası daha çok manevi duyguların yansıtıldığı eserler olur. *Nilüferli Göl ve Meşe Ormanı* resminde canlı ve dinamik duran bir ağaç ile ön planda neredeyse yıkılacak gibi duran yaşlı başka bir ağacın oluşturduğu tezatlık kişiye hayat ve ölüm arasındaki ilişkiyi hatırlatır. (Atasoy, 1985: 161)

Jacop Isaackszon van Ruisdael'in *Çobanlar ve Köylülerle Manzara* (Resim 19) isimli resminde geçen zamanın bıraktığı izler; parlak gökyüzünün altında ters ışığa maruz kalan yaşlı ağaçlar ile kendini gösterir. Okr, koyu yeşil ve gri bu resimde de yoğunluktadır. Yalnızlık hissi geniş bir alan olarak betimlenen manzarada figürlerin küçücük kalmasıyla iyice pekişir. Renklerin matlığı izleyicinin bu hissi en etkili haliyle hissetmesine yardımcı olur. (Öndin, 2018: 352).

Resim 19: Ruisdael, Çobanlar ve Köylülerle Manzara, (1660, 52 x 60 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Galleria delgiUffuzi, Floransa).



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jak_Isaacksz_van_Ruisdael_-_Landscape_with_shepherds_and_peasants_-_WGA6A20501.jpg

Pitoresk kelimesi resmedilmeye değer, el değmemiş doğal unsurlar için kullanılır. İnsan eliyle bozulmamış doğa ya da modern yaşamdan farklı olarak eski gelenekler ile devam eden yaşam şekli pitoreske örnek verilebilir. Koyu renkli bulutları, akşamüzeri güneşi, dereleri, ve ormanları ile Jacop van Ruisdael'in manzaraları da şiirsel anlatımlı pitoresk görüntülerdir. Yaşadığı kent olan Haarlem'in orman ve deniz görüntüleri üzerinde yaptığı ışık gölge incelemeleri ile pitoresk sahneler üzerinde uzmanlaşan sanatçı için ruh durumunu da resimlerinde ifade ettiği söylenebilir. *Ağartma Alanları ile Haarlem Görünümü* (Resim 20) resmi de pitoresk bir sahnedir. Sanatçının mat renkleri ile yalnızlaşan şehir huzurlu ve yalnız görünür.

Resim 20: Ruisdael, Ağartma Alanları ile Haarlem Görünümü, (1665, 62 x 55 cm, Kunsthhaus, Zürih).

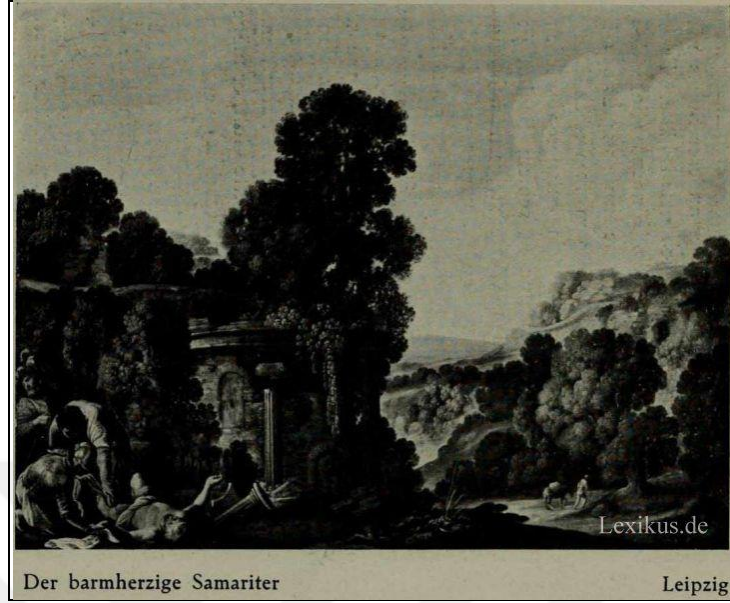


Kaynak: www.theartwolf.com/landscapes/van-ruisdael-haarlem-bleaching-growds.htm

2.2.5.2. Altın ve Gümüş Renkli Işıklarla Betimlenmiş Antik Manzaralar

Adam Elsheimer yeniden düzenlenmiş ideal manzaranın Kuzey'deki temsilcisidir. Bir süre Roma'da kalan sanatçı doğanın güzelliğini burada keşfeder. Yaptığı manzara resimleri Annibale Carracci'ninkiler gibi doğadan direkt alınmayan bazı şeylerin eklenip bazı şeylerin çıkarıldığı eserlerdir. Elsheimer'ın resimlerindeki çekiciliğin sebebi doğanın huzur verici bölümlerini büyük bir ustalıkla bir araya getirmesidir. *Merhametli Samarit ile Manzara* (Resim 21) isimli resimle sanatçı ağaçları detaylı gözlem sonucu oluşturulmak yerine bilindik bir formda tasarımsal olarak resmeder. Elsheimer'ın eserleri Claude Lorrain ve Poussin'e de örnek olur (Turani ,2007: 458).

Resim 21: Adam Elsheimer, Merhametli Samarit ile Manzara, (1600, Leipzig, Museum der bildenden Künste).



Kaynak: http://www.lexikus.de/pics/manager/maler/elsheimer_adam/035-elsheimer.-der-barmherz.jpg

Fransız Nicolas Poussin hayatının büyük bir kısmını İtalya'da geçirir ve resimlerinde antik izleri benimser (bkz. Resim 22). İtalya'da elde ettiği başarısı Paris'e döndüğünde XIV. Louis'in sarayında ressam olmasıyla iyice pekişir. Ürettiği eserlerin biçimi kadar içeriğine de önem verir. Özellikle manzara resimleri yalnızca görüneni vermekten ziyade uyumun ön planda olduğu eserlerdir. Betimlemelerini klasik üslup ile yapan sanatçının resimlerinde Akdeniz güneşinin aydınlığı hissedilir. Resimlerindeki yatay-dikey hareketliliği oluşturmak için dağların yataylığını ağaçların dikeyliği ile keser (Turani, 2007; Krausse, 2005). Büyük bir sadakatle bağlı kaldığı klasik anlayış Fransız ressamlar için Poussin'i vazgeçilmez kılar.

Resim 22: Poussin, Dul Eşi Tarafından Külleri Toplanan Phocion ve Arazi, (1648, Yağlı boya, 116 x 176 cm).



Kaynak: www.art.now.and.then.blogspot.com/2012/heoric-landscapes.html

Claude Lorraine de Poussin gibi, uzun yıllar İtalya'da kalır. Poussin manzara türünü sonradan keşfederken Lorraine en başından beri manzara ile ilgilenir. Mitolojik konulu eserler üretse de resimlerinde öne çıkan asıl unsur ışıktır. Kahverengi tonların ağırlıkta olduğu resimlerinde, mimari yapılar derinlere gidildikçe ışığın içinde kaybolur (Krausse, 2005: 44). Lorraine Carracci'den sonra ideal antik manzaranın diğer bir önemli temsilcisidir. Resimlerine başlamadan önce doğada renkli etütler alır ve ardından hayalindeki figür ve antik yapılarla bunları birleştirerek eserlerini oluşturur. Eserleri Poussin'inkiler gibi klasik anlayışta ve dengelidir. Ancak Poussin'in resimlerinde öğlen ışığının netliği görülürken Lorraine sabah ve akşam vakitlerinin hafif puslu ışığını tercih eder. Bu da onun resimlerini hayali bir dünyanın yansıması gibi gösterir. *Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara* (Resim 23)resminde hayalindeki antik dünyayı ve antik figürleri betimleyen sanatçı okru ve koyu yeşil renklerin yoğunlukta olduğu bir palet kullanır.

Resim 23: Claude Lorrain, Apollon'a Kurban Adayış ve Manzara, (1662, 175 x 220 cm, Tuval Üzerine yağlı boya, Anglesey Abbey, Cambridgeshire).



Kaynak: www.nationaltrust.collections.org.uk/object/515656

17. yüzyılda rengi en doğru hali ile vermek isteyen ressamlar, küçültme aynası, isli cam, camera obscura gibi tekniklere başvurur. Claude Lorrain de manzara resimlerini yaparken yüzeyi karartılmış camdan faydalanır (Avcı, 2014: 56). Küçültme aynası ise siyah beyaz fotoğrafların ton ayarlaması ile aynı işlemi yapan bir aygıttır. Bu aygıt sayesinde ön plan ile arka plan arasındaki ton farklılıkları rahatlıkla ayarlanır ve yumuşak geçişlerin yapılması kolaylaşır (Gombrich, 1992: 72).

Sabah Manzarası (Resim 24) isimli resminde Lorrain, antik bir yapının önünde ve koca ağaçların altında küçük figürler betimler. Uzakta görünen mavi dağlar, sis içinde kaybolan ağaçlar resme derinlik etkisi veren unsurlardır (Turani, 2007: 464).

Resim 24: Claude Lorrain, Sabah Manzarası, (Yağlı boya).



Kaynak: <https://artble.com/artist/claude/lorrain>

Roma'da yaptığı gezintiler sonucu özenle seçtiği doğa görüntülerinden aldığı eskizler ile manzara resimleri yapan Claude Lorrain özellikle ağaç betimlemeleriyle izleyiciyi büyüler. Kullandığı gümüş ve altın ışıklar resimlerine masalsı bir hava katar. Bazı İngiliz zenginlerinin bahçe düzenlemelerini Lorrain'in tablolarına benzetmeye çalışmalarından, sanatçının ne kadar büyük bir kitleye etki ettiğini anlaşılabilir. Ayrıca 18. Yüzyıl Fransız Romantik sanatçıları da Lorrain'in özellikle sisli manzara resimlerinden etkilenir (Atasoy, 1985 ve Tansuğ, 2011).

Lorrain ve Poussin, resimlerinde ışık ve gölgeyi kullanırken gerçek Akdeniz ışığının doğal görünümünden faydalanırlar. Onların bu tutumu sonraki yıllarda kuzeyli sanatçılar tarafından örnek alınır. (Karavit, 2006: 86)

2.2.5.3. Aynı Üslup Farklı Görünümler

Resimler üretildikleri çağ ve ortak yönlerine göre belirli akımlara dahil edilir. Bir resmin Barok üslupla mı yoksa Klasik üslupla mı yapıldığı bazı noktalara dikkat edildiğinde rahatlıkla anlaşılabilir. Ancak üslubun bir olduğu resimler birbirinin aynıdır diyemeyiz. Her ne kadar ressamın belli dönemlerde belli ortak üsluplarla çalışmış olsalar da, çizgisel ya da renksel farklılıklar, kompozisyon farklılıkları, ışık – gölge kullanımı gibi unsurlar ressamın eserlerini ayırmamıza yardım eder. Meindert Hobbema'nın *Değirmenli Manzara*'sı (Resim 25) ile Jacop Van Ruysdael'in *Av* (Resim 26) resmi karşılaştırıldığında aralarında ortak bir üslup taşımalarına rağmen farklılıkların da olduğu anlaşılabilir. Hobbema'nın ağaçları Ruysdael'in ağaçlarına göre daha aydınlık ve daha hafiftir. Gökyüzüne daha rahat ulaşır. Ruysdael'in ağaçlarının çizgiselliği ve

siluetlerin ağır duruşu resimlerini daha ciddi gösterir. Onun ağaçlarında yapraklar daha yoğun kitleler halindedir. Ağaçlarının ufuk çizgisi ile kesiştiği yer onların yükseklerle çıkmasını engeller.

Resim 25: Hobbema, Değirmenli Manzara, (67.5 x51.2 cm, Buckingham Sarayı, Londra).



Kaynak: <https://forum.Atrinvestment.ru/blog.php?=-41498&landing=5>

Resim 26: Ruisdael, Av, (147 x 107 cm, Yağlı boya, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresten).



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/file:Jacop_Isaacksz_van_Ruisdael_-_TheHunt_-_WGA20484.jpg

Ruisdael ile Hobbema'nın resimleri incelendiğinde birbirlerinden farklı görünseler de Floransalı bir sanatçı karşısında eserleri bütünlük açısından benzerdir. Hollanda sanatına karşı

Flaman sanatını karşılaştırmak adına, Ruisdael ile Hobbema'nın karşısına Rubens'in *Sığırlı Manzara*'sını (Resim 27) çıkardığımızda Rubens'in ağaçlarının daha yoğun kitleler halinde yapıldığı ve daha canlı bir şekilde yükseldiği görülür. Ruisdael ve Hobbema'nın ağaçlara yaklaşımı Rubens'inkine göre daha titizdir. Flaman sanatının hareketliliği ve canlılığına göre Hollanda resmi ağırbaşlı ve ciddidir. Hobbema ve Ruysdael'in gökyüzü, resimde büyük bir yer kaplar. Hollanda manzaralarında gökyüzünün resmin dörtte üçünü kapladığı eserlere de rastlanır. *Sığırlı Manzara* 'da ufuk çizgisinin yüksekte oluşu yeryüzüne daha büyük alan bırakır. Bu da ön planda daha çok ayrıntı kullanılmasına neden olur (Wölfflin, 2005: 8-11).

Resim 27: Rubens, Sığırlı Manzara, (52.5 x 40.5 cm, Yağlı boya, Kunsthistorisches Museum, Viyana).



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/file:Rubens_Milkmaids_cattle_landscape.jpg

2.2.5.4. Rokoko'nun Şeffaf Renkli Hayali Manzaraları

Rokoko, hayatın sadece neşeli ve eğlenceli taraflarını gören süslü bir dekorasyon anlayışıdır. Rokoko sanatında tuval Barok üslup eserlerinde olduğu gibi büyük ebatlı değildir. Konu ise eğlenceler, bayramlar, kır manzarasında aşıklar, dans eden çiftler gibi hayatın tadını çıkaran insanların etrafında gelişir. (Turani, 2007: 483)

Resimlerinde hoş manzaralar içinde aşıkları, zarif kadınları, eğlence anlarını betimleyen Antoine Watteau verem hastasıdır. Zor yaşam şartları ve hastalığına rağmen resimleri eğlenen, mutlu, aşık figürlerle doludur. İlk kez onun resimlerinde mitolojiden ve kahramanlıktan uzak sıradan karakterler figür olarak kullanılır. Figürleri daima güzel bahçelerde ya da açık havada eğleniyor halledirler (Atasoy,1985: 182).

Watteau için Rokoko sanatının asıl şeklini veren ressam olduğunu söylenebilir. Rokoko'nun neşeli, nazik, süslü üslubu ilk onun eserlerinde görülür. *Parkta Toplantı* (Resim 28) isimli resminde figürler Rokoko'ya özgü bir nezaket hali ile parlak kumaşlardan yapılmış kıyafetler içinde açık havanın tadını çıkararak eğlenirler. Ressamın eserlerindeki fırça darbeleri en az figürleri kadar nezaket yüklüdür (Gomrich, 2007: 454).

Park ve bahçelerin insan eliyle sürekli düzenleniyor olması onu bir dekor haline getirir. İnsanlar üzerinde büyük bir etkiye sahip olan düzenlenmiş parklar Watteau'nun resimlerinde karşımıza çıkar.

Resim 28: Watteau, Parkta Toplantı, (1719 dolayları, Tuval üstü neyağlı boya, 127.6 x 193 cm, Wallace Collection, Londra).

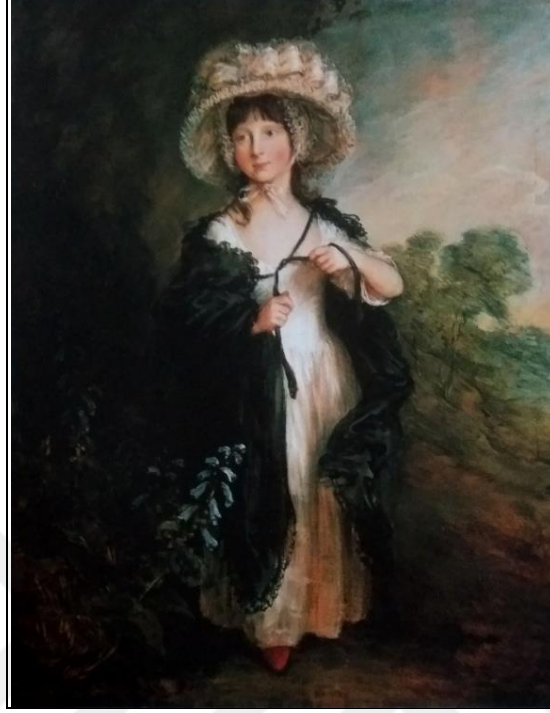


Kaynak: <https://www.amazon.fr/Watteau-Divertissement-Champeters-Tableaux-Reproduction/dp/B00A178BK>

Watteau'nun eserlerinde figürler, üzerinde detaylı çalışılmış kişilerken manzara hayalidir. Barok üslubun sert ışık gölge kullanımına onun resimlerinde rastlanmaz. Buna rağmen ışık resimlerinin geneli için önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar. Kullandığı ışık ve renklerin şeffaflığı içeriği etkili bir şekilde yansıtır (Turani, 2007: 485).

Thomas Gainsborough iyi bir gözlem yeteneği olan ve fırça kullanımında başarılı bir portre sanatçısıdır. *Miss Haverfield* (Resim 29) adlı çalışmasında figür basit bir hareket olan pelerin giyinmeyi oldukça nazik bir şekilde gerçekleştirir. Figürün bakışları ve hareketindeki incelik sanatçının portre konusundaki başarısını gösterirken, açık havda kullandığı kahverengi, yeşil ve okru renkler Watteau'yu anımsatır. Gainsborough portre konusundaki başarısını manzarada gösteremez. *Kır Manzarası* (Resim 30) isimli çalışması doğa gözlemi ile yaptığı bir eser değildir. Sanatçı burada yalnızca hoş gidecek bir kompozisyon tasarlamayı amaçlar (Gomrich, 2007: 469-70).

Resim 29: Gainsborough, Miss Haverfield, (1780 dolayları, Tuval üzerine yağlı boya, 127.6 x 101.9, Wallace Collection, Londra).



Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/miss-elizabeth-haverfield-209466>

Resim 30: Gainsborough, Kır Manzarası, (1780 dolayları, Renkli kağıda siyah tebeşir ve kağıt çubuk, 28.3 x 38.5 cm, Louvre, Paris).



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Gainsborough_Wooded_Landscape_with_Country_Cart_and_Figures_-_Art_Project.jpg

Gainsborough'un manzaraları portreleri kadar ilgi görmese de manzaralarını incelediğimizde rengin çizgiden önce geldiğini, dağınık gibi görünen renk lekelerinin uzaktan bakıldığında bir form

oluşturduğunu görürüz. Boyanın bu şekilde serbest kullanımı ilerleyen dönemlerin sanat akımlarında daha çok önem kazanır (Turani, 2007: 491).

2.3. Romantizm

Sanatta modern düşüncenin filizlenmeye başladığı Romantik dönem kendini ilk olarak 18. yüzyılın sonunda gösterir ve 19. yüzyılın başına kadar Batı sanatını etkiler (Farthing, 2017: 66).

