

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

TÜRK RESİM SANATINDA RENK KULLANIMI

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20106159 Güliz BAYDEMİR

Danışman:

Doç. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU

İSTANBUL - 2016

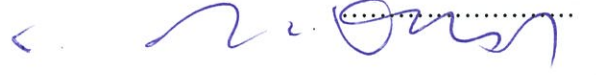
Güliz BAYDEMİR tarafından hazırlanan **Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 15 / 06 / 2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

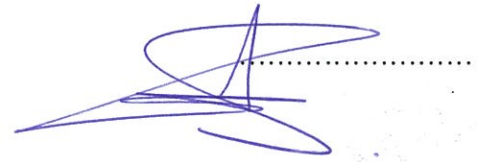
Jüri Üyesi : Doç. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU
(Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Erdal KARA (Tez İzl.Kom.Üy.)



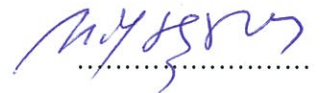
Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ceyda GÜLER
(MSGSÜ.Temel Eğitim-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. İhsan DOĞRUSÖZ (ÇOMÜ)



Jüri Üyesi : Doç. Nedret YAŞAR (Kemerburgaz Ünv.Öğr.Üy.)



İÇİNDEKİLER

Sayfa no

ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
SUMMARY.....	VI
RESİM LİSTESİ.....	VII
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Çalışmanın Amacı.....	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi.....	1
2. RENK.....	2
2.1. Rengin Tanımı	4
2.2. Renk Kuramları.....	8
2.3. Rengin Nitelikleri.....	12

2.3.1. Psikolojik Yaklaşım.....	13
2.3.2. Fiziksel Yaklaşım.....	19
2.3.3. Psikofiziksel Yaklaşım.....	23
2.4. Rengin Maddesi Boya.....	35
2.5. Resimde Renk ve İşlevselliği.....	39
3. RESİMDE RENK	45
3.1. 19.Yüzyıla Kadar Renk.....	47
3.2. 19. Yüzyıl ‘dan Günümüze Renk.....	60
4. TÜRK RESİM SANATINDA GRUPLAR VE BİREYLER BAĞLAMINDA RENK	74
4.1. 19. Yüzyıl Öncesi Minyatür Sanatında Biçime Yaklaşım ve Renk.....	74
4.2. Türk Resim Sanatında Renk.....	76
4.2.1. 19. Yüzyıl Ressamları - İlk Türk Ressamları.....	78
4.2.2. Çağdaş Türk Resminin İlk Dönemi - 1914 / Çallı Kuşağı.....	82
4.2.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği.....	91
4.2.4. D Grubu.....	96
4.2.5. Yeniler Grubu ve Onlar Grubu	104
4.2.6. 1960’lı Yıllardan Günümüze.....	113

5. RESİMLERİMDE BİÇİMSELLİK VE RENK ETMENİ.....	129
6. SONUÇ.....	153
7. KAYNAKLAR.....	160
8. ÖZGEÇMİŞ.....	164



ÖNSÖZ

“Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı” başlıklı eser metin çalışmasında “renk” olgusu incelendikten sonra, Batı Resim Sanatında renk kullanımıyla ilgili sonuçlara varılmış, Türk Resim Sanatında rengin dönemler ve bireyler bağlamında nasıl kullanıldığı sorgulanmış ve kendi resimlerimde renk etmeni irdelenmiştir.

Bu çalışmaya adım atarken konu başlığımı oluşturmamda yardımcı olan kıymetli atölye hocam Prof. Aydın AYAN’a çok teşekkür ederim.

Çalışmanın her aşamasında sabrı ve yardımları ile daima yol gösterici olan kıymetli atölye hocam ve danışmanım Doç. Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU’na sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca maddi, manevi tüm destekleri ile bu çalışmayı sonuçlandırmamı sağlayan kıymetli hocalarım, sevgili arkadaşlarım ve değerli aileme minnet ve şükranlarımı sunarım.

Hasan Oğlan Yüksek Köy Enstitüsü mezunu resim öğretmeni rahmetli dedem Salih Baydemir’in anısına...

ÖZET

“Türk Resim Sanatında Renk Kullanımı” başlıklı bu eser metin çalışmasında rengin tanımı yapıldıktan sonra renk kuramlarına değinilmiş, “rengin nitelikleri” başlığı altında renk olgusu; psikolojik yaklaşım, fiziksel yaklaşım ve psikofiziksel yaklaşım bağlamında örneklendirilerek açıklanmış, rengin maddesi boya ele alınmıştır.

Eski çağlardan 19. yüzyıla ve günümüze kadar olan süreçte Batı Resim Sanatında rengin kullanımı ve resim sanatına yansması araştırılmıştır.

Türk Minyatür sanatında biçime yaklaşım ve renge kısaca değinilerek, Türk resim sanatında gruplar ve bireyler bağlamında renk; 19. yüzyıl ressamaları- İlk Türk ressamaları, Çağdaş Türk resminin ilk dönemi – 1914 / Çallı Kuşağı, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, D Grubu, Yeniler Grubu, Onlar Grubu ve 1960’lı yıllardan günümüze baskın bir şekilde renk kullanan sanatçılar ve resimlerinden örnekler irdelenmiştir.

Türk Resim Sanatında renk kullanımı gruplar bağlamında, bazı istisnalar olsa da genelde Batı Sanatında renk kullanımının bir yansması olarak görselleşmiş ancak bireysel özgünleşme arayışında olan sanatçılarda renk kullanımı daha deneysel ve özgür bir şekilde ortaya çıkmıştır. Yine de Türk Resim Sanatında, sanatçıların yapıtlarında, genelleme yapılacak olursa, baskın bir şekilde yer almış olmakla birlikte renk, başlı başına ana öge ya da ana biçimsel yapı, formun maddesi ya da temel yapısı olarak belirgin bir şekilde işlev kazanmamıştır.

Güliz Baydemir’in resimlerinde biçimsellik ve bu biçimselliğe rengin etkisi incelenmiş ayrıca elde edilen sonuçlarla ilişkilendirilmiştir. Resimlerinde açık-koyu, ışık-gölge ve desen yapısıyla kurgu oluşturulduktan sonra renkle atmosfer etkisi elde etmek amacıyla ve çoğu zaman nesnenin öz renginden uzaklaşarak, renk özünün ve doygunluğunun sembolik olarak kullanımı görselleşmektedir.

Anahtar Kelimeler: Renk, Resim, Türk Resmi, Sanat.

SUMMARY

In this work titled “Use of Colour in Turkish Painting”, after defining the color, the theories of color are mentioned, and then under the heading of “Qualities of Colour”, the color is explained from a psychological, physical and psycho-physical approach with examples. Also the paint, the material of color, is examined in this study.

The use of colour and its reflection to art of painting in the Western Art of Painting from old ages to 19th Century and till today has been researched.

The study explains briefly the approach to form in the Turkish Miniature and the color, with examples from different groups and individuals of the Turkish art of painting, including 19th Century Painters, First Turkish Painters, First Period of Contemporary Turkish Art – 1914 / Age of Çağlı, Association of Individual Painters and Sculptors, Group D, New Painters Group, Group 10s and the artists using the color dominantly from 1960s till today.

The use of color in the Turkish Painting in terms of groups has been generally visualized as a reflection of use of color in the Western Art, but the artists seeking individual authenticity have been and worked more experimental and free. Still, in works of arts of Turkish painting, even though the painters have generally used the color in their paintings dominantly, the color has never acquired a distinct function as the main element or main formal structure, or main structure or substance of form.

The works of Güliz Baydemir have been examined in elements of form and the impact of color to this form, and have also been correlated with the findings obtained. In her paintings, after creating the construction with light-dark, light-shadow structure, she uses the hue and saturation of color as a symbol in order to obtain the atmospheric effect with color and mostly, by moving away from the real color of the object.

Key Words: Colour, Painting, Turkish Painting, Art.

ŞEKİLLER/ RESİMLER / ÇİZELGELER/ HARİTALAR LİSTESİ

Tablo 1: Dalga Boyu ve Frekans Şeması

Tablo 2: Munsell Renk Şeması

Resim 3: Giorgione, *Fırtına*, 1505, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82 x 73cm

Resim 2: Joseph Mallord William Turner, “*Işık ve Renk*” *Goethe'nin Teorisi* (*Tufandan Sonraki Sabah*, 1843, 78.5 cm × 78.5 cm Tate Britain, London

Resim 5: Georges Seurat, *Asnières'de Yıkananlar*, 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya, 201 cm × 300 cm, National Gallery, London

Resim 6: Vincent van Gogh, *Gece Kahvesi*, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 cm x 92 cm, Yale Üniversitesi Sanat Galerisi, Amerika

Resim 7: Cezanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1887, Courtauld Sanat Etstitüsü

Resim 8: Henri Matisse 1910, *Dans*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 cm × 391 cm, Hermitage, St. Petersburg

Resim 9: Wassily Kandinsky, *Sarı-Kırmızı-Mavi*, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 127 cm, Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris, France

Resim 10: Robert Delaunay, 1912, *Şehir Üzerindeki Simultane Pencereleler*, 40x46cm, Kunsthalle Hamburg

Resim 11: Piet Mondrian, 1930, *II Kırmızı, Mavi ve Sarı İçinde*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 40.3 x 32.1 cm

Resim 12: Josef Albers's *Kareye Saygı: Glow*, 1966, Mezonit üzerine Yağlıboya, 122 x 122cm

Resim 13: Mark Rothko, *Turuncu ve Sarı*, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180.3 x 231 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, NY, USA

Resim 14: Barnett Newman, *Yüce Kahraman*, 1950; Tuval Üzerine Yağlıboya, 513.6 x 242.2 cm, Birleşik Devletler

Resim 15: Hoca Ali Rıza, *Manzara*, 1898, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 16: Şeker Ahmet Paşa, “*Orman ’ın Sükuneti*”, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 17: Osman Hamdi Bey, *Ab-ı Hayat Çeşmesi*, 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 18: Hüseyin Avni Lifij, *Mezarlık*, Yağlı Boya Poşat

Resim 19: Hikmet Onat, *Agaclar Altinda Dikis Diken Kadın*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74 x 89 cm

Resim 20: Namık İsmail, *Çıplak*, Tarihsiz, Kontrplak Üzerine Yağlıboya

Resim 21: İbrahim Çallı, 1894, *Hamakta Uzanmış Kız*, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 22: Nazmi Ziya Güran, *Tophane Nusretiye Camii*, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 23: Hale Asaf, *Otoportre*, Tuval Üzerine Yağlıboya

Resim 24: Zeki Kocamemi, *Mekkare Erleri*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123 x 195,5 cm. M.Ü.İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

Resim 25: Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99 x 99 cm

Resim 26: Cemal Tollu, *Bodrum Süngercileri*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 116 cm

Resim 27: Sabri Berkel, *Yoğurtçu I*, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162 x 130 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Resim 28: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Aşık Veysel*, 1954, Kağıt üzerine guaj, 37 x 27.

Resim 29: Bedri Rahmi Eyüboğlu, *Fener*, 1973

Resim 30: Nuri İyem, *Adalet Cimcoz Portresi*, 1952

Resim 31: Ferruh Başağa, *İsimsiz*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50 x 55 cm

Resim 32: Cemal Bingöl, *Soyut Kompozisyon*, Duralit Üzerine Yağlı Boya, 82 x 128 cm Ankara Resim ve Heykel Müzesi

Resim 33: Ferruh Basaga, 2009, Troy Sanat Galerisi, İstanbul

Resim 34: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Resim 35: Neşet Günal, *Kapı Önü*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150x170cm

Resim 36: Burhan Doğançay,

Resim 37: Ömer Uluç

Resim 38: Mehmet Güteryüz, *Ayağımı Yerden Kestin*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x180cm

Resim 39: Özer Kabaş, 1988, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 146x113cm

Resim 40: Mustafa Ata, 2014, *Outside the Circle*, Tuval Üzerine Karışık Teknik

Resim 41: Adem Genç, 2013, Tuval Üzerine Akrilik, 160x400cm

Resim 42: Mübin Orhon, *Soyut*, 1973, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x100 cm

Resim 43: Özdemir Altan, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 180x180

Resim 44: Devrim Erbil, *İstanbul*, Tuval Üzerine Yağlı Boya

Resim 45: Aydın Ayan, *Kıvrıcık Saçlı Kız*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 116cm

Resim 46: Mustafa Salim AKTUĞ, *Meditasyon Serisinden*, 2009-2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 125 x 125 cm

Resim 47: İhsan Doğrusöz, 2008, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x100cm

Resim 48: Mustafa Orkun Müftüoğlu, *İsimsiz*, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x140cm

Resim 49: *Solid 7*, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 145 x 110 cm

Resim 50: *Isthmia 3*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 75 x 75 cm

Resim 51: *Isthmia*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 130 x 160 cm

Resim 52: *Rock 2*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 130 cm

Resim 53: *Rock 1*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 130 cm

Resim 54: *Havuz 1*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya (diptic), 100 x200 cm

Resim 55: *Solid 5*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, (diptic), 116 x2 94 cm

Resim 56: *Durres*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 98 x 141 cm

Resim 57: *Solid 3*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 116 x 385 cm

Resim 58: *Havuz 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, (triptic), 130 x 300 cm

Resim 59: *Solid 4*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 130 x 97 cm

Resim 60: *Solid 2*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 97 x 260 cm

Resim 61: *Pesaro*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 89 x 232 cm

Resim 62: *Solid 6*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 75 x 150 cm

Resim 63: *Sevilla 2*, 21013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya,, 75 x 150 cm

Resim 64: *Kırmızı 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya,, 100 x 100 cm

Resim 65: *Kırmızı*, 2010, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 80 x 100 cm

Resim 66: *Paris 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 150 cm

Resim 67: *Paris 1*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 300 cm

Resim 68: *Urbino 2*, 2012, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 140 x 270 cm

Resim 69: *Auvers 1*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 110 x 260 cm

Resim 70: *Tetova*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya,,100 x 200 cm

Resim 71: *Istanbul 1*,2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50 x 150 cm

Resim 72: *Auvers 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 110 x 150 cm

Resim 73: *Urbino 3*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 75 x 150 cm

Resim 74: *Urbino 4*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya,50 x 150 cm

Resim 75: *Urbino 5*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50 x 150 cm

Resim 76: *Urbino 1*, 2012, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 260 cm

Resim 77: *Bologna*, 2012, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 134 x 130 cm

Resim 78: *Solid* , 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 1, 116 x 147 cm

Resim 79: “9”, 2010, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 116 x 204 cm

Resim 80: *Istanbul 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 110 x 300 cm

Resim 81: *Versailles*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 150 cm

Resim 82: *Apple*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 50 x 50 cm

Resim 83: *Pine Apple*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik , 50 x 50 cm.

1.GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; Türk resim sanatında biçimsel yapı ve öge olarak rengin kullanımının araştırılması ile birlikte resimlerinde rengin nasıl işlevselleştiğinin irdelenmesidir.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Rengin tanımıyla başlanan “Türk Resim Sanatı’nda Renk Kullanımı” başlıklı bu eser metinde; fizikte, biyolojide, psikolojide ve nihayetinde sanatta çok önemli yeri olan rengin kuramsal olarak analizi yapılmıştır. Kimyasal, maddesel ve teknik kullanım özelliklerinin yanı sıra, ikonografik ve simgesel anlamlar yüklenen rengin; resimde kullanımı sanatçı sayısı kadar çok ve farklılık gösterir olmakla birlikte, özellikle resim sanatında biçimsel yapı ve öge olarak kullanılışı irdelenmiştir. Geçmişten günümüze kadar resim sanatı, tarihsel süreçte ele alınarak Batı resmindeki kullanımına değinilmiş, özellikle Batı resmine dönük Türk Resim sanatında rengin kullanımı; dönemler, akımlar, üsluplar ve rengi baskın bir yapı ve öge olarak kullanan sanatçılar bağlamında araştırılıp incelenerek, kendi resimlerimin bu bağlamda yorumlanmasına gidilmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

İlgili kitap, ansiklopedi, sözlük, makale, katalog ve tez çalışmaları bu araştırmada önemli veri sağlayan kaynaklar olmuştur.

2. RENK

Bu bölümde, “Rengin Tanımı” başlığı altında, rengin fiziksel, fizyolojik özellikleri ve psikolojik etkileri, renk algılama süreci, görsel algı: göz ve görme olgusu, algıda fiziki ve fizyolojik özellikler, ışık ve renk ilişkisi araştırılmıştır. “Renk Kuramları” kısmında; görme, ışık ve görmeye ilişkin kuramlar, belli başlı renk kuramları ve renk kuramcılarına değinilmiştir. “Rengin Nitelikleri” kısmında ise rengin ışık ve özdeksel (maddesel) karışım özellikleri: toplamsal ve çıkarımsal renk karışım özellikleri, renk karışımında tamamlayıcı renk karışım özellikleri, yapısal renk öğretileri, renk kontrastlıkları, renklerin izlenimci ve ifadeci etkileri, renk ve biçim ilişkileri ve yanılısamarları ele alınmıştır.

Sanatta rengi sistematik hale getirmek için yapılan tüm çalışmaların ilginç bir şekilde göz ardı edilebilir olmasını fark etmek önemlidir. Bu sistematik kodların çok türü, renk duyumunun ve onun kategoriselleştirilmesi rengin derin subjektif olgusuna işaret eder. Renk olgusu bir paradigma, tablo ya da epistemeye doğrudan uymaz. Oluşturulan sistemlerle yaratılan modeller ve olgular sanatla ilgili yeni varyasyonları düşünmek için elzem hale gelmiştir. Önbileşimsel sistemleri kullanmaya teşebbüs eden kompozitörler de dahil olmak üzere ressam, heykeltıraşlar, yazarlar, sanat ve psikoloji alanında kafası tamamen karışmış bulunmaktadır. İşte bu nedenle, estetik ve sosyal bilimlerde rengin rolüne daha disiplinli bir yaklaşım gereklidir. Bu parçalı yapıya rağmen renk aynı zamanda, ister bir olgu içinde isterse bir sanat eserindeki yaklaşım olarak irdelensin formal ve psikolojik öğeleri birlikte tutan estetik boyuta da sahiptir. John Ruskin’in yazdığı gibi, “renk eğer bir sevgi türü ise”, onun büyük egzotik görevi de dünyayı bir ilişki içinde tutmaktır. Sanatın büyük renkçileri olan Titian, Delacroix, Pierre-Auguste Renoir, Kandinsky, Jung, Wagner, Berlioz, Schoenberg, Goethe, Joyce ve diğerleri için, renk duygusu; ateş ve dil ile birlikte üçüncü bir özgürlük armağanıdır. Onu yönetmek tamamen imkânsız olsa da onunla başa çıkmak cesaretini gösterenlere

verdiği güç, ışık kadar önemlidir.¹

Riley, 1995'te, “*Renk ve desenin birleşmesi, insanlığı yaratmak için kadınla erkeğin birleşmesi kadar gereklidir; ancak, desen renk üzerindeki baskınlığını sürdürmelidir. Aksi takdirde, resim hızla mahvolmaya sürüklenir: İnsanoğlunun Havva Ananın içine düştüğü gibi, resim de rengin içine düşmelidir,*”² demiştir.

1870’de, *Critique of Judgment*’da, Immanuel Kant’ın renk ve biçim hakkındaki sözlerini hatırlatan Charles Blanc tarafından kaleme alınmış ifadeleri, hem derinlere kök salmış ön yargıları hem de 19. Yüzyılın sonlarında Fransız sanatında bir parlama noktası olan temel gerginlikleri ifade etmektedir. Hem rengin duygusal gücüne, hem de gücün nasıl kontrol edilmesi gerektiği hakkındaki endişelere tanıklık etmektedirler. Görebilen herkes bu gücün farkındadır, ama renklerin bizim için anlamlarını karakterize etmek ya da bize nasıl duygular verebildiklerini tanımlamak için yapılan teşebbüslerden çoğu da inandırıcı olmaktan uzaktır. “*Mavi şizofreni ile ilişkili bir renktir*” (Faber Birren). “*Sarının derin bir anlamı yoktur*” (Wassily Kandinsky). “*Kırmızı heyecandırır ama mavi sakinleştirir*” (hemen hemen herkesçe). Bu sözleri ifade edenlerin bunları kanıtlayabilecek delilleri yoktur. Bunları ve benzeri renklerle ilgili hususları, iki değerlendirme açıklamaktadır. Bunların birincisi, renklerin anlam ve etkileri her zaman içeriklerine bağlıdır: ışıklandırma, boyut, şekil, renklendirilen objenin doğası, çevresindeki renkler, kültürel önemi ve bireysel deneyimler, bu faktörlerden sadece bir kaçıdır. İkincisi ise, ister bireysel, ister daha realist bir şekilde ya da her ikisinin karışımı olsun, insanların renklere verdiği algısal tepki ile ilgili dikkate değer yalnızca birkaç ampirik çalışma bulunmaktadır. Her ne kadar sıklıkla atıfta bulunulsa da, çalışmaların çoğu, eksik belirtilmiş göstergeler, konuların yetersiz örneklenmesi ve basılmamış kaynaklar olmaları nedeniyle kayba uğramış çalışmalardır.³

¹ Charles A. RILEY, **Color**

² A.g.m.

³ C. L. HARDIN, **Human Response to Colour**

2.1. Rengin Tanımı

Renk, çeşitli dalga boyları ve titreşimlerdeki ışığın gözün retinasına ulaşması ile beyinde uyandırdığı etki sonucu oluşan algıdır. “Nesneden gelen ışıklar vasıtası ile veya ışık kaynağından gelen ışığın kendisinin, gözümüz aracılığı ile bizde meydana getirdiği duyular ve algılamının niteliksel haline “RENK” diyoruz.”⁴ Renklerin oluşumunda ve algılanmasında fiziksel ve fizyolojik etmenler temel rol oynamaktadır. “Elektromanyetik enerji dalgalarından biri olan ışık rengin kaynağıdır.”⁵ Işık maddeler üzerine çarptıktan sonra kısmen soğurulur, kısmen de yansır. İnsan gözü her “dalga boyu”ndaki ışığı farklı renkte görür. “Elektromanyetik dalgalardan meydana gelen renklerin farklılaşmaları, bu dalga boylarının ve titreşimlerinin değişik olmasından doğar. Yani her renk farklı dalga boylarında titreşimleri bize göstermektedir.”⁶ Göz frekans analizi yapamadığı için aynı anda gelen ışık frekansları değişik kanallardan algılanamaz. Değişik ışık frekanslarının sadece kombinasyonları algılanabilmektedir. Bu prensip çeşitli “renk modelleri” ile açıklanmıştır.

Tüm dalga boylarının birden aynı anda gözümüze ulaşması beyaz, hiç ışık ulaşmaması ise siyah algısını oluşturur. Eğer iki cisimden birini mavi, diğerlerini beyaz görüyorsak, birinci cisim normal beyaz ışıkta gökkuşağının tüm renklerini mavi hariç emmekte, ikinci cisim ise tüm renkleri yansıtılmaktadır. Bir nesnenin bize kırmızı görünmesinin nedeni, nesneden tam o rengi karakterize eden dalga boylarındaki titreşimlerin yansımalarıdır. Nesne bir rengi kendi içinde yaratmaz veya oluşturmaz. O nesne gelen ışığın ancak belli bir kısmını geri yansıtarak o renkte görünmektedir. Yani aynı nesne, aynı aydınlatma şartları tekrar edildiğinde gene aynı renkte görünür.⁷

⁴ Nuri TEMİZSOYLU, **Renk ve Resimde Kullanımı**, 11

⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, “Renk”, J.N. ERZEN, 1545

⁶ (Bkz. 4), Nuri TEMİZSOYLU, 9

⁷ A.g.e., 9

Tablo 1 Renk Dalga Boyu ve Frekans Şeması

Renk	Dalgaboyu	Frekans
Kırmızı	~ 625-740 nm	~ 480-405 THz
Turuncu	~ 590-625 nm	~ 510-480 THz
Sarı	~ 565-590 nm	~ 530-510 THz
Yeşil	~ 500-565 nm	~ 600-530 THz
Mavi	~ 450-485 nm	~ 680-620 THz
çivit mavisi	~ 450-420 nm	~ 620-600 THz
Mor	~ 380-440 nm	~ 790-680 THz

Renk algısı ışık olmadan var olamaz. “Işık, bir enerji kaynağından gözümüze gelen ışının elektromanyetik dalgalara dönüşmüş halidir.”⁸ İnsanın görme boyutları içinde kalan bölümünü de oluşturan beyaz ışığın, Newton’un prizma deneyinde renkli ışıklardan meydana geldiği ortaya çıkmıştır. “Onun yaptığı ayrıma göre, beyaz ışık yedi ayrı renkten oluşmaktadır (mor, lacivert, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı). Beyaz ışığın ayrıştırılmasıyla elde edilen renkler, aynı zamanda tekrar birleştirildiklerinde beyaz ışığa dönüşürler. Kırmızı, insanın görebildiği en kısa elektromanyetik dalga boyundaki renktir. Kırmızıdan daha kısa dalga boyunda olup da görülemeyen ışıklara “kızıl ötesi ışıklar”, “enfra ruj ışıklar” denir. Görebildiğimiz en uzak dalga boyundaki ışık ise mordur. Ondan daha uzun dalga boyuna sahip olan ışıklara “mor ötesi ışıkları” veya “ultra viyole ışıkları” denir.”⁹

Renkle ilgili deneyimlerimiz, özellikle gözümüzle gördüğümüz ışığın spektral bileşimine dayanmakta olduğudur, ama bunun daha fazlası, belki de görme sistemimizin fonksiyonel düzenlenmesine bağlı olabilir. “İnsanın algıladığı renk duyumu, gözün çeşitli tipte hücrelerinden gelen bilgilerin beyin tarafından algılanmasından sonra gerçekleşen, görece, karmaşık bir süreçtir.”¹⁰ Göz rengin oluşumunda, ışık ve beyin arasındaki ilişkiyi kuran araçtır. “Göz, ilkin

⁸ A.g.e., 10

⁹ A.g.e., 10

¹⁰ Özkan EROĞLU, **Plastik Sanatlar Sözlüğü**, 112

çevresindeki hareketi ışığa bağlı olarak yakalar. Sonra koyu-açık farklılıklarını algılar; en sonunda ise, renksel algılama ile beraber tüm özellikleriyle nesnel varlığı algılar.”¹¹ Bir nesnenin üstünden yansiyarak gelen ışıklar, gözümüzün ağ tabakasında görüntü oluşturur.