Romantik kelimesi ilk defa 18. yüzyılda bahçe mimarisi ile ortaya çıkan bir terimdir. Bu yüzyılda patika yolları, mimari kalıntıları, doğal çayırıları ve akarsularıyla pitoresk bir görüntüye sahip İngiliz bahçeleri, sıkı bir geometrik düzene bağlı Fransız bahçelerine tercih edilmeye başlanır. William Kent, pitoresk yapılı bahçeleri düzenlerken Nicholas Poussin ve Claude Lorrain'in manzara tablolarından esinlenir (İnankur, 1997: 33). İngiliz bahçeleri perspektif ile ilgilenmez. Kıvrımlı yolları ve doğal görünümü ile klasik bahçe anlayışının tersine oldukça plansız görünen bir yapıdır. Klasik parklar krallara hitap ederken, İngiliz bahçeleri aileler için düzenlenmiş gibidir (Germaner, 1996: 63). Bahçe mimarisinde yaşanan dağınık olanın disiplinli olana tercih edilmesi fikri resim sanatında da kendini gösterir.

2.3.1. Neoklasizmin Çizgiselliğine Karşı Romantizmin Renkçiliği

Rönesans'ın akılcı tutumuna karşı Barok sanatın duygulara hitap eden yaklaşımı gibi; Neoklasizm'in rasyonel düşünce anlayışına karşı da Romantizm'in bireyseliği, özgürlüğü ve hayalciliği temel alan sanat anlayışı kendinden önceki sanata bir tepki olarak doğar. Romantizm, disiplinli ve çizgisel olan Neoklasik sanata karşı tepkisini dağınık ve renksel ifadeler şeklinde verir.

Romantizm ile Neoklasizm arasındaki sınırı belirlemek oldukça zordur. Her iki akım da geçmişe, özellikle Antikiteye bağlı eserler üretir. Yine her iki akım dönemin siyasi olaylarında başkaldırcı bir tutum izler. Ayrıca Roma'da Neoklasik üslubun egemen olması sebebiyle, eğitim görmek amacıyla buraya gelen ressamların uzun bir süre Neoklasik tarzda çalıştıktan sonra Romantik üslup ile resim yapmaları bu iki akım arasında net bir ayırım yapma olanağını zorlaştırır. Romantik sanatçılar önceleri Neoklasik eserler üretse de zamanla Romantizm akımı kendini Neoklasizmin etkilerinden kurtarır. Neoklasizm'de sanatçılar konuda ve üslupta özgür değildir. Bu dönemin sanatçısı tarihi konuları, kahramanlıkları resmeder. Çizgiyi renkten önde tutar ve sağlam form anlayışından şaşmaz. Bu durum sanatçının tercihi değil dönemin şartlarına göre bir zorunluluktur. Neoklasizm'in baskıcı resim anlayışı sanatçılara yenilik için fırsat tanımaz. Romantizm, Neoklasizm'in aşırı disiplinine ve baskıcı tutumuna karşı çıkar. Neoklasizm'de önemli olan aklın yerini Romantizm'de duygular alır. Bireysellik ön plana çıkar. Sanatçılar ben olma çabası içine girer. Romantik resim kendini estetiksel olarak beğendirmek yerine izleyiciye bir şeyler anlatma gayesi güder. Böyle bir durumda tablo artık yalnızca bakılmak için olmaktan çıkar;

izleyiciyle etkileşime girer. Romantik resim kendinden önce egemen olmuş akımlara başkaldırır ve hem insanı hem de doğayı yeni bir gözle görür (Claudon,1999; Krausse, 2005).

2.3.2. Renksel Bir Tepki Olan Romantizm Akımını Oluşturan Nedenler

Romantizm duygusunun şekillenmesini sağlayan pek çok unsur vardır. Bunlardan biri dönemin siyasi yapısındaki hareketlilik ve bu hareketlilik ile bütün Avrupa'yı etkisi altına alan savaştır. Delacroix ve Goya tarafından yapılmış iki önemli eser bize savaşın insanlar üzerinde bıraktığı duygusal izleri açıkça gösterir: Delacroix'ın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (Resim 31) tablosu özgürlük için verilen mücadeleyi anlatırken, Goya'nın *3 Mayıs 1808* (Resim 32) isimli tablosu da Fransız işgaline direnen İspanyol'ların infaz anını yansıtır. Bu iki önemli resim dönemin ne denli büyük bir karmaşa içinde olduğunu göstermesinin yanı sıra, özgürlük, ölüm, umut, mücadele savaş gibi pek çok duygunun da bir arada yaşandığı zor zamanları anlamamızı sağlar (Farthing, 2017: 270-272).

Resim 31: Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, (1830, Tuval üzerine yağlıboya, Paris, Louvre).



Kaynak: <https://www.eugene-delacroix.com/liberty-leading-the-people.jsp>

Resim 32: Goya, 3 Mayıs, 1808, (1814, Tuval üzerine yağlıboya, Madrid, Prado).



Kaynak: <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/romanticism/romanticism-in-spain/a/goya-the-3-of-may-1808>

Romantizm akımını etkileyen bir başka unsur da Sanayi Devrimi'dir. Mekanığın gücü karşısında çaresiz kalan insanın kendini doğaya daha yakın hissetmesi resimlerde de duyguların manzara aracılığı ile verilmesine olanak sağlar. Özellikle manevi duygulara tutunmaya çalışan ressamalar, resimlerinde yaşam ve ölümü anlatan motifleri sıkça kullanır (Farthing, 2017: 267).

Sanat tarihinde Rönesans'ın oluşmasına etki eden antik kazılar bu sefer de Romantik akımın oluşmasını sağlar. Tıpkı Rönesans sanatçısı gibi Romantik sanatçılar da geçmişe karşı merak ve heyecan duyar. Bu sayede sanat bir kez daha bireye yönelir. Winckelmann'ın arkeoloji çalışmaları, Herculenum ve Pompei'nin bulunuşu gibi olaylar Romantizm akımını etkileyen diğer unsurlardır. Bu yeni keşifler ile sanatçılar geçmişe ilgi duymaya başlar. Tarihi ve efsanevi konular, mimari yıkıntılar, geçip giden zamanın bıraktığı izler ressamların ilgisini çeken konular olur.

Romantik sanatçıların en büyük esin kaynağı hayal gücüdür. Dünyayı tanıyabilmeyi ve yeni şeyler keşfedebilmeyi hedefleyen Romantikler daha önce hiç görmedikleri Doğu'ya karşı merak duymaya başlar. Delacroix'nın, Doğu'ya henüz gitmemişken, Romantizmin en önemli esin kaynağı olan hayal gücü ile yaptığı Sardanapal'in Ölümü resminde kullanılan renklerin çeşitliliği 1828 Salonu'nda sergilendiğinde tartışmalara neden olur (Cladon, 1999: 71).

Romantikler ışık kullanımı konusunda kendilerine Barok sanatçıları örnek alır. Barok sanatçıların, ışığın her halini her hava koşulu altında gözlemlenmeleriyle oluşan birikim, ışık kullanımı konusunda Romantik sanatçılara yardımcı olur (Karavit, 2006: 94).

Işık, sanatçının duygularının sembolü olması sebebiyle, Romantik resim için önemli bir unsurdur. Barok dönem sanatçısı da ışığı sembolik bir ifade aracı olarak kullanır. Ancak Barok'ta ışık Hristiyanlık ikonografisini ifade eder. Romantikler ise kendi duygularını öznel bir şekilde yansıtmak amacıyla ışığı kullanır. Barok dönem sanatçısı izleyiciyi Trompe-l'oeil efektiyle resme çekmeye çalışırken Romantik sanatçı ise duygularını sembolleştirerek izleyiciye kendini ifade etme yolunu seçer. Trompe-l'oeil'in insanı şaşkına çeviren illüzyonu daha büyük bir etki yaratıyor gibi görünse de Romantik bir resimdeki hassas duyguların verilmiş biçimi izleyiciyi daha derinden etkiler (Krausse, 2005: 57).

2.3.3. Romantik Manzara Resmi

18. yüzyılda Avrupa'da Hristiyanlık inancı, özellikle aydın çevrede etkisini kaybeder. Dinden gittikçe uzaklaşan insanlar akla, bilme ve doğaya yönelir. Doğa'ya yönelik bu eğilim resim sanatında da kendini hissettirir. Artık resimlerde önceleri sadece figürün arkasında fon görevi gören manzara ayrı bir duyarlılık içinde resmedilir.

17. yüzyıl sanatçıları sembolik çağrışımları manzara resminde ifade etmeyi başarır. 18. ve 19. yüzyıl manzara sanatçıları, 17. yüzyıl sanatçılarından kalan, duygusal etkilerin yoğun olduğu manzara resmi mirası sayesinde sanatlarının temelini oluşturur.

Romantik resimde manzara yalnızca pitoresk bir oluşumu yansıtmaz aynı zamanda izleyicinin duygu durumunu da etkiler. Doğa gerçek görünümün gözlem ile resmedilmesi olmak yerine duygusal değerleri ifade etmek amacıyla seçilmiş parçalardan oluşur. Casper David Friedrich ve O.P. Runge'nin çalışmaları duyguları ifade eden doğa görünümleri için uygun resimlerdir (Cladon, 1999: 15).

Doğa Romantik akım sanatçıları için siyasal olayların kaosundan kaçıp kurtulabilecekleri ve hislerini özgürce ifade edebilecekleri bir yer olur. Resimlerde yer alan kurumuş ağaçlar, uzaktaki manzarayı seyirciye arkası dönük bir şekilde ve dalgın gözlerle izleyen figürler, deniz, ay ışığı gibi unsurlar simge olarak kullanılır. Sanatçı bu motiflerle acizliğini, gelecek güzel günleri bekleyişini, yalnızlığını ifade etmeye çalışır. Sanatçıların bu motifleri kullanarak oluşturdukları sıradanlıktan uzak dünyada melankoli ve metafiziksel yoğunluk dikkat çekicidir (Krausse, 2005 ve Tandırlı, 2004).

2.3.3.1. Manzarada Yeşil Renk Kullanımı

John Constable renk kullanımı ile birçok ressamı öncü olmuş bir sanatçıdır. Yaşadığı bölgenin çok sayıda resmini yapan Constable değişen ışığın doğa üzerindeki etkilerini de inceleyerek resimlerinde yansıtmaya çalışır. Nicholas Poussin ve Claude Lorrain'in Klasik

geleneğine alışkın olan gözler için Constable'ın tabloları şaşkınlık vericidir. Asıl ününü kazanmasını sağlayan *Saman Arabası* (Resim 33) isimli resminde sanatçı yeşil rengi boyamak yerine yeşilin farklı tonlarını yan yana küçük tuşlar halinde tuvale yerleştirir. Bu da resimde alışılmışın dışında bir dinamiklik oluşturur (İnankur, 1997: 35).

Resim 33: Constable, Saman Arabası, (1821, Tuval üzerine yağlıboya, 130.2 x 185.4, National Gallery, Londra).



Kaynak: <https://sanatabasla.com/images.app-goo-gl/QtiP81utvs5qbyB14>

Constable'ın doğa gözlemleri onu desen anlayışından uzaklaştırarak renge yönlendirir. Sanatçı doğayı değiştirmeden, renklerle resmetmeye çalışır. Özellikle son dönem resimlerinde renkler serbest fırça darbelerinden oluşur ve formu uzaktan bakıldığında meydana getirir.

Doğa gözlemi Constable'ın oldukça ciddiye alarak yaptığı bir iştir. Sanatçının, resim yapma işini doğa gözlemi yoluyla bilime yaklaştırmaya çalıştığını şu sözlerinden anlayabiliriz: “Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışılması gerekir. O halde neden peyzaj resmi sanatına doğa felsefesinin bir dalı olarak bakılmasın ve tek tek resimler de bilimsel deneyler sayılmasın?” (Gombrich, 1992: 47). Constable'ın doğa felsefesi olarak tanımladığı bilime bugün fizik denilir. Bir manzara resmi yapımı ile fizik biliminin ilk bakışta alakalı bir yanı gözükmesede gerçeği kavramada kesiştikleri noktalar bulunur. Gün ışığının nesnelere üzerindeki etkilerini fizik bilimi yapısal olarak ve deneylerle incelerken resim sanatı da görünen değişiklikleri algılama ve izlenimlerle inceler.

Constable'ın doğa gözlemine verdiği önem sonraki diğer ressamalara da ışık tutar. Ancak ressamların doğa gözlemleri ile elde ettikleri bilgiler sonucunda yaptıkları resimler izleyici tarafından hemen doğru olarak kabul edilmez. Çünkü izleyicinin kafasında Rönesans'tan bu yana resimde egemen olan çizgisellik ve lokal renk kullanımının doğru olduğu yargısı bulunur. Bu

nedenle bu yargının dışında kalanların da doğru olabileceği gerçeğini izleyicinin benimsemesi zaman alır. Sanatçının gözlem yoluyla doğada fark ettiği değişimleri izleyiciye gösterme çabasının olumlu sonuç verebilmesi için izleyicinin de bu değişikliklerden haberdar olması gerekir. Aksi halde izleyici resmedilen yerin öyle görünmediğini ya da orası olmadığını düşünür. Constable'ın renk kullanımı da uzun yıllar manzara resimlerinde toprak tonları, kahverengi, ok, koyu yeşil ve grilere alışkın olan izleyici için yapay görünümler. Aslında Constable yalnızca bilinen gerçek ile görünen gerçek arasındaki ayrımı resimlerinde betimler.

Constable'ın resimleri sanatçının yalnızca doğada gördükleridir. Sanatçı resimlerine kendinden bir şey katmaz. Klasik manzara resmi yapmanın kurallarına göre ön plan kahverengi ya da sıcak toprak tonları ile betimlenir, gökyüzü pastel mavi ile renklendirilerek gittikçe uzaklaşan bir görüntü elde edilir, yakındaki bir obje ile uzaktaki manzara arasında denge sağlanır vs. Constable'ın resimlerinin bu kurallara uymaması eleştirilmesine neden olur. Çalışmalarını doğadan eskizler alarak atölyesinde tamamlayan sanatçının doğa etütleri renk açısından atölye çalışmalarından daha cesurdur (Gombrich ,2007: 495). Doğadaki renk tonlarının çeşitliliğini gözlemleyen Constable'ın paleti, o zamana kadarki manzara ressamlarının aksine, kahverengi tonlardan ayrılarak renklerin hakimiyetine girer. Onun resimlerinde lokal renkler yerini öznel renklere bırakır. Açık havada çalışmayı seven Constable'ın bu özelliği ileride Empresyonist sanatçılara da ilham kaynağı olur (Tandırılı, 2004; Avcı, 2014).

Alışkanlıkların değiştirilmesi sanat tarihinde her zaman güçlükle aşılar ve genellikle ağır eleştirilerin hedefi olur. Constable'ın resimlerinde kullandığı yeşil renk bugün olağan karşılansa da yapıldığı dönemde yoğun olumsuz tepkiler alır. Özellikle klasik manzara resimlerinde kahverengi ton kullanımına alışkın olan gözler için yeşil renk fazla güçlü ve parlaktır. Resmin bu güçlü rengini meslektaşlarından biri iğrenç bir yeşil olarak tanımlasa da Fransız ressamları için Constable'ın renkleri ilham vericidir. Sanatçının paletinin aydınlığı Delacroix'nın beğenisini ve övgüsünü kazanır.

Constable'ın ışık kullanımı gelenekseli devam ettirmeyi ya da izleyicide duygusal hisler yaratmayı amaçlamaz. Yalnızca gördüğünü resmetme isteğinde olan sanatçı, ışığı doğal hali ile kullanmayı amaçlar. Constable'ın resimlerinde doğadan aldığı görüntüler şiirsellik içerir. Bu şiirsellik içinde ışığı titreşimli ve açık koyu değerli olarak kullanması resimlerine hareket katar.

2.3.3.2. Manzarada Renksel İzlenimler ve İlk Soyutlama

Delacroix'nın Halka Yol Gösteren Özgürlük (Resim 31) resmindeki gibi ilk dönem eserleri neoklasizmin etkisindedir. Ancak sanatçının üslubu zamanla değişime uğrar. Romantik üslubu benimseyen Delacroix'nın resimleri çizgisellikten uzaklaşarak rengin hakimiyetine girer.

Delacroix'nın Fas, Tunus, Cezayir'e yaptığı doğu seyahati sonucunda kullandığı renkler daha sıcak ve parlak bir hal alır. Delacroix için gri renk resmin düşmanıdır; zıt renk kullanımı ile renklerin birbirini güçlendirmesi ise resmin ihtiyacı olan asıl şeydir (Bulut, 2003: 95).

Delacroix, sanatçılara paletlerinde aydınlık renkleri tercih etmelerini öğütse de kendi paleti, büyük bir kısmı toprak renkleri ve karanlık renklerden oluşan, küçük bir kısmı parlak renklere sahip Romantizm akımı renklerinden dışarı çıkmaz (Harrisonve Wood, 2016: 36). Buna rağmen renk uyumu konusundaki önerileri sayesinde pek çok ressam paletini onunkinden çok daha aydınlık bir hale getirmeyi başarır.

Delacroix'nın resimlerinde kullandığı renk çeşitliliği ve rengi tuvale yerleştirme şekli resimlerine karşı duyduğu heyecanın yansımasıdır. Doğu seyahati sırasında pek çok eskiz alan sanatçı edindiği izlenimler ile rengi ve figürleri kaynaştıran resimler üretir. *Savaş Talimi Yapan Arap Süvarileri* (Resim, 34) resmi sanatçının doğu seyahati sonucu sıcak ve aydınlık renklerin hakimiyetine giren paletin yansımasıdır. Figürlerin tenleri yanık denecek kadar kırmızıdır. Ayrıca figürler özel olarak betimlenmek yerine sanki doğanın bir parçasıymış gibi renklerin içinde kaybolurlar. Resimde betimlenen doğa durağan olmak yerine hareket halinde gibidir. Canlı renklerle betimlenen gökyüzü figürlerin hareketlerine paralel bir dinamiktedir. Sanatçı oldukça renkli bir resim yapmış olmasına karşın kullandığı renklerde kahverenginin baskın olması diğer renklerin canlılığının da kaybolmasına neden olur.

Resim 34: Deacroix, Savaş Talimi Yapan Arap Süvarileri, 1832, tuval üzerine yağlıboya, 60 x 73 cm, Musee Fabre, Monntpellier).



Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/302515299942045827/visual-search/?x=14&y=11&w=451&h=368>

Işık ve renk konusundaki izlenimleri ileride empresyonistlere ilham verecek olan Delacroix ışık olan renk ile renk olan rengi birbirinden ayırma çabası içindedir. *Dippe Tepelerinde Deniz* (Resim 35) isimli resminde sanatçı ışığın su üzerindeki yansımaları ve oluşturduğu renksel değişiklikleri gözlemleyerek resmeder.

Resim 35: Delacroix, Dippe Tepelerinde Deniz, (1852, Özel Koleksiyon, Paris).