“Çubuksu hücreler göz retinasındaki (göz ağ tabakasındaki) iki tür hücreden biridir, nesnelere yansiyarak gelen ışık miktarını tespit eder, ışığın niceliksel boyutunu saptar. Bu tür ışıksal etkiye “akromatik ışıksal etki” denir. Retinadaki koni hücreler ise “kromatik” ışık yakalamasını gerçekleştirirler, nesnelere gelen ışığın renksel karakterini yakalarlar. Görüş alanımızın tam ortasına gelen yerdeki renkleri en doğru halleri ile görürüz, çünkü konik hücreler, “fovea” adı verilen ve tam göz merceğinin karşısında bulunan alanda yoğun haldedirler. Foveadan etrafa gidildikçe artan çubuksu hücreler koyu-açığı algıladıklarından bu kısımlarda renksel etkilenme azalır. En dışta ise yalnızca çubuksu hücreler bulunmaktadır. Bu bölgede görüntüler ancak birer karaltı halindedirler. Hücrelerden gelerek beyne giden göz sinirlerinin toplandığı yerde ise, bahsettiğimiz bu hücreler bulunmamaktadır. “Kör nokta” adı verilen bu kısımda görme oluşmaz. Ancak görme işleminin oluşması için ışık etkisinin bu sinirler aracılığı ile taşınarak beyne gitmesi gerekmektedir.”¹²

Göz retinası, rengi iki ayrı aşamada işlemektedir. Birincisinde, ki buna reseptör aşama diyoruz, göze gelen ışık, retinadaki üç çeşit koni tarafından emilir ve bunların her biri görünen spektrumun bir bölümüne tepki verirler. Beynin kullandığı tüm dalga boyu bilgisi, başta, bu konilerin tepkilerinin oranları olarak kodlanır. Sonuç olarak, eğer resmin iki parçası göze, koni tepkilerinin benzer oranlarında ışık yansıtırsa, toplam spektrum yansıması farklı bile olsa, göz onları aynı renk özünde görecektir. Metamerizm olarak bilinen bu olgu nedeniyle, üç iyi seçilmiş ana renk, her renkle eşleşebilir, her hangi bir renge uyum sağlayabilir. Renkli televizyonların ana prensibi ve dört renkli baskıyı mümkün kılan olay

¹¹ (Bkz..9), TEMİZSOYLU, 11

¹² A.g.e. 11

budur. (Bkz. RGB¹³, CMYK¹⁴) Ayrıca, eski resimler üzerinde restorasyon yapanlar için çok eziyet verici olan, bir ışık grubunun altında aynı renge sahipmiş gibi görünen iki örneğin başka bir ışık kaynağının altında farklı görünmelerinin nedeni de budur.¹⁵

Retina tabakasında her biri sırasıyla kırmızı, yeşil, mavi renkleri algılayan üç hücre ailesi bulunmaktadır. Gözdeki renk sürecinin ikinci aşamasında, üç koni türünün verileri, renk bilgisinin üç kanalını sağlamak için çapraz bağlanırlar. İkisi, biri kırmızı / yeşil diğeri de sarı/mavi olarak antagonistik olarak kodlanmış kromatik kanallardır. Kırmızı ve sarıyı pozitif nöral aktivite tarafından, yeşil ve maviyi de negatif nöral aktivite tarafından sinyellenmiş olarak düşünmek uygun olacaktır. Nötr pozisyon da akromatik sinyal geçirmektedir. Böylece, mavi ve yeşil sinyaller eşit güçte olduğunda, algısal sonuç akromatik; ama mavi/yeşil kanal net negatif değerler grubuna sahip olduğunda ve kırmızı/yeşil kanalı net pozitif değerlere sahip olduğunda, kırmızımsı mavi ya da mavimsi kırmızı – mor- görünecektir. Üçüncü kanal ise, bir akromatik siyah/beyaz kanal olup faaliyetin toplam dengesine karşılık gelen gri düzeyleridir. Bu nöral düzenlemeler, algılanan dört ana kromatik renk olduğunu ve renk tamamlayıcıların yapısını belirtmektedir.¹⁶

Üç renk kanalının içindeki “antagonistik” ya da karşıt işlemlerin, kendi uzamsal ve geçici karşıtları bulunmaktadır. Retinanın bir bölgesindeki faaliyet ve ilgili beyin alanlarının, aktiviteyi çevresindeki bölgelere de yayma eğiliminde

¹³ **RGB renk uzayı** (ya da **KYM renk uzayı**), İngilizcedeki 'Red' 'Green' 'Blue', yani 'Kırmızı' 'Yeşil' 'Mavi' kelimelerinin baş harflerinden ismini alan bir renk uzayı olup en sık kullanılanlardandır. Işığı temel alarak, doğadaki tüm renklerin kodları bu üç temel renge referansla belirtilir. Her renk %100 oranında karıştırıldığında beyaz ve %0 oranında karıştırıldığında siyah elde edilir. Bu uzayda, ana renkler olan kırmızı, mavi ve yeşil belirtilmediği için, bu ana renklerin tanımı değiştikçe, tüm renkler değişir. İnternet'te kullanılan renk sistemi RGB renk sistemidir. Günümüzde de tüplü ekranlarda, tarayıcılarda, televizyon ve manuel fotoğraf makinelerinde standart olarak kullanılır. (tr.wikipedia)

¹⁴ **CMYKey**, özellikle yazıcılar ve matbaalar için geliştirilen bir renk uzayı olup, baskıda dört temel işlem renginin kısaltmasıdır (**C**yan, **M**agenta, **Y**ellow, **Key** (black)). Bu renkler tram yöntemi ile baskıda kullanılan renkleri oluştururlar.

Işık tabanlı RGB renk uzayında temel renk sayısı üçtür. Pigment (boya) tabanlı bir renk uzayı olan CMYK'da ise bu rakamın dörde çıktığını görmekteyiz. Bu renkler şunlardır: Cyan: Cam göbeği, Magenta: Galibarda, Yellow: Sarı, Key (black): Siyah(tr.wikipedia)

¹⁵ C. L. HARDIN, **Color Science**

¹⁶ A.g.m.

bulunacak ve harekete geçirilen reseptör hücre hızla hassasiyetini kaybedecektir. Bu olayların ilki, eşzamanlı zıtlık ya da renk endüksiyonu için bir temel olup bir renk bölgesi çevresindekileri tamamlayıcı bir renk benimsemek için yönlendirecektir. Bu zıtlık, renk özünü ya da değeri içerebilir ve renk özü içermesi durumunda ise hangisi daha güçlü ise onu içerecektir. İkinci olay da takip eden zıtlık ya da ardışık görüntülemeye neden olacak olup bir renge aşırı maruz kalınması durumunda onun tamamlayıcısının oluşmasını sağlayacaktır. Tamamlayıcı ve zıtlıkların altında yatan antagonistik süreçler, bir dizi yanlış anlaşılmalara karar verdirecek araçlar sağlar ve bu da algılamalardan renk algılamalarının fiziksel uyarıcısının ayırımında başarısız olunmasına neden olur. Örneğin, sıklıkla, “Beyaz tüm renklerin karışımıdır ve siyah da renksizliktir,” denildiğini duyarız. Ancak, elbette ki, beyaz bir renk karışımı olarak görünmez ve siyahın da kesinlikle bir görsel renk niteliği bulunmaktadır. Bildiğimiz “beyaz” ışık birçok dalga boyundan oluşmaktadır ama bu, birçok renkten oluştuğu anlamına gelmez. Ayrıca, herhangi bir beyaz ışık görünüm olarak iki monokromik ışık karışımı ve sonsuz sayıdaki biçimde eşleştirilebilir. Siyahla ilgili olarak yapılması gereken gözlem ise, ışığın yokluğunda algılananın koyu gri olduğudur. Koyu siyah sadece beyaz ile kontrast olduğunda algılanabilir. Bu etki, üzerinde ışık kısııcı bulunan bir lamba tarafından aydınlatılan gri bir skalanın bulunduğu bir odada gösterilebilir. Işık kısılmış durumda iken, gri skala baskındır. Parlaklık arttıkça, skala her iki yöne doğru genişler: hem daha beyazlaşır hem de siyah daha siyahlaşır.¹⁷

2.2. Renk Kuramları

“Eski çağlarda Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinius gibi yazarlar rengin doğası üzerinde tartışmışlar ve temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi temel öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Rönesans’ta Leonardo da Vinci aynı

¹⁷ A.g.e.

görüşü savunarak, sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır.”¹⁸ Bilinen ilk renk teorisi Aristoteles’e dayanmaktadır. Aristocular, siyah ve beyaz olmak üzere iki ana renk olduğunu ve bunlardan sarı, kırmızı, mor, yeşil ve mavinin türediğini, bunların her birinin siyah ve beyazın türleri olduğunu anlaşılmamasını istemişlerdir. Bu tek boyutlu sıralama, sanatsal uygulamalar için çok yararlı değildi ama yine de, renk sıralama, karıştırma ve uyumlu kombinasyonların bulunması konusunda bir dizi matematiksel kombinasyonların bulunabileceği umudunu canlı tutmuştu. Tahmin edilebileceği gibi bu, Rönesans yazarlarının çok hoşlarına giden türden Pisagor spekülasyonlarının ortaya çıkmasına neden oldu. Ancak, Rönesans’ta, Leonardo da Vinci ve dönemdaşları tarafından ışık, gölge ve derinlik etkisi oluşturmak için kendilerinden önceki ressamın renk bilgisini büyük ölçüde kullanmışlardı.¹⁹

“Modern renk teorisi, Isaac Newton’un *Opticks* adlı eserindeki spektrum analizi ve renklendirilmiş ışıkların beyaz oluşturmak amacıyla nasıl karıştırılabileceği konusunda kabaca bir fikir veren ton dairelerinin yapılması ile başlamıştır. (...) Renklerin sistematik olarak sınıflandırılması ancak 1666’da Isaac Newton’un ilk renk çemberiyle başlar. Newton tüm renklerin beyaz ışık içinde atom ışınları olarak içerildiğini öne sürmüştü, yedi temel rengi yedi gezegene ve müzikteki yedi notaya bağlamıştır. Newton’a göre temel renkler kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo (çivit) ve mor. Her ne kadar Newton’un renk kuramı sonraki bilimsel buluşlardan farklılık göstermişse de, renkler ve sesler arasında gördüğü ilişki Kandinsky’nin ve soyut sanatçıların 20. Yy’da duyular arasındaki ilişkilerle ilgili sinestezi (duyum ikiliği) kuramlarını çağrıştırmaları açısından ilginçtir. 18. Yy’dan başlayarak renk kuramları bugünkü anlayışa yakınlaşmıştır. 1731’de J.C. le Blon, boya maddesi (pigment) olan kırmızı, sarı, ve mavinin temel renkler olduğunu bulmuştur. “Le Blon’un 1756’da yayımladığı renk konusundaki tezi bugünkü üç temel renk kuramının kaynağıdır. 1766’da Morris Harris adlı bir İngiliz tüm renkleri içeren ilk dairesel şemayı *Natural System of Colours* (Renklerin Doğal Sistemi) adlı

¹⁸ (Bkz.5), ERZEN, 1545

¹⁹ C. L. HARDIN , **Color Theories**

kitabında yayınlamıştır. Üç temel renk kuramı 18. Yy'da birçok bilim adamı, sanatçı ve düşünür tarafından tartışılmış ve yaygın olarak kabul edilmiştir. Bu dönemde ressam Philipp Otto Runge (1777-1810) ve şair Johann Wolfgang von Goethe'ye yalnızca mavi ve sarıyı temel renkler olarak kabul etmişlerdir. Goethe'nin (1749–1832) *Theory of Colors (Renk Teorisi)*, özellikle tamamlayıcılar, eşzamanlı zıtlıklar ve renkli gölgelerle ilgili renk fenomenolojisinin geriye yönelik fizik ve algısal tartışmalarının bir karışımıdır. 19. Yüzyılı takip eden yıllarda, ressamların gerçekten işine yarayabilecek bir bilimsel alt yapıyı renk teorisi ortaya çıkarmıştır. “1810'da Goethe bir renk dairesi ve üçgeni oluşturmuş, Runge'ye tüm renk, ton, pastel ve gölgelerin bir arada düzenli bir biçimde yer aldığı ilk renk küresini tasarlamıştır. (...) Fransa'da kimyacı Michel-Eugène Chevreul (1786–1889), eşzamanlı zıtlıkların etkilerini, sistematik olarak analiz etmiştir. “Chevreul'ün 1839'da ortaya attığı, üç temel renge dayanan kuramıysa İzlenimcilik ve Yeni-İzlenimcilik üzerinde çok etkili olmuştur.”²⁰

Işığın dalga teorisinin öncülerinden ve Rosetta taşının ortak kod çözücüsü olan Thomas Young (1773–1829), gözün üç tür algılayıcısı olduğu varsayıldığında bazı temel renk karışımı gerçeklerinin anlaşılabilirliğini ileri sürmüştür. Her ikisi de fizikçi olan James Clerk Maxwell (1831–1879) ve Hermann von Helmholtz'un (1821–1894), çabaları ile şu anda birinci aşama olarak bildiğimiz, göz üzerindeki ışık karışımları ve etkilerinin anlaşılması sağlam zemine oturtulmuştur. Renk görüntüsünün ikinci aşamasının anlaşılmasını ise, fikirleri 1950'lerin sonuna kadar yaygın biçimde kabul görmemiş olan fizyolog Ewald Hering'e (1834–1918) borçluyuz.²¹

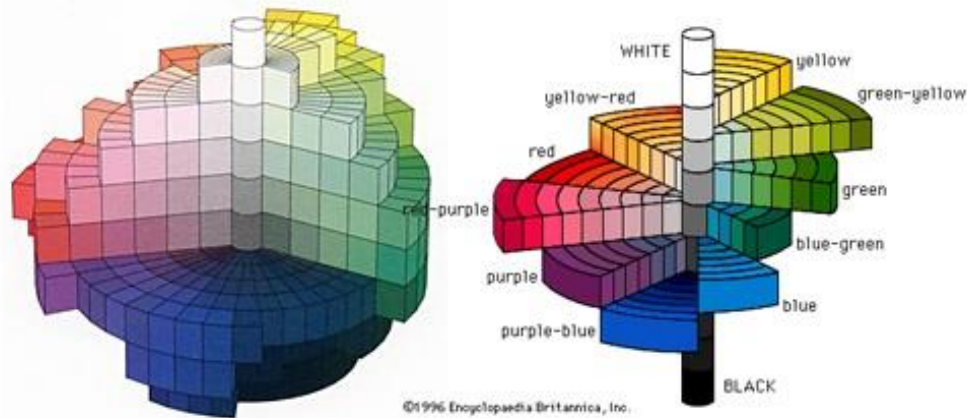
Renklerin sırayla düzenlenmesi, renklerin birbiriyle olan ilişkilerini sergilemek ve gözü rahatsız etmeyecek bir şekilde renklerin birleştirilmesi için sistematik bir temel oluşturmak için karmaşık olmayan renk belirleme amacıyla renk sıralama sistemleri oluşturulmuştur. Renk ilişkilerinin ilk üç boyutlu sunumu, ya da bir başka deyişle renk küresi, Romantik ressam Otto Runge (1777–1810) tarafından

²⁰ (Bkz. 18), 1545

²¹ (Bkz. 19), C. L. HARDIN

yapılmıştır. O günden bu yana çeşitli düzenlemeler önerilmiştir. Konfigürasyonun karakteri, kişinin göstermek istediği ilişki tarafından yönetildiğinden, bu konudaki çokluk kaçınılmazdır. Örneğin, pigment karışımının yararına hizmet etmesi istenilen bir ton dairesi, kaçınılmaz bir şekilde, ışıkların nasıl birleştirildiğini göstermek için yapılandan farklı olacaktır. Renk görünümünü baz alan, şu anda kullanımdaki iki sıralama sistemi, ressam Albert Munsell (1858–1918) tarafından geliştirilmiş olan “Munsell Sistemi” ve İsveç standardı olan “Natural Color System”dir (NCS). Munsell sistemi, atlas üzerinde örneklerle tanımlanır; dikey bir akromatik eksen çevreleyen, eşit olarak yerleştirilmiş 5 ana renkten - kırmızı, sarı, yeşil, mavi ve mor- oluşan bir renk özleri dairesini kullanır. Her bir boyut boyunca eşit örnekler ve algısal olarak eşit aralıklarla Renk özü, değer ve yoğunluğu boyut olarak kullanılmaktadır. “Natural Color System” Doğal Renk Sistemi (NCS) ise, Hering’in ana renkleri olarak kabul ettiği; siyah, beyaz, kırmızı, sarı, yeşil ve mavi den oluşur. NCS boyutları, Renk özü, Siyahlık ve Kromatikliktir.²²

Tablo 2: Munsell Renk Şeması



“Renk kuramlarındaki farklılıklar rengin, boya maddesi, ışık niteliği ya da insan algısı olarak mı incelendiğine bağlıdır. Örneğin, renge bir ışın olgusu olarak yaklaşan fizikçiler ışığın üç temel rengi olan kırmızı, yeşil ve mavi kuramını benimsemişlerdir. Işığa bağlı kuramlar ilk kez 1790’da ortaya atılmış Hermann von Helmholtz tarafından tartışılmış ve Albert H. Munsell tarafından 1898’de tasarlanan renk şemalarıyla (Munsell renk sistemi) geliştirilmiştir. Renge görsel algı olarak yaklaşan araştırmacılar ise temel olarak algılanan renklerin kırmızı, sarı, yeşil ve mavi olduğunu öne sürmüşlerdir.”²³

²² C. L. HARDIN, *Color Ordering Systems*

²³ (Bkz.15), 1545

Kromatik ya da tonlu renkler kırmızı, sarı, yeşil ve mavidir. Akromatik ya da tonsuz renkler ise, siyah beyaz ve grilerdir. Diğer tüm renkler bunların algısal kombinasyonları olarak tanımlanabilirler. Şöyle ki, turuncu, sarımsı kırmızı; kahverengi, turuncunun siyaha kaçanı, limon yeşili ise yeşilimsi sarıdır. Renkler; doygunluk, açıklık ya da koyuluk veya yoğunluk derecelerine göre üç boyutlu olarak sıraya konulabilirler.²⁴

“Renk kullanımındaki teknikler özellikle İzlenimcilik’te bilimsel bulgulara dayanmıştır. 20.y’da endüstri boyaarı, baskı, grafik ve fotoğraf tekniklerinin giderek önem kazanması sanat eğitiminde renk kuramlarının ve rengin fiziksel özelliklerinin öğretilmesine yol açmıştır. 20. Yy başlarında renk üzerine sanatçıya ve genel okura yönelik birçok kitap yayınlanmış, bunlar dışında ressamlardan Kandinsky’nin *Sanatta Tinsellik Üzerine*, (*Concerning the Spiritual in Art*, 1947) *Tinsel Armoni Sanatı* (*The Art of Spiritual Harmony*, 1914) Bauhaus’ta hocalık yapan Johannes Itten’in *Renk Sanatı* (*The Art of Color*, 1961) ve Albers’in *Rengin İlişkileri*, (*Interaction of Color*, 1963) adlı kitapları etkili olmuştur.”²⁵

2.3. Rengin Nitelikleri

Renkler hakkındaki çalışmalar, fizik, fizyoloji ve psikolojinin alanlarına girmektedir. Fizik, görüşü uyaran ve genelde uyarı durumunun objektif fiziksel özellikleri olan, ışımaya enerjisi üzerinde çalışma yapmaktadır. Diğer bir bölüm de, pigment ve boyaların renk yaratan özellikleri ile ilgili çalışan kimyasal çalışmalardır. Fizyoloji ise, sinirlerdeki elektro-kimyasal faaliyetler ve genel olarak, bir uyarının renk deneyimi olarak sonuçlandığında gözde ve beyinde oluşan süreç üzerinde çalışır. Psikoloji, rengin bir görsel deneyim olarak

²⁴ C. L. HARDIN , *Color Science*

²⁵ (Bkz. 20), ERZEN, 1545

farkındalığını inceler. Bu alanlarda farklı renk kavramları kullanılır ve konunun güçlükleri, onları ayrı tutmayı başaramamak nedeniyle sıklıkla karmaşıktır. Bu üç yaklaşım da, rengin sanatla ilişkili olan problemlerini içermektedir.²⁶

2.3.1. Psikolojik Yaklaşım

Psikoloji için renk, ne algılandığının bir parçasıdır ve en geniş şekliyle kavram, uzamsal ve geçici yönleri soyutladığımızda kalan görsel deneyimin görünüşü olarak tanımlanabilir.

(a) Renkler, deneyimsel olarak üç görünüm haline sahiptirler:

Film renkleri spektroskopta görüldüğü şekildeki renklerdir mesela mavi veya tek düze gri bir gökyüzüdür. Sanki aradaki boşlukta bir arka fon oluşturuyormuş gibi, izleyiciden belli bir uzaklıkta sonsuz bir mesafede görünürler. Kesin bir dokusu olmayan, süngersi bir dokuya sahiptirler ve sanki içine girebileceğiniz duygusu verirler. Her zaman gözün önünde bir düzlemde gibi görünürler. Film renkleri objelerin nitelikleri ya da yüzeyleri olarak görülmezler.

Hacim Renkleri bir bardak şarap ya da aydınlatılmış bir duman bulutu gibi transparan olarak görünürler. Şeffaftırlar, yani, arkalarını görebilirsiniz ve buldukları üç boyutlu alandan süzülürler. Yani hacimlidirler. Bakan göze göre düzlemlerini değiştirmezler.

Yüzey Renkleri objelerin yüzeyini kaplıyormuş gibi görünürler ve izleyiciden belli bir mesafe ve görüş yönünde herhangi bir açıdaki bir düzlemde bulunurlar. Objenin yüzey dokusunu alırlar ve gözün içine sızamayacağı dirençli bir bariyer oluştururlar. Doğasında buldukları objeye ait bir özellikmiş gibi görünürler. Yüzey renkleri bazen şeffaf olmayan bulutlar ya da bir obje olarak düşünmediğimiz dumanlar gibi görünebilirler.

²⁶ Harold OSBORNE, *Colour*

Sanatçılar daha çok yüzey renkleri ile çalışırlar. Aslında bu karakteristiğe sahip olmayan pigmentler aracılığıyla, film ve hacim renklerinin özelliklerine benzer etkiler yatabilmesi bir ressamın ustalığı olarak görülür. Yüzey renkleri aracılığıyla renk görünümünün diğer hallerinin sunumu, izleyicinin resmin düz, pigmentli bir tuval olduğunun eş zamanlı farkındalığının estetik deneyiminden hoşlanmasına ve resme yerleştirilmiş olan objeleri farklı renk ve dokusal özelliklerle görmesine katkıda bulunan bir faktördür.

Hacim renkleri ise bazen, şeffaf plastik ve benzeri malzemelerle çalışan modern soyut heykeltıraşlar tarafından kullanılır.

(b) Tüm renkler, üç bağımsız şekilde değişken görünüm ve boyutlara sahiptirler. Bunlar, renk özü (hue), yoğunluk/doygunluk (satürasyon) ve değer (parlaklıktır)

Renk özü, yoğunluk ve değer, tüm renk deneyimleri ve varyasyonlarının tanımlanması açısından, kendine özgü bir koordinasyon sistemi oluşturur. Rengin bu özellikleri, bazen üç boyutlu bir figürle şematik olarak gösterilir. Bu şemada renk özleri bir daire içinde sıralanır; yoğunluk derecesi, herhangi bir rengin dairenin merkezine olan mesafesi ile ve değer de dairenin düzlemine doğru açılarda dikey bir skala üzerindeki pozisyonu ile gösterilir.

Renk özü (hue), kırmızı, sarı, yeşil ve mavi olarak sıralanmış bir skalada yer alan, farklı dalga boyu ışıkları tarafından gelen uyarımlar ile deneyimlenen duyularla bağlantılı ve spektrumun görünen bölümünde bulunan renklerin boyutlarıdır. “Bir rengin genel ismi (kırmızı, mavi, yeşil, vb.); ayrıca ya da renk çemberinde rengin konumuna işaret eder. Renk özü bir rengin bir ışık ışınından özel dalga boylarıyla belirlenir.”²⁷ Renk özünün daha uzun dalga boylarında daha büyük ton farklılığı gücü olduğundan, görünen dalga boylarında düzensiz olarak dağılım gösteren, yaklaşık 150 farklı türü bulunduğu söylenilmektedir. En uzun dalga boyları kırmızı alanda bulunup, sarı, yeşil, mavi ve mora doğru

²⁷ **Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama**, Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, Cayton, Çeviri Nur Balkır Kuru, Ali Kuru, 184

kısalırlar. Psikolojide 4 adet ana renk özü bulunmaktadır ve hiç biri diğerine benzemez. Bunlar, mavi, yeşil, sarı ve kırmızıdır (Bu psikolojik anarenkler, rengin fiziksel çalışmasındaki üç ana renk ile karıştırılmamalıdır).

Yoğunluk / Doygunluk (Satürasyon), bir rengin, eşit değerdeki bir akromatik²⁸ alan ile zıtlığı açısından miktarı anlamında saflığını tanımlamak için kullanılan bir terimdir. “Bir renk özünün doygunluk, güç ya da saflığı. Yüksek yoğunlukta bir renk canlı; düşük yoğunlukta renk ise daha solgundur.”²⁹

Değer, açıklık ve koyuluğun görelî derecesi, açıklık ve koyuluk ya da renk tarafından yansıtılan ışığın miktarı ile belirlenen renk karakteristiği olarak tanımlanır.³⁰ Karanlıktan aydınlığa giden bir skalada bulunan, rengin boyutudur (bazen siyah-gri-beyaz skala bazen de açık-koyu skalası olarak anılır). “Işıklılık” terimi, opak objeler, siyahtan beyaza sıralanmış bir skalada karşılaştırıldığında ya da transparan objeler siyahtan şeffafa bir skalada sıralandığında, bazen değer ile benzeşik olarak kullanılır “Değer” bazen açıklık ve ışıklılık yoğunluğundaki değişimlerden kaynaklanan farklılıklar için kullanılırken, “ışıklılık” ise aynı aydınlatmada renkler arasındaki farklılıklar için geçerlidir. Ancak ressamlar, bu boyutlara genellikle “ton”³¹ olarak atıfta bulunurlar.

Parlaklık (göz alıcılık), yoğunluğu ve değeri birleştiren bir renk niteliğini tanımlamak için kullanılır.

Kroma³² ve **Kromatik Değer**³³ ise, renk özü ve yoğunluğu içeren ama değer içermeyen renk görünümünü isimlendirmek için kullanılır.

²⁸ **Akromatik:** Rengin açıktan koyuya nötr griler bazında algılanışı; renksiz. (A.g.e.)

²⁹ A.g.e., 184

³⁰ A.g.e., 183

³¹ **Ton:** Genelde herhangi bir rengin özelliklerine göre saptanmasını sağlayan, ancak bu özelliklerin niteliklerini, belirlemeyen bir renk ögesi. Gündelik kullanımda bir rengin tonu dendiğinde, parlaklık ve yoğunluk derecesine olduğu gibi, açıklık ve koyuluğuna da işaret ediliyor olabilir. Munsell renk sisteminde ton, rengin psikolojik özelliği olan açıklık ve koyuluk derecesini saptamak üzere kullanılan bir terimdir. Ayrıca rengin görelî parlaklığı için de kullanılmaktadır. (A.g.e.)

³² **Kroma:** Bir renk özünün saflığı, ya da beyaz, siyah ya da griden (ve farklı renklerin dalga uzunluklarından) bağımsızlığı. Bir renk türünün yoğunluğu. Bilgisayar programları sıklıkla kromayı doygunluk olarak kullanır. (A.g.e.)

Ton, renk özü ve değeri boyutlarındaki varyasyonlara atıfta bulunmak için, tarafsızca kullanılır. “Soğuk” ya da “sıcak” gibi ifadeler tonla ilgilidir ama “*ton değerleri*” ya da “*ton ilişkileri*” ifadeleri, sıklıkla değer farklılıklarına dairdir. Corot; önce çizimin, ardından tonun ve en son rengin geldiğini söyler. Corot’nun kullandığı “*claudes glass*”³⁴(siyah ayna)nın amacı, sanatçıların, görsel deneyimin diğer yönü hariç tutularak, objede açık-koyu zıtlığını ayırt edebilmesine yardımcı olmaktır. Karanlık oranını tüm kompozisyona yayan “*chiaroscuro*” vurgusu; Caravaggio, Rembrandt, Velazquez’in resimlerinde olduğu gibi büyük çapta açık-koyu farklılıklarına, değer farklılıklarının abartısına dayanmaktadır.

Gölge terimi de benzer bir belirsizlikle ve daha az hassasiyetle kullanılmıştır. Bazen renk özüne bazen de açık-koyu skalası üzerindeki farklılıklara değinirken, bazen de yoğunluğu içermektedir. Wilhelm Ostwald (1853–1932) renk sisteminde, yağlı boya resim yapmanın geleneksel uygulamasını takip ederken, “*gölge*”yi, herhangi bir pigmentin ulaşılabilir en üst düzeydeki maksimum yoğunluk ve değerinin üzerindeki bir siyahlık derecesi olarak tanımlanmıştır.

Açmak; özellikle, beyazla olan ilişkisinde pigmentasyonun düşük olduğu noktada düşük yoğunluk derecesindeki açık bir renk özü uygulamasıdır.

Şiddet, bilim adamları tarafından, ışıklılığın güçlendirilmesi için kullanılan bir terimdir. Ama sanat literatüründe, kesinliği olmayan çeşitli anlamlarda yer almıştır. Bazen yoğunluktan ayırt edilememektedir. Ancak, daha genel olarak, bir renk parçasının belli bir ortamda yanındaki renklerin eş zamanlı zıtlığı tarafından artırılması nedeniyle ısrarı ve göze batmasına atıfta bulunmaktadır. Bu anlamda, “*koyu siyah*” ifadesi kullanmak mümkündür. Bu nedenle Titian (Tiziano), iyi bir renkçinin, Venedik kırmızısını, narçiçeği kırmızısının şiddeti ve parlaklığına sahip olarak gösterip gösteremeyeceği testini sürdürmüştür. Şiddet ve parlaklık kavramları sıklıkla birbiri ile bağlantılıdır ve açık zeminlerde ince glazeler tekniğinin opak

³³ **Kromatik değer:** Belirli bir renk tarafından ortaya konan açık ve koyunun göreceli derecesi. (A.g.e.)

³⁴ **Claude Glass:** Adını, resimlerinde ışık ve renk yoğunluğuyla yarattığı atmosferik etkiyi tüm düzenlemeye egemen kılan 17. Yy Fransız manzara ressamı Claude Lorrain’inden almış olan bir tür siyah aynadır.

olarak boyamadan daha fazla şiddet, ışıklılık ve parlaklık verdiği söylenir. Öncelikle renk aracılığıyla form tasviri (modülasyon) ile ilgilenen sanatçılar, renk şiddeti ile meşgul olmuşlardır. Bu nedenle, Cezanne rengin şiddeti ile formun ifadesi ve bütünlüğü arasında yakın bir ilişki olduğunu belirtmiştir.

Renk özleri, natürel ve yuvarlak bir düzene sahiptir. Böylece, turuncu rengi, kırmızı ile sarı arasında; mor, kırmızı ile mavi arasında, vs. yer alır ve kırmızıdan sarıya, yeşile ve maviye uzanır ve sonra kırmızıya geri döner. *Tamamlayıcı renkler*, renk özleri doğal sıralarında dairenin etrafına sıralandığında, ana renklere en uzak mesafede olan renklerdir. Böyle tamamlayıcı renkler, yan yana getirildiklerinde, eşzamanlı zıtlığı ile en büyük karşılıklı geliştirmeyi oluştururlar. Ayrıca, negatif ardışık görüntüler oluştuğunda, bunlar da, onları oluşturan rengin tamamlayıcıları olacaktır (Tamamlayıcı renklerin farklı bir kavramı da fizikte kullanılmaktadır). Bir renk dairesi oluşturmak için iki sistem birleştirilemez. Tamamlayıcı ana renklerin dairenin zıt taraflarına yerleştirilmesi durumunda, arada kalan kısım eşit sayıda ayırt edilebilir renk özlerine bölünemez. Ayırt edilebilir renk özleri dairenin çevresine eşit aralıklarda yerleştirilmesi durumunda, tamamlayıcılar birbirine zıt düşmez. Ayrıca, sanatçının oradaki pigment renkleri, onun ancak, eşit değer ve yoğunlukta kabaca ideal bir renk özü düzenlemesi yapmasına izin verir.

(c) *Psikoloji* rengin, ısı, ağırlık, boyut ve tepkisel etki gibi bazı türemiş özellikleriyle ilgilenmektedir. Theodor Fechner'den (1834–87) bu yana, tercih edilen yöntem, deneysel olmuş ve çalışmalar genelde Deneysel Estetik ile birlikte kullanılmıştır.

Sıcak ve Soğuk Renkler: Renklerin “soğuk” ve “sıcak olarak ayrılabilceği uzun zamandır atölye geleneğinin temeli ve görsel sanatların dili olmuştur. En sıcak renk, renk dairesinin turuncu bölümündeyken soğuk renk de mavi- yeşil bölümündedir. Bu, deneylerle tespit edilmiş ve rengin sıcaklığı ya da soğukluğunun değer ya da yoğunlukla değil renk özü ile ilgili olduğu hususu doğrulanmıştır.

Yakın ve Uzak Etkisi Oluşturan Renkler. Sıcak- soğuk renklerde olduğu kadar yaygın olarak belirtilen bir başka husus da, gözden aynı uzaklıktaki bir düzlemde sıcak renklerin görüntüyü yakın ve soğuk renklerin de uzak algılattığı tespitidir. Rengin belli bir mesafedeki bu etkisini hesaplamak için, farklı renklerin gözden farklı uzaklıktaki mesafelere odaklandığına dair teoriler ileri sürülmüştür. Ancak, 1940'lardaki bir deney, bu etkinin renk özünden daha çok değer ya da parlaklıktan kaynaklandığını ileri sürmüştür. Bu olgu, 17. Yüzyıldan itibaren, resimlerin üç renk alanı ve planı olarak düzenlendiği (ön plan için kahverengi, sarıdan yeşile geçiş orta plan ve uzak plan için mavi) manzara resimlerinde "hava perspektifi" ile ilişkili olarak ve renk özünün mesafe ya da "espas"³⁵ oluşturma özelliğinden çok bir temsil olarak kullanılması şeklindedir.

Ağırlık: Deneyle, koyu renklerin görünenin ağırlığını ve açık renklerin de hafifliğini ifade ettiği ile ilgili genel bir anlayış ölçüsünü ortaya koymuştur.

Boyut: Açık renkli objelerin daha büyük ve koyu renklerin aynı görüldüğü düşüncesi ile ilgili bazı deneysel destekler bulunmaktadır. Ancak, bazı renk özlerinin genişlediği ve diğerlerin ise sınırları içerisinde küçüldüğü ile ilgili herhangi bir deneysel destek bulunmamaktadır. Ancak, bu durum sanatçılar tarafından sıklıkla doğrulanmıştır. Örneğin Kandinsky, sarı dairenin neredeyse izleyiciye yaklaşan bir şekilde, merkezden dışarı doğru yayılan bir hareket oluşturduğunu, mavinin ise eşmerkezli bir hareket geliştirdiğini (sümüklü böceğinin kabuğuna saklanması gibi) ve izleyiciden uzaklaştığını ileri sürmüştür.

"Duygusal tepki" terimi, genel olarak deneyimin duygusal nitelikleri ve hisler için kullanılmaktadır. Resme verilen duygusal tepkiyle ilgili bilimsel çalışmanın ana amacı, resmin insanlar üzerinde öngörülebilir bir etkiye sahip olması için nasıl kullanılacağına öğrenilmesidir. 20. Yüzyılın ilk yarısında, deneysel renk psikolojisiyle, renk tercihleri araştırılmaya başlanmıştır. Sonuçlar, laboratuvar ortamlarında, tekli renkler için istatistikî ortalamalar açısından ifade edilmiştir.

³⁵ **Espas:** Çizgi, ışık, renk, ton, leke, doku, gibi görsel elemanlar birbirlerini etkili kılacak oran ve yön içinde hareket kazanarak tuval boşluğu ile ilişkileri sonucu görselleşen elemanların birbirleriyle ve de tuval boşluğuyla ilişkileri aralık-espas denilen durum ile belirlenir. (Bkz., 33), O., S., W., B., C.

Böyleyken bile sonuçsuz kalmışlardı. 1941 yılında, H. J. Eysenck, temel noktalarda, renkler için tercih sırasının genel sıralamasının varlığı, doygun renklerin göreceli popülerliği ve renk tercihleri ile ilgili olarak cinsiyetler arasındaki farklar konularında az da olsa bir anlaşmaya varıldığını belirtmişti.

Günlük yaşantımızda, renkler, gördüğümüz eşyaları tanımamıza yardımcı olan ve yapıldıkları malzemeleri görmemizi sağlamaya yarayan dünyadaki objelere ait özelliklerdir. İnsanlar, renkleri belli bir konunun amacı yapmaz ya da renkleri gördükleri gibi yaşamaz ya da hatırlamazlar. Bir renge renk olarak ilgi göstermek, sanat alanında bile çok sofistike bir davranıştır. Resim tarihinin büyük bir bölümü boyunca, renk, biçimin temel çizimi desenin dekoratif bir ögesi olarak görülmüştür. Kant, kendi zamanının ortak görüşünü, (*Kritik der reinen Vernunft*) *Saf Aklın Eleştirisi*'nde şöyle ifade etmiştir: “Resimde, heykelde ve aslında tüm formatif sanatlarda, mimarlıkta, bahçecilikte, kısacası güzel sanatlarda “desen” temel öğedir... Çizime albeni katan renkler cazibenin parçasıdır. Şüphesiz ki nesneye canlılık etkisi katarlar ama değer ve güzellik katamazlar.”³⁶ Çağdaş sanatlarda renge olan bakışta bir tutum değişikliği ortaya çıkmıştır. Özellikle modern resim renge, gereksiz bir süslemeden ziyade formun maddesi ve yapısı olarak bakmaya başlamıştır.

2.3.2. Fiziksel Yaklaşım

Fizik açısından bakıldığında, renk, bazı algılamalarda bir renk deneyimi üretmek için bir uyarı olarak görev yapan bir obje ve aydınlatmanın bir ortak fonksiyonudur. Radyan enerjinin miktarı ya da ışığın yoğunluğu, görünen bir yüzeyin parlaklığına karar verir. Gözün üzerine düşen farklı dalga uzunluklarıyla, ton ayrımının fiziki temelini oluşturur. Normal gün ışığı, görünen spektrumun tüm dalga uzunluklarından oluşur ve beyaz olarak görünür. Objeler, üzerlerine düşen ışığı, yansıtır, geçirir ya da emerler. Birçok obje, belli dalga

³⁶ (Bkz. 26), OSBORNE, (*Critique of Judgement*, 14.)

uzunluklarındaki ışıkların diğerlerinden daha fazla kısımlarını göze yansıtır ya da geçirir ve yansıtıkları ya da geçirdikleri dalga uzunlukları ile ilgili olarak renkli görünürler. Tüm dalga uzunluklarını eşit olarak yansıtan ya da geçiren objeler, normal aydınlatmada akromatik olarak, yani siyah, beyaz ya da gri görünürler.

1672’de Sir Isaac Newton, Royal Society’ye, ışık kıran bir prizmadan geçirilen bir beyaz ışık ışınının kendi tamamlayıcı ışınlarına yayılabileceğini ve bunların beyaz ışıkta yeniden toplanabileceğini yazmıştı. Işık huzmelerinin kendileri, elbette ki, bir işitme organından başka bir ses kaynağında seslerin olmayacağı gibi, renkli değillerdi. Fizikteki renk kavramı, bir objenin yansıtma endeksinin katsayısını ve bir ışık kaynağının belli bir görünüşünü temsil eder: Işığın renkli ya da akromatik olduğu söylendiğinde, belli koşullarda böyle bir ışık, normal bir izleyicide şöyle bir renk deneyimine neden olacaktır anlamına gelecektir. Görünebilir spektrumdaki herhangi bir rengin ve beyaz ışığın da spektrumun kırmızı, yeşil ve mavi bölümlerinden farklı miktarlardaki ışığı karıştırarak eşleştirebileceği de artık bilinmektedir. Bu nedenle, bunlar, ana renkler olarak adlandırılmaktadır (dört psikolojik ana renkten farklı bir kavram). Sonsuz sayıda ana renk grupları seçilebilir (her zaman spektrumun aynı genel bölgesinden): herhangi bir ana renk grubunda, hiç biri diğer ikisini birleştirerek eşleştirilemez. Spektral renklerin hepsi değil ama bazıları diğer iki rengi birleştirerek eşleştirilebilir. Spektrumun geniş bir şekilde ayrılmış bölümlerinden iki renk (örneğin sarı ve mavi) beyaz ışık oluşturmak için birleştirilebilir. Böyle renkler, *tamamlayıcılar* olarak adlandırılır ve psikolojik tamamlayıcılardan ayrı bir kavramdır (Fizik açısından, dalga uzunluğu spektrumunda hiçbir “basamak” olmadığını ama eşit olarak değişen dalga uzunlukları ve sürekliliği olduğunu hatırlatmakta yarar vardır. Deneyimlediğimiz bu farklı renkler (kırmızı, mavi, yeşil vs.) optik reseptörlerdeki faktörlerden kaynaklanmaktadır).

Renk Karışımları: (Toplamsal Renk-Çıkarımsal Renk): Kromatik renkler birleştirildiğinde, ortaya çıkan renk, bileşke ışığın birleşik dalga uzunluklarına denk gelmektedir. Bu *toplamsal renk karışımı* olarak adlandırılmaktadır. Renklendirirken, boya ve pigment gibi maddeler karıştırılır ve ters süreç oluşur.

Pigmentin rengi, göze yansıyan ışığın dalga uzunluğunun karşılığı olduğundan, emilmemiş olan tam görüş aralığından bu dalga uzunlukları ile kabaca eşitlenebilir. İki madde birleştiğinde, her biri hala, uygun dalga boylarını emmeye devam ederler ve yansıtılan ışık (ve sonuçta görünen renk), karışmadığında maddelerin hiçbiri tarafından emilmemiş olan o dalga boyutlarına inerler. Buna *çıkartımsal renk karışımı* denir. Karıştırılan iki madde tarafından yansıtılan ışık miktarı, emme aralıkları birleştirildiğinden, her ikisinin ayrı ayrı yansıttığından azdır. Bu nedenle, sanatçılar, ton değerini düşürdüğünden ve bir “çamur” etkisi yaptığından, pigmentlerin gereksiz karıştırılmasından kaçınırlar. Pointilistler, pigmentlerin kullanımı ile toplamsal bir karışım elde ederek en iyiye ulaşmaya çalıştılar. Pigmentler, karışım olmadan tuvalerin üzerine küçük noktalar/tuşlar halinde yerleştirildi. Bu küçük noktalara/tuşlara çok uzaktan bakıldığında nokta gibi görünmüyorlardı. Birkaç farklı noktadan yansıyan renksel ışıklar, göz tarafından toplamsal olarak ışığın karışım tonunda birleştiriliyordu. Teknik, resme bir açılım getirmişti ama açık-koyu değer aralığını azaltmıştı. Pointilistler ve Mozaikçiler de dahil olmak üzere, birçok sanatçı, pigmentlerini küçük parçalar halinde, belli bir bakış mesafesinden belirgin olmayan bir etki verecek şekilde uyguladılar. Renk parçaları, toplamsal karışımla üçüncü bir renk vermek için, yine de ayrı parçalar olarak görülmek üzere, eş zamanlı olarak kombine edildi. Alan üzerinde, bir ışıldama etkisine neden olan bir dalgalanma oldu. Bu etkiyi ifade etmek için “*titreşim*” terimi kullanılmıştır.

Pigmentlerin çıkartımsal karışımında, ana renklerin siyah, beyaz ve grinin dışındaki renkler olduğu söylendiğinden, bunların herhangi ikisi, üçüncü bir renk elde etmek için karıştırılmaz ama birlikte tüm renk özlerini oluşturabilirler. Kendine özgü hiçbir ana renk grubu bulunmamakta ama toplamsal karışımlarının sonucunda, farklı gruplar, renklerin yoğunluk ve değerleri açısından değişiklik gösterebilirler. Yoğunluk ve değer için renk özü kadar kaygı duyduklarından, bu, sanatçılar için çok önemlidir. Aslında, bazı renk özleri, farklı yoğunluk ve değer düzeylerinde değişik renk isimleri ile psikolojik açıdan farklı renkleri oluştururlar (örneğin, sarı-kahve). En büyük çalışılabilir çıkartımsal karışım aralığını oluşturmak için genel olarak düşünülen üç pigment rengi, renkli fotoğrafta

kızıllımsı mor, sarı ve camgöbeği olarak bilinen renklerdir. Ancak, birçok husus, kullanılan pigmentin kimyasal yapısına bağlıdır.

Pigmentler saf renkler olmadığından, pigment karışımında, kromatik ışıkların toplamsal karışımının aksine, birçok pigment nötr bir gri oluşturmak için, genellikle herhangi bir başka pigmentle birleştirilebilirler. Bu nedenle, pigment renklerinde, spektral renklerde olduğu gibi herhangi bir renk özünün tamamlayıcısı yoktur.. Pigment ile ilgili olarak tamamlayıcı renkler kavramı, birbirlerine negatif ardışık görüntü veren ve yan yana getirildiklerinde eşzamanlı zıtlıklar bağlamında maksimum gelişme yaratan renklerin özellikle psikolojik tanımında kullanılabilir.

Doku: Işık geçiren ya da yansıtan birçok obje, ışığı kırma endekslerinde farklılık gösteren küçük parçalardan oluşmaktadır. Objeye giren ve bu partiküllere çarpan ışık, yönsel değişikliklere uğrar ve *dağıldığı* söylenir. Bir objenin içinde dağılan ışık, iletilir ya da yansıtılır. Bir obje tarafından yansıtılan ışığın çoğunun dağılmış olduğu durumda obje, mat yüzey adı verilen bir özelliğe sahip olur. Esas olarak dağılan ışığı geçiren bir obje *yarı saydam* olarak adlandırılır. Bir obje ışığı az bir dağılma ile yansıtırsa, o objenin perdahlı ya da optik olarak düz bir yüzeyi olduğunu söyleyebiliriz. Işığı az bir dağılma ile geçiren objeler saydam olarak adlandırılırlar. Günlük yaşamdaki objelerin çoğu, hem dağılan hem de dağılmayan bileşenlere sahiptir. Sanatçıların kullandıkları pigment ve boyalar kendilerine özgü dağılma yapılarına sahiptirler. Sanatçılar, farklı ve hatta zıt dağılma özelliklerine sahip olan çevrelerindeki dünyadaki objelerini betimlerler.

2.3.3. Psikofiziksel Yaklaşım

Bu bölümde, görme organları üzerine fizyolojik çalışmalar, optik yollar, beyin işlevleri ve renk görüş teorileri yerine; görsel deneyimde uyarıcılara dair fiziksel çalışmalar ve subjektif tepkiye dair psikolojik çalışmaların kombinasyonları, sanat bağlamında rengin anlaşılması için başlıca unsurlar olacaktır..

Eş Zamanlı Zıtlık: “Simultane karşıtlık; gerçekte var olmayan, göz aracılığıyla gerçekleşen fotoğrafı çekilemeyen olgudur. Bir rengin karşıtı (fizyolojik) benzetme ile görülür.”³⁷ Görsel alandaki bir renk alanının diğer renk alanlarına göre pozisyonu, alandan göze gelen ışık karakterindeki değişiklikler tarafından yaratılacak olan değişikliklere paralel olarak renk değişikliklerine neden olabilir. Genel bir kural olarak, görsel mekanizma, (juxtapose) yan yana alanlardaki farklılıkları algılar. Bu durum, renk özü, yoğunluk, değer üzerinde eş zamanlı ya da ayrı olarak geçerli olabilir. Özellikle Gestalt ekolü olmak üzere, renk bilimciler ve psikologlar tarafından bu konuda birçok resimli çalışmalar yapılmıştır.

- (i) Yüksek ve alçak değerlerin juxtapose (yan yana/bitişik) olduğu alanlar, ayrı ayrı oldukları hallerine nazaran sırasıyla daha açık ve daha koyu görünürler.
- (ii) Görünen yoğunluk, juxtapose olma ya da arkaplanda olma durumuna göre değişmektedir.
- (iii) Bitişik renk özleri yan yana geldikleri (juxtapose) alanlarda; ayrıken olduklarına göre daha farklı renk özleri olarak görünürler.
- (iv) Tamamlayıcı renk özlerinin yan yana (juxtapose) halleri ayrı ayrı oldukları halleriyle karşılaştırıldığında daha doygun görünmektedir.³⁸

Yüksek dereceli bir değer kontrastı, renk özü kontrastını azaltır. Bu nedenle, öncelikle renk özü ile ilgilenen sanatçılar, genellikle chiaroscuro'nun dramatik etkilerinden kaçınırlar ve renk özü aralığının en geniş olduğu yerde orta düzey bir değerde boyama yaparlar. Yoğunluk/doygunluk etkisi ile ilgilenen sanatçılar, genellikle oldukça dar ton aralıklarında çalışmalarını oluştururlar.

Uzamsal Faktörler: Yukarıdaki zıtlık kuralları, belli başlı uzamsal faktörler tarafından değiştirilebilirler.

- (i) Aynı renk özüne sahip olan daha geniş bir alan daha küçük bir alandan daha açık görünür ama büyük bir karanlık alandaki küçük açık alan, zıtlaştırılmamış bir arka plana sahip aynı değerdeki bir alandan daha açık görünür.

³⁷ Deniz ORKUŞ, **Çağdaş Resim Sanatında Renk Elemanının Sanatsal ve İşlevsel Konumu**

³⁸ (Bkz. 36), OSBORN

- (ii) Zıtlştırılmış alanlar karmaşık doğrusal kalıplarla iç içe girdiğinde, özümseme olayı eş zamanlı zıtlığın önceki etkilerini tersine çevirir. Bu iki faktör, çoğu sanatçının katıldığı: şeklin dinamiğinin renklerin entegral dinamiği adı verilen şeyden ayrılamayacağı gerçeğine açıklama getirir.
- (iii) Değer ve yoğunluk, kesin ve fark edilebilir bir biçimde olan dış çizginin keskinliği ile (iyi gestealt) artmaktadır.³⁹

Sanatçılar, geçmişte, yukarıda sözü edilen renk kombinasyonları kuralları ve pratikte uygulamalarındaki etkileşimlerini sezgisel olarak biliyorlardı ve bu bilgi ile nispeten daha az pigment ve minimum pigment eklemeli karışımı ile şaşırtıcı bir çeşitlilik ve nüans elde edebilmişlerdi.

Sabitlik / Değişmezlik: Renk değişmezliği, şekil ve boyutla ilgili olan süreklilik etkisine benzeyen bir olaydır. Kısaca, objelerin, özellikle de tanıdık objelerin lokal renkleri, onlar tarafından göze yansıtılan ışığa göre değil, gün ışığı aydınlatmasında göründükleri normal renklerine yakın bir renkte görünme eğilimindedirler. Bu nedenle, yaşamda birçok rengin algılanması görüş koşulları ya da aydınlatmadaki değişikliklerden bağımsızdır. Renk değişmezliği, çok iyi anlaşılmamış, karmaşık ve değişken bir olaydır ve renkleri, hatırladıkları gibi görme eğilimi ile görüş koşullarının ya da aydınlatmadaki değişikliklerin taznim edilmesi konusundaki eğilimin uzlaşımıdır. Renk değişmezliği, renklerin kendilerine özel olarak bakıldığı zamandaki estetik davranıştan daha çok renklerin objelerin algılanmasında tesadüfen fark edildiği algısının “nesnel tutumu” olarak ele alınır. Bu nedenle, genellikle objelerin gerçek yerlerinde izlenirken olan renk değişmezlikleri, resimde tasvir edilmiş hallerinden daha fazla fark edilebilirdir. Ve ressamlar sıradan bir görünümün renk etkilerini resme aktarmakta bu nedenle güçlük çekerler. Resim dilinde, *lokal renkler*⁴⁰ terimi, renk değişmezliği görüşünün benzetme eğiliminde olduğu objelerin “doğal” renkleri anlamında

³⁹ A.g.e.

⁴⁰ **Lokal Renk**, Bir objenin ya da alanın normal gün ışığı koşulları altındaki, mesafe ve diğer objelerden yansıma gibi faktörlerin değiştirme etkisine izin verilmeksizin görünen gerçek rengidir. Örneğin, yeşil bir tarlanın gerçek/lokal rengi yeşildir, ama belli bir mesafeden, hava nedeniyle ya da atmosferik perspektifin etkisiyle mavi olarak görünebilir. (www.oxfordartonline.com)

kullanılır. Lokal renkler tam bir kavram değildir, ama uygulamada, objenin net yayılmış gün ışığında, beyaza karşı görünen rengi olarak tanımlanabilir. Örneğin, nötr gri bir yol yüzeyi yeşilliklerin arasından süzülen bir gün ışığı ile aydınlatılınca, mor görünebilir ama lokal rengi yine gridir. Bazı sanatçılar, resimlerine nesnelere mümkün olduğu kadar günlük sıradan görünümünde gördükleri renkleri aktararak, lokal renklere yaklaşarak resim yapmayı hedeflemişlerdir. Diğerleri ise, ki bunlara Empresyonistleri örnek verebiliriz, renk değişmezliğini en aza indirmek ve her bir alanı ışığın göze yansıttığı gerçek renkleri yerine görsel alandaki tam renklerine göre görmek ve resimlemek için çabalamıştır. Günlük ortamlardaki objelerin birçoğu sadece ana ışık kaynağı ile değil aynı zamanda kısmen ya da tamamen yanlarındaki objelerden üzerlerine yansıyan ışıkla da aydınlatılırlar. Resim literatüründe, böyle yansımaların oluşturduğu lokal renklerin değişikliklerine yansıyan ya da *tesadüfi* renkler denir. İlk İtalyan sanatçıları bunlara çok önem vermemişlerdir ve Ingres, bu “primitifler”in etkisi ile, “*Le reflet est indigne du peintre d'histoire* (Yansıtma, tarih ressamlarına yakışmaz),” demiştir. Yansıyan renklerin Avrupa resmindeki önemi naturalizmin gelişmesi ile artmış ve Rubens, Rembrandt ve Velazquez gibi ustalar tarafından uygulanmıştır. Delacroix, “*Dans la nature tout est refle.* (Doğada herşey yerine oturmuştur.)” yazmıştır. Ama Empresyonistlerde olduğu gibi, lokal renklerin reddedilmesi ile ilişkilendirildiğinde, yansıyan renklerin çektiği dikkatin, karşı–natüralist bir etkisi vardır.. Signac, “Doğayı, tamamen farklı renklerdeki bir renk mozaiği olarak görmeli ve onu birbiri ardına gelecek şekilde taklit etmeliyiz,” diyerek Ruskin’in sözlerini yansıtmıştır.⁴¹

Bir ressam, teorik olarak, doğanın tüm tonlarını eşleştirebilir ve oldukça geniş satürasyon (yoğunluk) aralıkları elde edebilir ama onun değer aralığı, doğanınkinin çok altında kalır. Gün ışığındaki bir siyah, gölgedeki bir beyazdan çok daha açıktır ama siyah yine siyah ve beyaz da yine beyaz olarak görünmektedir. Ressam bunu tuvaline tam olarak dökemez. Kendisine gereken kaynakları bulabilmek için tüm değer zıtlıklarını renk skalasına dökmek zorundadır. Ayrıca, bir resimdeki renkler ne kadar yakınsa, alanlar o kadar dar,

⁴¹ (Bkz. 39), OSBORN

dokunun tek düzeliği o kadar fazla olup sıradan bir gözlemcinin resme baktığındaki davranışı da günlük yaşamdaki objelere bakmış olduğu sıradan bakıştan çok renklere daha çok önem vermek şeklinde olacaktır. Bunlar, etkileşimin ve eş zamanlı zıtlığın etkilerini geliştirecektir. Her bir aşamada, o görüntünün bir etkisini aktarmak için resmettiği görüntüdekilerle aynı olmayan etkilerden fedakârlık etmek, ayarlamak, onları bozmak ve kullanmak zorundadır. Sadece natürist olmayan ressam görüntüyü, alan alan eşleştirmeyi başarabilir. İster natürist olsun, ister olmasın, ressam natüralist eşleştirmelerin ötesine gider ve sınırlı bir skala içinde belli bir renk uyumu arar. Bu, kısmen şunu ortaya koymaktadır: Oldukça doğru bir şekilde kopya edilen iyi bir resim, küçük bir kitap ilüstrasyonunda gerçeğinden farklı görünmektedir. Boyut hem resim ile çizilen görüntü hem de resim ile kopyalanması açılarından önemli bir husustur.