Kaynak: www.eugene-delacroix.com/the-sea-from-the-heights-of-dippe.jpg

Claude Lorraine'in resimlerine hayranlık duyan Turner, ilk dönemlerinde onun manzaralarını kendine örnek alır. Turner'ın *Dido ve Kartaca'nın Kuruluşu* (Resim 36) resminde kullanılan, altın renkli güneş, sislerin içinde kaybolan antik mimari yapılar, kahverengi ve koyu yeşil ton hakimiyeti gibi unsurlar Lorraine'in resimleriyle benzerlik taşır. Turner, Lorraine'in resimlerinin etkisi ve kendi doğa gözlemlerinin sonucunda kendi üslubunu oluşturur (Gombrich, 2007: 492).

Resim 36: Turner, Dido ve Kartaca'nın Kuruluşu, 1815, tuval üstüne yağlıboya, 155 x 131 cm, National Gallery, Londra).



Kaynak: <https://nationalgallery.co.uk/products/dido-building-carthage-print/p-N6498>

Goethe'nin renkleri karanlığa ve aydınlığa göre gruplandırmasından etkilenen Turner, *Tufanın Akşamı* (Resim 37) ve *Tufanın Sabahı* (Resim 38) resimlerini oluşturur. Turner *Tufanın Akşamı*'ni karanlığın rengi olan mavi ile betimleyip oldukça mat ve karanlık renkler kullanırken; *Tufanın Sabahı*'ni da aydınlığın rengi olan sarı ile betimleyerek ışıklı ve parlak renkler kullanır. (Yıldırım, 2015 ve Erdoğan, 2017). Sanatçı iyilik ve kötülük, korku ve umut gibi tezat duyguları renk kontrastları ve ışık gölgeler ile net bir şekilde ifade eder. Goethe'nin etkisiyle resimlerini tamamlayıcı renkler kullanarak yapar. Nesnelerin temsili ile ilgilenmek yerine rengi ve ışığı hareketli bir şekilde kullanarak resimlerine devinim kazandırır. Nesnelere lokal renklerden kurtaran Turner boşlukta betimlediği renk kırılmaları ile soyuta varan resimler üretir.

Resim 37: Turner, Tufanın Akşamı



Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-shade-and-darkness-the-evening-of-the-deluge-n00531>

Resim 38: Turner, Tufanın Sabahı



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/the-morning-after-the-deluge>

Turner doğayı inceleyerek bire bir yansıtmayı amaçlamaz. Resimlerindeki en önemli unsur canlı renklerin hakim olduğu serbest fırça darbeleridir. Form bazı resimlerinde neredeyse kaybolur. Boyayı kalın tabakalar halinde ve keskin kontrastlarla kullandığı resimleri vardır. *Denizde Kar Fırtınası* (Resim 39) adını verdiği resminde neredeyse birleşmiş olan gökyüzü ve deniz gerçeği yansıtmaktan çok duyguların ifadesi biçimindedir. Dalgaların arasındaki gemi güçlkle fark edilir. Merkezden etrafa dağılan bir hareketlilik resme dinamizm katar. Bu resmin esin kaynağının, henüz doğruluğu kanıtlanmamış olsa da, sanatçının kendini fırtınada bir gemi direğine bağlamasından kaynaklandığı söylencesi yaygındır (Robinson, 2016: 244). Turner biçimlerin güzelliğine değil renklerin izleyicinin duyguları üzerindeki etkisine önem verir. Bu yönü ile soyut resim akımına öncü olur. Özellikle İtalya gezisi esnasında ülkenin ışığından etkilenen sanatçı zamanla eserlerinde canlı renkler tercih etmeye başlar. Çalışmalarında sis, duman, ışık gibi belirgin formu olmayan öğeler üzerinde duran Turner İtalya gezisinin ardından tamamen renkten oluşan resimler üretir.

Resim 39: Turner, Denizde Kar Fırtınası, 1842, Tuval üstüne yağlıboya, 91.5 x 122 cm, Tate Gallery, Londra).



Kaynak: <https://www.artnews.com/2014/12/30/jmw-turner-snow-storm--on-view/>

Turner, perspektif bilgisini çizgiyle göstermek yerine onu ışık ve renk aracılığıyla ifade etmeyi tercih eder. 1830'dan sonraki resimlerinde ışığı kullanım şekli ile resimlerine hareket de kattığı görülür. Formun kaybolmaya başladığı ve doğal olmayan renklerin kullanıldığı bu resimler aslında İngiliz anlayışına ters düşer (Robinson, 2016 ve Karavit, 2006). Leonardo da Vinci'nin sfumato tekniği, Turner'ın resimlerinde dikkate değer ölçüde belirginleşir. Dağılan ve yansıyan renkler arasında, yumuşak ve puslu fırça vuruşları ile kendini gösteren sfumato, sanatçının resimlerine derinlik verir.

Turner'ın Nehir ve Uzakta Bir Köy ile Manzara resminde belirgin olmayan bir manzara, kontrast renk uyumu ile resmedilir. Yataylığın egemenliğindeki resmi kıran tek dikey hareket kenarda kalmış bir ağaç formudur. Ressam manzarayı soyutlayarak nesnelere biçiminden uzaklaştırdığı gibi yalnızca rengin öznel kullanımı ve hissettirdiği anlamlar ile manzara izlenimini yakalamaya çalışır. Turner'ın resimleri bu nedenle ilk empresyonist örnekler olarak sayılabilir.

2.3.3.3. Klasik Renkli Mistik Manzaralar

Casper David Friedrich Hristiyan ikonografisi kullanmadan manzara resimleriyle dinsel duyguları vermeyi amaçlamış bir ressamdır. Doğum ve ölüm gibi temaları sıkça kullanır. Çalışmalarını atölyesinde doğadan aldığı eskizler yardımıyla gerçekleştirir. Sanatçı işlediği ciddi konulara uygun ağırbaşlı bir palet kullanır. Çoğunlukla gri, kahverengi, koyu yeşil tonların egemen olduğu resimlerinde ön plan renkleri koyudur ve tabloda yukarıya çıkıldıkça renkler açılıp matlaşmaya başlar. Resimlerinde sonbahar, sis, ay ışığı gibi unsurlarla ölüm teması net bir şekilde ifade edilir. *Meşe Ormanında Manastır* (Resim 40) isimli resmi ölüm temasına örnek olarak gösterilebilir. Yapraksız ağaçlar, mezar taşları, yıkık dökük bir yapı ve sisler içine doğru giden figürler Friedrich'in ölümü ifade etmek amacıyla kullandığı sembollerdir. Tablonun üst tarafının aydınlığı ile alt tarafının hakim olduğu karanlık arasında ölüm ve yaşam arasındaki ilişkiyi anımsatacak bir tezatlık söz konusudur (İnankur, 1997: 38).

Resim 40: Friedrich, Meşe Ormanında Manastır, 1809-10, Tuval üstüne yağlıboya, 100.4 x 171 cm, Schloss Charlottenburg, Berlin).



Kaynak: <https://www.guzelsanat.files.wordpress.com/2010/10/oakwoodabby2>

Friedrich'in *Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor* (Resim 41) resminde izleyiciye arkası dönük iki figür bulunur. Loş ışığın altında dimdik duran figürlerden erkek olanı eski döneme ait Alman elbiseleri içindedir. Ressam bu elbiselerle izleyiciye yurdun geçmiş dönemdeki beraberliğini ve eski huzurlu günlerin özlemini göstermeyi hedefler. Figürler yüksekçe bir tepe üzerindedir.

Düşünceli bir halde manzarayı seyrederek. Hemen yanlarındaki ağacın topraktan çıkmış kökleri neredeyse devrilecek gibi durmasına neden olur. Mehtabın aydınlığı ve ön plandaki koyuluk; devrilecek gibi duran bir ağaç ile parlak güneş, ölüm-doğum ilişkisini ifade eden motiflerdir (Krausse, 2005: 58). Resimde ay; büyümeyi, geçici olan zamanı ve ölümü ifade eder. Ayrıca sanatçıya göre yaşadığımız dünya ile öteki dünya arasında ışığı ve aydınlığı sağlayan bir metafordur.

Resim 41: Friedrich, Erkek ve Kadın Mehtabı Seyrediyor, (1822, Tuval üstüne yağlıboya, 55 x 71 cm, Ulusal Galerî, Berlin).

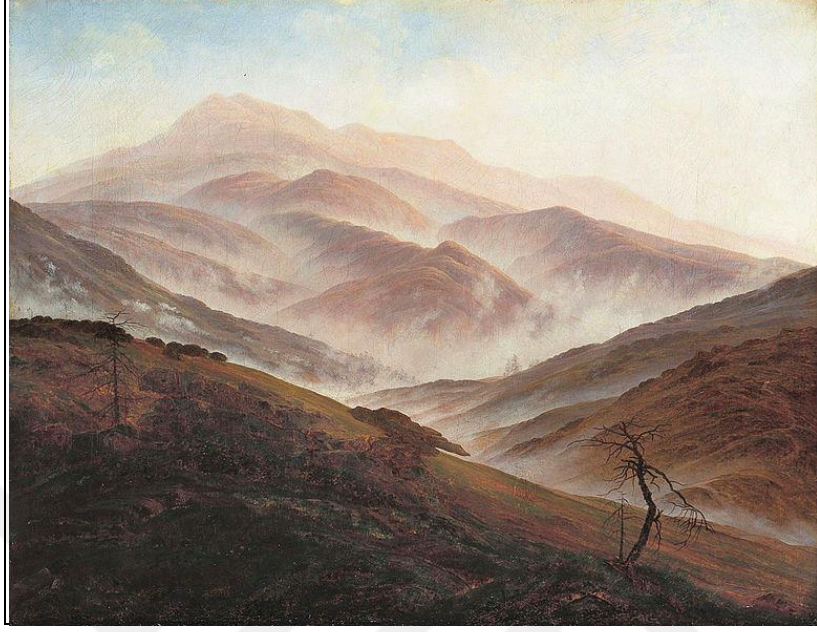


Kaynak: www.dailyartmagazine.com/casper-david-frienrich-works/

Friedrich'in kullandığı dinsel sembollerden biri de resimlerinde büyük bir alana sahip olan gökyüzüdür. Sanatçı gökyüzüne bu kadar büyük yer vererek tanrıya dönüşü ifade etmeye çalışır. Kullandığı renkler sakinlik ve huzur etkisi hissettirir (Tandırılı, 2004: 12).

Friedrich'in *Silezya Dağlarından Bir Görünüm* (Resim 42) resminde şüresel bir anlatım söz konusudur. Sislerin içinden yükselen dağlar Çin manzara resmini anımsatır. Resimde az rengin hakim olduğu bir skala kullanılır.

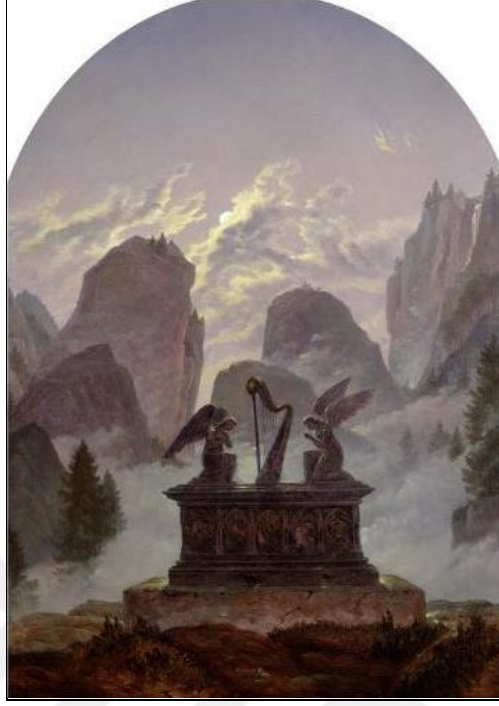
Resim 42: Friedrich, Silezya Dağlarından Bir Görünüm, (1815-20, Tuval üstüne yağlıboya, Neue Pinakothek, Münih).



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/file:Casar_David_Friedrich_-_Risengebirge_Landscape_with_Rising_Fog_-_WA8257.jpg

Karl Gustav Carus Alman Romantik ressamlarından. Friedrich'in öğrencisi olan Carus, ışık, gölge, sis gibi unsurları kullanım şekliyle resimlerine mistik bir hava katar. Sanatçının *Goethe'nin Anısına Anıt* (Resim 43) resminde renkler Friedrich'in renkleriyle hemen hemen aynıdır. Burada da manzara kullanılarak dinsel çağrışımlı bir kompozisyon oluşturulur. Bu nedenle renkler içeriğe uygun olacak şekilde mat ve ciddidir. Uyumlu renklerin kullanıldığı kompozisyonda abartılı ya da vurgulu renkler kullanılmaz. Sanatçı tıpkı Hollandalı manzara sanatçıları gibi mat renklerden oluşan ağırbaşlı bir palet kullanır (Clauon,1999: 60).

Resim 43: Gustav Carus, Goethe'nin Anısına Anıt, (1832, Tuval üstüne yağlıboya, 71 x 52.2 cm, Kunsthalle, Hamburg).

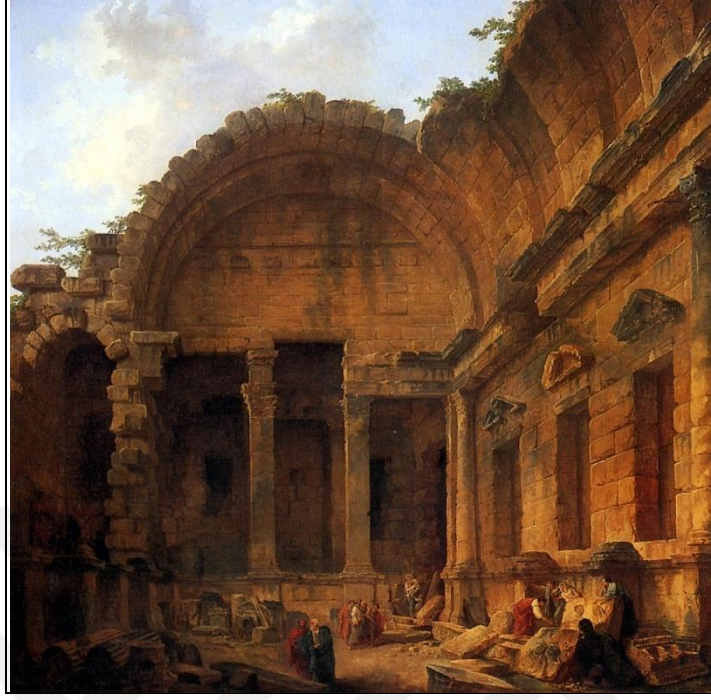


Kaynak: www.art.com/products/p11720466-sa-i154594/Karl-gustav-carus-goethe-monument.htm

2.4. Klasik Rengin Hakimiyetinde Vedute Şehir Manzaralar

İtalyan kazılarında büyük bir ilginin olması Roma'ya çok sayıda turist gelmesini sağlar. Pek çok ressam da antik kent manzara resimleri yapıp satmak amacıyla İtalya'ya gelir. Bu amaçla İtalya'ya gelen Hubert Robert Roma'nın pek çok yerini gezmeye çalışır. Onun resimlerinde antik yapılar geçmiş zamanı hissettirmez (Resim 44). Aksine resmettiği mekanlar sanki bugün kullanılan canlı, neşeli yapılar gibidir (Germaner, 1996: 65).

Resim 44: Hubert, Robert, Nimes'te Diana Tapınağı, (Paris, Louvre Müzesi).



Kaynak: https://arthive.com/artists/1444_Hubert_Robert/Works/22271-The_Interior_Of_The_Temple_Of_Diana

18. yüzyıl Avrupa'sında pek çok sanatçı, yazar ve aristokrat geleneksel bir kültürel seyahat olan Büyük Tur'a katılır. Bu tur ile Avrupa'nın çeşitli yerlerini gezen insanlar önemli kültürel merkezleri ziyaret ederek kendilerini geliştirme olanağı bulur. Turun önemli ziyaret merkezlerinden biri Venedik'tir. Büyük Tur ile Roma ve Venedik'e çok sayıda gezginin gelmesi kent manzaralarını betimleyen ya da kent yaşamını gösteren vedute türünde resimlerin ortaya çıkmasını sağlar. Bu türde resim yapan ressamlar da vedutist olarak adlandırılır. 18. yüzyıl Roma ve Venedik kentleri ressamlar için hem antik hem de pitoresk konuları resimleyebilecekleri iki ideal kenttir. Vedute resimleri kentin kötüleşen politik durumunun aksine neşeli ve hayat doludur. Ancak bu tablolar yörede yaşayanlar tarafından ilgi görmediği için çoğunlukla şehre gelen ziyaretçiler tarafından satın alınır. Diğer ressamlar tarafından ikinci sınıf olarak görülen vedutist ressamlar hakkında yaşadıkları dönemde biyografik araştırma yapılmaması bu ressamların büyük bir kısmının unutulmasına neden olur. Vedute resimler sanatçının yorumundan uzak, yalnızca görünenin resmedildiği eserler olduğu için ressamlar, resmedilecek bölgeyi daha iyi sınırlayıp görmelerini sağlayan camera obscura kullanır. Ayrıca renkler de klasik anlayışta ve dengelidir. Canaletto vedutist ressamlar arasında günümüzde en tanınanlardandır. Asıl adı Giovanni Antonio Canal olan ressam topografik ayrıntılar konusunda oldukça yeteneklidir. *San Marco Meydanı ile Venedik Görünümü* (Resim 45) resmindeki uzun gölgeler, tablodaki zamanın ikinci vakti olduğu gösterir. Resimde Altın Kilise olarak bilinen San Marco Bazilası'nın ana kemerindeki altın yıldızlı mozaik, ressam tarafından parlak ve sanatsal fırça darbeleri ile betimlenir. Canaletto'nun

resimlerinde figürler neşeli havayı bozmayan lekecikler şeklindedir. Sanatçının 1746'da İngiltere'ye gidişi, İngiltere'de manzara resminin ve İngiliz suluboya resminin gelişmesine sebep olan unsurlar arasında gösterilebilir (Resim 46) (Germaner, 1996; Fatrhing, 2017).

Resim 45: Canaletto, San Marco Meydanı ile Vedelik Görünümü, (1735 dolayları, Tuval üstüne yağlıboya, 46 x 63 cm, HuntingtonArt Collection, San Marino, Kalifornia, ABD.



Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/venice-view-of-piazza-san-marco-il-canaletto-roberto-morgenthaler.html>

Resim 46: Canaletto, Westminster Köprüsü'nün Kemerinden Görünen Londra 1746-47



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/canaletto/london-seen-through-an-arch-of-westmisenster-bridge-1747>

Giovanni Paolo Panini Roma harabelerini ince ayrıntılarına kadar betimleyen ve Roma manzara resimleri ile ün kazanan vedutist ressamıdır. *Antik Roma Görünümleriyle Dolu Hayali Bir Resim Galerisininİçi* (Resim 47) resmi ile sanatçı Roma'nın önemli mimari yapılarının

resimlerini bir arada gösterir. Oldukça büyük ebatta resmedilen eserin ön planında, genç ressamların tabloları inceleyerek kopyalarını yapmaya çalıştıkları görülür (Farthing, 2017: 256).