Renk Uyumu / Armoni: Aristoteles'ten Goethe'ye temsil ettikleri fonksiyondan soyutlayarak renk kombinasyonlarında uyumun bilimsel kurallarını oluşturmak için bir dizi çabalar olmuştur. Bunlardan en etkileyicisi, Paris'te Gobelins duvar halısı atölyesinde boyama departmanı şefi olarak çalıştığı sırada bu konuda ilgi duyan Chevreul'ünkidir. (1980) *Renklerin Uyumu ve Zıtlıklarının Kuralları (De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés,* 1839) adlı eserde, iki çeşit renk uyumundan söz etmektedir: Benzer renklerin uyumu ve zıt renklerin uyumu. Onu, *Çizim Sanatının Grameri (Grammaire des arts du dessin,* 1867) ve Delacroix (1864) hakkında yazmış olduğu bir makalede, sanatçı açısından deneyim ve hassas duygular gerektiren “matematiksel” ve “yanılmaz” uyum araçlarını telaffuz eden eleştirmen ve sanat tarihçisi Charles Blanc takip etmiştir. *Modern Chromatics*'te (1879) amatör bir ressam olan Amerikalı Ogden N. Rood, renkleri ikişer ve üçer üçer düzenleyerek renk kombinasyonu kurallarını keşfetmeye çalışmıştır. David Sutter, *Görme Olgusu*'nda (*Les Phénomènes de la Vision,* 1880), ‘renklerin estetik uyumu kurallarının, müzikal uyum kurallarının öğrenildiği şekilde öğrenileceğini’ söylemiştir. Delacroix'ya çok şey borçlu olmasına rağmen, Seurat, *Asnières'de Yıkılanlar (Une baignade Asnières,* London, NG) ve *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası* (New York, Met. Mus.) isimli resimlerinde bu renk uyumu

teorilerini çalışmış, Chevreul ve Rood tarafından belirtilen benzerlik ve zıtlık ile uyum kurallarını uygulamıştır. Daha sonraki yıllarında, Charles Henry'nin "bilimsel estetik" bakış açısını takip ederek, renklerin varsayılan duygusal özelliklerine dayanan bir renk teorisi oluşturmuştur. Renk kombinasyonlarının estetik kalitesini ölçmek için bir sistem bulmak için gerçekleştirilen modern bir teşebbüs G. D. Birkhoff's *Aesthetic Measure* (1933) adlı eserinde yer almaktadır ama eleştirilere dayanmamıştır.

Bu çalışmalardan, kesin bir renk uyumu kavramı çıkmamıştır. Renk uyumları deneysel olarak eğlenceli bulunan kombinasyonlara indirgenebilmiş ve bu bulgular, kontrollü deneylerle yeterince desteklenmedikleri için şüphe götürür aşamada kalmışlardır. Renk uyumlarının bilimsel teorileri, çoğu işinin ehli sanatçının sergilediği kuralların sezgisel algılanması için yeterli olmamıştır.

Resimde Kullanılan Renk Uyumu, Armoni Türleri:

"Resimde, belli bir renk uyumu sistemi uygulamanın nedeni, oluşturmak istenen atmosferin sağlanması için rengin, tür ve miktar bakımından sınırlanmasıdır. Uyum sistemlerinden birbirine uyularak yapılan resim, eğer tek renk (monokrom) uyumu değilse, renklerin dengeli kullanımı özelliğini taşırlar.

Renkli düzenlerin hepsinden önce, ilginç görünümler yaratması gerekir.. Bunun için ille de çarpıcı ve şaşırtıcı etki yaratması gerekmez, ancak, yeterli izlenimi sağlayabilmesi, uyum ve kontrastlıkların gereğince kullanımına bağlıdır.

Renklerin istenen dikkati çekmek, ritmik ve hareketli görünmeleri için yeterli etkileşimleri sağlayabilmeleri gerekir. (Hatta, tek rengin çeşitli koyuluk ve doyunlukta kullanılması halinde bile). Renk sayısı arttıkça, düzen daha canlı ve anlamlı olmaya başlar.

Resimde kullanılacak uyum şemalarını özellikle onların oluşturdukları etkilere göre seçmek gerekir. Renk ve uyum şemalarını önerenler, genellikle aynı şeyleri önerirken, çoğu kez birbirlerinden farklı görünen şemalar veririler ve bunlardan bazıları da uygulamada anlaşılması zor

sistemlerdir. Lineer, iki boyutlu, üç boyutlu çeşitli şemalarla anlatılanları vardır. Ancak önemli olan renksel etkiler olduğuna göre, en basit ve bu anlamda kurulan uyum şemaları yararlı olacaktır.

Tek renk uyumları dışında, renkler birbirlerini üç şekilde etkilerler. Bir renk ya diğerlerinin renkliliğini azaltır, ya daha canlı hale getirir ya da onu başka bir renk türüne çevirir.

Bu renksel etkileşim göz önüne alınırsa, bir tür üçgen şema yardımı ile anlatılabilecek şu renk uyumlarından söz edilebilir:

1- Koyu-açık renk uyumu.

- a) Bir rengin koyu-açık, doymun hali ve tonları ile meydana gelen uyum.
- b) Koyu-açık zıtlıkların, renk ilişkilerinden çok daha etkili olduğu uyumlar.

2- Yumuşak renksel uyum.

- a) Yakın renkler uyumu.
- b) Benzer renkler uyumu.
- c) Karışım renkleri uyumu.

3- Çok renklilik uyumu veya benzersiz renkler uyumu.

4- Zıt renkler veya tamamlayıcı renkler uyumu.

Tek Renk Uyumu: Bazı resimleri, bir rengin değişen koyuluklar ve doymunlukları oluşturabilmektedir. Bu düzenleme bir rengin doymun hali, açık-koyu hali ve gri karışmış tonu bir renk uyumu yapar. Özellikle açık alanların turuncu ile birlikte büyük alanları oluşturması yanında, koyunun daha az çizgisel kullanıldığı hallerde anlatımcı ve dışa vurucu etkilere olanak tanıyan görsel niteliktedir. Ayrıca canlı renklerden oluşan bir düzenlemede bir renk uyumunun resimde belli bir atmosferi oluşturması bakımından yararlı olur. Tek rengin oluşturacağı uyumların renk bakımından fakir görünmemesi için açık ve koyu bantların bulunması yararlıdır. Tek renk uyumlarında ışıklılık özelliği başında tümüyle sıcak veya tümüyle soğuk bir atmosferi oluşturur.

Resimde bir renkten fazla renk olsa bile, renksel bakımdan etkili olamayan kuvvetli koyu-açık alanlardan meydana gelen düzenler özellikle

ışıklılık etkileriyle dışa vurucu nitelikleri taşırlar. Bu bakımdan da tek renk uyumu etkilerine benzer etkiler oluştururlar.

Yumuşak Etkili Renk Uyumları: Bu renk uyumları birbirlerini etkileyerek canlandıramayan, aksine renklilik bakımından sönükleştiren renklerden meydana gelir. Ya renk şemalarında yan yana olan renkler (turuncu, sarı, yeşil ve bunların karışımı) ya kullanılan renklerin hepsinde aynı renkten olması (bütün renklerin içinde sarı olması gibi) ya da ara renkler ve onların birbirleriyle karışımından oluşan renklerden (turuncu, yeşil, mor ve onların karışımları) kurulan renk uyumlarıdır.

a) Köşelerinde ana renklerin, kenar ortalarında ara renklerin yer aldığı üçgende, yakın renkler bir ana renk onun içinde bulunduğu iki ara renk ve o ara renklerin karışımından (örneğin, kırmızı, turuncu, mor ve turuncu,mor karışımı) oluştuğu gibi. İki ana renk ve arada kalan karışım renklerinden (örneğin, kırmızı, turuncu-kırmızı ve sarı) önceden de söylediğimiz gibi, bu renkler birbirlerinin renkliliğini azalttığı için her şey daha sönükleşmiş, yumuşamış, pastelleşmiş görünür. Özellikle belli renksel atmosferi oluşturarak renksel bakımdan zenginleştirerek rahat bir anlatımcılığı amaçlayan resimlerde kullanılır. Bu uyum da kullanılan renklerin canlılıkları (doygunlukları) yakın olması gerekir. Yoksa, bazı renklerin daha canlı olması halinde etkileşim farklılığı ortaya çıkacak ve yumuşayan, birbirleriyle yaklaşan renkler yerine, uzaklaşan ve bir diğerinin rengini değiştiren renkler meydana gelecektir. Ayrıca, renkleri seçerken doğru seçmek gerekir. Çünkü, karşıt olabilecek türde farklılaşmış renkler seçildiğinde yine yukarıda sözü edilen terslikler ortaya çıkacaktır. (Örneğin kırmızı, mavi ve aralarındaki renkler kullanılırken kırmızı turuncuya doğru, mavi de turkuvaz türünde olursa burada renk zıtlıkları ortaya çıkacaktır.) Şüphesiz, her rengin koyusu, açığı ve gri katılmış halleri kullanılabilceği gibi bir renge baskın olma hakkı da tanınabilir. Bu uyumda, farklı ışıklılıklar oluşturarak rengi kullanma rengi kullanmak, canlı renkler yanına iyice pastelleşmiş renkleri getirmek, etkileşimleri değiştirecek belki de daha ilginç hale getirecektir. Ancak yukarıda da söylediğimiz gibi iki veya daha fazla canlı renk kullanımı, uyumu renksel

çatışmaya dönüştürebilir. Bunu önlemek için farklı koyuluklarda kullanılabilmesi gibi aralarında pastelleşmiş, grileşmiş renkler kullanılabilir.

b) Belli bir renk atmosferinin oluşması ve renksel çatışmanın ortadan kalkması için (özellikle, yakın renklerin doygun olanlarında) bir renk diğer renklerin içinde yer alır, (Bir ana renk). Böylece renkleri algılama zorluğu ortadan kalkar. Resme bakanın dikkati her yerde rahat bir şekilde dolaşabilir.

c) Ana renkler dışında bütün karışım renkleri (turuncu, yeşil, mor ve bu renklerin ikili karışımlarından çıkan renkler) bir arada iken oldukça dost bir bütünlük kurarlar. Eğer bir miktar gri ile karışmış halde olurlarsa rengarenk görünüm değil renksel bakımdan zenginleşmiş bir yüzey oluştururlar. Bazı renklerin farklı koyuluklarda kullanımı bile renklilik etkisini pek değiştiremez. Ancak renklerin doygunluk farklılığı gösterdiği hallerde renksel uyumsuzluklar ve kopmalar meydana gelebilir. Gene belli bir atmosferin oluşması için aralarından biri daha fazla kullanılabilir. Hatta her birinin içine biraz daha karışarak yumuşak ilişkiyi ve bütünlüğü arttırabilir.

Hem tek renk uyumu hem de yumuşak etkili renk uyumu ilginç olmayan, monoton, görünüm oluşturabilir. Bunun nedeni, bakışın belli bir alana çevrilmeyişi, farklılaşan bir etkilenme alanı oluşmamasından ve renksel denge arama ihtiyacının hissedilmesindedir. Çünkü insan beyni görsel etkilenmede değişim ve etki farklılığından meydana gelen hareketliliği aramaktadır. Bunun en iyi çaresi ise resimde renksel çeşitliliği oluşturmak, gözün renksel dengeyi aramasını sağlamaktır ki, en iyi şekilde ancak kontrastlıkların kullanımı ile oluşabilir. Etkileşimler renksel çeşitliliğin anahtarı, çeşitlilik ise ilginç olmanın anahtarıdır.

Renksel düzenlerin etkileri renksel etkileşimlerin ilginç olmasına bağlıdır. Buna göre, biz iki ayrı renk uyumunu kullanabiliriz. Bunlardan birincisi değişken ve çok renkli görünümü oluşturmayı, ikincisi renklerin doygunluklarını değiştirmeyi (özellikle arttırmayı) amaçlar.

Çok Renklilik veya Benzersiz Renkler Uyumu: Bu uyumun bir diğer adı da uzak renk uyumudur. Çoğu zaman üç ana renk olarak ele alınırlar. Her

renk yanındaki rengi kendi karşıt rengi yönünde etkileyip bir bakıma renklendirdiği için aynı renk birkaç farklı renkte görülebilir. Hatta aynı renk iki farklı renk etkisi altında geçişli bir renksel değişim gösterebilir. İki ana renk renksel bakımdan bir diğeri ile ilgisiz iken yan yana geldiklerinde etkileşimleri sonucu (her biri kendi yanındakini tamamlayıcısına iterek) farklı bir ilişki oluşturur. Ancak bu etkiler tam karşıtlarını oluşturacak kadar güçlü değildir. Renkçi olarak bilinen ressamlar özellikle bu tür renk kullanımına özen gösterirken olabildiğince nesnel görünümde renksel hacmi oluşturan “modülaj” yönteminden yararlanırlar. Bu yöntemden yararlanmak hem renksel sıcak-soğukun koyu-açık farklılığının azaltılması ile renksel etkileşime daha çok olanak tanımak içindir. Renkçi görünüm, özellikle soyut etkileri oluşturmada yararlı olurken bunu dinamik görünüm elde ederek yapmaktadır. Yüzey böylece diri ve konudan ayrılsa bile ilginç hale gelebilmektedir.

Tamamlayıcı Renkler (Zıt Renkler) Uyumu: Tamamlayıcı renkler birbirlerine hiç benzemedikleri ve karşı kutupları oluşturdukları için, renkçi ressamlar için önemli olan “gözde şok etkisi”ni oluştururlar. Bu tür renklerin düzenlenmesinde çok iyi düşünülmesi ve kontrol edilerek kullanılması gerekir.

Eşit oranda tamamlayıcı renkler yan yana konulduğunda birbirlerini güçlendirirler ve rahatsız bir görüntü, özellikle, yan yana gelen kenarlarda kıpırtılı bir canlılık meydana gelir.

Tamamlayıcı renk uyumları kullanılırken, onların rahatsız edici özelliğinden yararlanırken farklı büyüklüklerde doyumluklarda ve koyuluklarda kullanarak etki türleri yumuşatılabilir, değiştirilebilir. Özellikle gri karışmış karşıt renkler yan yana geldiği zaman, yüzey üzerinde geçişli değişim gösteren canlanma görülür.

Üçgen şemada düşünülürse, tamamlayıcı renk uyumunda renkler şu tür yer alabilir:

a) Bir ana renk, diğer ana renklerin karışımı olan ara renk ve ilk ana rengin komşuları olan ara renklerin karışımından meydana gelen renk, (örneğin: kırmızı, yeşil ve turuncu, mor karışımı).

b) İki ana renk ve aralarındaki üç karışım rengi ile üçüncü ana renkten az miktarda bir oranda karıştırıldığında oluşabilir. (örneğin:kırmızı, mor-kırmızı, mor, mor-mavi ve az miktarda sarıdan oluşan renkler düzeni gibi).

Bu uyumlardan ilki, ara karışım rengi yardımı ile renksel etkileşimi güçlü bir bütün oluşturur. Koyu-açık farklılıklarla etki farklılığı oluşturabilir. İkinci uyum ise renk bakımından zengin yumuşak bir atmosfer içinde söylenmek isteneni, renk zıtlığı vurgulanmasını amaçlayan resimsel düzenleri oluştururken kullanılmıştır. Az miktarda kullanılan ana rengin diğer renklere göre daha canlı olması soyut bir boyut oluşturacak kadar etkili olur, (renkli noktalar veya çizgiler gibi).

Renklerde Uyuşumu Sağlama Yolları: Zıt renkler birbirlerini çok şiddetli etkilemelerinde dolayı bir araya gelmeleri problem oluşturmaktadır. Resimde bütünlüğü sağlamak için bazı yollara başvurmak gerekebilir. Bunlardan birkaçı şunlar olabilir:

1- Renklerini kırmak. Örneğin yaprak yeşili ve kızıl-turuncu yan yana; en doygun hallerinde rahatsız edici, sevimsiz görünüm oluştururlar. İçlerine bir miktar gri katarak etkileşimleri daha iyi hale getirileceği gibi aralarına da getirilerek etkileri değiştirilebilir. Gene her iki renge çok az ultramarin mavisi katılarak veya bu renklerin üstüne ultramarin mavisi ile doku oluşturacak itici etki yok edilmiş olurken, ilk renkler gene canlı kalırlar.

2- Her renge ve diğerinden biraz karıştırılarak etkinin daha az şiddetli ve yorucu olması sağlanabilirken doygunluklarından da bir miktar kaybederler.

3- Glaze yapmak, resim yüzeyinde birbirine zıt renkler rahatsız edici görünüyorsa ve yüzeyde bütünlük oluşmıyorsa, yüzeydeki renkler üstüne ince saydam başka bir renk sürülür. Çok fazla ve kalın olup da bütün resmi tek renk uyumuna çevirmediği zaman, alttaki renkler gene kendi kişiliklerini korurken başka bir renk onları bir araya getirici olur. (örneğin: kırmızı ve yeşilin bulunduğu bir resim sarı ile glaze edilirse yeşil sarımsı, kırmızı turuncumsu bir hale kayacağı için eski sert etkileri kalmayacaktır. Bu yöntemin bir başka amacı da resme sıcak veya soğuk havasının verilmesinin sağlanabilmesidir.

4- Renklerin koyuluklarını farklılaştırarak hem renksel etkileşimi azaltmak hem de ışıklılık farklılığının resme getireceği dramatik etkiden de yararlanmak olabilir.

5- Renkleri belirgin konturlarla rahatsız eden renk etkilerini azaltabiliriz. Çünkü sınırlanmış renkler kendilerini, etkilenmeden ortaya koyabilirler. Özellikle yan yana gelen renklerin bitişen kenarlarındaki titreşim ortadan kalkabilir. Konturların kalınlıkları, renkleri ve koyulukları iyi ayarlandığı zaman resimdeki renksel oluşuma katılabilir ve kendileri renklenirler. Koyu veya açık kontur çizgilerinde bu amaç ile pastel renkler kullanıldığında asıl büyük renkleri rahatlatırken kendileri de ışıklı ve renkli hale gelirler.

6- Kaba bir doku kullanarak. Önceden de sözünü ettiğimiz gibi birbirini fazla etkileyen iki renk üstünde başka bir renkle oluşturulan kaba bir doku onları uzlaştırıcı olur ve alttaki rengi de olduğu gibi bırakır. Bu saydığımız yollardan şüphesiz daha başka yöntemler de vardır. Amaçlanan da resimde bütünlüğü sağlamak için renklerin daha uyumlu hale gelmesi ve etkilerinin kontrol edilmesidir.

Renk uyumları kurmak için bir yaklaşım da, renklerin gride dengelenmesidir. Bunun anlamı ise, insanın bir rengi algıladığında mutlaka karşıtı ile dengeyi kurmaya çalışmasıdır. Tek renk uyumunda en önemli olan, bir rengin koyu-açığıdır. Bütünleşmeleri orta koyuyu, griyi çağırıştırır. Yakın renklerde tek yönlülük onları gri ile etkilemiş halde sönükleştirir. Karşit renkler karışarak renksizliği, griyi oluşturamadıkları için, yan yana iken tamamen zıt yöne hareket ederler ve gene gri olanların yerini ve miktarını tayin eder. Gözün aldanmasındaki karşılıklarda da söylediğimiz gibi bir renkle etkilenen göz onun karşit rengini çağırarak dengeyi kurmaya çalışır. Etkilenme ve ardından oluşan soyut görüntü gene gride bütünleşmektedir.⁴²

Renk Ölçümü ve İsimlendirilmesi: Sanat, bilim ve sanayinin çeşitli alanlarında farklı renk sözcükleri yerleşmiş bulunmaktadır ve bir alanda çalışmakta olanlar,

⁴² (Bkz. 12), TEMİZSOYLU, 21 - 33

genellikle diğler alanda kullanılan aynı anlama gelebilecek terimleri anlayamamaktadırlar. The American Inter-Society Color Council of the National Bureau of Standards, 14 tanınmış terimler sisteminde 7500 renk terimini birleştiren bir sözlük oluşturmuştur. Renk isimlendirmesi sistemi, standart örneklerle ifade edilmedikçe, evrenselleştirilemez ve karşılaştırılmaz. Renk ölçümleri ya da renkölçüm, renk uyarısını ölçen (örneğin, standart örnekler) ve bunları standart gözlemleyicinin varsayılan tepkisi ile ilişkilendiren bir tekniktir. Sistematik isimlendirme için gerekli olan bir renk belirleme sistemine götüren psikofiziksel bir tekniktir. Renk ölçümü, renk örneklerini sistematik standartlar için düzenleyen bir yöntemi varsaymaktadır. Kullanımda olan üç yöntem şunlardır:

- (i) Rengin tüm gamını oluşturmak için, çeşitli oranlarda sınırlı bir sayıda boya ya da pigmentin karıştırılması;
- (ii) Rengin tüm aralıklarını oluşturmak için, üç renkli fotoğrafçılıkta olduğu gibi birkaç standart renk ya da boyanın sistematik olarak birleştirilmesi;
- (iii) Örnekleri, minimum ayırt edilebilir öz renk, yoğunluk ve değer aralıklarına göre gruplamak. En sık kullanılan, Munsell Renkler kitabındaki 1200 örnek grubu ile ilgili olan Munsell Renk Sistemidir.⁴³

2. 4. Rengin Maddesi Boya

“Tarih boyunca resim sanatında renk uygulaması çeşitli nedenlere bağlı olarak farklılık göstermiştir. Bu nedenler, kültürel tercihler, sanatçının ruhsal ve anlatımsal özellikleri olabileceği gibi mevcut boya maddeleri ile de ilgilidir.”⁴⁴

“Boya; sıvı ya da kuru halde sürülüp yayılarak yüzeyleri kaplayabilen ince bir

⁴³ (Bkz. 41), OSBORNE

⁴⁴ (Bkz. 25), 1546

tabaka oluşturarak yüzeylerin özellikle renk, bazan da doku niteliklerini değiştirebilen sanat malzemesi, resim, özgün baskı ve grafik tasarım'da biçimleri oluşturan başlıca malzemelerdir ve yapıta kromatiklik (renklilik) ya da akromatiklik (renksizlik) niteliğini kazandırır; ayrıca, yapıtın oluşturulmasında uygulanacak tekniği de etkiler.⁴⁵

“Renklerin etkisi ve nitelikleri aynı zamanda boya türlerine ya da uyguladıkları yüzeylere bağlıdır. Kireç üzerine yapılan fresk daha mat bir etki verirken, yağlıboya pırıltılı ve derin bir etki yapar. Suluboyaysa saydamlığından ötürü derinlik duygusu verir. Taşbaskılarda gerek kağıt gerek boya türü mat bir etki yaratır. Endüstri boyları, akrilik gibi plastik boylar, lake boya, süt özünden yapılan kazein ya da karışımında yumurta sarısı bulunan tempera gibi bütün boya türlerinde renk etkisi farklıdır. Floransalı sanatçılar renkleri geçirgen olmayan (opak) yüzeyler olarak kullanırlarken Venedikli ressamlar atmosferdeki renk etkilerine, ışık oyunlarına yönelmişlerdir. Boyaların ayrıca hangi kalınlıkta kullanıldıkları ve astar olarak hangi renklerin sürüldüğü, sonucu etkiler. Venedikli ressamlar koyu renkleri astar olarak kullandıktan sonra üstüne kat kat saydam sırlar geçmişler, öne çıkmasını istedikleri kalın, geçirgen olmayan bir katla ve kalın bir boya hamuruyla “impasto”⁴⁶ boyamışlar, son kat olarak beyaz sürmüşlerdir. Velazquez kahverengi, kırmızı ve gri fonlar üzerine renk sürmüşlerdir. Resmin en büyük teknisyen ve ustalarından olan Rubens’in yöntemine göre parlak ve saydam bir yüzey elde edilerek, daha önceki tekniklerde olanaklı olmayan ışık-gölge karşıtlıkları yaratılmıştır. Bu yöntem yıllar boyu akademik resmin temel tekniğini oluşturmuştur. Rembrandt ise genelde Rubens’in tekniğini uygulamakla birlikte boya kalınlığını ve sır etkilerini tablolarına göre değiştirmiştir.”⁴⁷

“Boyayı oluşturan iki önemli öge, renkli toz (pigment) ve onun yapışmasını sağlayan sıvıdır (bağlayıcı) Farklı boya türleri ve teknikleri genellikle yapıştırıcı sıvının niteliğine göre değişir. Pigmentler inorganik (mineral) ya da organik

⁴⁵ **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, “Boya”, J.N.ERZEN, 279

⁴⁶ **İmpasto**: Yağlıboya resimde kullanılan boya ve sıvı (yağ, terebentin) karışımını ifade eder. Çoğunlukla da kalın ve macunlu boya kullanımı anlamına gelir. (Bkz. 35), O., S., W., B., C.

⁴⁷ (Bkz. 44), ERZEN, 1546

(hayvansal ya da bitkisel) kökenli olabilir. Boya sıvısıysa su ya da yağ, bazan da ikisinin karışımıdır (emülsiyon, suluboya, yağlıboya tanımları bu farktan gelmektedir. Ayrıca temperada olduğu gibi, yağ/suya ek olarak yumurta sarısı ya da akı, bal ya da sirkenin kullanıldığı da olur. Bu karışımlar boyanın yayılma özelliklerini, parlaklığını ve ömrünü etkiler. Ortaçağ'da yoğun bir biçimde özellikle yapıştırıcı olarak kullanılan kazein, yağı alınmış süt ve hidroklorik asitten üretilir. Bu bileşim renk tozu ve suyla karıştırılarak boya elde edilir. Guaj boyadaysa renk tozu boya haline getirilirken esnek bir yapıştırıcı ve su eklenerek sonuçta boyanın parlak olması sağlanmıştır. 20. Yy'da üretilen akrilik boya da gene sıvısı su olan plastik bir malzemedir. Bunlar dışında ressam ve grafikçiler tarafından boya olarak kullanılan su ya da yağ özlü mürekkepler vardır. Yağlı olanlar genellikle taş baskıyla çeşitli oyma baskı tekniklerine, sulu olanlarsa suluboya gibi saydam bir boya olarak kullanılır. Kuru boyalar pastel, yağlı pastel, mumboya ve kurukalem olarak sıralanır. Pastel boya, boya tozunun astar ve zamkla karıştırılıp çamur (hamur) ya da çubuk haline getirilmesiyle; kuru kalem boyalarıysa boya tozunun gene mumla yoğrulup ince bir çubuk biçimine sokulmasıyla elde edilir. Bazı kurukalem boyaları suda erir türdendir. Boyaların elverdiği teknikler genellikle kuruluk, sıvılık ve yayılma kapasitelerine ve oluşturdukları tabakanın incelik ve kalınlığına bağlıdır. 20. Yy'da sanatçılar endüstriyel boyalar da kullanmaya başlamıştır. Bunlar da yağ ya da su özlüdür ve lak, kaba beziryağlı (sikatif) yağlıboya ve plastik boya olarak kullanılır.”⁴⁸

“*Doğal Boya*: Çeşitli mineral (inorganik) ya da bitkisel ve hayvansal (organik) kökenli pigmentlerle yapılan boya. En yaygın kullanım alanı dokumadır. Demir cevherinden elde edilen kırmızı aşı boyasının MÖ ykş. 15000’lerde mağara resimlerinde (duvar resmi) kullanıldığı bilinmektedir. Çin’de de ilk doğal boyalar MÖ 3000’lerde dokumaları renklendirmek için kullanılmıştır. Hindistan’da MÖ 2500’lerde kökboya’nın yanı sıra indigo’dan (çivit) yararlanılmış, Mısır’da da MÖ 2000’e ait sarı, kırmızı ve yeşil keten mumya örtüsü parçaları bulunmuştur. MÖ. 1450’lerde Mısırlılar, keteni çok değişik tonlarda renklendiren yöntemler uygulayacak kadar ileri gitmişlerdi. Aynı tarihlerde Babil ve Asur’da

⁴⁸ (Bkz. 45),. ERZEN, 279 - 280

(Mezopotamya) yün eğrilmeden önce, keten de iplik halindeyken renklendiriliyordu. İlk kez Fenikelilerin kullandığı eflatun, Akdeniz kıyılarında çıkarılan deniz kabuklusu purpura'dan elde edilmiştir. Ancak purpura'dan 1 gr boya elde etmek için 8 bin kabukluya ihtiyaç olduğundan, bu rengi üretmek çok pahalıya mal oluyordu. Bu nedenle eflatun giderek toplumsal prestij ve statü göstergesi olmuş, Roma döneminde imparatorluk rengi olarak kullanılmıştır. Hristiyanlık döneminde de mor, kutsal bir renk olarak kabul edilmiştir. Kırmızı renk, kökboya ve aşiboyasının yanı sıra kokinele'nin ezilmesiyle elde edilmiş, sarı için çeşitli safran türleri, sumak ve nar kabuğundan, mavi için de indigonun yanı sıra çiviotundan yararlanılmıştır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) göre dokumacılıkta renklerin sabitleştirilmesi için kullanılan ve "mordan" olarak bilinen kimyasal maddeyi Mısırlılar bulmuştur. En yaygın mordanlar Şap, göztaşı (bakır sülfat), saçıkıbrıs (demir sülfat) ve tanen, daha az yaygın olanlar da krom, kalay ve krem tartardır. Mordan, boyayı sabitleştirmenin yanı sıra değişik tonlar elde etmeye de yarıyordu. Belli miktarda mordan maddesiyle liflerin ya da ipliklerin bir arada kaynatılması olan mordanlama boyadan önce yapılabileceği gibi boyayla birlikte kaynatılarak ya da boyamadan sonra da yapılabilir. Hiçbir zaman solmayan ya da hatta zaman içinde daha da koyulaşarak asıl rengini bulan doğal boyalar 19. Yy ortalarında uygulaması kolay, ucuz ve zahmetsiz olan sentetik boyaların bulunmasından sonra kullanılmaz olmuştur.⁴⁹

Pigment: Boya'nın içinde bulunan renkli toz, bir bağlayıcıyla birleşince boyayı oluşturur. Endüstriyel boyaların ortaya çıkmasına değin boyalar, sanatçılar tarafından pigmentlerle bağlayıcıların karıştırılması yoluyla üretilirdi. Pigmentlerin ton ve parlaklık gibi optik nitelikleri, ışığı emme ya da yansıtma derecesine bağlıdır. Bu da pigment zerreciklerinin küçüklüğü ya da büyüklüğü ile belirlenir. Pigmentlerde bulunması gereken fiziksel özelliklerse ışık, nem ve havayla temas ettiğinde nitelik değiştirmemesi; ayrıca, katılaşması ve hacim değiştirerek çatlamamasıdır. Pigmentler kimyasal bileşimlerine göre organik ve inorganik olmak üzere ikiye ayrılır. Organik pigmentler bitkisel ya da hayvansal kökenlidir. İnorganik

⁴⁹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* , "Doğal Boya", Z. RONA, 280

pigmentlerse toprağın yanı sıra çeşitli mineral oksit ve sülfidlerden elde edilir.⁵⁰

Birçok sanatçının stüdyosunda, renklerin palet üzerine uygulanabilir olarak yerleştirilmiş olması, bir tabloya ya da doğal spektruma göre sistematik ya da matematiksel olarak düzenlenmesinden daha önemlidir. Renk ilişkilerini bir nesnel kurallar sistemine göre düzenlemek yerine, palet bize her bir resimle birlikte ve bir kariyerden diğerine değişiklik gösteren kişiselleştirilmiş bir düzen sunmaktadır (Örneğin, Pablo Picasso'nun mavi dönemi yerini pembeye bırakmıştır). Renk seçiminin sübjektifliğinin ötesinde, her bir malzeme renk özü, değer, doygunluk, opaklık ve saydamlık gibi kendi uygulanabilirlik gerekliliklerine sahiptir. Orta çağdaki altın yaprağın güçlü etkisi, el yazımlarını ışıklandırmaktadır ve Bizans mozaiklerinin altın rengi arka planları da malzeme seçiminin etkilerini ortaya koymaktadır. Bir yağlı boya paleti; bir sulu boya, akrilik ya da pek çok soyut ekspresyonist (özellikle Mark Rothko) ve çağdaş sanatçının kullandığı eksantrik boya karışımlarının (Peter Halley'in Gün ışığı pigmentleri, Dan Flavin'in neon ışıkları) kullanımında yol gösterici olamayacaktır.⁵¹

2.5. Resimde Renk ve İşlevselliği

“*Özne, biçim ve içerik* her zaman bir sanat eserinin üç temel bileşenidir ve ayrılmaz bir şekilde birbirlerine bağlıdırlar. Genel olarak, özne, “ne” sorusunun karşılığı olarak düşünülebilir (konu, odak veya görüntü); biçim, “nasıl” (yapıtın geliştirilmesi, kompozisyonu veya gerçekleştirilmesi); ve içerik “neden” sorusunun yapıttaki karşılığıdır (sanatçının niyeti, iletişimi veya işin arkasındaki anlam).”⁵²

⁵⁰ (Bkz. 1), RILEY

⁵¹ A.g.m.

⁵² (Bkz. 46), O., STINSON, W., BONE, CAYTON, 10

“Biçim terimi, sanat yapıtının bütünsel düzenlenişi ya da organizasyonunu ifade eder. Biçim, sanat öğelerini, organizasyon ilkeleri uyarınca kullanıp onlara bir düzen ve anlam vermenin sonucu olarak ortaya çıkar.”⁵³ Bir yapıtın biçimselliği onun onun özünü ya da esasını oluşturur. Sanatçının seçimleri, kullandığı biçimsellik, bu biçimsel öğelerin hiyerarşisi sanat eserinin nihai görünümünü oluşturur ve ifadesi ya da kavramını sunar. Bu biçimsellikten sonr, seyirci için, içerik anlam kazanır

Resim sanatının ana biçimsel öğeleri ya da yapı taşları nokta, çizgi, ton, renk ve dokudan oluşur. Bu biçimsel öğelerin biri, bir kaç ya da hepsi kullanılarak biçimsel yapılar ya da formlar oluşturulur. Bu biçimsel yapılar temel kompozisyon ya da düzenleme ilkeleriyle armoni, denge, oran-orantı, baskınlık, ritm/hareket, ekonomi, boş/dolu, büyük/küçük gibi prensiplerle oluşturulur. Bazı sanatçılar bu prensipleri sezgisel, bazıları ise daha akılcı bir şekilde organize eder.

Renklere olan tutkularına göre (Matthias Grünewald, Titian, Veronese, Peter Paul Rubens, Eugène Delacroix, Vincent van Gogh, Robert ve Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Hans Hoffman ve Frank Stella) ya da çizgilerine göre (Michelangelo, Raphael, Dominique Ingres, Edgar Degas, Pablo Picasso, Jasper Johns) ressamaları iki gruba ayırmak eleştirmenler için büyük bir ilgi alanı olmuştur. Rengin ikinci sırada olduğu ve çizimin işin ister başında olsun ister sanatçının eğitimi sırasında olsun resimden önce geldiği öğretisi bu ayrımı yansıtmaktadır.⁵⁴

“Gölgesel ile renk birbirinden apayrı iki şeydir, ama gölgesel bir renkle gölgesel olmayan bir renk vardır ki işte bu bölümde bunlara da değineceğiz.

Dokunuma hitap eden resimle görmeye hitap eden resim kavramları burada doğrudan doğruya kullanılamaz, ama gölgesel renkle gölgesel olmayan renk karşıtlığı, tıpkı bunlar için söylediklerimize uyar: bunlardan birinde renk kalımlı bir eleman olarak kabul edilmektedir, ötekindeyse,

⁵³ Age. 11

⁵⁴ (Bkz. 51), RILEY

görüntüdeki değişmeler esastır: tek renkli cisim çeşitli renklere <çalar>. Oldum olası, ışığa göre cisimlerin esas renklerinde bazı değişiklikler yapılagelmişti, ama şimdi daha da fazlası olmuştu: ana renklerin değişmez bir yolda varlıklarını sürdürdükleri tasarım sarsıldı; görüntü artık alabildiğine çeşitli renk tonları arasında kalıyordu ve dünyanın tümü üzerinde renk, uçuşan, ebedi harekette bir şey, sadece bir ışıltı gibiydi.

Leonardo, ya da Holbein için renk, hemen hemen maddi bir gerçekliği olan ve bütün değerini kendinde taşıyan güzel bir madde idi. Onlara göre mavi bir mantonun resmi, mantonun gerçekte de sahip olduğu, ya da olabileceği, aynı maddi renk sayesinde etki yapmaktaydı. Işıklı ve gölgeli yerlerdeki belirli aralıklara rağmen renk, aslında hep aynı kalmaktaydı. Bu sebeple Leonardo gölgelerin, nesnenin rengine siyah katarak gösterilmesini tavsiye etmektedir: bunlar için ‘gerçek’ gölgelerdir, der.

İşin garibi Leonardo’nun gölgelerde tamamlayıcı renklerin belirlediğinin de farkına varmış olmasıdır. Ama bu nazari görüşünü sanatına uygulamayı aklına bile getirmemişti. Gene böyle, L. B. Alberti de, yeşil bir adamın yüzünün yeşile döndüğünü gözlemlemiştir, ama o da bu gerçeğin resimle alışverişi olmadığını düşünmüştü. Sadece doğa gözlemlerinin üslup üzerine ne kadar az etki yaptığı ve son hükmü verecek olanın daima dekoratif esaslar ve zevkin kanısı olduğu bundan da anlaşılmaktadır. Dürer’in gençliğinde yapılmış olduğu renkli tabiat etütlerinde tablolarındakinden başka türlü davranışı da aynı ilkedden gelmektedir.

Bunun tersine olarak eğer sanat nesneye bağlı olan rengin eşini yapmaya çalışmaktan vazgeçtiyse bu, sadece Natüralizmin bir başarısı değil, yeni bir renkli güzellik ülküsünün zaferidir. Artık işi her cismin kendine özgü bir rengi kalmadığını iddiaya kadar vardığından, diyeceğiz ki, meydana gelen dönüşüm, maddi varlık olarak tek tek nesne önemlerini kaybetmeleri, buna karşılık *onlara olanların* esas oluşundaydı. Rubens kadar Rembrandt da, gölgelerinde cismin renginden bambaşka bir renge atladılar ve bu yeni renk ister başlı başına bir renk olsun, ister sadece bir karışım içinde yer alsın, bu yalnız bir derecelilik meselesiydi.. Rembrandt eğer kırmızı bir manto resmederse, -örneğin Berlin’deki Hendrijkje

Stoffel'in mantosunu düşünelim- en önemli olan artık mantonun tabii renginin kırmızı değil, rengin seyircinin gözü önünde nasıl adeta değişip durduğudur.: Gölgelede keskin yeşil ve mavi tonlar vardır ve ancak yer yer salt kırmızı ışığa çıkar. Vurgu artık nesnelere gerçekliklerinde değil, onların oluşları ve başkalaşmalarındadır. Böylece renk yeni bir hayat kazanmıştır; her türlü tanımlamalardan kurtulmuştur; her noktada ve her anda başka bir renge dönmektedir.

Buna, daha önce gördüğümüz gibi, yüzeyin de dağılması katılır. Nesnenin asıl renginin, ışıpta da gölgede de hep biteviye gösterildiği eserlerde renkler yumuşak bir şekilde yayılarak çalışılırken, yeni üslupta boyalar ya yana konulmaktadır. Bu yüzden de renkler maddiyetlerini daha da fazla kaybetmektedirler. Hakikat artık yüzeylerin pozitif gerçekliğinde değildir, tersine, hakikat olan, tek tek renk lekeleri, çizgileri ve noktalarından yayılan şeydir. Gerçi bunda bakış noktasının biraz uzakta olması gerekir, ama renkleri birleştirerek bütün haline getiren uzaktan bakışın mutlaka zorunlu olduğunu sanmamalıdır. Yan yana fırça vuruşlarını algılamak, sadece bu işin erbabının zevk alabilecekleri bir şey değildir: belirtilemeyen etkenden doğan etkiyi kavramaya çalışmaktır.

Bu dönüşümü açık ve kolay bir olgu yardımıyla gözümüzde canlandırmak istersek : bir kap içindeki suyun, belirli bir ısı derecesinde kaynamaya başlayışını düşünelim.: Eleman gene aynıdır, yani sudur, dingin olan hareketli hale; elle değilebilen, tutulamaz hale gelmiştir. İşte Barok, hayatı, sadece bu hareketlilik halinde kabul etmiştir..

Burada, renkte yeni olan şey bileşenlerin çokluğudur. Işık ve gölge eninde sonunda tek bir gerçeklikten ibarettir, renkte ise bahis konusu olan, birçok renklerin uyuşmasıdır. Renklerin uyumunu bir yana bırakarak inceleyecek olursak diyebiliriz ki, klasik sanatta renklendirilme elemanları birbiriyle ilişkisi olmayan, yalnız şeyler gibi yan yana dururlar, buna karşılık gölgesel renk verişte tek tek renkler, bir su birikintisinde nilüferlerin dibe kök salımları gibi, genel bir fona sokulmuşlardır. Holbein'in renklerinin minesini, tıpkı gerçek mine tekniğindeki bölmelerle ayrılış gibi, kendi içinde bölünmüştür. Rembrandt'ta ise renk kah şurada,

kah burada, esrarlı bir derinlikten geliyormuş gibi, fişkırırlar; bu, sanki – başka bir benzetiş yaparsak- bir yanardağdan kızgın lavların akışı ve insanın her an kraterin başka bir yerden açılmasını bekleyişi gibidir. Çeşitli renkler, kendilerini birleştiren bir akıma kapılmışlardır ve bu izlenim hiç şüphesiz, bildiğimiz ışık ve gölgenin eşit hareketleri ile aynı nedenlere bağlanır. Bu durumda üslubun renk zenginliği bahis konusu olur.

Gölgesel teriminin anlamının bu kadar genişletilmesi karşısında, bunların artık görmenin değil, sadece belirli bir dekoratif düzenin işi olduğu ileri sürülebilir. Burada özel bir görüş yolu değil belirli bir renk seçimi bulunmaktadır., denebilir. Hiç şüphesiz, renk için de gölgesel bir nesnel alan vardır, ama renklerin seçilişi ve düzenleri yoluyla sağlanan etki, gözün yalın gerçekten alabilecekleriyle bağdaşmaz değildir. Dünyanın renk sistemi de kalımlı, değişmez değildir, şu ya da bu yolda yorumlanabilir. Renklere tek başlarına bakılabileceği gibi, bağlantıları ve hareketlerine de bakılabilir. Gerçekten bazı renkli görünüşler peşin olarak, başkalarından çok daha birleştirici bir hareket etkisi yaparlar; ama eninde sonunda her şey gölgesel olarak tasarlanabilir ve geçiş devrindeki bazı Hollanda ressamlarının çok sevdikleri gibi, içinde bütün renklerin yutulduğu puslu havalara sığınmaya da hiç lüzum yoktur. Burada da, doğaya benzetme isteğinin güzelleştirme duygusuyla birlikte yürümesi tabiidir. Gölgesel çizgiyle gölgesel renklendirmenin ortak olan yanı, birincisinde ışık, ikincisindeyse rengin nesnelere bağlı olmayan bir hayata kavuşmuş olmasıdır. Bu durumda, eğer renge maddi dayanak olacak renkler zorlukla tanınabilirse, böyle tabiat konularına özellikle, pitoresk denir, direğinde sarkan üç renkli bir bayrakta pitoresk taraf yoktur. Böyle bayraklardan bir grup her ne kadar renklerin tekrarlanması ve perspektifin sonucu olarak gittikçe hafiflemesinde uygun bir etken bulunmaktaysa da gene de pitoresk değildir.; ama bayraklar rüzgarda savrulmaya başlayınca, renklerin düzenli sıralarını kaybedip ancak şurada burada tek tek renk parçaları görülmeye başlayınca, sıradan halk artık bunu pitoresk bir görünüş olarak kabule hazırdır. Kalabalık ve renk renk bir Pazar yerinin görünüşü bundan da üstündür: bunda renklerin bolluğu değil, kaleidoskopta görünenlerin tersine

olarak her birinin hangi maddi nesneye ait olduğu kesinlikle bilinen renk kargaşalığı, pitoreskliğin nedenidir. Bu, daha önce ele aldığımız gölgesel silüetle aynı durumdadır. Buna karşılık klasik üslupta, şekil izlenimine bağlı olmayan hiçbir renk izlenimi yoktur.”⁵⁵

Resim sanatında uygulamaların sistematik hale gelmesi Rönesans’la beraber belirginleşir. Buna bağlı olarak renk kullanımı da önem kazanmaya başlamıştır. 19. Yy’ın ortalarına kadar renk resimde çok önemli bir yer teşkil etse de yardımcı öğe olarak işlevselleşmiştir. 20. Yılda daha belirgin bir şekilde başat öğe ve yapı olarak resim sanatında yerini almıştır.

“Sanatçılar konularını, kavramlarını, hissiyatlarını ya da ifade etmek istediklerini Plastik / Resimsel yapılarla boyutlandırmaktadırlar: Bu yapıların en önemlilerinden birisi olan rengi zaman zaman bilinçli zaman zaman da sezgisel olarak eserlerinde nesnelleştirmişlerdir. Rengi nesnelleştirirken çoğu zaman ifade etmek ya da oluşturmak istedikleri düşünceyi ya da hissiyatı rengin değişik olanaklarını da kullanmak suretiyle ortaya koymuşlardır. Dönemsel ve bireysel kullanımında farklılıklar olmakla birlikte Resim Sanatında renk, genel olarak üç ana başlıkta işlevselleşmektedir.

1- Açık - koyu, ışık - gölge ve desen yapısındaki çalışmalarda yardımcı öğe olarak işlevselleşmesi.

- a) Rengin bir armoni ya da atmosfer etkisi elde etmek amacıyla daha çok tek renkli (monokrom) kullanımı.
- b) Nesnelere ya da figürlerde lokal tonun yanında lokal renk (nesnenin öz rengi) kullanımı.
- c) Diğer renklerin ya da ışığın etkisiyle lokal rengin etkinliğinin azaldığı ya da yok olduğu kullanım. (Barok)

2- Farklı ton değerlerinin yer aldığı fakat rengin özelliklerinin ya da etkilerinin baskın bir şekilde işlevselleşmesi ya da kullanımı (Empresyonistler gibi).

⁵⁵ Heinrich WOLLFLIN, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, 66

a) Rengin sistematik bir şekilde tuşlar ya da noktalar halinde tamamlayıcı renklerin yan yana kullanımıyla görsel algıda ya da gözde optik olarak oluştuğu kullanım (Neo-Empresyonistler; Seurat, Signac gibi)

b) Hem ton değerleri hem renk olanaklarının dengeli bir şekilde doğanın izleniminin-atmosferinin görselleştirildiği kullanım (Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Degas vb.)

c) Rengin daha irticalen, sembolik, serbest ve bağımsız kullanımı (Post Empresyonistler; Van Gogh, Gauguin vb.)

d) Rengin modleden bağımsız bir üç boyut yanılsaması oluşturma amacıyla modülasyon olarak kullanımı.

3- Daha çok ton değerlerinin aynılaştığı rengin başlı başına ana/baskın bir öge, formun maddesi ve temel yapısı olarak işlevselleşmesi. (Colour Field...)

a) Orta ton değerleriyle Rengin özünün (hue) baskın kullanımı. (Hard-Edge resim üslubu, Op-Art; Kennet Wolend, Morris Louis, Sam Francis, Frank Stella, Ell Sworth Kelly gibi)

b) Yakın ya da aynı ton değerleriyle doygunluğun (saturasyon) baskın kullanımı (Marc Rothko; Bernet Newman gibi)⁵⁶

⁵⁶ Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU, **Renk Üzerine Söyleşi**, 2016.

3. RESİMDE RENK

Renk; fizik biliminin bir dalı olmakla birlikte, görsel algı ile insanda uyandırdığı fizyolojik ve psikolojik etkilerden ve içerdiği anlam potansiyelinden ötürü görsel sanatların en önemli biçimsel ögesi olmuştur. Resim sanatının vazgeçilemez ögesi olan renk, tarih boyunca görsel sanatların bütün dallarında süsleme, temsil ve anlatım amacıyla kullanılmıştır. “Vurgusu ister içerik, ister biçim olsun, ressamın çoğu kez kaygısı renk olmuştur.”⁵⁷

“Eski Mısır ve Yunan’da renge gizemli ve simgesel bir olgu olarak yaklaşmıştır. Eski ressamlar boyalarını genellikle yerleşmiş kurallara göre karıştırmışlar, özel deneylere yanaşmamışlardır. Rönesans’taysa yeni araçların, karıştırıcıların ve renklerin ortaya çıkması sanatçıyı daha bağımsız kılmıştır. Özellikle geç 16. Yy’da Maniyerizm döneminde ikincil renkler ve pastellerle kurulan gizemli uyumlar ilginçtir. Roma’da son yıllarda temizlenen Sistina Şapeli tavanı Michelangelo’nun da yalnızca bir biçimci olmayıp renk açısından da Maniyerizm’in öncüsü olduğunu ortaya koymuştur. 18. Yy boyunca resim sanatında büyük yenilikler görülmediği gibi, renk konusunda da yeni uygulamalar yapılmamıştır. 19. Yy’a doğruysa, bilimsel buluşlar rengin gene yeni kullanımlar kazanmasına ve çeşitlerin zenginleşmesine yol açmıştır. Fransız ressam Boucher, sonradan Cezanne ve Gauguin’in kullanacağı çarpıcı renkleri ilk kez kullanan sanatçıdır. 19. Yy’da Le Blon’un renk kuramları sanatçıları ilgilendirmeye başlamış; özellikle romantik ressamlarla birlikte yeni kuramların ışığında rengi daha serbest kullanılabilir olmuştur. Örneğin, Delacroix ve onu izleyen öbür Romantikler, daha önceki resamlara kıyasla çok geniş bir “palet”⁵⁸ kullanmışlardır. Önceki resamlar bir resmi 5-6 adet tüp boyasıyla

⁵⁷ (Bkz.. 47), ERZEN, 1545

⁵⁸ **Palet:** Bir ressamın yapıtlarında genellikle kullandığı renk skalası ve renkleri düzenleme biçimi. Rembrandt gibi eski ustaların paletlerini yalnızca dört renk oluştururken, Cezanne’ın paletinde en az 14 renk vardı. (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1422)

tamamlarken Delacroix bir resminde 23 çeşit tüp boya kullanmıştır. Renkte en büyük yenilik ve çeşitliliği İzlenimciler'in getirdikleri söylenebilir. Özellikle Cezanne renklerini optik etkilere göre uyarlamıştır. Cezanne için ışık turuncu, gölge mavidir ve öbür tonların bunlar arasındaki renklere göre dizilmesi derinlik ve üç boyutluluk yaratır. Monet'ye renkleri daha çok pasteller olarak kullanmış, aynı zamanda boya kalınlığıyla ışık etkisini ayarlamıştır. Monet diğer İzlenimciler gibi çoğunlukla renk çemberindeki birincil ve ikincil renklere yer vermiş, saf renklerle parlaklık ve ışıklılık elde etmiştir. Ayrıca aynı tondaki karşıt renkleri yan yana kırık fırça vuruşlarıyla kullanarak, özellikle Yeni-İzlenimcilerin de amacı olan ışık titreşimlerini yaratmaya çalışmıştır. İzlenimciler'den Renoir, gençliğinde porselen atölyesinde elde ettiği sır tekniğini resme uygulayarak derinlik sağlamıştır. İzlenimci renk kuramlarını en arı biçimde kullanan Yeni-İzlenimciler siyah, kahve gibi tüm karışım renklerini paletlerinden atmışlar, rengin optik özelliklerini en üst düzeyde uygulamışlar, renk karışımlarını palette değil görsel olarak tualde uygulamaya çalışmışlardır. Örneğin, mavi ve kırmızıyı yan yana sürerek mor etkisi vermişlerdir. Van Gogh, Rengin anlatımcı özelliklerini vurgulayarak siyah ve keskin renkleri bir arada kullanmış., Gauguin'se yaşadığı pasifik çevresinden esinlenerek hazcı ve simgesel bir palete yönelmiştir. Resimlerindeki pembeler, turuncular, yeşil ve morlar, aralarındaki büyük beyaz lekelerle o zamana değin görülmemiş bir çarpıcılık sunar. İzlenimci geleneğin devamı olan Bonnard ise Fransız resminin özelliği olan nüans niteliğini en üst düzeyde gerçekleştirmiştir. Renklerine beyaz katarak renk içinde renk etkileri sağlanmıştır. 20. Yy'ın devrimci ressamlarından Fovistlerse çarpıcı keskin renklerle siyah tonları bir arada uygulayarak Dışavurumcular'ın anlatımcı paletine yol açmışlardır. 20. Yy'da doğal boyalara eklenen sentetik boya türleri, örneğin titan beyazı ve ptalosiyanın türünde renkler, modern sanatçının paletini çok genişletmiştir.

20. Yy'da anlatımcı renk kullanımının yanı sıra, özellikle Op ve Minimalist sanatçılarda olduğu gibi, rengin optik özelliklerine bağlı olarak

etkiler yaratmaya çalışıldığı söylenebilir. Renk kuramlarının sınıflandırdığı temel renklerin sayılı olmasına karşın, bunların karışımları, siyah, beyaz ve özellikle bugünkü sentetik boya ile elde edilebilecek renkler sayıca sonsuzdur. Bu potansiyele bir de renklerin asıl etkilerinin birbirleriyle olan görsel ilişkiyle elde edilen çeşitli etkiler eklenirse, renk dünyasının sonsuz bir evren olduğu ortaya çıkar.”⁵⁹

3.1. 19. Yüzyıla Kadar Renk

İnsanın alet yapma ve kullanma tarihi 100.000 yıl öncesine kadar dayanmaktadır, bazı şekiller yardımıyla iletişim kurması, sanat yapması, istek ve dileklerine ulaşması daha sonraki devirlerde ortaya çıkmıştır. Henüz yazının icadı söz konusu değilken, 15000 yıl önceye dayanan mağara döneminde, insanın en önemli iletişim ve ifade araçlarından biri olarak, o zamanın sanatı sayılan betimlerle anlatım, başlatılmıştır. Eski kıtaların bazı mağaralarında yer alan taş devrine ait resimlerin dünyada en bilinen örnekleri Kuzey İspanya Altamira, Fransa Lascaux ve Chauvet mağaralarında. Bazı resimlerde önce konturların çizilip sonra figürlerin iç kısımlarının boyandığı görülürken; çizginin yerine, kalıp veya şablon kullanılarak bir aletle veya ağızla boyanın püskürtüldüğü, ya da damga ve mühür basımı gibi tekniklerin kullanıldığı örnekler de görülmektedir.