Resim 47: Giovanni Paolo Panini, Antik Roma Görünümleriyle Dolu Hayali Bir Resim Galerisinin İçi, (1756-57, Tuval üstüne yağlıboya,186 x 227 cm, Özel koleksiyon).



Kaynak: <https://metmuseum.org/art/collection/search/437244>

2.5. Sıcak Renkli Oryantalist Manzaralar

19. yüzyıl çeşitli sanat akımlarının doğduğu, sanatçıların farklı konular arayıp, yeni yerler keşfetmeye çalıştıkları bir dönemdir. Napolyon'un Mısır'ı işgali daha önce Avrupa'ya yabancı olan doğuyu artık ulaşılabilir hale getirir. Böylece pek çok sanatçı doğuya gelerek eskizler alır ve doğuyu kendi gördükleri şekilde betimleyerek batıya tanıtmaya çalışır. Oryantalist resim üslup birliğinin olduğu bir akım değildir. Bu akımdaki sanatçıların ortak noktası işledikleri konulardır. Eserlerin hem klasik hem romantik üslup ile üretildikleri görülür. Resimlerinin belge niteliği taşımasını isteyen ressamlar klasik üslubu tercih ederken; doğunun ışığı ve renklerinden etkilenen ressamlar romantik üslubu kullanır. Oryantalist eser üretmek isteyen bazı sanatçılar doğuyu ziyaret ederken bazıları doğuyu hiç görmeden, sadece anlatılanlardan, fotoğraflardan ya da daha önce Doğu hakkında yazılmış hikayelerden faydalanarak eser üretir. Fotoğraf makinesinin icadı, turizmin gelişmesi, Doğu'nun Batılılaşma hareketleri sonucu pitoresk hayatın bozulması gibi unsurlar Oryantalizm akımının 20. yy başlarında son bulmasına neden olur (Germaner ve İnankur, 2008: 36).

Oryantalist üslup eserleri manzaralar ve figürlü kompozisyonlar olarak sınıflandırılabilir. Manzara resimleri İslam mimarisini tanıtan kent görünümleri ile pitoresk manzaralar şeklinde ikiye ayrılır (Germaner ve İnankur,1989: 22).

Edward Lear yaptığı Doğu seyahatleri neticesinde şehir görünümünün yoğunlukta olduğu oryantalist manzara resimleri yapar (Resim 48) (Germaner ve İnankur, 1989: 34).

Resim 48: Edwar Lear, Bethlehem

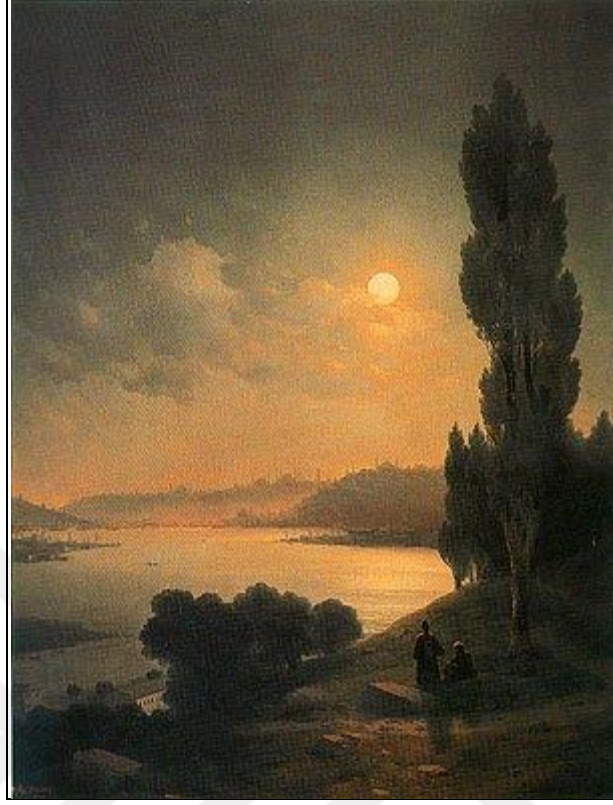


Kaynak: <https://artuk.org/discover/artists/lear-edward-18121888>

Doğu'ya gelen Oryantalist sanatçıların farklı bir doğa, mimari ve bitki örtüsü ile karşılaşmaları kompozisyonlarında değişiklik yapmalarına neden olur. Manzara kompozisyonlarında o zamana dek Poussin ve Lorrain'in izinden giden sanatçılar resimlerinde yeni denemeler yapmaya başlar. Ayrıca doğuda ışığın daha yoğun olması paletteki renkleri de aynı derecede etkileyerek ressamı daha parlak renkler kullanmaya iter. Oryantalizm akımının Fransız resmi üzerindeki etkilerini Hector de Callias şöyle açıklar: "Fransız sanatı Doğu tutkusuna çok şey borçludur. Bu tutku Fransız sanatına o zamana kadar onda olmayan bir şeyi ışık ve güneşi vermiştir. Louvre'daki Fransız Galerisi'nde aslında olmayan nedir? Bu güneşin ışınlarıdır"(H. de Callias'tan aktaran Germaner ve İnankur, 1989: 47).

Ayvazovski'nin *Ay Işığında Eyüp* (Resim 79) isimli resmi, İstanbul'un yalnızca sur içinde olan kent yaşamının 18.yüzyılda kıyı kesimine taşındığı bir döneme aittir. Ayvazovski'nin ayın loş ışığı ile resmettiği eser doğal hayatın bozulmaya başladığı kıyı bölgesini pitoresk bir halde göstermeyi başarır (Germaner ve İnankur, 1989: 93).

Resim 49: Ayvazovski, Ay Işığında Eyüp, (1874, Dolmabahçe Sarayı, İstanbul).



Kaynak: <https://amazon.com/Aivazosky-Constantiople-Moonlight-Hand-Painted-Reproduction/dp/B008M5PO6E>

Eugene Fromentin, figürlü kompozisyonları da bulunan ancak manzara resmine karşı daha ilgili bir ressamdır. 1844 yılındaki Salon sergisinde oryantalist konulu eserleri gören sanatçı bunlardan çok etkilenir ve iki yıl sonra Cezayir'e gider. Ancak Doğu'nun anlatılan hikayelerden ya da resmedilen eselerden oldukça farklı olduğuna inanır ve doğuyu daha önce denenmemiş bir üslup ile resmeder. Fromentin için ışık, renkleri yoğun göstermez. Aksine ışığın çok fazla olması renklerin daha gri tonlar içinde görülmesine neden olur. Üstelik gölgeler koyu değil renklidir. *Mısır'da Sahil Kasabası* isimli resminde sanatçı yoğun renklerden uzak, gri, kahverengi ve yeşil tonların hakim olduğu bir kompozisyon kullanır (Germaner ve İnankur, 1989: 115) Resim bu haliyle ton ve renk kullanımı açısından Barok manzara resimlerine benzetilebilir. Yine sanatçının *Nil'in Görünümü* (Resim 50) isimli manzarası daha önce yapılmış oryantalist manzara resimleriyle karşılaştırıldığında daha az ışıklı ve mattır. Ayrıca ışık ve renk kullanımı ile Hollanda manzara resimlerine benzeyen özellikler taşır.

Resim 50: Fromentin, Nil'in Görünümü



Kaynak: https://art.imgp.fr/fr/library/artworks/eugene-fromentin_vue_du_nil_huile_sur_bois

2.6. Fontainebleau'da Renk Arayışları

Diaz de la Pena, Charles Daubigny, Theodore Rousseau, Jules Dupre Barbizon okulu ressamlarındandır. Barbizon ressamları, çalışmalarını doğada gerçekleştirme konusunda Constable'ı örnek alır. Onları Constable'dan ayıran fark tablo ile taslak ayrımını ortadan kaldırmalarıdır. Barbizon ressamları doğada yaptıkları taslaklara tablo gözüyle bakar (Tandırılı, 2004: 14). Yine de Barbizon ressamlarının Hollandalı Manzara ressamlarından çok fazla kopamadıkları, resimlerinde bolca kullandıkları kahverengi tonlar nedeniyle kendini göstermektedir.

Barbizon Okulu ressamlarından Rousseau'nun tablolarında figürler doğa karşısında ufak tefektir. Theodore Rousseau'nun *Fontainebleau Ormanında Yol: Fırtına İzlenimi* (Resim 51) resmi için hem titretilmiş fırça vuruşları hem de konu olarak empresyonizm akımını haber veren bir yapıda olduğu söylenebilir. Resim genel olarak kahverengi ve yeşil tonlara sahiptir. Kalın fırça vuruşlu titretilmiş sarı lekeler resme ışık katar (Clauon,1999; Farthing, 2017).

Resim 51: Theodore Rousseau, Fontainebleau Ormanında Yol: Fırtına İzlenimi, (Tuval Üstüne Yağlıboya, Musee du Louvre, Paris).



Kaynak: <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/route-dans-la-foret-de-fontainebleau-effect-dorage/theodore-rousseau>

Corot'nun ışık gölgeyi kullanım şekli, iletişim halinde bulunduğu Barbizon Okulu ressamlarından farklıdır. Önceleri gerçek betimlemelerle manzara resmi yapan Corot, zamanla eserlerini hızlıca yapmaya başlasa da resimlerindeki bütünlük havası bozulmaz. Corot'nun üslubu gittikçe empresyonizme yaklaşır. Sanatçı resimlerini ton dengesi üzerinde kurar ve ayrıntılardan uzaklaşır (Farthing ,2017; Gombrich, 2007). Camille Corot ayrıntılara özenmek yerine resmin genelinin ton dengesi üzerinde durur. Resimlerinde hiçbir rengin parlaklığı ile diğer renkleri bastırmaz. *Villa d'Este Bahçeleri* (Resim 52) isimli resminde parlaklıktan arındırdığı renkleri öldürmeden grileştirerek kullanır.

Resim 52: Camille Corot, Villa d'Este Bahçeleri, (1843, Tuval üstüne yağlıboya, 43.5 x 60.5 cm, Louvre, Paris).



Kaynak: <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/tivoli-les-jardins-de-la-villa-deste/jean-baptiste-camille-const>

Barbizon Okulu'nun kurucularından olan Millet, ışık ve gölgeyi doğada gözlemler. Ancak resimlerini atölyesinde model kullanarak ve gözlemlerini tekrar hatırlamaya çalışarak yapar.

Millet grubun diğer üyeleri gibi doğayı natüralist bir üslup ile betimlemeye çalışır. Köylülere ve emekçilere ilgi duyan sanatçının, çalışan bir grup kadını betimlediği *Başak Toplayan Kadınlar* (Resim 53) isimli tablosu, tarihsel ya da klasik temalı bir resim olmadığı için tartışmalara neden olur. Bu tabloda resmin merkezindeki köylü kadınlar mekan ile bütünlük içerisinde. Gri, kahverengi, altın sarısı ve mat yeşilin hakim olduğu resimde yalnızca iki köylü kadının kafasındaki biri mavi, diğeri kırmızı şapkalar dikkat çekicidir. Figürlerin arkasındaki manzara parlak güneş ışıkları ile aydınlanır. Manzaranın yumuşak tonlu görünümü ile işçilerin uğraştığı çetin iş tezatlık içindedir (Farthing, 2017: 304).

Resim 53: Millet, Başak Toplayan Kadınlar, (1857, Tuval üstüne yağlıboya, 83.8 x 111 cm, Musee d'Orsay).



Kaynak: <https://arkaikharfles.blogspot.com/images.app.goo.gl/tpg3n79>

Charles François Daubigny manzara resmine dair ilk bilgileri ressam olan babasından öğrenir. Barbizon okulu ressamlarına katılmasa da onlarla ilişki kurar (Claudon,1999: 67). *Oise Üzerinde Güneşin Batışı* (Resim 54) resminde suyun üzerinde gökyüzünün ve ağaçların yansıması görünür. Batan güneşin renklendirdiği gökyüzü ve onun suya yansıması dışında renkler oldukça sadedir.

Resim 54: François Daubigny, Oise Üzerinde Güneşin Batışı, (Muse du Louvre, Paris).



Kaynak: <https://www.photo.rmn.fr/archive/14-585105-2C6NU0AWCABIN.html>

Paul Huet Barbizon okuluna katılmaz ancak Fontainebleau ormanında kendini yetiştirmek için resim çalışmaları yapar. Peyzajlarıyla empresyonist sanatçılara öncülük ettiği söylenebilir (Resim 55) (Claudon, 1999: 90).

Resim 55: Paul Huet, Pierrefond Şatosunun Kalıntıları, (1868'doğru, Tuval üstüne yağlıboya, Chateau de Compiègne).



Kaynak: <https://www.magnoliabox.com/products/the-ruins-of-chateau-de-pierrefonds-xir168124>

2.7. Empresyonizm ve Post Empresyonizm

Görme ile uğraşan bilimler 19. yüzyıl başlarından itibaren insan fizyolojisinin görme konusunda sahip olduğu donanımlar üzerinde yoğunlaşır. Işık ve renk üzerine araştırmalar yapılırken aynı zamanda insanın bunları algılamasını sağlayan göz ve beyin gibi unsurlar da araştırılır. Işığın ve renklerin yalnızca doğada oluşumu değil insanın bu ışık ve rengi görmesinin ve algılamasının nasıl olduğu üzerine insan temelli araştırmalar önem kazanır.

Görme konusunda bilimde yaşanan ilerlemeler nedeniyle sanatçılar arasında da görme sıkça tartışılan bir konu olur. Görmenin öznel olması doğada görülen gerçekliğin de herkes tarafından farklı algılandığı sonucunu getirir. Uzun bir süre Romantik sanatçıların, Barbizon ressamlarının, natüralistlerin, empresyonistlerin ve diğerlerinin doğayı en gerçekçi hali ile betimleme denemeleri, sonunda gerçekliğin öznel bir kavram olduğu ve ressamların doğayı kendi algıladıkları gibi aktardıkları sonucuna varmalarıyla noktalanır. Görme eyleminin öznel olması resimlerin de öznel olmasına neden olmaktadır. Böylece klasik anlayışta egemen olan lokal renk kullanımı yerini sanatçının gördüğü hatta hissettiği renklere bırakmaya başlar. Bununla birlikte yine klasik dönemin vazgeçilmez unsuru olan çizgisellik, ışık ve renk kullanımındaki yoğunluk sonucu eriyerek kaybolur.

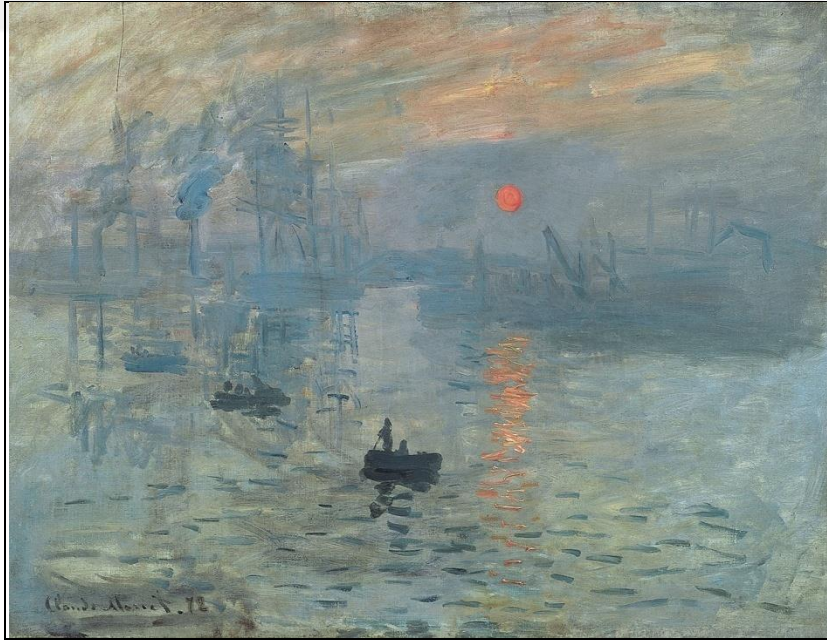
Sanatçuların doğada kendi izlenimleri ile resim yapmalarının, manzara resmi yapımında önemli bir araç sayılan camera obscuranın tamamen sonunu getirdiği söylenebilir. Sanatçılar artık gözleri ile doğa arasına hiçbir yapay malzemenin girmesini istemez.

Empresyonizmin görme üzerine kurulu bir akım olduğu söylenebilir. Bu akımda sanatçılar doğadaki nesnelere kendi gördükleri şekilde yani kendi izlenimleri ile aktarmayı amaçlar. Işığın ve rengin her halini gözlemleyerek resmetmeye çalışan empresyonistler aynı zamanda dönemin bilimsel renk araştırmalarını dikkatle izler.

2.7.1. Empresyonizm Akımının Etkilendiği Akım ve Sanatçılar

Empresyonizm akımı ismini Monet'nin *İzlenim, gündoğumu* (Impression, soleil levant) (Resim 56) isimli resminden alır. Salon tarafından reddedilen eserlerin 1874'te bir fotoğrafçının atölyesinde sergilenmesi sonucu resimler olumsuz olarak eleştirilir. Özellikle Monet'nin resmine verdiği isim eleştirilenler tarafından ressamı küçümsemek amacıyla kullanılsa da zamanla akımın ismi haline gelir (Gombrich, 2007: 519).

Resim 56: Monet, İzlenim Gün Doğumu, (1872, Tuval üstüne yağlıboya, 48 x 63 cm, Musée Marmottan, Paris).



Kaynak: www.kazoart.com/blog/louvre-a-la-loupe-impression-soleil-levant-de-claude-monet/

Empresyonizm geçmişteki pek çok sanat akımının elde ettiği bilgi birikiminden doğar. Natüralizm'in gerçeği arayan tutumu empresyonistleri de gerçekliği sorgulamaya iter. Doğadaki

nesnelerin görünümünün o zamana dek bilinen kurallarla betimlendiği şekliyle mi yoksa sanatçının gördüğü haliyle mi gerçeği yansıtacağı üzerinde duran ressamlar doğada gözlemler yapar. Sanata getirdikleri yeni düşünceler ve resim yapma tekniklerinin eleştirilmesine rağmen toplumun kabullendiği gerçeklikten vazgeçerek inandıkları gerçeklikle resim yapmaları Romantizm akımından etkilendiklerini gösterir. Ayrıca Barbizon ressamlarının resmi açık havada yapmalarından da etkilenen empresyonistler bu anlayışa inançla bağlanarak resim yapar. Empresyonizmin, geçmişte bir çok akımda meydana gelen yeniliklerin birikmesiyle ve buna empresyonistlerin kendi yorumlarını dahil etmeleriyle oluştuğu gerçeği görülmektedir. Constable'ın ışığı, rüzgarı, çiğ tanelerini resimleme çabası; Turner'ın ışık ve renk ile devinim kazanan resimleri; Frans Hals'ın tuşlar halinde kullandığı ve koyu bir zemin üzerinde ön plana çıkardığı renkleri; Rubens'in resimlerdeki renkli gölgeler; Velazquez'in resmin genelinde gerçekçi bir bütünlük oluşturan renk lekeleri ve Delacroix'nın doğadaki yansımaları temel alan ışık gölge kullanımı empresyonistlerin etkilendikleri önemli resamlardan ve sanattaki yeniliklerdendir. Delacroix'nın *Dippe Tepelerinde Deniz* (Resim 35) resmi Monet'nin *İzlenim, Gün Doğumu* (Resim 56) resmi ile karşılaştırıldığında, aradaki etkilenme açıkça görülür (Serullaz,1983; Jones, 2016).