“Kabile kültürünü uygulayan insanlar, fazla boya çeşidi bilmiyor ve bunu bulamıyorlardı. En kolay elde edebildikleri demir oksit kökenli boyaları kullanıyorlardı. En kolay elde edilen malzeme olarak aşı boyası, tarih boyunca birçok işte ve mağara döneminde de çok farklı yerlerde kullanılmıştır. Boya, kalem, makyaj malzemesi ve mürekkep gibi malzemelerin kökeni de aynı dönemlere kadar uzanmaktadır.”⁶⁰ “Doğa karşısında kendine bir yer edinmeye çalışan ilk insanın

⁵⁹ (Bkz. 57), J.N. ERZEN, 1545

⁶⁰ Ceyda GÜLER, **İşğin Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimindeki Yeri**, 63

mağara duvarlarına çizgiyle başlatmış olduğu süreç, o günden bugüne insanın kendini ifade etme biçimlerinin temelini oluşturmuştur. Sosyolojik ve kültürel değişimlerle birlikte insanın kendini ifade etme çabasına renk olgusunun da eklenmesiyle birlikte insanın kendini, kültürünü, yaşadığı dünyayı, korkularını, neşesini, düşlerini, inançlarını veb. Değerlerini yansıttığı görülmektedir. Resim sanatı tarihi temelini şekillendiren bu çizgi ve renk ilişkisi ilkel zamanlardan modern zamanlara kadar insanın kendini farklı anlamlar ve biçimlerde ifade etmesine olanak tanımıştır. Bu noktada renk olgusu insanların duygularını ve düşüncelerini ifade edebileceği önemli bir değer olmuştur.”⁶¹

Güneşe tapmak ve uzayın astronomik sırlarına ulaşmak arzusu taşıyan Eski Mısır medeniyetinde ve asırlar boyunca farklı kavimlerin yaşadığı Mezopotamya’da Sümer, Babil ve Asur gibi kültürlerde, tapınılan göğün rengi olan mavinin saraylarda sıkça kullanılmış olduğu görülmüştür. Mavi boya, geniş anlamda sanat ve eşya boyamasında kullanımıyla toprak boyanın vatanı olan, Mısır’dan yayılmaktadır.

“Beş bin yıldan daha fazla zaman önce Mısırlılar sarı, mavi, yeşil pigmentleri ve bizim bildiğimiz burnt siena veya Venedik kırmızısına benzer toprak boyalarından oluşan renkleri kullanmışlardı. Üstelik bu renkler hem yağlı boyada, hem de mürekkepte idi. Bununla beraber, perspektif bilgileri noksandı ve küresel nesnelere iki boyutlu yüzeyde anlatmaya çalışırken, onların ancak belirli açılardan görünüşleri gösterilmişti. Başka bir deyişle Mısırlılar, nesnel dünyanın resmini yaparken üçüncü boyutu vermeyip onları sembolleştirirken, düşüncelerini renkle pekiştirmeyi çok iyi biliyorlardı.”⁶²

“Eski Mısır medeniyetinde sanatçılar dini konuları betimlerken simgesel anlamlarını yitirmemeleri için renkleri karıştırmadan, gündelik hayattan konuları ve manzaraları tasvir ederken ise özgürce karıştırıp diledikleri gibi kullanırlardı. Ancak bu renklerin kullanımında ortak olan nokta, sarı ve beyaza önem verilmesi ve

⁶¹ Necla COŞKUN, **Resim Sanatında Renk-Öz Bağlantıları**

⁶² (Bkz. 42), TEMİZSOYLU, 47

renklerin kırmızı veya siyah konturlar ile sınırlandırılmasıydı.”⁶³

Antik Çağ’daki en önemli uygarlık Doğu ve Orta Akdeniz yöresinde gelişen eski Yunan uygarlığı olmuştur. “Doğu Akdeniz’de farklı dönemlere ait uygarlıklar ortaya çıkmış ve bunların birçoğu eski Grek olarak tarihe geçmiştir.⁶⁴ Eski Yunan vazolarında siyah figürlü ve kırmızı figürlü olmak üzere iki teknik geliştirilmiştir.

Roma sanatının en önemli örnekleri ise fresk ve mozaik kompozisyonlarıdır. Önemli örnekler olan Pompei’deki duvar resimlerinde yoğun olarak kullanılan renkler kırmızı, sarı ve siyahtır.

“Bizans sanatında “Biçimler ruhani bir aleme ait kabul edilmiş, kutsal ve sembolik formlar ile mistik renkler kullanılmıştır” (Beksaç ve Akkaya,1990,s.39)”⁶⁵

“Grekler, sonra Romanlar doğa ve fiziksel güzelliğe önem verirken, Hristiyan dini, özellikle insan figürünün gerçekçi anlatımını yasaklıyordu. Hristiyan medeniyeti, dininde olduğu gibi sanatında da Bizans’tan etkilenmişti. Erken Hristiyanlık Greko - Romen medeniyetine karşı bir devrimsel hareketti. Sanat da onun iyi ve kötü her yönünü reddetti. Böylece insan figürü cansız, sembolik görünümlere dönüşürken, renkler tamamen çok canlı ve vurucuydular. Erken Hristiyan resmi duygusuz ifadeler ve çarpılmış figürlerden oluşurken azizlerin yüzleri kahverengi ve yeşil boyanarak daha hastalıklı hale getiriliyordu. Ancak figürlerin elbiseleri gayet canlı, neşeli renklere sahipti. Bilhassa beyaz ve şarap kırmızısı sembolik anlamlar taşıyordu.”⁶⁶

Aristoteles, resme dair; en güzel renklerin, temiz bir dış çizgiden (kontür) daha az değerli olduğu ve böylece de renklerin sadece yerel ve sınırlı bir öneme sahip olduğu inancına sahipti. Ortaçağ düşüncesi Aristoculuk’un hakimiyetinde kaldığı ölçüde, bu tutum etkili oldu. 13. Yüzyılda Thomas Aquinas, “güzelliğin”, düzen,

⁶³ (Bkz. 60), GÜLER, 66

⁶⁴ Age., 69

⁶⁵ Age, 76

⁶⁶ (Bkz. 62), TEMİZSOYLU, 48

rasyonellik ve bütünlüğü içerdiğini yazmıştı. “Çizgiler rasyonellik içerdiklerinden renkten daha önemlidirler.” Bu görüş, takip eden yüzyıllarda çeşitli biçimlerde sıklıkla yeniden tekrarlandı. Buna zıt olarak, 3. yüzyılın Neo Platonist felsefecilerinden Plotinus, renk ve değer/parlaklığın kutsal doğasını vurgulayarak ışığın bir orta çağ metafiziğine yol göstermişti. Bu çizgilerle birlikte, ışık, orta çağın daha sonralarında, güzelliğin bir bileşeni olarak *claritas*, kutsal zarafet için bir metafor olarak görüldü. Cilalanmış yüzeylerdeki ışıklarda görünen bir *splendoras* etkisi vardı; bu, panel boyamada altının yaygın kullanımında sanatsal uygulama olarak yansıdı. Ancak, 13. yüzyıl sonu bilimsel yazarlarından Roger Bacon (c. 1214–92) ve John Pecham’ın (d 1292) optikler üzerine yaptıkları araştırma, daha sonraki onlu yıllarda, renk için; Giotto’nun uygulamalarını birçok şekilde öngören, daha bilimsel bir bakış açısı getirmişti. Giotto’nun ışık, gündelik gerçeklik algısı ve baskıları ile yarattığı renk modülasyonu metafizikten görünene doğru net bir hareketi ispatladı. Betimlenen içeriği, sınırlı ve ayrık renk aralıkları görünür kılmakta ve kendi çağdaşlarının çoğunun keskin gökkuşağı etkisinden farklılaşmaktadır. Giotto için renk kendi içinde “güzel” olmaktan daha çok belli maddeleri tanımlamaktaydı. Kendisi, baskın olan görsel deneyimlere referans olmaktan çok eski sanatsal modellerin taklidi olan kendi zamanında, bir istisna olarak kalmıştır. Altın ve ultramarinin yaygın kullanımını içeren zenginlik ve görkem, sıklıkla belli bir gerekliliktir. Giotto’nun İtalya’daki çağdaşları, örneğin Simone Martini, 1333 *Meryem’e Müjde*’sinde (*Annunciation*, Floransa, Uffizi) *claritas*’ı yerlere göklere sığdıramıyordu. *Claritas, Annunciation*’un zeminindeki altın olup Tanrının kafasının manevi ışığının bir metaforuydu.⁶⁷

Giotto’nun eserlerindeki radikal doğaya rağmen, kromatik bir şablon oluşturmadaki zevki, ölümünden bir asır sonraya dek, Lorenzo Monaco’nun eserlerinde görüldüğü gibi, İtalyan sanatında önemli bir özellik olarak kaldı. Lorenzo Monaco’nun *Meryem’in Taç Giymesi* (1414; Floransa, Uffizi) adlı eserindeki ikonografik gerekliliklerden daha çok görsel gerçekliğe daha fazla atıfta bulunan parlak renklerin ritmik tekrarları ve dekoratif değişimleri Ortaçağ Görkeminin bir doruğunu oluşturmuştur. Agnolo Gaddi’nin öğrencisi olan

⁶⁷ Geoffrey NEWMAN, *Colour*

Cennini, *Sanat Kitabı (Il libro dell'arte, 1390)* adlı en ünlü ortaçağ sonu teknik bilimsel eserini yaklaşık aynı zamanda yazmış ve bu, bir yandan daha çok malzemenin nasıl farklı şekillerde kullanılabileceği hakkında bir ders kitabı olmuşken diğer yandan da yeni idealler tarafından meydan okunması gereken ortaçağ yöntemlerini etkili bir şekilde özetlemektedir.⁶⁸

İtalyan Rönesans'ının renk anlayışı, Masaccio, Leonardo ve Michelangelo tarafından yapılmış olan en önemli fresklerin 20. Yüzyıl sonlarındaki restorasyonları ile zenginleşmiş ve önemli ölçüde değişmiştir. Masaccio'nun S Maria del Carmine'deki Brancacci Şapeli fresklerinin parlaklığı, Masaccio'nun 1420'lerde Agnolo ve Monaco'dan farklı bir dizi değeri vurguladığı gerçeğini değiştirmez. Çalışmalarında, değişimlerden daha çok, yakından ilişkili renklerin yan yana bulunması gibi, kardeşlikler ve devamlılıklar, vurgulanmıştır ve belli ışık kaynakları figürlerin ve objelerin kapladıkları alanla ilişkilendirilir ve renklerin 'doğallığını' arttırmaktadır. Yazar Christoforo Landino'yu tekrar edecek olursak, tarzı *ornato*'dan daha çok *puro*dur. Diğer yandan, 15. Yüzyılın başlarında, Hollanda'da, panel boyaları için yağ bazlı medyum kullanan ilk büyük Avrupalı olarak ün yapan Jan van Eyck, eserlerinde çok farklı bir şekilde, resimde yeni bir natüralizm gerçekleştirmiştir. Onun renklerinin önemi, kullanılan araçtan çok, içsel ışık işlemi uygulaması ve beyaz yüzeyler üzerine ince boyanmış yansımadan kaynaklanır. Böylece, *splendor* yerinde kalmakta, ama yeni gerçeklik görüşü ile aynı hizaya/konuma getirilmektedir; transandantal ve gerçek bir sentez...⁶⁹

İtalyan Rönesansı'ndaki ilk önemli bilimsel eser, 1435 yılında Latince yazılmış olan Leon Battista Alberti'nin *De Pictura*'sıdır. Alberti renklere, dekoratif desenlerin oluşumundaki bir element olarak değil de, "ışık algısı" başlığı altında baktığından, bu, Masaccio'nun uygulamalarına uymaktadır. Cellini'nin aksine, pigmentlere ve onların özelliklerine hiç önem vermemiştir; renkleri sadece görsel fenomenler olarak değerlendirmiştir. Onun teorisinde, renkler, ressamların aydınlıktan karanlığa doğru modle ederek ihtiyaç duyulandan ziyade daha çok

⁶⁸ A.g.m.

⁶⁹ A.g.m.

yardımcı unsur olarak yaratma sürecinde kullanılmasıydı, kendi başlarına çok da anlamlı değillerdi. Metnin İtalyan versiyonunda ise (1436) 4 ana renge dayanan bir renk sistemi kurdu: Kırmızı, mavi, yeşil ve gri. Ayrıca, daha sonraki “eş zamanlı kontrast” teorisini öngören uyumlu tamamlayıcılar ve yakın tamamlayıcıların renk akoru kavramını başlatmıştır: 1435 versiyonunda, “*yan yana yerleştirildiklerinde zarafet ve güzellikleri artan bir çeşit renkler arası anlayış; kırmızı, mavi ile yeşil arasına yerleştirilirse, hem kendi hem de diğer renklerin güzelliğini arttırır*” diye yazmıştır.⁷⁰ Domenico Veneziano’nun St. Lucy mihrap arkası heykeli (ana panel, Floransa Uffizi) Alberti’nin çalışmalarının ortaya çıkmasından sadece on yıl sonra c.1445’te akıllıca kurgulanmış bir perspektif alanı için Alberti devrine ait bir renk kullanımı ile birlikte resmedilmiştir. Piero della Francesca, Domenico’nun öğrencisi olup Alberti ile elbette ki bağlantısı vardı. Ancak, ışık ve renk kullanımı, Alberti’nin önerisi olan ferahlığa çok da önem vermiyordu. Renk algısı, daha çok, form algısının temelini oluşturuyordu. Bir başka deyişle, hem fresklerdeki hem de panel boyamadaki hiyerarşik düzenleme ve figürlerin ve objelerin sunumu tonal zıtlıklardan daha çok renksel idi.⁷¹

Avrupa’da, Rönesans’tan itibaren ressamların, Leonardo’dan Caravaggio’ya ve Rembrant’a *chiaroscuro*’nun gelişimine kadar, kendi içindeki önemden daha çok tonal farklılıkları vurgulamak için giderek artan bir şekilde renk kullandıkları söylenebilir. *Trattato della pittura*’sında, Leonardo, “*resimde güzel olan şey her zaman iyi olmayabilir*” demişti. Örneğin, ressam, daha koyu tonlarla daha iyi elde edilen değerleri ifade etmek için açık renkleri feda etmek zorundadır. Leonardo’nun tonal zıtlıklarının yumuşaklığı ve hafifliği ile karakterize olan “*sfumato*”sunda olduğu gibi - ve hava perspektifinin kullanılışı da güçlü renk zıtlıklarından kaçınmayı gerektirir- Aliberti’yi takip ederek özellikle, “ferahlık duygusunun” renkten daha önemli olduğunu söylemişti. 19. yüzyıl kimyacı Wilhelm Ostwald’ın renklerin, kırmızı, sarı, yeşil ve mavi olmak üzere dört ana

⁷⁰ A.g.m.

⁷¹ A.g.m.

renge dayandığı teorisini öngörmüşse de yeşil sonraki teorilerin hiçbirinde ana renk olarak ele alınmamıştır.⁷²

“Atmosfer ressamaları da, Floransalılar ve Romalılar gibi, her şeyden önce hacim değerlerini belirtmek istiyorlardı. Fakat yüzeysel niteliklere karşı duyarlıkları giderek arttıkça biçimlerin rölyefini belirtmek için kullanılan gölge-ışık, bir çeşit atmosfer ressamlığına dönüşüyor. Gölge-ışığı ilk kez Leonardo böyle kullanmıştı. Nesnelere her yandan sararak konturları yumuşatan hava tabakası içinde göstermeyi, Venedikliler ondan öğreniyorlar. Giorgione'nin, Bellini'nin ve başka Venedikli ustaların resimlerinde bunu görüyoruz. Fakat sonradan daha da ileri gidiliyor. Tiziano'nun son yapıtlarından biri olan *İsa'ya İşkence* resminde görüldüğü gibi, Rönesans biçimciliği renk ve ışık ressamlığına dönüşmeye başlıyor.

XIX. yüzyılda ton ve renk lekeleri içinde nesnelere biçim bütünlüğünü yitiren Empresyonistler, Venediklileri, özellikle Tiziano'yu kendi akımlarının öncüsü olarak görüyorlardı.”⁷³

Giorgione'nin Venedik'teki çalışmalarının, en az Leonardo'nunki kadar önemli bir renk yaklaşımını başlattığı söylenebilir. Jan van Eyck, yaklaşık bir asır önce açık renk zeminler üzerine parlak renkler kullanarak resimler yaptı. Ama bunlara ek olarak yoğun lokal renkleri chiaroscuro (ışık gölge) ile birleştirerek renk ve tonun ani ya da dramatik zıtlıklarından kaçınan vurgunun eşitliğini sürdürerek *Fırtına'da* (1507; Venice, Accad.) olduğu gibi resimlerindeki şekillere bir “iç ışık” verdi. Böyle bir yaklaşım, sadece Titian'ın çalışmalarında değil, aynı zamanda Vermeer'in ve hatta Chardin'in eserlerine de yansdı. Genelde tonal modle etme ve özellikle de ışık gölge ve sonuçta aydınlık-karanlık zıtlıkları vurguları resimde bir ‘gerçeklik’ algısı yaratması amacıyla kullanılırken, renkte tamamen aykırı bir yöntem kullanıldı. Leonardo'nun ölümünden birkaç yıl sonra, Maniyeristlerin, örneğin Pontormo'nun *Lamentation'da* (1525; Florence, S Felicità, Capponi Chapel) ve birçok orta çağ

⁷² A.g.m.

⁷³ Nazan İPŞİROĞLU - Mazhar İPŞİROĞLU, *Sanatın Tarihi*, 83-84

resimlerinde, bilinçli antinatüralist bir biçimde renk, dekoratif işlevlerinden tecrit edilen bir eleman olma eğilimindeydi.⁷⁴



Resim 1: Giorgione, *Firtina*, 1505, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 82x73cm

16. yüzyılın sonlarında, ‘desen’ ve renk arasındaki zıtlık tartışması önem kazanmıştı, 16. Yüzyılda Floransa’da yazar Vasari, Titian’ın *disegno*’yu (deseni) daha çok kullanmadığından dolayı duyduğu üzüntüyü belirtti, Raphael’i de “ustalığa getirdiği buluş, renklendirme ve uygulama/yorum” için övdü. Aynı dönemin Venedik sanat teorisi, renkler üzerine daha fazla vurgu getirdi. Örneğin, İtalyan resim teorisyeni Ludovico Dolce (*L’Aretino*, 1557), *Dialogo della pittura*’sında (*Resim Üzerine Diyalog*) ‘renk’i, ‘desen’ ve ‘kompozisyon’ ile eşit önemde kabul etmiş ve Venedikli ressam ve yazar Paolo Pino (1548), ‘ışık’ı vurgulayarak ışık ve rengi birleştiren Venedikli eğilimi güçlendirmiştir. Pino, aynı zamanda, Giorgione’nin başarısını tonların zenginliğini hacim yanılısamanın üzerinde tutmasına bağlamış, renklerin uygun karıştırılmasının doğanın doğru anlaşılması anlamına geldiğini

⁷⁴ A.g.e.

vurgulamıştır. Giorgione'nin sanatıyla ilgili olarak, resmin insanlara zevk vermesi için icat edildiğini de düşünüyor olabilir.⁷⁵

“Venedikli ustalar İtalyan sanatına yeni bir duyarlık katıyorlar. Floransa, insan vücudu üzerindeki çalışmaların ve perspektif denemelerinin merkezi olmuştu. Roma’da kompozisyon sanatı doruğuna varmıştı. (...) Flaman sanatında, nesnel dokunun bireysel özellikleri büyük yer tutuyordu. V. Carpaccio, G Bellini ve daha sonraki Venedikliler, Flaman natüralizminin bu yanını benimsiyorlar. Ancak şu var ki Flamanlılar, doğa görüntüsünü tıpkısına vermeyi istedikleri için bu görünümlere ilgi duyuyorlardı. Venediklilerin ilgisi doğa gözlemi sınırlarını aşıyor, yüzeysel görünümler güney biçimciliğiyle bağdaşarak resim-gerçeğine renk ve doku duyarlığı katıyor.

XVI. yüzyıl figür ressamlığı, resim yüzeyine özel bir değer kazandıran bir düzey üslubu ortaya çıkarmıştı. Bu üslup nesnelere duyusal ve dokusal özelliklerinin belirtilmesine çok elverişliydi. Birbirine karşıt düşen, birbirini arayan ve tümleyen renkler aynı düzeyde yan yana gelince bunların her biri ayrı önem kazanıyor ve oluşturdukları renk uyumu, gözü resim düzeyine bağlıyordu. Her şeyden önce renk ustası olan Venedikliler bu yüzden düzey üslubunu benimsiyorlar. Tek figürlü resimlerde olsun büyük kompozisyonlarda olsun Venedikli ustalar resim yüzeyinin değerlendirilmedik yanını bırakmazlar.”⁷⁶

“Her resimde derinlik vardır, ama derinlikler, uzayın paralel dilimlere ayrılmış olması, ya da bir hareketin her şeyi derinlemesine birleştirerek canlandırması durumlarına göre başka başka etki yaparlar. 16. Yüzyılın kuzey resminde manzara resimlerini, o zamana kadar görülmemiş bir sükun ve bellilikle, birbiri ardı sıra paralel kuşaklar halinde yayabilen Patenier olmuştur. Belki de bütün ötekilerden daha fazla bu resimle, bu sanatın bir

⁷⁵ (Bkz. 72), NEWMAN

⁷⁶ (Bkz. 74), Nazan İPŞİROĞLU - Mazhar İPŞİROĞLU, 82-83

dekoratif ilkedden türemiş olduğunu anlayabiliriz. Bu kuşaklar halindeki uzay, hiçbir zaman, derinliği gösterebilmek için başvurulmuş bir çare değildir., tersine, ressam art arda tabakalardan zevk aldığı için bunu yapmıştır.

Renkler düzlemler halinde idi. Bunlar belli, sakin bir yolda derecelenmiş olarak birbiri ardı sıra sıralanan düzlemleri izlemektedir. Patenier'in manzara resimlerinde renkli tabakaların tüm izlenime yardımı o kadar büyüktür ki buraya siyah beyaz bir kopyayı koymaya değmez.

Daha sonra, renkli fon tabakaları gittikçe daha fazla, birbirinden farklılaşınca ve bunun sonucu olarak, renklerin canlılığına dayanan bir perspektif düzeni ortaya çıkınca, peyzajların keskin ışık kontrastlarıyla kuşaklara ayrılmasına benzer geçiş devresi eserlerinin karşısında bulunuruz.”⁷⁷

“Franz Hals'de şekil, dokunulabilir oluştan tamamıyla çıkmıştır. Şekil rüzgardan savrulan bir çalılık, ya da ırmağın dalgaları gibi tutulması imkansız şeylerdir. Yakından görünüş, uzaktan görünüşten apayrıdır. Tek bir fırça vuruşu bile gözden kaçırılmamak istense de, bir kere tablonun karşısına geçildi mi, hemen ona uzaktan bakmak isteği duyulur. Tamamıyla yakından bakmak işe yaramaz. Renkleri derece derece ölgünleştirerek yumuşak modelenin yerini fırça izleriyle modele almıştır.”⁷⁸

Pino'nun yayımlanmasından bir yüzyıl sonra, Poussin, resmin amacının, insanlara zevk vermek olduğunu belirtmiştir. Çalışmalarının, Fransa'da 17. Yüzyıl Akademik doktrinine (Poussinizm) şekil verenler için ana etkilerden biri olarak bakıldığında, bu biraz şaşırtıcıdır ama tahmin edildiği gibi, (ve kendisinin zamanının renk ustalarından biri olarak kabul edilmesine bakılmaksızın), Poussin, “resimdeki renkler, gözleri cezbeden tatlı sözlerdir” fikrini benimsemiş ve bu görüş daha sonra Poussinciler tarafından hep kullanılmıştır. Örneğin, Fransız ressam ve teorisyen Le Brun, sanattaki gerçek değeri, “mantığı” desenle ilişkilendirmiş, duygularla ilişkilendirdiği için de rengi ikinci plana atmıştır.

⁷⁷ (Bkz. 55), WOLLFLIN, 101

⁷⁸ Age., 57 - 58

Poussin'i rengi akıllı bir şekilde kullandığı için de övmüştür. Diğer yandan, baş sözcüleri Fransız oymacı ressam, eleştirmen ve diplomat Roger de Piles olan Rubenciler de rengi savunmuştur. *Dialogue sur le coloris* (1673) adlı eserinde, rengin resmi diğer sanatlardan ayıran, bilhassa karakteristiği/en önemli özelliği olduğu görüşünü ifade etmiştir. Bu görüş, 20. Yüzyılda, özellikle resmin otonomisi diğer sanatlarla, özellikle de heykelle karşılaştırılarak farklı olduğu savunulmuştur. De Piles, Poussin'i, renkleri ihmal etmesi nedeniyle eleştirmiş, Rubens'i de doğayı taklit ettiği için övmüştür. Rubens'in renk kullanımı, resimlerini daha canlı ve daha doğal hale getirmiştir. Pile'in görüşüne göre, doğadaki renkler, sanattaki renklendirmelerle uyumlu olmalıdır, ki bu da rengin bakış açısı olarak ışık ve gölgelerle ilgili bir farkındalığı içermektedir.⁷⁹

Rönesans'tan sonra Maniyerizm'de rengin daha doygun kullanımıyla ifade artırılmıştır. Barok dönemde ise renk ışık ile atmosfer etkisi elde etmek için monokrom olarak kullanılmış; ayrıca, diğer renklerin ve ışığın etkisiyle lokal renk etkisini azaltmıştır.

Piles'in yazdığı zamanlarda, Isaac Newton beyaz ışığın çok renkli düzenini göstermek için prizmayı kullanmaktaydı (1666): Ama yeni bilimsel saf ışık anlayışı, ressamlar arasındaki tartışmaları hemen etkilemedi. *Poussinisme* ve *Rubénisme* arasındaki çekişme, neoklasizm tutkunları ile romantizmle ilgilenen filozoflar, teorisyenler ve ressamlar arasında bir yüzyıl sonra tekrar başladı. Johann Joachim Winckelmann, *Antik Sanat Tarihi (Geschichte der Kunst des Alterthums)*, 1764) adlı eserinde, rengin “duyumsal” olduğu ve güzelliğin renkte değil şekilde var olduğu fikrini ortaya attı. Kant da, deseni, renkten üstün tutarak rengin, duyguların ‘uyarıcısı’ olduğunu söyledi, ve benzeri bir görüş ortaya koydu. Aynı zamanda, Goethe, Hegel ve özellikle de Alman ressam ve teorisyen Philipp Otto Runge da 20. Yüzyılda ortaya çıkan bir anlamda farklı bir inanca sahiptiler. Goethe, bilim adamı olarak yazıyor olmasına rağmen, rengin doğadan gelip göze ve algıya ulaştığını, öyle ki renk algılarının anlam ve duygularla şekillendiğini söylediği bir “renk sembolizmi” ni vurgulamıştır. Hegel de resmin renk ile daha

⁷⁹ (Bkz. 75), NEWMAN

ilahi hale geldiğine inanmaktaydı. Runge ise rengin bir duyusal etkiden daha fazla bir şey olduğunu, ‘mistik’ bir özellik taşıdığını savunmuştur.⁸⁰



Resim 2: Joseph Mallord William Turner “*Işık ve Renk*” *Goethe'nin Teorisi (Tufandan Sonraki Sabah)*, 1843, 78.5 cm × 78.5 cm, Britain, London The Turner Collection

İngiltere’de Turner optikler, ışık ve renklerle ilgili bilime oldukça fazla ilgi göstermiş ve bunu Kraliyet Akademisindeki derslerinde sık sık dile getirmiştir (bu teoriye inanmayıp bunu eleştirmekle birlikte). Sonuçta, Newton’un çalışmalarından yola çıkan çalışmalarda, spektrum renkleri ile madde renkleriyle renklendirilmiş ışık ve pigmentler arasındaki farklılığı vurgulamıştır: Spektrumun renkleri karıştığında beyaz ışığı oluştururken, üç ana pigment rengi olan kırmızı, sarı ve mavi karıştığında siyah rengi oluşturmaktadırlar. Bunu göstermek için bir renk dairesi oluşturmuş ve düşüncesinin iki merkezi özelliğini ortaya koymuştur: Koyunun açığa zıtlığı ve sıcaklığın soğuğa olan zıtlığı. Ayrıca, rengin sembolik potansiyeli ile de oldukça derinden ilgilenmiştir. “*Işık ve Renk*” *Goethe'nin Teorisi (Tufandan Sonraki Sabah)* isimli resim ve “*Gölge ve Karanlık*” *Tufan Gecesi* isimli resim (1844; Londra, Tate) tufan konusunu ele alan eserlerin her ikisi de bunu yansıtmaktadır.

⁸⁰ A.g.m.

1875 yılında bir İngiliz eleştirmen, “*sadece renge dayanan hiçbir resmimiz bulunmamaktadır ama sadece sese dayanan senfonilerimiz vardır. Turner’in çalışmalarında en yakın yaklaşımı bulmaktayız,*”⁸¹ der. Resim ve müzik arasındaki benzeşme ve paralellikle ilgili görüşler, 19. Yüzyıl sonları ile 20. Yüzyıl başlarında iyice yayılmaya başlamıştır.

Poussinci–Rubénci ihtilafının bir başka yansıması, David ve Ingres’in neoklasik akademik geleneğinin destekçileri ve Romantizmin sembolü olan Delacroix’nın takipçileri arasındaki anlaşmazlıklarında görülmüştür. Ingres ‘*renk, resmi geliştirir; ama sadece bir nedimedir. Çünkü tüm yaptığı, sanatın gerçek mükemmelliğini daha cazip hale getirmektir*’⁸² derken, Delacroix, rengin resme “yaşam görüntüsü” verdiğini savundu ve hayal gücü üzerindeki etkisini vurguladı. Yazıları, kendisinin resim bilimi hakkında oldukça fazla bilgisi olduğunu göstermekte ve son çalışmaları da muhtemelen 1839 yılında yayımlanan Michel-Eugene Chevreul “Renkler yasa ve uygulamaları eş zamanlı kontrast” (*De la loi de contraste simultané des couleurs et ses applications*) teorisini yansıtmaktadır (Bu çalışma, Empresyonizm çağında çok daha etkili olmuştur). Chevreul’ün eş zamanlı zıtlık teorisi; yan yana geldiklerinde tamamlayıcı renklerin karşılıklı olarak birbirini geliştirmesini/arttırmasını sağlayan ‘renklerin yan yana (juxtapose) pozisyonlarında algılanan renk özleri ve yoğunluklarının anlık artış ve düşüşü’ olarak tanımlanabilir. Ama bu geliştirmenin üç ana renk olan kırmızı sarı ve maviye dayanan bir renk dairesi üzerinde doğrudan birbirine zıt olan renklerden daha çok yakın tamamlayıcılarla daha ustaca ve etkili oldukları vurgulanmalıdır. Delacroix, kırmızı ve zeytin yeşili gibi yakın tamamlayıcı olasılıklarını keşfetmiş ve bu yaklaşım, örneğin sarı ile mavi-mor tonlarını gölgelerde yorumlamıştır. Bu iki kullanım, *Women of Algiers* (1834) eserinde görülebilir. Delacroix, aynı zamanda, titreşim etkisi yaratmak için tonlardan faydalanmıştır. (Örneğin, mavi üzerine mavi). Delacroix’nın büyük hayranı Baudelaire, herhangi bir sürdürülmekte olan renk teorisi sunmamış, ama “sinestetik” inançları etkili

⁸¹ A.g.m.

⁸² A.g.m.

olmuştur; *Correspondances* şiirinde, 'kokular, renkler ve sesler birbirlerine yanıt verirler' demiştir.⁸³

Romantik sanatçılar özellikle de Delacroix, üç boyut yanılsaması elde etmek için planları zıt ya da tamamlayıcı renklerle ayırt etmekle birlikte bir rengin farklı renk ve ton olanaklarını da kullanmıştır.

3.2. 19. Yüzyıl 'dan Günümüze Renk

1870'lerdeki, özellikle, Monet, Renoir, Pissarro ve Sisley gibi Empresyonistlerin eserleri, bazen tahmin edildiği gibi geleneklerden radikal bir kopma oluşturmaya da, şüphesiz ki, resimde renklerin rolü ile ilgili önemli gelişmeler getirmişlerdi. Empresyonistlerin 'görünüm' hakkındaki ön yargılardan kaçındığı ve doğayı renkli ışık parçaları olarak görmek arzularına kapıldıkları fikrine kuşkuyla yaklaşılmalıdır; benzer şekilde, *açık hava* uygulaması da onlar için önemli olsa da değişmez değildi. Ama Empresyonistler, doğayı renk zıtlıkları olarak gördüler: ışık - gölgenin önemini azaltıp tamamlayıcı renklerin karşılıklı yoğunluğunu vurguladılar. Tüm bunları yaparken de, hazır karıştırılmış yağlı pigment tüplerinden yardım aldılar. Son zamanlardaki renklerle ilgili yazılmış bilimsel yazıların farkındaydılar, ama yaklaşımları temelde empirik (deneysel) idi.⁸⁴

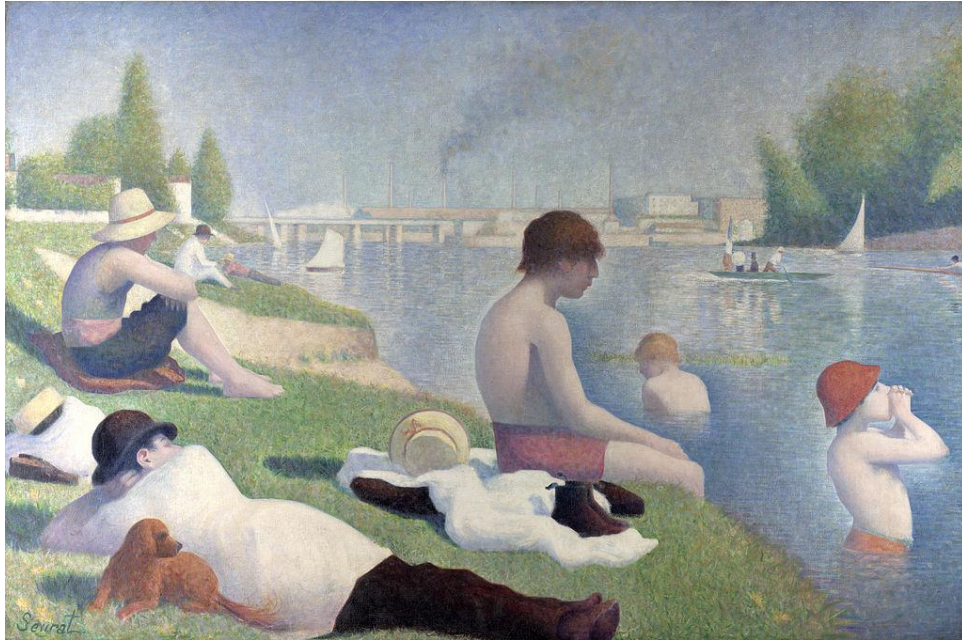
Ama Delacroix'nın renk anlayışından ve Empresyonistlerin ışıkla ilgili ön yargılarından oldukça etkilenmiş olan Seurat, resim 'bilimini' daha sağlam temellere dayandırmanın peşinden gitti (Neo-Empresyonizm⁸⁵). Chevreul'a olan

⁸³ A.g.m.

⁸⁴ A.g.m.

⁸⁵ **Yeni İzlenimcilik (Neo Empresyonizm):** İzlenimcilerin içgüdüsel olarak yaptıkları güneş ışığının parçalanmasını bilimsel, yöntemli biçimde uygulayan, izlenimcilerin bozdukları yapısal kuruluşa yeniden önem veren, saf renkleri nokta nokta sürüp renk karışımını seyircinin gözünde oluşturmayı amaçlayan resim akımı.

borcunu açıklarken, Charles Blanc'ın *Sanat Tasarımının Grameri* (*Grammaire des arts du dessin*, 1867) adlı eserine bel bağlamıştı. Blanc, renklerin belli bazı değişmez prensipler ve sabit yasalara uyduğu gerçeğini vurgulayarak, üç ana renk olan kırmızı sarı ve mavi ya da ikili renkler olan mor, yeşil ve turuncu arasında bir ayırım yapmıştır. Amerikan fizikçi Ogden Rood'un *Modern Chromatics* (1879) adlı kitabı da Seurat'yı etkilemiştir. Rood geçiş ve özellikle de 'optik karışım'ın kurallarını tartışmıştır: Farklı renkler, noktalar ya da çizgiler olarak yan yana yerleştirilip belli bir mesafeden bakıldığında, karışım, bakanın gözlerinde aşağı yukarı sağlanmış olur. Tonlar retinada karışır ve yeni renkler oluşturur.' Bu kural, ilk kez *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası* (1884, Chicago, IL, A. Inst., Flaxman Mem. Lib.) tam olarak ortaya konulan Seurat'ın, 'bölmeçi'⁸⁶ ya da 'kromo-luminarist' yöntemini vurgulamaktadır.



Resim 3: Georges Seurat, *Asnières'de Ykayanlar*, 1884, Tuval Üzerine Yağlıboya, 201×300 cm, National Gallery, London

İzlenimciliğin Noktacılık (Pointillisme) ve Bölümcülük/Bölmecilik (Divisionnisme) gibi yöntemlerle kurullandırılmış şekli.

⁸⁶ **Divizyonizm (Bölmecilik):** Boya maddesinin palette karıştırılmadan saf renkler olarak tuvale küçük fırça vuruşlarıyla uygulanması. Ayrı ayrı uygulanan saf renkler yapıta uzaktan bakıldığında görsel olarak birleşerek renk ve tonları oluşturur. Bu birleşme bilimsel olarak seçilen karşıt renklerin tuval üstünde yan yana kullanılmasıyla sağlanır.

Seurat'ın Post-Empresyonist çağdaşları, sanatlarına böyle katı yöntemleri dahil etmediler; ama renk bilimi konusundaki farkındalıklarını da ortaya koydular (Post Empresyonizm). Van Gogh, Delacroix ve Seurat'ya oldukça hayrandı ama sembolizme de önem verdi. *Night Café* (1888) ile ilgili olarak, “kırmızı ve yeşil rengi kullanarak, insanlığın korkunç hırsını ifade etmeye çalıştım” demiştir. Bu, uyumdan, daha çok tamamlayıcıların bir rahatsızlık ve yabancılaşma etkisi yaratmak için kullanıldığının bir örneğini ortaya koymaktadır.

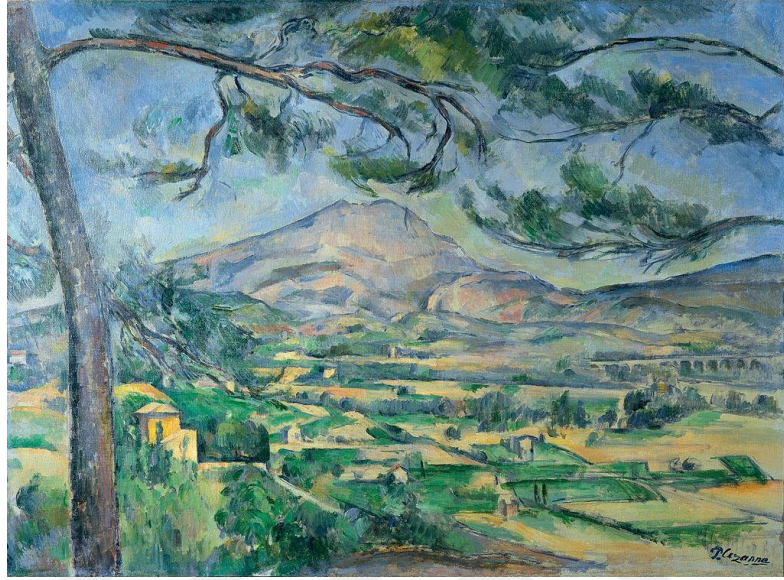


Resim 4: Vincent van Gogh, 1888, Tuval Üzerine Yağlıboya, 72 cm x 92 cm, Yale University Art Gallery

Gauguin ise, hem renklerin sembolik rolünü hem de temsili fonksiyonlardan göreceli ayrılığını daha açık bir şekilde vurgulamıştır: ‘Birbirleri ile uyumlu bir şekilde yerleştirilmiş şekiller ve renkler bir şiir oluştururlar.’ Cézanne, Emile Bernard’a, ‘Renk zenginliğe ulaştığında, form bütünlüğe ulaşır,’ demiştir. Bu yorum, rengin hacim ile bağlantısının tam olarak formüle edilmiş teoriden daha açık ifadesinin bir göstergesidir ve Gauguin’in, vurgunun dekoratif yüzeyde olduğu uygulamasına aykırıdır.⁸⁷ Cezanne: “Doğa, biz insanlar için, yüzeyden çok

⁸⁷ (Bkz. 84), NEWMAN

derinliktir. Doğadaki ışık titreşimlerinin, içinde kırmızı ve sarının tonlarının yer aldığı yeterli düzeyde bir mavilikle gözümüze yansımaları bundandır”⁸⁸ der.



Resim 5: Cezanne, *Mont Sainte-Victoire*, 1887, Courtauld Sanat Enstitüsü

Cézanne’a göre, “Zıtlıklar ve renklerin ilişkisi – modle edilmiş formların çiziminin tüm gizemi, işte budur... Bu nedenle, resim yapmanın zıtlık oluşturmak olduğu söylenebilir”.⁸⁹ Cézanne ve Gauguin’in ölümünden sonra, Monet, tonal zıtlığın baskınlaştırılmasını takip ederken, su bahçesinin resim serilerinde tonların zıtlıklarını vurgulamıştır.

Renk kullanımının en özgür dönemi olarak Empresyonistler sayılabilir. Empresyonistler rengi çok farklı ve çeşitli olanaklarını kullanmışlar sonraki dönemlere akımlara ve sanatçılara belirgin bir şekilde etki etmişlerdir.

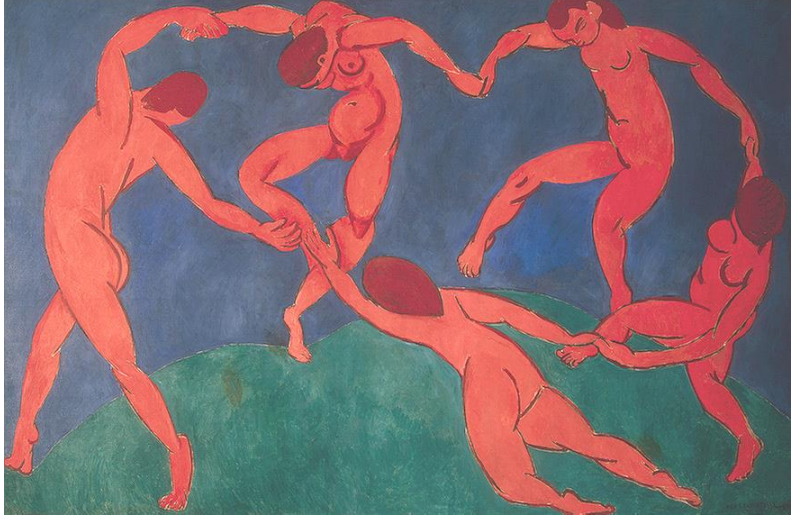
Van Gogh rengi daha serbest, özgür ve irticalen kullanarak ekspresyonist sanatçıların renk kullanımını etkilemiştir.⁹⁰ Gauguin’in rengi hem sembolik hem

⁸⁸ Nilüfer ÖNDİN, *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği*, 149

⁸⁹ (Bkz. 54), RILEY

⁹⁰ “Doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı, 20. Yüzyıl sanat akımı olan Dışa vurumculuk (ekspresyonizm), 19. Yüzyıl gerçekçilik ve idealizmine karşıt anti-natüralist özelliğe sahip bir bakış açısı içerir.. Bozulmuş çizgiler, şekiller ve abartılı renklerle sanatçının duygusal dünyasını aktarmayı hedefler. Ekspresyonist bir sanat eserini yorumlarken çizgilerin, renklerin kullanımına dikkat edilmelidir. Sivri keskin çizgiler, kırmızı ve

de renk alanlarını vurgulu olarak kullanımı soyut geometrik ve lirik yaklaşımlara, (özellikle de Matisse, Vlaminck, Derain, Doesbourg ve Mondrian gibi sanatçılara ve Renk Alanı resmine) çok önemli etkileri olmuştur. Cezanne ise üç boyut yanılısaması oluşturmak amacıyla rengin zıtlık ve tamamlayıcı özellikleriyle modülasyon sistemini kullanması, sonraki dönemlerdeki tüm sanatçılara üç boyut yanılısaması elde etme bağlamında yenilikler getirmiştir. Yine Neo-Empresyonistlerin renklerle yaptıkları noktalama ya da tuşlama yöntemi tüm modern sürecin renk kullanımını bu kadar sistematik olmasa da derinden etkilemiştir (Orfizim, Fütürizm, vb). Dolayısıyla genelde empresyonizm ve bu akımdaki sanatçılar bugüne kadar Resim Sanatında renk kullanımının en önemli mihenk taşları olmuşlardır.

	<p>Matisse 1905 yılı yazını Derain ve bir süre Vlaminck'le birlikte Akdeniz kıyısında bir balıkçı kasabası olan Collioure'da geçirdi. Akdeniz , hayatı boyunca Matisse için sanatına güç veren bir çekim merkezi oldu.</p>
<p>Derain, Vlaminck ve Marquet ile birlikte, 1905 Paris Sonbahar Salonu sergisine katıldı. Bu sanatçı grubunun birbirine paralellik gösteren çalışmaları, şiddetli bir halk tepkisinin oluşmasına neden oldu ve eleştirmen Louis Vauxcelles bir yazısında onları pervasız renk seçimleri nedeniyle <i>Fauves</i> (Vaşşiler) olarak niteledi. Bu tanıma kabul ederek kendilerine Fovist diyen sanatçılar, resimlerinde rengi temel unsur olarak kullanıyor ve saf rengin ifade gücünden yararlanmayı amaçlıyordu</p>	<p>https://tr.wikipedia.org/wiki/Henri_Matisse,2016</p>

Resim 6: Henri Matisse, *Dans*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910, 260 cm × 391 cm, The Hermitage, St. Petersburg

tonları öfkeyi ön plana çıkarırken, dairesel oluşumlar, mavi ve tonları daha çok sakinliği vurgular.”
<https://tr.wikipedia.org/wiki/dışavurumculuk>, 2016

Renk teorilerinin 20. Yüzyıl resimlerine uygulanmasındaki ana gelişmeler, Soyut Sanat'ın başarılı hareketleri ile bağlantılıdır. Gauguin'in renkler üzerindeki fikirleri ve Maurice Denis'in 1890 yılında söylemiş olduğu '*bir resim, aslında belli bir düzende toplanmış renklerle kaplanmış düz bir yüzeydir*' ifadesi, birinci olarak, 1905'te Paris'te, Salon d'Automne'da⁹¹ özellikle Matisse, Vlaminck ve Derain tarafından açıklanan göndergesel renklerin apaçık yoğunlaştırılmasını ve ikinci olarak soyut ve figüratif olmayan sanatla ilk deneyimi işaret etmektedir. 20. Yüzyılın başında tamamen formal, benzerlik ya da 'konu' gerekliliklerinden arınmış sanat dilini öneren ve sadece resimde rengin önemi ile ilgilenen sanatçıların bunlar olması anlaşılabilir bir durumdur.



Resim 7: Wassily Kandinsky, *Sarı, Kırmızı, Mavi*, 1925, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 127 cm, Modern Sanat Müzesi, Georges Pompidou Merkezi, Paris, Fransa

Kandinsky, 1910'da sulu boya olarak ilk ve tamamen figüratif olmayan (non-figüratif) resmi yapan kişi olarak övülür. *Sanatta Ruhsallık Üzerine (Über*

⁹¹ "1905 yılında gerçekleşen bu sergi, modern resme birçok katkıda bulunmuştur. Sergiye gelenler daha önce hiç karşılaşmadıkları bir anlatımla karşılaşmışlardır. Tuval üzerine sürülmüş doğrudan renkler, bozuk perspektif gelenleri şaşırtmıştır. Sergide bulunan ünlü eleştirmen Louis Vauxcelles bu gruba "Les fauves" (vahşi hayvanlar) olarak hitap etmiştir. Akım adını buradan alır. En önemli özelliği, tüpten çıkmış gibi çığ ve bağırarak renklerin doğrudan kullanımınıdır." (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Fovizm>)

das Geistige in der Kunst, 1912) adlı eserinde, Kandinsky, müziğin gramerine benzer bir resim grameri oluşturma konusundaki amacını belirtmiştir. Resmin, müziğin bilinen teorik çerçevesinden yoksun olduğu konusunda Goethe ile aynı fikirdeydi ve müziğin yeni bir ‘ruhani’ resim türüne yol açacağını hissetmişti. Bu düşünce tarzı, Romantik çağdan gelen Alman felsefesi ve teorik geleneğinin bir devamı olarak kabul edilebilir. ‘*Kendi iç dünyasını ifade etmek isteyen yaratıcı sanatçılar, bu amaçlarının, bugünün en az materyalist olan sanatı müzikle nasıl doğal bir şekilde ve kolayca elde edildiğini kiskanarak görürler,*’ diye yazarak Schopenhauer’ın “*müzik gibi olmak tüm sanatların amacıdır*” inancını yansıtmıştır.⁹²

Matematik gibi, müzik de, uyum, kontrpuan, nota gibi kendine özgü yasalara ve sistemlere sahiptir ve Kandinsky de, ‘resimde matematiksel ve soyut yapı için sürekli ritim arayışı’ hakkında yazmıştır. Matematiksel vurgu, sembolik ve çağrışımsal değerler kaygısıyla birleştirilmiş ve teorisini, sarı (aktif, canlı) ve mavi (pasif ve sakin) renklerin “öncelikli kutuplaşmalarına dayandırmış ve böylece de renk ‘hareketine’ vurgu yapmıştır. Bu teorinin sinestezik (birleşik duyuşsal) doğası, bir *Gesamtkunstwerk*’⁹³te mimari, müzik ve resmi birleştirmenin olasılığına dair bir inançla vurgulanmıştır.

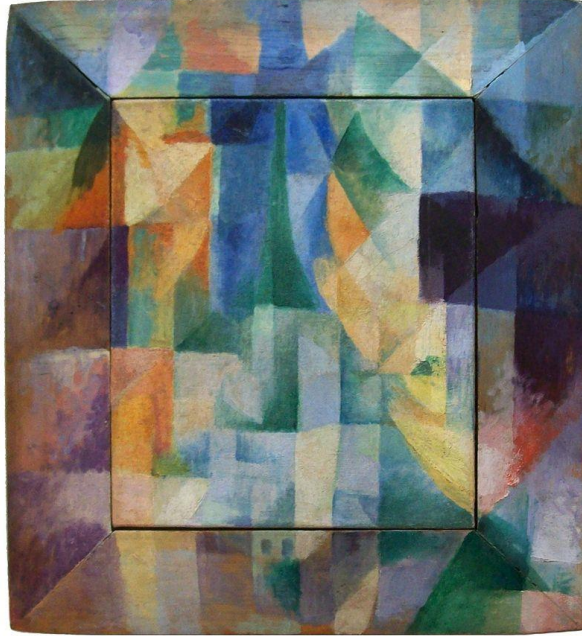
Kandinsky’nin metninin Almanya’da basıldığı yıl, Apollinaire, 1910’dan sonra Paris’te özellikle de Robert Delaunay tarafından yapılmakta olan belli bir resim grubuna ‘Orfizim’⁹⁴ adını vermiştir. Delaunay, eş zamanlı zıtlıklar yasasına olan ilgisiyle Seurat’ı takip etmiş ama, rengi temsilden bağımsız olarak göstermek için kullanarak, giderek daha soyut yöntemle ilerlemiştir. *Simultaneous Windows on the City* (1912; Hamburg, Ksthalle) adlı eserinde, yakın tamamlayıcı renk çiftleri

⁹² (Bkz. 89), RILEY

⁹³ **Gesamtkunstwerk:** Total work of art, Ideal work of art, Universal artwork, Synthesis of the arts, Comprehensive artwork, All-embracing art form or total artwork) (Wikipedia, 2016)

⁹⁴ **Orfizim:** “Delaunay’ın, kimyacı Michel-Eugene Chevreul’ün renk kuramlarının, Yeni-İzlenimcilik’in tersine betimsel olmayan salt soyut renk uyumlarına dönüştürülmesi olarak tanımladığı Orfizim’in amacı renk ve ışık etkilerini doğal bir nesneye bağımlı olmadan irdelemektir.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1381)

yan yana getirilmiş ve renk hareketleri, şeffaflık ve geçişler vurgulanmıştır. ‘Renkler bir biçim ve bir konudur,’ diye yazmıştır.⁹⁵



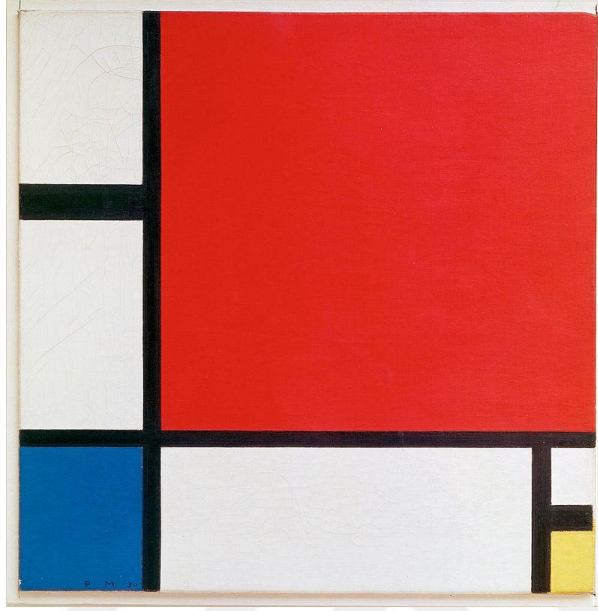
Resim 8: Robert Delaunay, *Şehrin Üzerinde Simultane Pencere*, 1912, 40x46cm, Kunsthalle Hamburg

1917 yılında Hollanda’da çıkarılan *De Stijl* yayınına Mondrian ve Theo van Doesburg da dahil olmak üzere katkıda bulunan teorisyenler, renkle ilgili fikirlerini, 19. Yüzyıl kimyagerlerinden olan ve pigmentlerin özellikleri ile ilgilendiği için resamlara, daha önceki bilim adamlarından daha fazla yardımı dokunan Wilhelm Ostwald’ın teorilerine dayandırmışlardı. Ostwald, renk psikolojisinin hassas bir matematiksel tabanı olduğuna inanmaktaydı. De Stijl programının disiplinli bir karakteri, eseri için ‘Neo-plastisizm’ ifadesini kullanan ve ‘güzellik tarafından uyandırılan duygu evrenseldir... Neo-plastisizm ifadesini tüm renk ve formların soyutluğunda bulmalıdır; bu, düz bir çizgi ve kesin olarak tanımlanmış ana renklerdir’⁹⁶ diyen Mondrian için bir çeşit doğma olmuştur. Mondrian, böylece, ana renkleri, ara ve karışım renklerle kıyaslayarak, ‘evrensel’

⁹⁵ (Bkz. 92), RILEY

⁹⁶ A.g.m.