Monet, atmosferdeki buğulu görüntüleri yakalamak için kendine Turner'ı örnek alır. *St. – Lazare Tren Garı* (Resim 57) resmi ile ressamın resim sanatını aşağılayan bir küstahlık gösterdiği eleştirmenlerce ifade edilir. Ancak Turner'ın resimleriyle kıyaslandığında (Resim; 36, 37, 38, 39,) Monet'nin resminin de ton ve denge konusunda sağlam bir bilgi birikimine dayandığı açıkça görülür (Gombrih, 2007: 520). Saint-Lazare Garı ve çevresi modern yaşamı betimlemek isteyen ressamlar için uygun bir yer olması nedeniyle Monet tarafından birkaç kere resmedilir. Sanatçı genellikle tren istasyonları ile özdeşleştirilen ayrılık, veda gibi hüznü temaları kullanmak yerine cam çatıdan gelen güneş ışığı ile aydınlanan raylar ve tren dumanının oluşturduğu puslu atmosfer ile ilgilenir. Resimdeki bütünlük mavi, altın sarısı, menekşe, kahverengi ve turuncu tonlar ile sağlanır. Tren bacasından çıkan dumanın beyaz ve mavi renkleri ile arka plandaki binaların krem rengi tonları uyum içindedir (Newall, 2014: 62). Monet, aslında siyah olan lokomotifleri, empresyonistler siyah kullanımını reddettikleri için, kırmızı, mavi ve yeşil gibi canlı renkleri kullanarak yapar. Londra'daki Ulusal Sanat Galerisi ise lokomotiflerin siyah renk kullanılmadan yapılmasını eleştirir (Finlay, 2002: 77).

Resim 57: Monet, Saint Lazare Gari, (1877, Tuval üstüne yağlıboya,75.5 x 104 cm, Musee d'Orsay, Paris).



Kaynak: www.galleryintell.com/artex/gare-saint-lazaretrain-claude-monet

Romantizm, sanata bireyselci bakış açısını kazandırarak resmin içeriğini değiştirir; Empresyonizm ise konulara getirdiği yenilikler ve kullandığı yeni tekniklerle resimde hem biçimin hem de içeriğin değişmesini sağlar. Romantizm akımı için içsellik önemli bir unsurdur. Empresyonistler ise bütün dikkatlerini dış dünyaya vererek biçim ile ilgilenir.

Empresyonistlerin etkilendiği bir ressam olan Diaz De La Pena doğayı yumuşak tonlarla betimleyerek ve kontrast renk kullanarak erken empresyonist etkiler gösterir. Ayrıca renk lekeleriyle çalışan Pena, tuvaline gelişi güzel attığı renkleri açık havada gözüne hoş gözüken bir kompozisyonla tamamlar (Claudon,1999: 74).

Paul Huet'nun lirik manzaralarına koyu gölgeler ve açık renk tonları hakimdir (Resim 55). Resimleri tıpkı Delacroix ve İngiliz manzara ressamı gibi empresyonizm akımına yol gösterir (Serullaz,1983).

Theodore Rousseau'nun ışık araştırmaları için aynı manzarayı farklı zamanlarda ve mevsimlerde resmetmesi de empresyonist sanatçılara ışık araştırmaları konusunda ilham veren bir başka unsurdur.(Serullaz, 1983: 55).

Eugene Boudin, Ferme Saint-Simeon isimli hanı sanat merkezi olarak kullanır ve sanatçılara ilk kez bu handa açık havada resim yapmayı teklif eder. Empresyonistler için önemli olan açık havada çalışma ilkesi ilk kez bu handa Boudin tarafından ortaya atılan bir fikirdir. Renklerin canlı

ve sade olmasını ögütleyen Boudin'nin renk geçişleri yumuşaktır. Sanatçı deniz ve liman konulu eserler üretir. (Serullaz, 1983: 66)

Armand Guillaumin empresyonist sergilerin hepsine olmasa da çoğuna katılır. Paris'in pek çok yerinde ve Daminette'de uzun yıllar resim çalışmaları yapar. Kompozisyon ve renk açısından empresyonizmin bütün özelliklerini gösteren sanatçının kış manzaraları mattır (Serullaz, 1983: 115).

Cafe Guerbois, empresyonist sanatçıların sıkça buluşup sanat tartışmaları yaptıkları bir yerdir. (Farthing,2017). Sanattaki yeniliklerin en aktif savunucularından Manet ve Zola'nın önderliğinde Cafe Guerbois'te yapılan toplantılar 1868 – 1870 yılları arasında oldukça aktiftir ve fotoğrafçı, ressam, şair ve yazarlardan oluşan geniş bir kitleye hitap eder (Serullaz, 1983: 12).

Geçmişten günümüze pek çok ressamın hayalini süsleyen açık havada resim yapma işini teknik açıdan çok daha kolay hale getiren icat sıklıkla boyalı tüplerdir. Bu icattan önce ressamların boya domuz sidik torbasında saklaması oldukça zahmetli bir işti. Deriyi kare biçiminde kesen ressamlar, içine bir kaşık yardımıyla boyayı koyup tepeden bağlar ve boyayı kullanmak istediklerinde pakete küçük bir delik açarak boyayı akıtır. Ancak dikkatsizlik nedeniyle boya tüplerinin patlayabilmesi, boyanın da israf olmasına neden olur. Boyanın tüpler sayesinde açık havada rahatlıkla kullanılabilmesi Renoir için empresyonizmin asıl doğuş nedenidir (Finlay, 2002: 32).

Işık ve renk üzerine araştırmaları empresyonistleri manzara türünde yoğunlaştırır. Resimlerine doğada başlayan empresyonistler başarabildikleri en kısa sürede resmi yine doğada bitirmeye çalışır. Suyu işleme konusunda oldukça etkili resimler yapan sanatçılar denizi, akarsuları, gölleri doğadaki yansımaları dikkate alarak resmederler. Ayrıca bulutların hareketleri, değişen güneş ışıkları, kar, sis gibi konular empresyonistler tarafından sevilerek çalışılır (Serullaz,1983: 8). Hızlıca yapılan manzaralarda bitmemiş gibi görünen resimler yalnızca teknik açıdan değil seçilen konular nedeniyle de olumsuz eleştirilir. Ressamların o zamana kadar manzara için önemli olan pitoresk konulardan vazgeçerek gözlerine hoş görünen doğa parçalarını betimlemeleri eleştirilenler tarafından hoş karşılanmaz.

2.7.2. Manzaranın Sadık Ressamı Monet

Monet empresyonizm akımının en sadık ressamıdır. Işığın etkilerini dikkatle inceleyerek gördüğünü resmeden Monet aynı zamanda güncel hayatı da resimlerinde konu edinir (Farthing, 2017: 316). Hollandalı ressam Johan Borthold Jongkind'in cesur manzaraları Monet'ye örnek olur Resim 58) (Jones, 2016: 9).

Resim 58: Jongking, Le Quai Des Celestes



Kaynak: www.muma-lehavre.fr/en/collections/artworks-in-context/impressionism/jonking-paris-pont-marie-and-quai-des-celestins

Manzara resimlerinde oldukça başarılı olan Monet; titrek güneş ışığı, nesnelerin suya yansıyan görüntüleri, sisli atmosferler, öğlen güneşinin kuvvetli ışığıyla oluşan parlak renkler ve sert gölgeler gibi doğa görüntüleri ile ilgilenir. Monet'nin resimlerinde önemle üzerinde durduğu ışık kullanımı nesnelerin biçimini dağıtırken soyuta yaklaşan eserler üretmesini sağlar. Manzarayı görmeden, bilinen geleneksel kurallar eşliğinde resim yapmanın yetersiz olduğunu düşünen sanatçı doğayı incelemek ve gerçek doğa görüntülerini öğrenmek için dışarıya çıkmak gerektiğine inanır. Ayrıca doğada başlanılan resmin yine doğada bitirilmesi gerektiğini savunur (Gombrich, 2007; Turani, 2007). Monet ilk doğa gözlemlerini askerliğinde görev nedeniyle Cezayir'e gönderildiğinde yapar. Buradaki ışık ve renk izlenimleri onun ileriki yıllarda yapacağı araştırmaların temelini oluşturur (Jones, 2016). Sanatçı resimlerini hızlı bir şekilde bitirmek için resme yeni teknikler getirir. Her bir detayın üstünde uzun zaman harcayamayan Monet resmin bütünü üzerinde yoğunlaşarak tablonun genelinde bir uyum oluşturmaya çalışır. Ayrıca renkleri lekecikler halinde ve hızlı fırça darbeleri ile kullanır. Bu durum resmin bitmemiş gibi gözükmesine neden olduğu için eleştirmenler tarafından olumsuz karşılanır. Monet'nin resim sanatına getirmeye çalıştığı bu yenilikler ve doğa gözlemini temel alan yaklaşımı Manet tarafından takdir ile karşılanır ve Manet, Monet'ye olan saygısını göstermek için *Kayıкта Resim Yapan Monet* (Resim 59) eserini yapar. Tabloda Monet, suyun işleniş hakkında gözlem yapmak için atölye haline getirdiği bir kayıkta resim yaparken betimlenir (Gombrich, 2007: 518). Kayıkta resim yapma fikrinin asıl sahibi daha önce aynı nedenden dolayı kayık kullanarak manzara resimleri yapan Charles-François Daubigny'dir (Jones, 2016: 23).

Resim 59: Manet, Kayıkta Resim Yapan Monet, (1874, Tuval üzerine yağlıboya, 83 x 104 cm, Neue Pinakotheks, Münih).

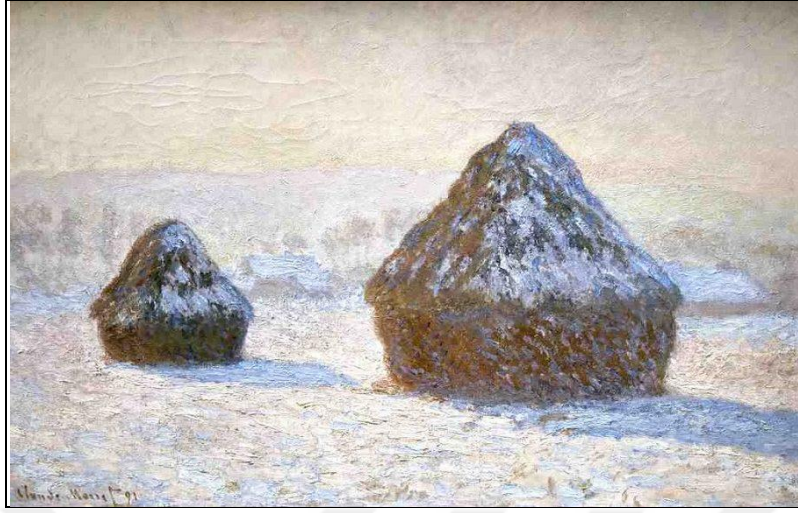


Kaynak: <https://lisawallerrogers.com/2011/10/26/camille-doncieux-manets-muse>

2.7.2.1. Açık Havada Renk Arayışları: Değişen Işık Altında Değişen Renkler

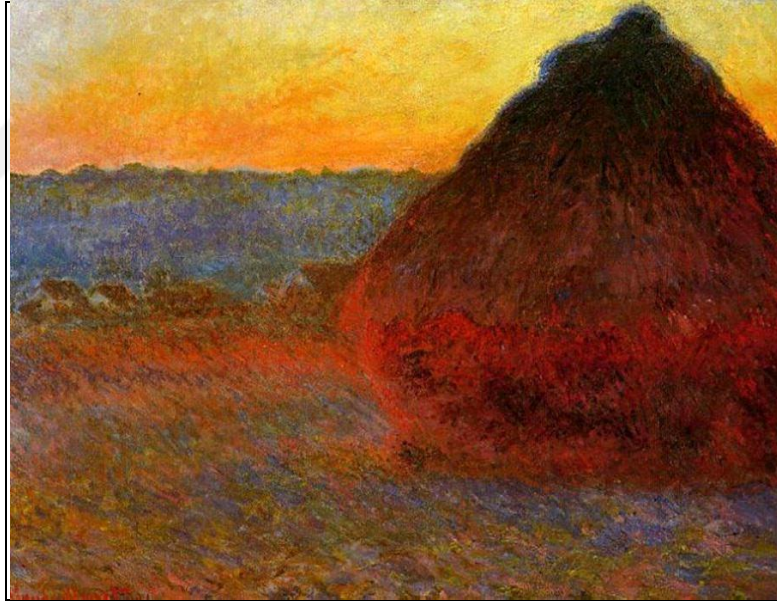
Barok ve romantizm sanatçıları empresyonistlerden önce ışık kullanımı konusunda araştırmalar yaparak belli bir bilgi birikimi elde eder. Empresyonist sanatçılar bu bilgi birikiminden faydalanır ve üstüne daha fazlasını katarak kendi üsluplarını oluşturur. Işık, empresyonizmde nesnelerin biçimini belirleyen temel etken haline gelir ve desen kenara itilir. Bu kullanımın en büyük etkisi kişilerin zihinlerinde kalıplaşmış olan nesnenin biçimi kavramını yıkmaktır. Monet'nin *Saman Yığını* resmi (Resim 60 ve Resim 61), değişen gün ışığı altında betimlenmiş bir eserdir. Kandinsky resmin saman yığını betimlediğini anlamaz ve ismini katalogdan öğrendiğinde çok etkilenir. Resmedilen saman yığını ile Kandinsky'nin zihnindeki saman yığını kavramının birbirini tutmaması sayesinde ressam sarsıcı bir gerçeği fark eder ve görünen ile bilinenin aynı şey olmadığı sonucuna ulaşır (N. İpşiroğlu ve M. İpşiroğlu, 2010: 157). Saman yığınları olarak bilinen bu resim gerçekte samanla örtülmüş tahıl başaklarıdır. Başakların samanla örtülmesinin nedeni kötü hava koşullarına karşı onları korumaktır. Monet tahıl başaklarını değişen hava ve ışık koşulları altında oluşturduğu bir dizi resim şeklinde resmeder. Anlık değişen atmosfer olaylarını hızlı resimlerle ifade edemeyeceğini düşünen Monet bu resim dizisini hazırlamaya karar verir (Jones, 2016: 44).

Resim 60: Monet, Saman Yığı



Kaynak: www.claude-monet.com/haystacks.jsp#prettyPhoto

Resim 61: Monet, Saman Yığı Gün Batımı



Kaynak: www.claude-monet.com/haystacks.jsp#prettyPhoto

Empresyonist ressamları ışık konusunda diğer akım sanatçılarından ayıran en önemli fark ışığı bilimsel verilere dayanarak kullanmalarıdır. Empresyonizmde ışık Barok sanatta olduğu gibi idealize edilmez ya da sembolik anlamlar içermez. Güneş ışığının etkilerini olduğu gibi yansıtır.

Işığın optik özellikleriyle ilgilenen ressamlar formu doğru bir biçimde vermek için uğraşmaz onun yerine ışık altında nesnenin değişen biçimleriyle ilgilenir. Empresyonist sanatçıların gün ışığı ile ilgilenmeleri aynı zamanda paletlerinde renk değişikliklerine gitmelerine neden olur. Prizmatik renkleri tercih eden empresyonistler ışık ve rengi titrek vuruşlarla tuvale aktarır (Karavit, 2006:

108). Paletleri mavi, kırmızı, portakal rengi, yeşil ve sarı ağırlıklıdır. Siyah, gri, kahverengi ve toprak tonları da paletlerinden çıkardıkları renklerdir. Empresyonistler resimlerinde toprak renkleri yerine scarlet kırmızısı kullanmayı tercih eder (Boztunalı, t.y; Serullaz, 1983). Natüralist manzara resimlerinde kahverengi önemli renklerden biriyken empresyonistlerin bu renk yerine mor ve mavi kullanmaları bir anlamda doğadan sapma olarak da görülebilir (Turani, 2007: 514). Empresyonistler resim yaparken bir nesnenin tek bir renkten oluşmadığı ve doğadaki nesnelerin birbirlerinin renklerini yansıttığı gerçeğini de dikkate alır. Ayrıca doğa gözlemleri sonucu gölgelerin renkli olduğunu ve değişen koşullar altında renklerinin de değiştiğini fark eder (Tansuğ, 2011; Gombrich, 2007).

2.7.3. Aynı Manzaranın Farklı İzlenimler ile Renklendirilmesi

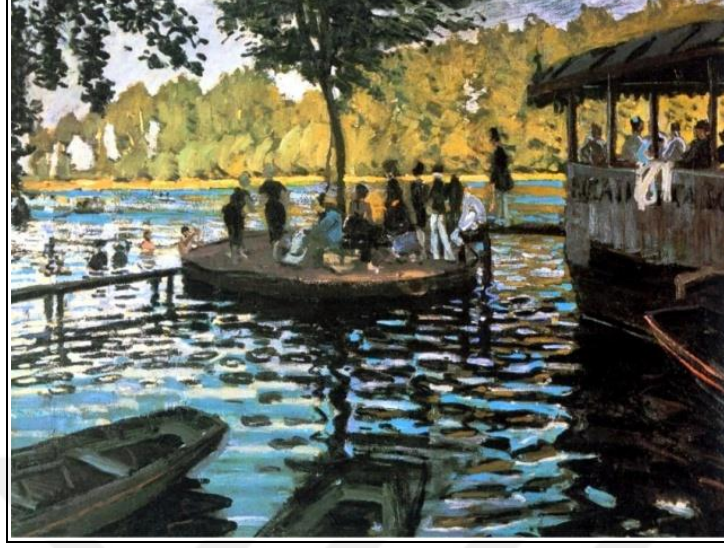
Monet ve Renoir bazen aynı manzarayı kendi seçimlerine göre resmeder. Hem Renoir'un hem de Monet'nin resmettiği Kurbağalı Gölet (La Grenouillere) dönemin popüler bir mekandır. Aynı manzarayı Renoir daha yakından resmeder ve daha çok sayıda figür gösterir (Resim 62). Monet'nin Kurbağalı Gölet'inde ise figürler daha uzakta ve belirsizdir (Resim 63). Manzara daha ön plandadır. Renoir'un resimlerinde mavi ve yeşiller ağırlıktadır ve fırça vuruşları daha yumuşaktır (Jones, 2016: 10).

Resim 62: Renoir, Kurbağalı Gölet, (1869, Tuval üstüne yağlıboya, 66 x 86 cm, Ulusal Müze, Stockholm).



Kaynak: www.thegreatcoursesdaily.com/monet-renoir-frog-pond/

Resim 63: Monet, Kurbağalı Gölet, (1869, Tuval üstüne yağlıboya, 75 x 100 cm, Metropolitan Müzesi, New York).



Kaynak: www.kiamaartgallery.wordpress.com/2015/05/14/impressionism-monet-and-renoir-la-grenouillere-the-frog-pond-1869/

Renoir'un *Sanat Köprüsü* (Resim 64) isimli resmi ikilinin açık havada yaptıkları çalışmaların ilki olması açısından önemlidir. Resimde Renoir geniş açılı bir şehir manzarasını betimler (Jones, 2016: 5-6).

Resim 64: Renoir, Sanat Köprüsü, (1867, Tuval üstüne yağlıboya, 62 x 103 cm, Norton Simon Vakfı, Los Angeles).



Kaynak: <https://impressionist.org/the-pont-des-arta.jsp>

2.7.4. Perspektifin Renk ile İfadesi: Hava Perspektifi

Deseni terk ederek renge yönelen empresyonistler nesnenin biçimini renk tonları ile göstermeye çalışır. Bu nedenle perspektifi de renk kademeleriyle yansıtır. Ressamların açık havada çalışmaları resimlerinde hava perspektifini çizgisel perspektife tercih etmelerine neden olur. Hava perspektifinde nesnelere arasındaki hava ufka doğru mavileşerek aradaki boşluğu doldurur. Çizgisel perspektifte nesnelere net olan sınır çizgileri, hava perspektifinde eriyerek ışıkla iç içe geçer ve nesnelere yumuşak görünür. Hacim ve derinlik renk tonlarıyla verilir. Monet'nin *Parlamento Binası* (Resim 65) resmi hava perspektifine örnek gösterilebilir (Karavit, 2006: 110).

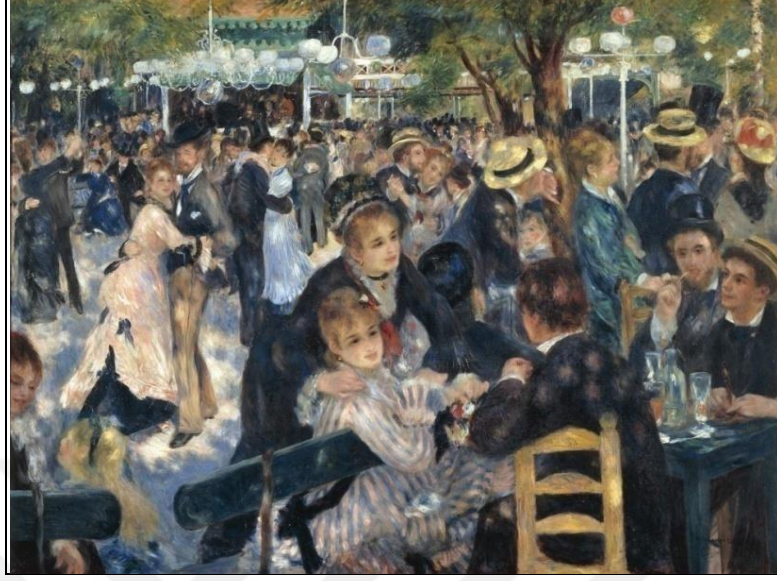
Resim 65: Monet, Parlamento Binası, (1904, Tuval üstüne yağlıboya, 81 x 92 cm, Musee du Jeude Paume, Paris).



Kaynak: www.claude-monet.com/houses-of-parliament.jsp

Figür ressamı olan Pierre Auguste Renoir'un *Moulin de la Galette'de Dans* (Resim 66) isimli resminde de uzaklaşan figürler küçük lekecikler haline dönüşür. Sfumato tekniği ile kaynaştırılan ve silikleşen arka plan sayesinde resim derinlik kazanır. Ayrıca resimde dans eden ve eğlenen figürler üzerine vuran ışık lekecikleri sayesinde resmin açık havayı betimlediği net olarak fark edilir.

Resim 66: Renoir, Moulin de la Galette'de Dans, (1876, Tuval üstüne yağlıboya, 131 x 175 cm, Musee d'Orsay, Paris).



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2012/11/14/le-moulin-de-la—galette-renoir>

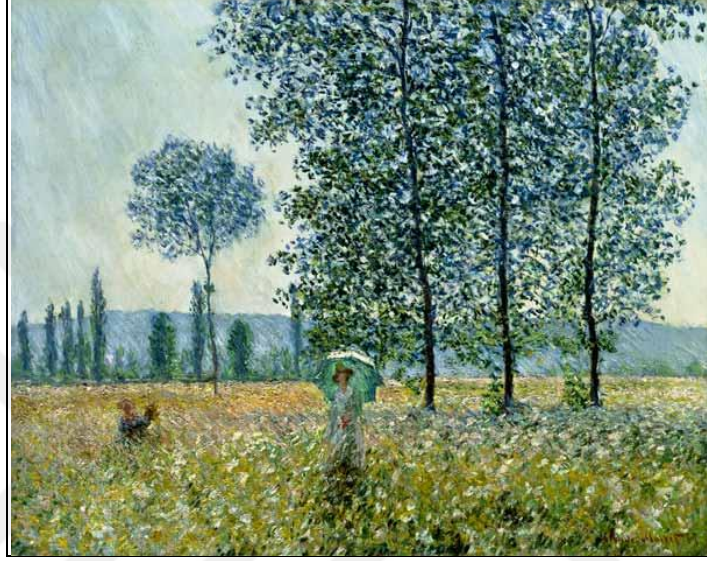
2.7.5. Bilimsel Renk Bilgisi Etkisi

Bilimsel renk bilgisi konusunda yaşanan ilerlemeler empresyonist ve post empresyonist sanatçılar için ilgi çekici olur ve sanatçılar bu yeni teorileri resimlerinde kullanma eğiliminde bulunurlar. Empresyonistlerin ve post empresyonistlerin en çok etkilendiği teorilerden biri Chevrul'un eş zamanlı renk yasasıdır. Bu yasaya göre; birbirini tamamlayan iki ana renk ya da iki ara renk karıştırdıkları zaman etkisini kaybeder. Fakat saf halde yan yana getirildiklerinde olduklarından daha güçlü bir etki yaratırlar. Böyle bir durumda birbirinin tamamlayıcısı olan kırmızı ve yeşil renk yan yana kullanıldıklarında yoğunlukları artar ve birbirlerini güçlendirirler. Kırmızı ve mor yan yana geldiğinde mor kırmızılaşırken, sarı ve yeşil yan yana geldiğinde yeşil sarılaşır. (Serullaz, 1983: 23).

Barbizon okulu ressamlarının açık havada çalışmasından etkilenen empresyonistler, Monet'nin davetiyle Fontainebleau ormanında resim çalışmaları yapar. Birlikte yapılan doğa çalışmalarında ortam aynı olsa da ortaya çıkan eserlerin birbirine benzememesi ressamların kendi izlenimlerine göre resim yapmalarından kaynaklanır. Özellikle değişen ışığın nesnelere üzerindeki etkisinin her bir ressam tarafından kendi algısına göre yorumlanması ortaya çıkan eserlerin de farklı görünmelerine neden olur. Böyle bir durumda empresyonist resim için farklı algılamalar sonucunda oluşmuş kişisel gerçeklikleri ifade eder diyebiliriz. (Turani, 2007: 514).

Monet'nin *İlkbaharda Tarlalar* (Resim 67) isimli resminde gökyüzü mavi, tarla ise sarıdır. Tablo birbirini tamamlayan bu iki rengin oluşturduğu armoninin etkisindedir. Mavi ve sarı renk lekeleri ile yalpan ağaçlar gözde yeşilimsi bir etki oluşturur. Sarı renkli tarlada kırmızı lekecikler halinde gelincikler bulunur. Simültane kontrast yasasına göre sarı ve mavinin gözde oluşturduğu uyum resimde yeşil rengi görmemizi sağlar.

Resim 67: Monet, İlkbaharda Tarlalar, (1887, Tuval üstüne yağlıboya, 93 x 74 cm).



Kaynak: www.blog.catherinedelors.com/fields-in-spring-by-claude-monet/

Pisarro'nun *Chaponval'da Manzara* (Resim 68) resmi çabuk fırça darbeleri sayesinde enerjik, renk uyumu nedeniyle de sakin izlenimler sunar. Post-empresyonistlerin kullandığı puantalizm tekniğinden etkilenen sanatçı bu resimde renkleri yan yana küçük tuşlar halinde kullanarak kısmen de olsa bir puantalizm denemesi yapar. Pek çok manzarasında olduğu gibi bu resimde de figür mekan ile kaynaşmış haldedir. Figürün giysisinde kullanılan renkler ile evlerin çatıları mavi ile yeşilin karışık tonlarından oluşur. Manzarada yeşilin pek çok tonu ve soluk kırmızı kullanılır. Krem rengi tonlar ile resmedilen evler manzara ile uyum içindedir. Arka planda çoğunlukla yatay değerlerin kullanılması sayesinde ön plandaki figür, inek ve ağacın dikeyliği belirginlik kazanır (Newall, 2014: 81).

Resim 68: Pissarro, Chaponval'de Manzara, (1880, Tuval üstüne yağlıboya, 54.5 x 65 cm, Musee d'Orsay, Paris).



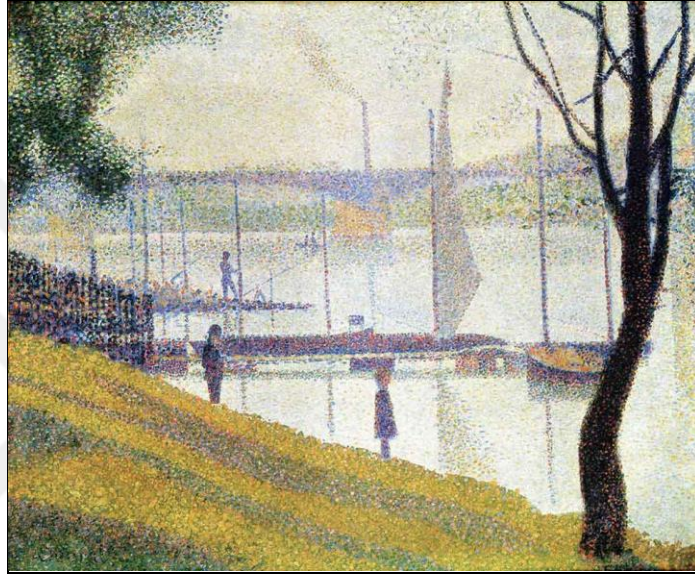
Kaynak: <https://www.camille-pissarro.org/Chaponval-Landscape.html>

Post-empresyonistler resimlerinde kullandıkları renklerin kontrastlarını Chevreul'un renk diyagramına göre belirler. Hassas bir denge ile hazırlanan bu diyagramda kullanılacak olan kırmızı mora çalılırsa karşıtı olarak kullanılacak yeşilde daha fazla sarı bulunmalıdır. Eğer kırmızı turuncuya yakınsa yeşil renk de maviye yaklaşmalıdır. Geleneği ve bilimi birleştiren bir üslup ile resim yapan Post empresyonistler resimleri tuvale aktarmadan önce kompozisyonu tamamlamak gerektiği inancıyla hareket eden Delacroix'nın öğüdüne uyar. Resimlerinde sakinlik, durağanlık gibi etkileri yatay çizgilerle; hareketli, neşeli etkileri dikey çizgilerle verir. Ayrıca pozitif duygular uyandırmak için sıcak renkler, negatif duygular uyandırmak için soğuk renkler kullanır (Avcı, 2014: 62). Yatay ve dikeyliğe karşılık gelecek renkler aslında on yedinci yüzyılda araştırılan bir konudur fakat kendini resimlerde gerçek anlamda on dokuzuncu yüzyılda gösterir. Gözün alışkın olduğu yatay hareketler için sakin ve yumuşak renklerin kullanılmasının, gözün alışkın olmadığı dikey hareketler için sert ve canlı renklerin kullanılmasının uygun olacağı sonucuna varılır. Bu araştırmaları dikkate alan post empresyonistler, resimlerini bilimsel veriler ışığında yapmak için özel bir çaba harcar.

Rengi bilimsel bir teknikle kullanmak isteyen Seurat noktacılık (pointillisme) yöntemini geliştirir (Lyton, 2015: 22). Renkleri birbirine palet üzerinde karıştırmayan sanatçı onları küçük noktalar halinde yan yana tuvale yerleştirir. Sanatçının uyguladığı bu teknik objelerin dış hatlarını ortadan kaldırır. Yüzey üzerinde pek çok noktadan oluşan renk lekeleri kompozisyondaki objelerin güç bir şekilde anlaşılmasına neden olur. Sanatçının *Courbevoie'daki Köprü* (Resim 69) isimli

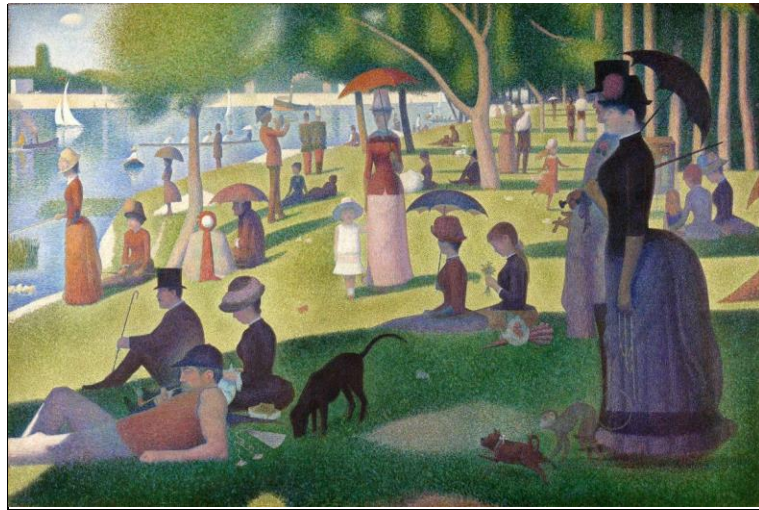
resmi bu güç fark edilme durumuna örnektir. Özellikle öndeki figürün üst kısmını fark edebilmek için iyice odaklanmak gerekir. Fakat Seurat'ın noktacılık tekniğini geliştirerek yaptığı *Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra* (Resim 70) resmi çok daha belirgin ve titiz bir iştir. Açık havada figürlerin betimlendiği, Parislilerin dinlenme anını konu edinen resimde sanatçı bütün ayrıntıların üzerinde tek tek sabırla durur.

Resim 69: Seurat, Courbevoie'daki Köprü, (1886-87, Tuvalüstüne yağlıboya, 46.4 x 55.3, Courtauld Institute Galleries, Londra).



Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-s/seurat-georges/georges-seurat-courbevoie-koprusu-1983/>

Resim 70: Seurat, Grande Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra, (1885, Tuval üstüne yağlıboya, 206 x 306 cm, Chicago Sanat Enstitüsü).



Kaynak: https://www.artble.com/imgs/3/d/1/98600/a_sunday_afternoon_on_the_island_of_la_grande_jatte.jpg

2.7.6. Sentetik Göreme

Sentetik görme, beynin bir görüntüde boş kalan kısımları kendisinin tamamlaması ve görüntüyü anlamlandırmasıdır.

Empresyonist sanatçılar sentetik görmeyi kullanarak eserler üretir. Sentetik görme durumundan faydalanan ressamlardan olan Renoir'ın figürleri hayatın neşeli anlarına odaklanmayı seven mutlu kişilerdir. Renoir ışığı ve renkleri bu mutluluğu ifade etmede ustaca kullanır. Resimlerinde renk desenin önündedir. Tıpkı Monet gibi Renoir da rengi lekeler halinde kullanarak sentetik görme durumuna gönderme yapar. İnsan beyninin görüntüdeki eksik parçaları beyinde anlamlı olan başka bir kavramla karşılaştırması sonucu tamamladığını bilen bu iki ressam renkleri parçalar halinde kullanır. Empresyonist resimlerin uzaktan bakıldığında bütünlük kazanmasının nedeni budur (Krausse, 2005: 73).

2.7.7. Doğanın Geometrik İzlenimi

Cezanne hem klasik geleneğe hem de Romantizm'e hayrandır. Klasik sanatın çizgiselliği ve Romantizm'in renkliliği onun resimlerinde görülebilir. Empresyonistlerin sergilerine katılmasına rağmen doğayı geometrik formlar ile yansıtmaya çalışması ile empresyonistlerden ayrılır. Üstelik renk kullanımı da empresyonist kurallardan farklıdır.

Sainte-Victorie Dağı'nın (Resim 71) altmıştan fazla resmini yapan Cezanne dağın kayalık yapısını ve etrafında bulunan evler, ağaçlar gibi objeleri geometrik formlar içinde resmeder. Ressam dağın soğuk renkli yalınlığına karşı ön plandaki ağaçları ve toprağı sıcak renklerle betimleyerek kompozisyonu dengeye oturtur. Gökyüzünün mavi ve yeşil tonları kompozisyonda aşağılara doğru devam ederek bütünlüğü sağlar. Burada turuncu ve sarı tonlarla birleşerek zengin bir renk kontrastlığı oluşturur. Boyayı ince tabaka halinde kullanan sanatçı desenin ortadan kalkmasını da engeller. Böylece resimde hem form hem de renk güçlü bir birliktelik sağlar. Ayrıca Cezanne resimdeki yataylığı ve dikeyliği yalnızca fırça vuruşlarının yönünü değiştirerek başarılı bir şekilde gösterir.

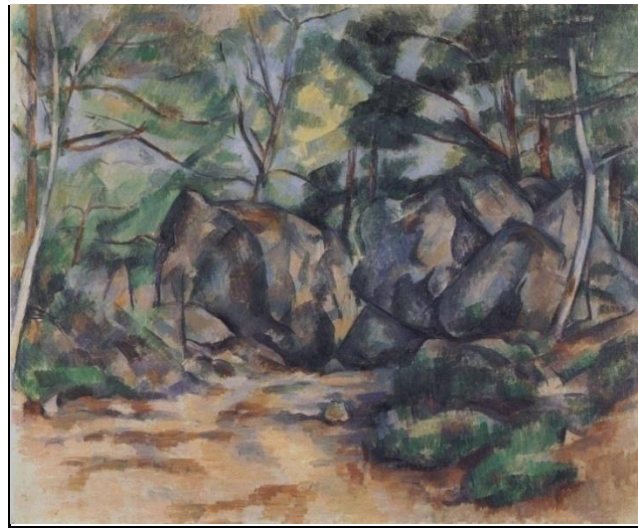
Resim 71: Cezanne, St. Victorie Dağı, (1896-98, 78.5 x 98.5 cm, State Hermitage Müzesi, St. Petersburg).



Kaynak: https://www.kunst_fuer_alle_de/english/fine-art/artist/image/paul-cezanne/39/1/569954/Montaigne-sainte_victorie/index.htm

Renoir'e "Resmin heykel olmadığını bulmak kırk yılını aldı" diyen Cezanne'nın son dönem resimleri ilk dönem resimlerinden farklı bir dokunma inceliği gösterir. Muhtemelen Fontainebleau ormanında boyanmış olan *Ormanda Kayalar* (Resim 72) isimli manzarası, dikkatlice dengelenmiş bir kompozisyondan ve ince renk katmanlarından oluşan özenli bir yapı sağlamlığına sahiptir. Çalışmanın bütününde renk ve çizgi uyumlu bir birliktelik gösterir. Sağlam ve ağır olmalarına rağmen kayalar sanki hareketli gibidir. Ağaçların yaprakları da aynı şekilde hareketli görünür.

Resim 72: Cezanne, Ormanda Kayalar, (1894-98, Tuval üzerine yağlıboya, Kunsthau, Zürich).

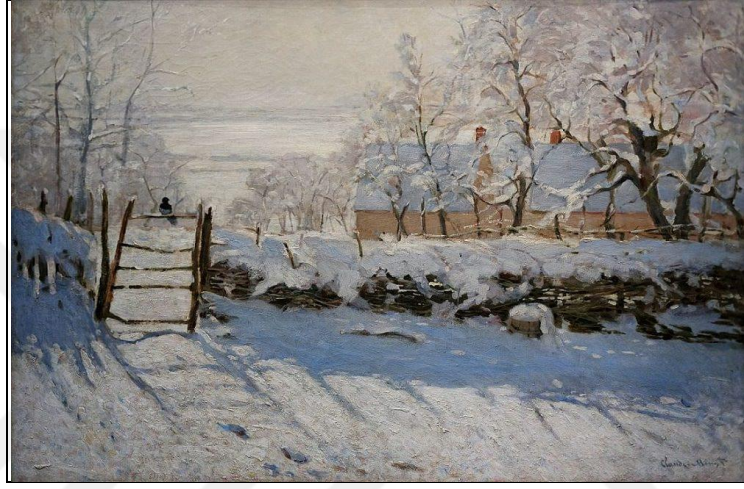


Kaynak: <https://www.cezannecatalogue.com/index.pht>

2.7.8. Kar Manzaraları ve Su Üzerinde Renk Yansımaları

Kar üzerindeki renk yansımaları empresyonist ressamların doğa gözlemlerinde önemli bir yer tutar. Monet'nin *Saksağan* (Resim 73) isimli resmi aslında bir saksağanı değil kar manzarasını betimler. Güneşli bir havada ışık ve gölge arasındaki renk kontrastı fazla olur. Ancak karın güneş ışığını daha fazla yansıtması gölgelerin de yumuşamasına neden olduğu için resimdeki gölgeler sert değildir. Sanatçı arka planda derinliği mavi ve beyaz renklerin karışımıyla verir.

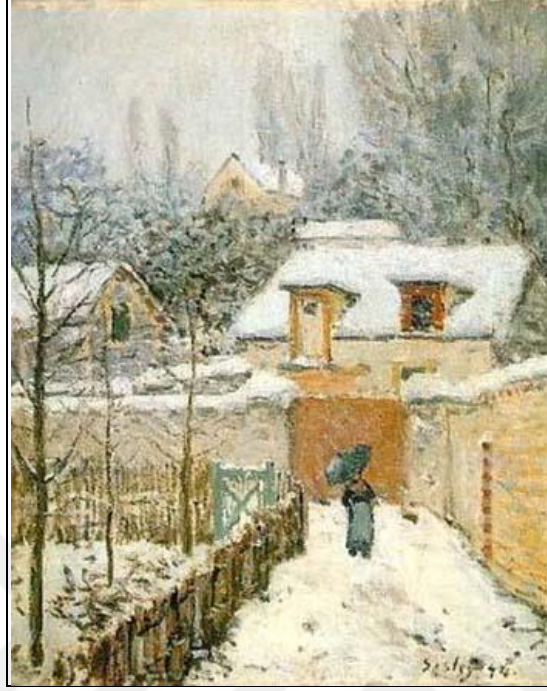
Resim 73: Monet, Saksağan, (1868-69, Tuval üstüne yağlıboya, 89 x 130 cm, Musee d'Orsay).



Kaynak: www.claude-monet.com/the-magpie.jsp

Renk yansımalarını kar manzaralarıyla vermeye çalışan ressamlardan biri de Sisley'dir. *Louveciennes'de Kar* (Resim 74) isimli resminde Sisley karla kaplı bir köy manzarasını betimler.

Resim 74: Sisley, Louveciennes'te Kar, (1874, Tuval üstüne yağlıboya, 56 x 46 cm, Philips Koleksiyonu, Washington, DC).



Kaynak: www.oaronartprints.org/sisley/-snowatlouvecieenes.php

İngiliz kökenli olan Sisley ailesiyle birlikte Fransa'da yaşar. Manzara resimlerine ilgi duyan sanatçı John Constable'ın tablolarından etkilenir. Renoir ve Bazille ile doğa tasvirleri yapar ve bir süre sonra empresyonistlere katılır. Manzaralarında insan doğa ile kaynaşmış haldedir. Resimlerinde önemli olan figürün manzaradaki konumundan ziyade, manzaranın doku, renk ve tonlarla ifadesidir (Newall, 2014: 44). Sisley, natüralist gelenek ile izlenimlerini birleştirdiği eserler üretir.

Sisley'in *Port Marly'deki Sel Baskını* (Resim 75) resmi 1876 yılındaki sel baskını için yaptığı birkaç çalışmadan en büyük olanıdır. Çalışmada nehrin yataylığı binanın, ağaçların ve direklerin dikeyliği ile kesilir. Geniş fırça darbeleri ile resimlenmiş sade ve düz görünen sel suları sayesinde han ön plana çıkar. Mavi ve gri renklerle betimlenen gökyüzünde renkler birbiriyle kaynaşır (Jones, 2016). Sanatçı resimde derinliği sağlamak amacıyla suyu uzaklara gitmiş bir şekilde gösterir. Resim empresyonist olmasına rağmen han detaylı olarak betimlenir. Gökyüzü ve sel suyunda kullanılan gri ile mavi renkler resmi matlaştırırken hanın dikkat çeken rengi ile sudaki yansıması resmi canlandıran unsurlardan biridir. Diğer bir unsur da sıcak soğuk renk kullanımı ile kompozisyonda yakalanan dengedir. Binanın suya yansıyan turuncu rengi, hemen yanındaki açık mavi ton ile bütünlük oluşturur (Newall, 2014: 45).

Resim 75: Sisley, Port Marly'de Sel Baskını, (1876, Tuval üstüne yağlıboya, 60 x 81 cm, Musee d'Orsay, Paris).



Kaynak: www.artacademy.com.tr/dbpics/Dictionar/106.jpg

2.7.9. Parlak Işık ve Canlı Renkler Modası: Japonizm

Görünenin bilinenden üstün olabileceği gerçeği, Avrupa'da Japon baskı resimlerinin popüler olmaya başlamasıyla ortaya çıkar. Japonların resimlerinde figürlerin sadece görünen kısımlarını betimlemekten kaçmamaları, Avrupa'da uzun yıllar hüküm süren figürün en önemli yanını gösterme kuralına aykırı bir durumdur. Bu aykırılık da resimlerdeki belirli kalıplardan sıkılmış ressamlar için bir kurtuluş yolu olur (Kımay, 2010: 41).

Japon kültürü ve sanatı 1850'li yıllara kadar dışarıya kapalıdır. Ancak 1850'lerden sonra Batılı tüccarlar sayesinde Japonya'dan batıya getirilen bambu mobilyalar, seramik, çay, Japon baskı resimleri ve daha pek çok şey Batı'da Japon kültürüne karşı merak uyanmasına neden olur. Zamanla bir moda haline gelen bu akım Japonizm ismiyle anılır (Şahin, 2015: 83).

Japon baskı resimleri Manet, Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Degas gibi pek çok sanatçıyı etkilerken özellikle Van Gogh'un manzaralarında kendini gösterir. Van Gogh, resimlerinde renk arayışı içinde olduğu bir sırada, Paris'te bir dükkanda, canlı renklere, sert hatlara sahip, egzotik baskı resimleri bulur. Resimlerden oldukça etkilenen Van Gogh pek çok baskı resim satın alarak bunların bir kısmını kopyalar. Sadeliği seven Japonların, sanatı da doğadaki en yalın şeylerde; yapraklarda, çiçeklerde, ağaçlarda aramaları Van Gogh'u da doğaya yönelmeye teşvik eder (Kımay, 2010: 43).

İngiltere'nin gri renkli puslu havasından hoşlanmayan Van Gogh'un Arles'e gitmesinin bir nedeni de oranın, hayranı olduğu Japon resimleri kadar güzel olduğunu düşünmesidir. Hatta Van Gogh için Arles küçük bir Japonya'dır. Kız kardeşine yazdığı bir mektupta ressam, Arles'i Japonya olarak gördüğü için artık Japon estamplarına bakmaya gerek duymadığından ve kendini tümüyle oranın doğasına adanmıştı bahseder. Van Gogh Japonların yemek kültürüne de hayrandır. Şekeri kırmızı bibere batırmaları, şerbet içerken tuzlu kızartma yemeleri gibi acı ve tatlıyı karışık olarak kullanan Japon kültürüne benzer olarak Van Gogh'un resimleri de sıcak ve soğuk; mavi ile turuncunun, sarının- zıtlık dengesi üzerine kuruludur (Empresyonistler, 1980).

Van Gogh Hiroshige'nin *Çiçek Açan Bahçe* (Resim 76) resmini kopyalar. Japon sanatının, renkleri saf halleriyle derinliksiz olarak kullanmaları ve üsluplarının dekoratif oluşu sanatçıyı etkileyen unsurlardandır (Şahin, 2015: 102).

Resim 76: Hiroshige, Kameido'da Çiçek Açan Bahçe, 1857



Resim 77: Van Gogh, Çiçek Açan Bahçe, (1887, Tuval üstüne yağlıboya, 55.6 x 46.8 cm, Van GoghMuseum, Amsterdam).



Kaynak: <https://www.yagliboyatablolar.com.tr/product5404/vincent-van-gogh-1887-cicekli-erik-agaci-hiroshige-sonra-vvg10218.html>

Resim 78: Van gogh, Çiçekli Erik Ağacı, (1890, Tuval üstüne yağlıboya, Van Gogh Museum).



Kaynak: <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/05/16/vincent-van-goghun-almond-blossmos-eseri>

Edouard Manet empresyonist sanatın önemli temsilcilerindendir. Gerçekçi- natüralist üslup ile resim yapan sanatçının *Kırda Kahvaltı* ve *Olympia* gibi resimlerinde tarihi karakterleri ya da önemli kişileri betimlemek yerine sıradan insanları resmetmesi eleştirilmesine neden olur. Ancak

Manet bu tavrı ile resim sanatının geleneklerine karşı çıktığını gösterir ve empresyonizm akımına yönelmeye başlar. Kendini bağımsız bir ressam olarak gören Manet, empresyonistlerin hiçbir sergisine katılmaz. Empresyonizmin önemli ilkelerinden olan açık havada resim yapma çalışması, Manet'nin önemseydiği bir yöntem değildir. Manet, doğada resim yapmaya Claude Monet'nin ısrarlarıyla, öteki empresyonistlerden geç olarak, 1870 sonrasında çıkar. Monet ile birlikte doğada yaptığı çalışmaları sonucunda paletindeki renkler daha saf ve parlak bir hal alır. *Monet'nin Atölyesinde* isimli çalışması, Manet'nin paletindeki renk değişimlerini açıkça gösterir. Portre konusunda usta olan Manet, öğrendiği gerçekçi üslubu izlenimleri ile birleştirerek eserler üretmeyi başarır (Turani, 2007; Serullaz, 1983). Ancak kendini hiçbir zaman empresyonist grubun bir üyesi saymaz. Üstelik empresyonistlerin paletlerinden çıkardığı siyah rengi Manet resimlerinde bolca kullanır. Diğer empresyonistler gibi doğa gözlemleri ve manzara resimleriyle ilgilenmeyen Manet'nin resimleri gerçekçi bir üslup ile yapılmış olmasına rağmen ışık kullanımı oldukça farklıdır. Portrelerinde ışık tam karşıdan gelir. Bu nedenle yüzler Japon resimlerinde olduğu gibi kabartısız ve dümdüzdür. *Flüt Çalan Çocuk* resminde detaylı yüz hatlarıyla betimlenmeyen figürün yüzünde bir ışık patlaması görülür. Ayrıca Manet figürü bir mekana yerleştirmeye ihtiyaç duymaz. Hatta onu belirli bir zemine de yerleştirmez. İzleyici figürün sol ayağından arkaya doğru uzanan gölge sayesinde zemini hisseder (Foucault, 2018: 30). *Boulougne'daki Kearsarge* (Resim791) isimli resmi Birleşik Devletler savaş gemisi Kearsarge'nin müttefik baskıcısı Alabamayı Fransa kıyılarında batırmasını konu alır. Resimde derinlik, ışık gölge gibi unsurlar üzerinde ayrıntılı olarak durmayan Manet'nin bu resminde Japon resmi etkileri görülür.

Resim 79: Manet, Bolougne'daki Kearsarge, (1864, Tuval üstüne yağlıboya, 81. 6 x 100 cm).



Kaynak: <https://www.manet.org/the-kearsarge-at-bolougne.jsp>

Manet'nin *Bolougne'daki Kearsarge* resmi Katsushika Hokusai'nin *Büyük Dalga* (Resim 80)resmindekine benzer bir yüzeysellik gösterir. Renk tonlamaları ile verilen derinlik etkisi Manet'nin bu resimde oldukça aza indirgenir. Japon resimlerine objelere ışığın direkt vurması gibi Manet'nin resmindeki gemiler de ışığı cepheden alarak gölgesizleşir.

Resim 80: Hokusai, Büyük Dalga, (1829-32, 26 x 38 cm).



Kaynak: <https://id.yourtrpagent.com/10-artworks-by-katsushika-hokusai-you-should-know-6228>

2.7.10. Pastel Renklerle Soğuk Hava Etkisi

Pisarro empresyonist ressamların en yaşlısı ve empresyonist sergilerin hepsine katılan tek sanatçısıdır. Empresyonist resim teknikleri konusunda usta olan sanatçı aynı zamanda post-empresyonist resimlere de ilgi duyar ve Cezanne ile George Seurat'ı destekler. Pisarro'nun manzaraları pitoresk sahneleri değil insanın doğa ile iç içe olduğu günlük anları yansıtır. Sanatçı, yaşama ait anları yakalama konusunda Degas kadar başarılıdır. Paleti empresyonizme ilgi duymaya başlamasından itibaren koyu yeşillerden kurtularak yerini renk çeşitliliğine bırakır.

Pisarro'nun *Ennery'de Kırağı* (Resim 81) resminde, uyum içinde renklendirdiği mekan yumuşak fırça darbeleri ile betimlenir. Geniş açılı bir mekanda sadece bir figür, birkaç ağaç ve iki saman yığını resmedilir. Figür mekana göre daha detaylıdır. Resimde tekerlek izlerinin oluşturduğu sıralı çizgiler gökyüzündeki bulutların dizilişi ile uyum içindedir. Bütün boşlukları dolduran toprak tonlarının yumuşak fırça darbeleriyle kullanılması resme hüznü bir hava katar. Zemindeki uyumlu pek çok rengin içinde kullanılan leylak tonları sabahın erken saatlerindeki soğuk havayı betimler. Ayrıca kullanılan kahverengi ve yeşiller sayesinde leylak rengi daha kuvvetli bir etki kazanır. Toprak tonlarının arasına mavi, menekşe ve pembe renklerin serpiştirilmesi araziye derinlik katar. Öndeki toprak parçası ile arkadaki toprağı farklı tonlarda betimleyen sanatçı, bu arazi üzerinde çizdiği çizgilerle yolları gösterir. Yolların üzerinde kırağı etkisinin daha şiddetli olduğunu ifade etmek amacıyla bu çizgileri gri renk ile betimler. Resimde

kırağı etkisi gri ve mavi renkler yardımıyla verilir. Bu renklerin gökyüzünde de kullanılması izleyicinin soğuk hava etkisini daha iyi hissetmesini sağlar (Newall, 2014: 26).

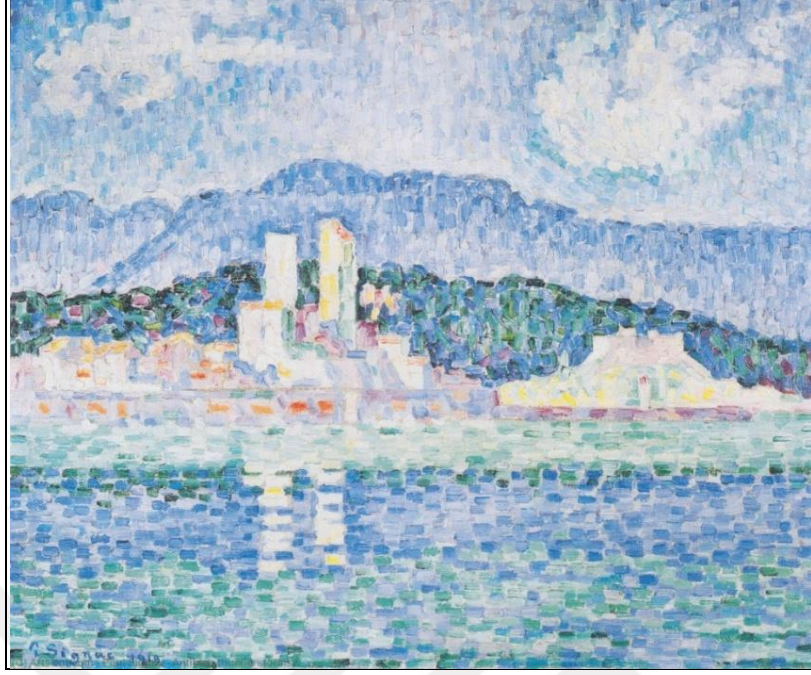
Resim 81: Pissarro, Ennery'de Kırağı, (1873, Tuval üstüne yağlıboya 65 x 93 cm, Musee d'Orsay, Paris).



Kaynak: www.entertainment.hourstuffworks.com/arts/artwork/paintings-by-camille-pissarro1.html

Signac'ın *Antibes, Fırtına* (Resim 82) isimli resmi de konunun içeriğine uygun olarak soğuk renklerle betimlenir. Puantalist tarz ile yapılan resimde mavi renk yoğunluktadır. Yeşil ve beyaz renklerle soğuk hava hissi artırılırken soğuk renkleri dengelemek amacıyla kompozisyonun merkezinde turuncu ve sarı kullanılır. Menekşe rengi de soğuk havayı destekleyen renklerdenidir. Turner'ın fırtına konulu resmi ile (Resim 39) karşılaştırıldığında Signac'ın resmi daha sakin görünür. Turner'daki devinim ve karmaşa Signac'ın resminde kendini göstermez. Fırtına izlenimini veren yalnızca kullandığı renklerin soğukluğudur.

Resim 82: Signac, Antibes, Fırtına, (1919, Tuval üstüne yağlıboya, 46 x 55 cm).



Kaynak: <https://www.alamyimages.fr/paul-signac-1863-1935-tempele-antibes-france-image213388341.html>

2.7.11. İlkel Renklerle Betimlenmiş Manzaralar

Resim yapmak amacıyla ailesinden ayrılan Gauguin Bretgne'a giderek orada daha yalın bir hayat yaşamaya başlar. Bir süre sonra Fransa'yı da terk eden sanatçı güney denizlerinde yerliler ile yaşamaya başlar (Lynton, 2015: 19). Burada yaptığı gözlemler, egzotik doğayı ve yaşam tarzını resimlerinde kullanmak için ona ilham verir. Klasik anlayışa bağlı kalarak resim yapmasına rağmen doğalcılıktan uzak bir tutum izler. Deseni doğruyu ifade etmek için değil anlatımı zenginleştirmek kullanan Gauguin rengi de geniş alanlarda büyük lekeler halinde kullanır. Rengi kullanarak resimlerine derinlik veren Cezanne'dan farklı olarak Gauguin böyle bir gaye gütmmez. O sadece yerlilere özgü olan yaşam tarzını kendi ifadesi ile *barbarca* vermeye çalışır. *Tahiti Peyzajı* (Resim 83) resmi sanatçının rengi ilkel bir şekilde kullanıldığı manzarasıdır. Işık gölge gibi unsurlar neredeyse hiç yoktur.

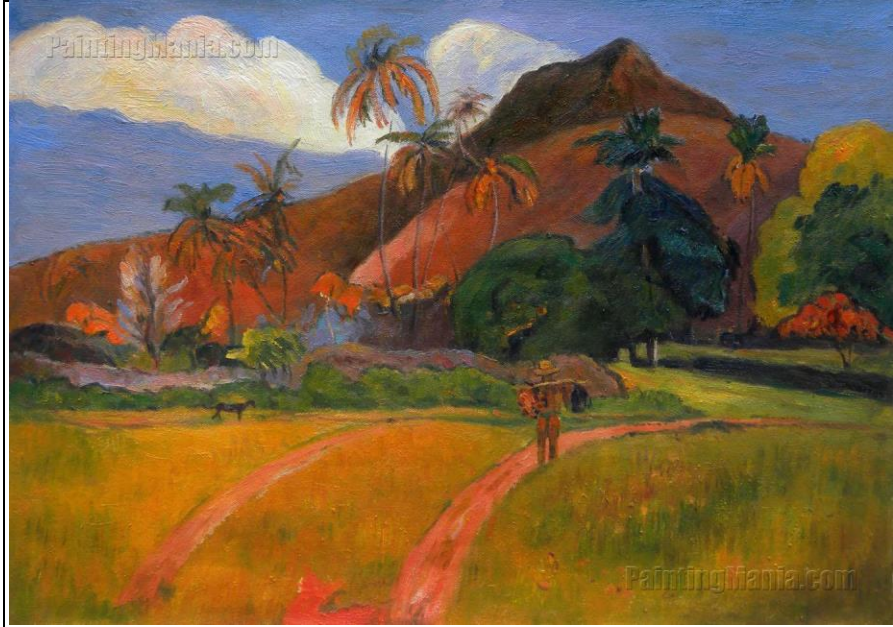
Resim 83: Gauguin, Tahiti Peyzajı, (1899, Tuval üstüne yağlıboya, 30.8 x 46.4 cm).



Kaynak: <https://www.moma.org/artists/2098>

Gauguin'ın *Tahiti'de Dağ* (Resim 84) resmi de yine aynı ilkel yöntemle betimlenen bir eserdir. Çiğ ve oldukça canlı renkler Tahiti'nin sıcaklığını göstermek istercesine parlak ve yakıcıdır. Bu nedenle sıcak renkler ön plandadır.

Resim 84: Gauguin, Tahiti'de Dağ, (1891, Tuval üstüne yağlıboya, 67.9 x 120 cm).



Kaynak: https://paintingmania.com/mountains-tahiti-53_7620.html

Henri Rousseau orman betimlemeleri ile tanınan bir ressamdır. Akademik eğitim almamış olan Rousseau Felix Auguste Clement ve Jean Leon Gerome'un tavsiyesi ile doğayı öğretmeni sayar. Resimleri egzotik ve düşseldir. Rengi katmanlar halinde kullanır. Sınırlı sayıda kullandığı renkleri sırasıyla kurumalarını bekleyerek üst üste vurur. *Yılan Oynaticısı* (Resim 86) resminde bitki formlarının ritmik hareketlerden oluştuğu görülür. İlkel renkler kullanarak betimlediği resimleri masalsi bir ifade taşır.

Resim 85: Henri Rousseau, Yılan Oynaticısı, (1907, 169 x 190 cm).



Kaynak: <https://www.sanatabasla.com/2017/30/22/yilan-oynaticisi-the-snake-charmer-rousseau/s>

2.7.12. Fotoğraf ile Karşılıklı Etkileşim

Fotoğraf makinesinin icadı Romantik sanatı etkilediği kadar Empresyonizm'i de etkiler. Empresyonist sanatçılar nesnenin anlık görüntüsünü yakalarken bir fotoğraf makinesi gibi hızlı olmayı hayal eder. Aynı şekilde fotoğraf sanatı da fotoğraflarda resimsellik etkisini oluşturabilmek için kendine empresyonizmi örnek alır ve karşılıklı bir etkileşim içine girilir. Resimde ışığın kullanım şekli ve kompozisyon oluşturma kurallarını öğrenen fotoğrafçılar, bu unsurları kullanarak fotoğraf sanatında bireysel duyguları yansıtmayı başarır. Aslında gerçeği olduğu gibi betimlemeyi resamlara oranla çok daha kısa sürede başarabilen fotoğraf sanatının yalnızca bununla yetinmeyip fotoğraf ile resimsel unsurları birleştirmeye çalışması fotoğrafın yerinde saymadan daha da ileri gitmesini sağlar. Fotoğraf kendine resimsel unsurları örnek alırken ressamlar da çalışmalarını detaylandırabilmek amacıyla, özellikle portre resimlerinde, fotoğraftan faydalanır (Gök, 2016: 112-113).

SONUÇ

“Manzara Resminde Renk” tezi ile manzara resminin bu zamana kadar geçirdiği değişiklikler, nedenleri ile birlikte, renksel açıdan incelenmeye çalışılmaktadır.

Rengin manzara resminde kullanımı sanatçıların kendini ifade etmede sahip olduğu en özgür alan olması sebebiyle önem taşımaktadır. Manzara resmi bir tür olarak 17. yüzyılda ortaya çıksa da 15. ve 16. yüzyıllar da bu türün erken örneklerinin görülmesi açısından önem arz etmektedir. Çalışmanın sonucunda manzara resimlerinde renk kullanımının her dönemde farklılık gösterdiği ve ortaya çıktığı dönemin hem sosyal hem de siyasal ortamına paralel olarak şekillendiği görülmektedir.

İlk olarak Rönesans döneminde sanatçıların doğa gözlemleri ile resim yapmaya başlamaları manzara resimlerinin oluşmasında ilk adım sayılabilmektedir. Manzara Rönesans döneminde Ortaçağ’a kıyasla daha detaylı olarak betimlense de yine de figürün arkasında bir fon olarak kendini göstermektedir. Fakat Rönesans’ın sonuna doğru konusu manzara olmasa bile biçimiyle manzara haline gelen figürlü resimler görülmektedir. Bu resimlerde konuya ismini veren figürdür ancak figür – ya da figürler- manzaranın içinde sanki detaymışçasına betimlenmektedir.

Manzara resimlerinin bir tür olarak ortaya çıkışı 17. yüzyıla denk gelmektedir. Protestanlığın da etkisiyle ortaya çıkan bu resimlerde Hollanda manzaraları önemli yer tutmaktadır. Zamanın akıp gitmesi, ölüm, yalnızlık gibi duyguların bu resimlerde gri, okr ve yeşillerle verilmeye çalışıldığı görülmektedir. Kalsık üslup ile yapılan Hollanda manzaralarında asıl önemli olan içsel duygulara hitap etmek olduğu için renkler sakin ve dengeli kullanılmaktadır.

Rokoko etkisiyle yapılan manzaralarda bir dekor havası ve yapaylık kendini göstermektedir. Çoğu zaman manzara hayali bir detay olarak betimlenmekte ve figür ön planda tutulmaktadır.

Romantik manzaralar doğayı bire bir betimlemeyi amaçlamamaktadır. Sanatçılar bu dönemde manzarayı içsel duygularını ifade edebilecekleri ve dönemin karmaşık siyasal ortamından kaçıp kurtulabilecekleri bir alan olarak görmektedirler. Bu nedenle bu dönem manzaralarıyla bazı ressamın renkleri daha serbest ve canlı kullandığı gözlemlenirken bazı ressamın da klasik üslup ile manzara resmi yaptıkları ve ifade etmek istedikleri duygularla paralel olarak renkleri gri tonlar içinde mat bir şekilde kullandıkları görülmektedir.

Oryantalizm akımı, sanatçıların manzara resimlerinde canlı ve sıcak renkleri kullanmaya başlamaları açısından önemlidir. Bu akım ile sanatçılar Avrupa resimlerinde alışkın oldukları gri tonları terk etmeye başlamaktadırlar.

Empresyonizm ve Post empresyonizm ile manzara resimleri bilimselliği de kullanmaya başlamaktadır. Bilimsel renk bilgisi etkisi ile empresyonist ressamlar sentetik görme üzerinde dururken post empresyonist ressamlar Chevreul'un teorilerini kullanarak noktacılık tekniğini geliştirmektedirler.

Her dönem farklı bir format ile kendini gösteren manzara resimlerinde renk kullanımı da çeşitlilik göstermektedir. Fakat dönemler farklı olsa bile anlatılmak istenen duygu aynı olduğunda benzer üslupların ve benzer renk kullanımlarının tercih edildiği görülmektedir. Örnek olarak; 17. yüzyıl Hollanda manzara ressamları içselliği temel alan bir yaklaşım sergilemekte ve gri renkler kullanmaktadır. Romantik ressam Friedrich de benzer duyguları yansıtmak amacıyla aynı renkleri kullanmakta ve Hollanda manzara ustaları gibi klasik üslubu tercih etmektedir.

Bir sanatçının duygularını renkler yoluyla yansıtmaya çalışması hislerini ifade etme isteğinden kaynaklanmaktadır. Ancak sanatçının ya da resim yapan herhangi bir kişinin resim yaparken tercih ettiği renkler ve bu renkleri kullanım biçimi sanatla ilgili olduğu kadar psikoloji ve sosyoloji ile de ilgilidir. Gelecekte ressamların kullandığı renklerin psikolojik yorumu ve ressamların renkleri kullanım şeklini etkileyen sosyal ortamları ile ilgili araştırmalar yapılabileceği ön görülmektedir. "Manzara Resminde Renk" tezi yalnızca renk kullanımını manzara resimleri üzerinden inceleyerek ressamların dönemlere göre tercih ettikleri renkler üzerinde durmaktadır. Ancak konu hem sosyolojik hem de psikolojik olarak değerlendirilebilecek kadar geniştir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Akkın, Cezmi vd. (2004), “Renklerin İnsan Davranış ve Fizyolojisine Etkileri” **T. Oft. Gaz.** 33
- Akyürek, Engin (1994), **Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Atasoy, Nurhan (1985), **17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Avcı, Sevgi (2014), “Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları” **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, (11), 53- 67.
- Bayav, Deniz (t.y.), “Işığın Bağımsız Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık” **Sanat Dergisi**.
- Bernard, Emil (2001), **Cezanne Üzerine Anılar**, (çev. Kaya Özsezgin), 2. Baskı, İmge Kitabevi Yayıncılık, Ankara.
- Bigalı, Şeref (1984), **Resim Sanatı**, 2. Baskı, Şafak Matbaası, Ankara.
- Boztunalı, Zehra Seda (2017), “Paul Cezanne’ın Sanatında Doğa Çözümlenmeleri” **Sanat Eğitimi Dergisi**, (2).
- _____ (t.y.), “Resim Sanatında Kırmızı Rengin Serüveni” **Sanat ve Tasarım Dergisi**.
- Bulut, Ümran (2003), **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Claudon, Francis (1999), **Romantizm Sanat Ansiklopedisi**, (çev. Özdemir İnce ve İlhan Usmanbaş), 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Cömert, Bedrettin (2018), **Giotto’nun Sanatı**, De Ki Basım Yayım, Ankara
- Crary, Jonathan (2015), **Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, (çev. Elif Daldeniz), 3. Basım, Metis Yayınları, İstanbul ,
- Çağlarca, Saadettin (2018), **Renk ve Armoni Kuralları**, 5. Baskı, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Dede, Bayram (2018), “Geleneksel Sanatın Yeniden Dizayını Empresyonizm” **Ulakbilge**, (31).
- Delamare, François ve Guineau, Bernerd (2015), **Renkler ve Malzemeleri**, (çev. Orçun, Türkay), 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (t.y.), “Güzelliğin Tarihi”, Doğan Kitap
- Ergüven, Mehmet (1992), **Yoruma Doğru**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Farthing, Stephen (2017), **Sanatın Tüm Öyküsü**, (çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs Candil Çulcu), 3. Baskı, Hayalperest Yayınevi, Çin.
- Finlay, Victoria (2002), **Renkler Boya Kutusuna Yolculuklar**, (çev. Kudret Emiroğlu), Dost Kitabevi, Ankara.
- Foucault, Michael (2018), **Manet Velazquez ve Estetik Modernizm**, (çev. Savaş Kılıç), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Germaner, Semra (1996), **18. Yüzyıl Avrupa Resmi Anlatımı Biçimlendiren Etmenler**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Germaner, Semra ve İnankur, Zeynep (1989), **Oryantalizm ve Türkiye**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları 4, İstanbul.
- _____ (2008), **Oryantalistlerin İstanbulu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, Ernst Hans (1992), **Sanat ve Yanılsama**, (çev. Ahmet Cemal), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gombrich, Ernst Hans (2007). **Sanatın Öyküsü**, (çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, Çin.
- Gök, Kemal (2016), “Fotoğraf Sanatında Resimselliğin 1850 – 1900 Döneminde Empresyonist Hareketle Etkileşimi” **Yıldız Journal of Art And Design**, (2), 110- 138.
- _____ (2017), “Romantizm ve Romantizm Akımının Fotoğraf Sanatına Etkisi” **Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, (2).
- Harrison, Charles ve Wood, Paul (2016), **Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi**, (Çev. Sabri Gürses), 2. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul.
- Holtzschue, Linda (2009), **Rengi Anlamak**, (Çev. Fuat Akdenizli), Duvar Yayınları, İzmir.
- İnankur, Zeynep (1997), **19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, Mazhar Ş. ve Eyüboğlu, Sabahattin (2013), **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, Hayalperet Yayınevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, Nazan ve İpşiroğlu, Mazhar (2010), **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Jones, Mark Powell (2016), **Empresyonizm (İzlenimcilik)**, (çev. Engin Süren), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Karavit, Caner (2006), **Işık Gölge**, Telos Yayıncılık, İstanbul.
- Kınay, Tuba (2010), **Resimlerarasılık Yöntemiyle Vincent Van Gogh’un Japon Estamplarını Yenidenresmetmesi**, Süleyman Demirel Üniversitesi – Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- Krausse, Anna Carola (2005), **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, (çev. Dilek Zaptcıoğlu), Literatür, Almanya.
- Leppert, Richard (2017), **Sanatta Anlamın Görüntüsü**,(çev. İsmail Türkmen), 3. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lynton, Norbert (2015), Modern Sanatın Öyküsü, (çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş), Remzi Kitabevi, Çin.
- Newall, Diana (2014), **Empresyonistler Ayrıntıda Sanat**, (çev. Elif Dastarlı), 2. Basım, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Öndin, Nilüfer (2018), **Barok Resim ve Heykel Sanatı**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Özdemir, Tülay (2005), “Tasarımda Renk Seçimini Etkileyen Kriterler” **Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, (2).
- Özer, Deniz (2012), “Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim” **ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, (6).
- Özsavaş, Nilay (2016), “İç Mekan Tasarımında Renk Algısı” **SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi**, (18).
- Parramon, Jose, M. (1991), **Resimde Renk ve Uygulanışı**, (çev. Erol Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Per, Meral (2012a), “Renk Teorisine Tarihsel Bir Bakış” **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, (8), 17- 26.
- ____ (2012b), “Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi” **İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi**, (4), 119- 130.
- Polat, Harun Hilmi (2012), “Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar” **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, (28).
- Robinson, Michael (2016), **Turner 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri**, (Çev. Mustafa Kemal İz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Rothenstein, Sir John (Ed.) (1978), **The Great Artists a Library of Their Lives**, Times And Paintings, Printed in The United States of America.
- Serullaz, Maurice (1983), **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, (çev. Devrim Erbil), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Skira, Albers (1892), **Gauguin**, Paris.
- Sun, Howard ve Sun, Dorothy (1994), **Renginizi Tanıyın**, (çev. Tuğrul Ökten), Arıtan Yayınevi, İstanbul.
- Şahin, Hikmet (2015), “Japonizmin Empresyonist Sanat Akımı Üzerine Etkileri” **İdil Dergisi**, (18).

- Tandırılı, Emre (2004), **18. ve 19. Yüzyıl Avrupasında Romantik Peyzaj ve Günümüze Yansımaları**, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tansuğ, Sezer (2011), **Resim Sanatının Tarihi**, 7. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tokdil, Ezgi (2016), “Renk Kuramları ve Andre Lhote Örneğinde Renk Algısına Fenomenolojik Yaklaşım” **İdil Dergisi**, (22).
- Tunç, Dürrin (Ed.) (2012), **Monet**, (çev. Elif Göktepe), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Turani, Adnan (2007), **Dünya Sanat Tarihi**, 13. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Wildenstein, Daniel (Ed.) (1980), **Empresyonistler Van Gogh**, Baskan Yayınları, İstanbul.
- Wölfflin, Heinrich (2015), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, (çev. Ahmet Cemal), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Yetkin, Suut Kemal (1977), **Barok Sanat**, Yazır Ofset Basımevi, İstanbul.
- Yıldırım, Ceren (2015), **Resim Sanatında Renk Simgeçiliği ve Vincent Van Gogh**, Kocaeli Üniversitesi – Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zucker, Paul (1963), **Styles in Painting, A Comparative Study**, Dover Pbliechon, New York.

ÖZGEÇMİŞ

Büşra LERMİOĞLU, 01.08.1992 tarihinde Yomra'da doğdu. Birinci sınıfa Adapazarı'nda başladı fakat 1999 Sakarya depremi nedeniyle Trabzon'a gelince eğitim öğretimine burada devam etti. İki yıl Çağlayan İlköğretim Okulu'nda okuduktan sonra Pelitli 75. Yıl Cumhuriyet ilkokuluna başladı ve ilkokulu burada bitirdi. Liseyi Ahmet Can Bali Lisesi'nde okudu. 2010 yılında liseden mezun oldu ve aynı yıl Karadeniz Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne başladı. 2014 yılında bölümden ikincilikle mezun oldu ve aynı yıl girdiği yüksek lisans yetenek sınavında ikinci olarak yüksek lisansa hak kazandı. Yine 2014 yılında Trabzon Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi'nde formasyon eğitimi almaya başladı. 2014 sonbaharında evlendi. Bir çocuk annesi olarak yüksek lisansa devam etti. Resim yapmanın yanı sıra dekupaj, seramik, cam boyama ve ahşap boyama gibi hobilerle amatör olarak ilgilendi. Yaklaşık üç ay kadar Yomra Gençlik Merkezi'nde karikatür ve karakalem dersleri verdi.