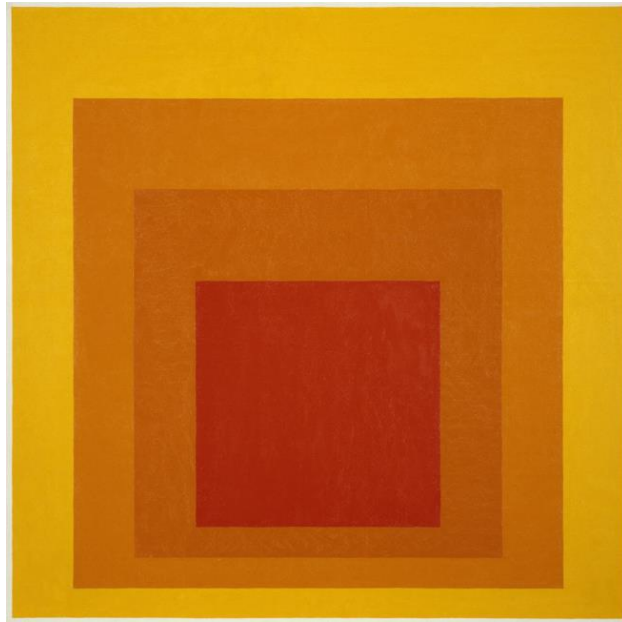
bağlamda ele almıştır; Böyle bağımlı ya da değişkenden ziyade kesin ya da öz ile ilgili hususlar, elbette ki, Platon'a kadar gidebilmektedir



Resim 9: Piet Mondrian, *II in Red, Blue, and Yellow*, 1930

Kandinsky'nin ve Mondrian'ın evrensel ve rasyonel olarak ele aldığı teoriler, oldukça sübjektifken, Kandinsky'nin Bauhaus'taki meslektaşları Johannes Itten ve Josef Albers, renk teorisini öğretmek için ayrıntılı ve sistematik bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Itten, ana, ikincil ve üçüncül renkleri ve siyahtan beyaza renklerin geçişini gösteren bir renk dairesi bir yıldız geliştirmiş ve renk zıtlıklarının çeşitli formlarını tanımlamıştır. Bunları çok daha sonra *Renk Sanatı* (*Kunst der Farbe*, 1959) adlı eserinde yayınladı. Albers, iyi düşünülmüş bir renk yöntemi için benzer bir çalışma ortaya koymuştur. *Renklerin Etkileşimi ve Renk* (*Color Interaction and Colour*) 1950' den sonra, Amerika Birleşik Devletlerinde, çeşitli türdeki renk zıtlıklarını değişmez simetrik yapılarla birleştirdiği *Kareye Saygı* resimlerini yapmıştır. Mondrian ve Albers'in sistematik prosedürleri, daha az doktrinci araçlarla keşfedilebilecek renk potansiyellerinin bir derecede terk edilmesini içermektedir. Bunun örneklerini, yüzyılın en büyük ressamlarından ikisi olan Matisse ve Bonnard'ın çalışmalarında görebiliriz. Matisse, Seurat'nın ve takipçilerinin 'kromo-luminarist' (divizyonist) teorilerinin çok farkındaydı ve *Bir*

ressamın *Notları*'nda (*Notes d'un peintre*, 1908) 'müzikle karşılaştırılabilecek yaşayan bir uyum'dan bahsederek müzikal analogiyi pekiştirmişti. Gauguin tarafından başlatılmış olan rengi tanımlayıcı fonksiyonundan 'bağımsızlaştırmaya' devam etti. Matisse, *Dans* (1909; St Petersburg, Hermitage) isimli resmi ile ilgili olarak, "Tek amacımız bütünlüktür. Sanat, en basit araçları kullanarak mümkün olan en doğru duygu konusunda ilham verecektir... *Dans*'ın büyük panelinin üç rengi: gökyüzü için mavi; bedenler için pembe ve tepe için yeşildir," diye yazmıştır.⁹⁷ (Bkz. Resim 6)



Resim 10: Josef Albers's , *Kareye Saygı: Glow*, 1966, Mezonit üzerine Yağlıboya, 122x122cm

Bu basitleştirme ile bağlantılı ciddi kaygı, 1945 sonrasında New York'ta, Soyut Ekspresyonizm olarak bilinen akımla ilişkilendirilmiş olarak Barnett Newman ve Mark Rothko tarafından ortaya atılmıştır. (Renk Alanı Resmi⁹⁸) Rothko'nun

⁹⁷ A.g.m.

⁹⁸ **Renk alanı resmi 'Color field painting'**, Clement Greenberg'ün sonradan kullandığı bir terim olarak **Geç-resimsel soyutlama** , '**Post-painterly abstraction**'), 1950'lerde Mark Rothko, Barnett Newman ve Clyfford Still gibi soyut dışavurumcu ressamı tanımlamak için kullanılmıştır. Genelde kompozisyon, büyük alanların tek ve düz bir renkle kapatılmasıyla oluşturulur. Amaç, resmi duygu, mitoloji ve inançlardan arındırmaktır. 1960'larda Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland bu isimlere katılmışlardır. 1964'te Clement Greenberg'ün *Geç-resimsel soyutlama (Post-painterly Abstraction)* isimli bir sergi hazırlaması nedeniyle 1960 nesilindeki ressamların tarzı için 'geç-resimsel soyutlama' terimi de kullanılmıştır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Renkalanıresmi>, 2016)

resimleri, 19. Yüzyılın başlarından beri yaygın olan rengin ‘ruhani’ mistik bakış açısını daha da güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır. Yüzen, yumuşak kenarlı renk alanları ile çalışmaları, rengin duygusal gücü açısından Goethe’yi mükemmel şekilde örneklemektedirler. Rothko, renkleri, ‘trajedi, zevk ve lanet gibi temel insan duygularını ifade etmek’ için kullandığını söylemiştir. Newman’ın çalışmalarında ise, renk o kadar ağır basmıştır ki, *Yüce Kahraman (Vir heroicus sublimis, 1950–51)* eserinde olduğu gibi, artık resimlerinin ‘konusu’ haline gelmiştir. Böylece renk, resimde giderek *raison d’être* (var oluş nedeni) haline gelmiş ve bunun sonucu olarak, “renk” terimi de 1950’lerden 1960’lara kadar, özellikle Amerika Birleşik Devletlerinde, varlık nedeni olarak görülmüştür. Akrilik pigmentlerin geliştirilmesinin de yardımı ile Morris Louis, renklerin tuvalere yumaklar ve renk nehirleri halinde döküldüğü, Clement Greenberg’in ‘kumaşla bütün – soyut bir kapaticı renktense bir leke’ olarak tanımladığı resim yapma tekniğini yaratmıştır. Rengi kullanmanın bir başka yolu da Op Art’ta keşfedilmiştir. Op Art tekniğinde amaç, optik yanılsamalar ve uzamsal zıtlıklarla birleştirilmiş retinal bir rahatsızlığa ve stimülasyona neden olarak etki yaratmaktır.⁹⁹



Resim 11: Mark Rothko, *Turuncu ve Sarı*, 1956, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 180.3 x 231 cm, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, NY, USA

⁹⁹ (Bkz. 99), RILEY



Resim 12: Barnett Newman, *Yüce Kahraman*, 1950, United States, Renk Alanı Resmi, Soyut, Tuval Üzerine Yağlıboya, 513.6 x 242.2 cm

Kendileri için rengin resimde birincil bir önem taşıdığı 20. Yüzyıl sonlarında çalışan sanatçılar için Matisse örneği ve etkisi, çizgisel ve formal vurgulamalara sahip Picasso'nun eserlerinin yarattığından çok daha belirgindi. Böyle önemli figürlere atıfta bulunularak, rengin önemini vurgulayan eleştirmenlerin yazıları aracılığıyla (Örneğin, Adrian Stokes) ya da önemsiz göstererek (Örneğin, Roger Fry), resmin diğer bakış açıları ile ilişkili renklerle ilgili uzun zamandır var olan tartışmalar 20. Yüzyılda da devam etmiştir.¹⁰⁰

Sanatta renk; duygusal, rapsodik, özgür bırakılmış, şekilsiz ve hatta gözden düşmüş ya da düzenbaz olarak tanımlanmıştır. Yeni ufuklar açan 'Renklerin Etkileşimi' dersi ve metni, "*Renk sürekli olarak aldatır.*" cümlesi ile başlayan, teorisyen ve ressam Josef Albers de dahil olmak üzere, birçok sanatçı, rengin gücü konusundaki endişelerini ifade etmişlerdir. Belki de tarifi güç özelliğinden dolayı, sanattaki renkçilik patlamaları, 16. Yüzyıl Venediklileri, 20. Yüzyılın başlarındaki Fovlar ve "keskin sınırlar/sert hatlar" ya da 1960 ve 1970'lerin Renk Alanı ressamları da dahil olmak üzere, güçlü ama kısa olmuştur. Sanatta renkçilik, özellikle çok güçlü tonları cesurca kullanımıyla tamamlayıcı ahenkler uyandıran Vincent Van Gogh gibi tuhaf kural tanımazlara, Georges Seurat'nın analitik "bölmeçiliği" ya da Robert ve Sonia Delaunay'ın spektral çalışmalarının

¹⁰⁰ (Bkz 87), NEWMAN

“eşzamanlılık” ilkesine dayanmaktadır. Soyutun ilk renkçi temellerini atanlar arasında yalnızca, renk ile ilişkisel bir yaklaşıma giren Paul Cézanne, “renk ilişkileri ile inşa”nın yolunu bulan Matisse değil, ayrıca “etkileşim” üzerine çalışmalar yapan Albers ve tüm yapıtlarında monokrom ve özerk temeller oluşturan daha sonraki nesiller de bulunmaktadır.¹⁰¹

Cézanne’dan sonra, rengin soyuta doğru ilerlemesi; Matisse’in çalışmalarında rengin çizgiden bağımsız hale gelmesi, Kandinsky’nin öğretisi ve manifestosu olan *Concerning the Spiritual in Art*’da (Sanatta Ruhsallık Üzerine) ve aynı zamanda dinamik olarak dengelenmiş kompozisyonlarında konumlandırılmış psikolojik ve sinestezik renk karşılaştırmalarında izlenebilir (1977). Zamanımızda, renkçiliğe olan resimsel yaklaşımda, “dünyanın bütün renkleri bir fırça darbesi ile nasıl elde edilir”in hayalini kuran Willem de Kooning ile Gerhard Richter, Sandro Chia ve Charles Clough tarafından coşkusal bir yol izlenirken; Frank Stella, Ellsworth Kelly, Peter Halley ve diğerleri tarafından daha rasyonalist ve daha geometrik bir yol takip edilmiştir. Ancak, parlak renk özlerinin cesur kullanımı, güçlü renkçiliğin tek ölçütü olmamalıdır ve Andrea Mantegna, Camille Corot, Édouard Manet, Jasper Johns, Brice Marden ve Nancy Haynes gibi sanatçılar grinin görkemine dalarken ya da J.M.W. Turner, Degas, Cy Twombly, Robert Ryman ve Mark Milloff beyazın spektral olasılıklarının ustaca ele alınması ile boğuşurken, açıkça dar bir palet içinde elde edilen güçlü etkileri de hatırlamak önemlidir. Sanatçının renk ile çizgi arasındaki en dramatik savaşlarından biri de, tuvalini minik karelere ayırıp her bir karede biraz ekspresyonist çokça tonal resimler yapıp burada renklerle harikalar yaratan Chuck Close’un resimlerinde görülebilir. Uzaktan bakıldığında, Close’un piksellere ayırmış olduğu resimler tekrar soyut görüntülere dönüşmektedirler..¹⁰²

Sonuç olarak, Neo Empresyonistler, empresyonistler ve Post Empresyonistler sonraki dönemlere renk kullanımı bağlamında geniş olarakların olduğunu

¹⁰¹ (Bkz. 99), RILEY

¹⁰² (Bkz. 101), RILEY

göstermişler ve onları derinden etkileyerek modernizmin renk algısının temellerini oluşturmuşlardır. Ton değerlerinin görece olarak aynılaştırılmasıyla yani ton kontrastlıklarının azaltılmasıyla, ana öge ya da yapı olarak renk, başlı başına resmin varlık sebebi olmaya başlamış ve temelde renk özünün (hue) ve doygunluğunun baskın kullanımı ortaya çıkmıştır.

4. TÜRK RESİM SANATINDA GRUPLAR VE BİREYLER BAĞLAMINDA RENK

4.1. 19. Yüzyıl Öncesi Minyatür Sanatında Biçime Yaklaşım ve Renk

“El yazması kitapları süslemek ve konuları daha iyi açıklayabilmek için yapılmış olan minyatür, yüzyıllar boyunca Türk resim sanatının tek egemen gücü olmuştur. Uygurlarda Mani dini içerisinde şekillenen, Türk minyatürü daha sonra İslam dini çerçevesinde eserler vermeye başlamıştır.”¹⁰³ Resim Sanatı Batı’da tuval resmi olarak uygulanırken, İslam sanatında kitap sayfalarında yer almıştır. Minyatürde üçüncü boyuttan mümkün olduğunca kaçınılmıştır. Katışksız renk lekelerine ve belirgin kontürlere dayanan gölgesiz, yüzeysel bir tekniğe dayanır. Batılı sanatçılar minyatürün özelliklerinden ve renklerinden faydalanmışlardır. Özellikle kırmızı, mor ve turuncunun diğer renklerle oranla üstünlük sağladığı Türk minyatürlerinde kullanılmış olan kırmızı; Batı dünyasında “Türk kırmızısı” adı ile adlandırılmış olup, dünyanın hayranlığını kazanmıştır.

“Yüzyıllar boyunca kavimlerin örf ve adetleri ve tasavvufla beslenen halk arasında kavramlar, belli semboller, biçimsel kalıplar ve gerçekdışı bir anlatım diliyle ifade edilirken, saray çevresi, bürokratlar, din büyükleri ve medresenin sanatı olan minyatür, kesin kurallara bağlıydı. Minyatürde geriye ve uzağa gittikçe ufalan derinlik yanılması yoktu; ön ve arka planlar üst üste istiflenerek düzenlenir, arka plan istiflemenin en üstüne yerleşir ve öne doğru çıkardı. Mekan iki boyutlu bir görünüm alır, resim yüzeyinin her tarafı eşit yoğunlukta işlenirdi. Işık, boşlukta dolaşan ve dinginlik yaratan bir ışık değil, resmin tümünü içten aydınlatan bir ışıktı. Hareket, arabesk çizgilerin, kapalı biçimleri çevrelemesiyle oluşur, yüzeyde kalırdı. Derinlik duygusu olmadığı için ise, zaman duygusu da tek yönlü değildi. Böylece,

¹⁰³ Mustafa BORAN, *Türk Minyatür Sanatında Renk*, V

mekan ve zaman sonsuzluk hissi yaratırdı.”¹⁰⁴



Resim: 13

Minyatür sanatçıları eserlerinde imza yerine ayırt edilebilir olarak üsluplarını yansıtırken konu, çizgi, kompozisyon ve renk özelliklerini ortaya koymuşlardır. Minyatürde büyük ölçüde konu ön plandadır. Konu, çizgi ve kompozisyon belirli sınırlar içinde kalırken renk, bu sınırların dışına taşan en önemli özellik olmuştur.¹⁰⁵ “Minyatür sanatçısı rengi kullanmada son derece özgür davranmıştır. Mesela atların yeşile, eflatuna, pembeye boyanması, tepelerin kırmızı renkle ifade edilmesi, bunun en önemli göstergesidir.”¹⁰⁶

“Minyatürde renk çizgi gibi başlı başına bir görevi yüklenmez. Ama renkle tamamlanmayan çizginin ağırlığı, bölümleri renk renk boyaları kaplamadığı tasvir bitmiş de sayılmaz. Bu demektir ki minyatürün meydana gelişinde bütün ana sorunlar bakımından renk, çizgi ile yarışmak zorundadır. Çizgi desenin, renkse

¹⁰⁴ İpek DUBEN, *Türk Resmi ve Eleştirisi*, 73

¹⁰⁵ (Bkz. 103), BORAN, V

¹⁰⁶ A.g.e., V

lekenin tadını verir. Minyatür sanatında renk kullanımının her şeyden önce bir çeşit nakışı tamamlayan boyamadan, bir süsleme renkçiliğinden güç aldığı söylenebilir. Ancak minyatürlerde renk sorununa değinirken çıkış noktası oldukça farklı bir plandadır. Çünkü Türk süslemelerinde özellikle rengin büyük ölçüde denendiği duvar çinilerinde bile renk hayalci bir davranıştan çok, doğa ile kullanılan şematik bir ilişkiyi yansıtmaktadır. Oysa rengin nesnelere soyutlanarak kullanımı sanatçıyı bir çeşit fanteziye götürür. Hatta bu durumda çizgi yer yer boyalarla aşınmış olur ve renk ön plana geçebilir. Bu anlamda belki renk doğasal bir çalışma bulmayacak yani nesnelere asıl renklerini uygulamak çarelerini araştırmayacak ama, yapının bütünlüğü içinde nakıştan uzaklaşan bir gerçek doğa zenginliğine götürebilecektir.”¹⁰⁷

Minyatür sanatında renk bir amaç değil ama zaman zaman biçimleri daha etkili kılmak ve bir hiyerarşi yaratmak için önem kazanmış, nesne ya da figürlerin kendi öz renkleri lokallikleri dikkate alınarak betimlemeler oluşturulmuş, ayrıca rengin sembolik etkileri de vurgulanmıştır.

4.2. Türk Resim Sanatında Renk

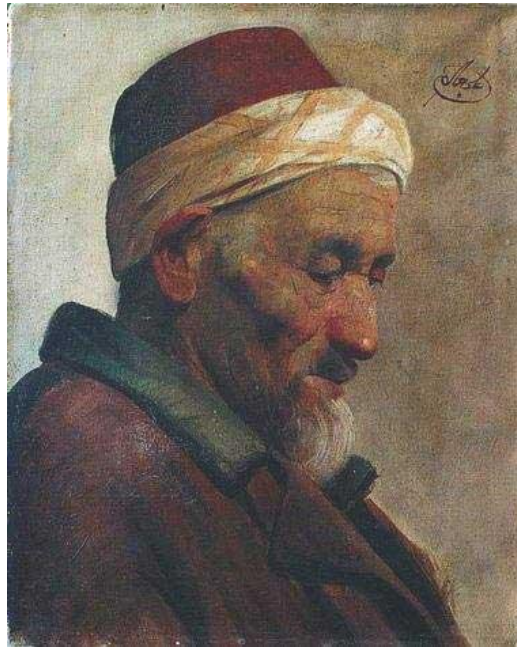
“Türk resminin geleneksel biçimlerden kurtulması, 19. Yüzyılda manzara resmi ile başlar. III. Selim’in başlattığı Batı’ya açılma hareketi, Tanzimat’ta aşırı Batılılaşmaya dönüştüğü zaman, Osmanlı saray çevreleri Batı’dan İstanbul’a gelen pek çok yağlı boya ressamı tanıdı. Levantenler’in evlerini süsleyen perspektifli duvar resimleri (ki bunlar her zaman manzardır), giderek Müslüman esnaf sınıfının evlerine de girmeye başladı. Bu süreç, Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zekayi Paşa gibi manzara ressamlarının yetişmesini sağlayan önemli bir geçiş dönemidir.

Figür resmi konusunda, II. Mahmut’un kendi portresini yaptırıp devlet dairesine zorla ve törenle astırması dışında, daha önce toplumla figürlü

¹⁰⁷ A.g.e., 9

resim arasında önemli bir kavram karşılaşmasının olduğu söylenemez. Bilimsel açıdan, özellikle Levni'nin büyük figürlü bir iki çalışmasında gördüğümüz türden, 18. Yüzyıl minyatürüne giren ışık-gölge denemeleri, gerçekçi figür araştırmasına bir başlangıç bile kabul edilemez. Bu nedenle , Osman Hamdi'nin figür çalışmaları Türk resminde radikal bir atılımdı. Ne var ki, yukarıda açıklandığı gibi bunlar, dramatik nitelikli, insanı içten kavrayan figürler olmadığı gibi, figürler arasında organik ilişkiler de yaratılmamıştı.

Türk resminde çizgisel perspektifin gelişmesi Osman Hamdi, Muallim Şevket, Ahmet Ziya Akbulut ve Şevket Dağ zincirinde sürdü. Sanayi-i Nefise Mektebi'nde, İsmail Hakkı Altınbezer, Tekezade Sait, Ali Cemal, Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, İzzet Bey, Mehmet Ruhi, İbrahim Çallı ve Hikmet Onat gibi öğrenciler Salvator Valeri, Warnia Zarzecki ve Yervant Oskan'ın natüralist akademik eğitiminden geçtiler. (...) İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Ruhi, Sami Bey, ve Nazmi Ziya 1910'larda Avrupa'ya eğitime gönderilecekler, 1913-1914 yıllarında empresyonizmden etkilenmiş olarak yurda döneceklerdi.”¹⁰⁸



Resim 14: Ali Cemal, *Sarıklı İhtiyar*, 1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 40.5x32cm

¹⁰⁸ (Bkz. 104), DUBEN, 74

Bu ressamın ortak özellikleri figür ve portreyi ön planda, sınırları keskin ve kapalı bir form oluşturacak biçimde ele alıp, tüm ayrıntıları ile natüralist bir üslupta işlemeleridir. “Bu grubun asıl meselesi, ton, çizgi, madde ve perspektif bilgilerini kullanarak, beyaz kağıt üzerinde figüre hacim vermektir.”¹⁰⁹

“Fotografik natüralist üslup, 1916’dan sonra küçük farklarla Güzel Sanatlar Birliği sergilerinde de varlığını sürdürdü.” İlk kuşak ressam Osman Hamdi’nin temsil ettiği üslubu bilinçli veya bilinçsiz klasik olarak görmüşler ve o çizgiyi izlemişlerdir. “Resam Saip, Ayetullah Sümer, Mahmut Cuda gibi daha sonra gelen ressamın, değişen kültürel çevreye rağmen bu üsluba körü körüne bağlı kalmaları onları akademik yapmıştır.”¹¹⁰ Bu dönemde figüre yönelen sanatçılar Batı örneklerini taklit etmekten kurtulamayıp; biçimsel öğeleri ve kurguyu olduğu gibi Batı’dan almışlardır.

4.2.1. 19. Yüzyıl Ressamları- İlk Türk Ressamları

“Türk resminde ciddi batılılaşma hareketi, doğayı bilimsel (gözlemci) yöntemle tanımayı öngören gerçekçiliğin Batı üslubunda yağlıboya resimde denenmesi ile başlar. Önceleri fotoğraftan yararlanarak doğayı taklit etmeye çalışan ressamın, 1910’lardan sonra izlenimciliğe gireceklerdir.”¹¹¹

“18. yüzyılda artan Doğu ve Batı kültür alışverişiyle Türk sanatının biçim dili değişmeye başladı. Batı anlayışına dönük Türk resim anlayışı 19. Yüzyılın ilk yarısından itibaren, askeri okulların (Mühendishane-i Berri Humayun-Mekteb-i Harbiye) askeri ve teknik alanda başlattığı yenileşme hareketleriyle temellendi. (...) 19. yüzyıl ilk Türk ressamının çoğu askeri okul çıkışlıdır. (...) Bu ressamın Batı

¹⁰⁹ A.g.e., 75,76

¹¹⁰ A.g.e., 77

¹¹¹ A.g.e., 29

anlayışına dönük ortak bir manzara ve natürmort üslubunda eserler vermişlerdir.”¹¹²

“Doğaya kendi deneyimli gözleri ile bakan Hoca Ali Rıza, gördüğünü, perspektifle, renkle, ışık-gölgeyle, eş deyişle, sanata özgü elemanlarla hoş kılar. İzleyicinin hiç göremeyeceği veya doğal haliyle ona (izleyiciye) belki de güzel gelmeyecek bu ıssız ve vahşi köşeyi estetik beğeniye uygun hale dönüştürür.”¹¹³ Nurullah Berk, Hoca Ali Rıza’nın, doğayı göremeyenlere doğayı yakınlaştırdığını dile getirmiştir.



Resim 15: Hoca Ali Rıza, *Manzara*, 1898

“Hoca Ali Rıza’nın Türk resmine en büyük katkısı, resmi sokakta yapmayı ve doğayı açık havada izlemeyi öğretmesidir. Bu konuda Halil Paşa ile birlikte Türkiye’de empresyonizme öncülük etmişlerdir. Osman Hamdi ve Ömer Adil gibi ışığı boşlukta hareketlendirebilen birkaç Türk sanatçısı dışında, Sanayi-i Nefise’de yetişen ressamlar 1940’lara kadar figürü modülasyonla hacimlendirirken, Hoca Ali Rıza ışığı resmin yüzeyinde dağıtmaya çalışıyor, temiz ve parlak renkler kullanıyordu.”¹¹⁴

¹¹² Mustafa Orkun MÜFTÜOĞLU, *Türk Resim Sanatında Desen’in İşlevi*, 75

¹¹³ (Bkz. 88), ÖNDİN,, 70

¹¹⁴ (Bkz. 111), DUBEN, 142

“Türkiye’de Osman Hamdi, Halil Paşa ve Abdülmecit gibi ressamalar insanı ve nesneyi keşfetme yolunda Rönesans’ın perspektifli mekan kurgusunu ve “dramatik figür yorumunu ele aldılar. Bu sanatçılar, kültür/zihniyet kargaşasını yaşarken Batı’yı biçimsel olarak taklit ettiler. Geleneksel zihniyetin etkileri mekan kurgusunda iki boyut/ üç boyut çelişkisi olarak tekrar tekrar görüldü.”¹¹⁵

“Klasik estetikte, güzelliğin harmonik formda olması rengi ikincil konuma atar. Renk formun etkisi ve derecesini yükseltmek için güzelliğe yardımcı olur ancak tek başına güzelliği yaratmaz; form güzel olunca renk de güzel olarak idrak edilir. Osman Hamdi Bey de gerçekçi anlayışla formu ve rengi değerlendirirken, nesnenin yapısını, özelliklerini bozmaz, tüm ayrıntılarını işler, bütünü parçalanmamasına özen gösterir. Renkte, nesnenin kendi rengine hep bağlı kalır.”¹¹⁶



Resim 16: Osman Hamdi Bey, *Ab-ı Hayat Çeşmesi*, 1904

¹¹⁵ A.g.e., 92

¹¹⁶ (Bkz. 113), ÖNDİN, 87

Şeker Ahmet Paşa, ‘Ormanın Sükuneti’ (1906) adlı yapıtında, ışık ve renk kullanımı ile biçimlerin sertliğini, direncini kendi iç görüşünde eriterek, dirençsiz-yumuşaklığın karşılığı olan sükuneti görselleştirdiği gibi, resmine ad olarak da vermiştir. “Sükunet dengenin karşılığı olarak ele alınırsa, resmin dengesi de renk ile ışık bütünleşmesi olarak sükunet içindedir. Göz dengeli dinginlikte sanki usul usul dolaşır. Burada renklerin tonları kadar renk birlikteliğinden oluşan uyum ile kendisi uyum olan kainatı eserinde görünüş olarak ortaya koymuştur.¹¹⁷



Resim 17: Şeker Ahmet Paşa, “*Orman’ın Sükuneti*”, 1906

“Cumhuriyet öncesinin başlıca sanat etkinliği, 1916-23 arasında, İstanbul’da düzenli olarak açılan “Galatasaray Sergileri”ydi. Mustafa Kemal 1923’teki Galatasaray Sergisi’ne Hamdullah Suphi’yi (Tanrıöver) temsilci olarak göndermek ve dahası, Mehmet Ruhi’nin (Arel) 26 Ağustos sabahı, Sami Yetik’in Keşiş Eteklerinde, Feyhaman Duran’ın Güzin’in Portresi adlı resimlerini satın aldirmekle,

¹¹⁷ A.g.e., 59

güzel sanatlara karşı her zaman beslediği ilgiyi ortaya koymuştur. Ayrıca, bu sergilerin 1923'ten sonra "Ankara Sergileri" adı altında Ankara'da yinelenmesini de sağlamıştır. Galatasaray ve Ankara sergilerine katılanların büyük çoğunluğu, 1908'de Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin üyesiydiler. Cemiyet 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926'da "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" ve 1929'da da "Güzel Sanatlar Birliği" adlarını almıştır."¹¹⁸

İlk Türk ressamlarının, özellikle fotoğraf kullanmaları ve betimlemeci bir yaklaşımla eserler vermeleri renk kullanımlarını da bu bağlamda etkilemişti. Gölge gibi biçimsel yapıların yanında renk, yardımcı öge olarak zaman zaman lokal değerler zaman zaman da bir armoni ya da atmosfer bütünlüğü yaratmak amacıyla kullanılmıştı.

Türk resminin ilk ve en önemli figüratif çalışmalarını üreten Osman Hamdi Bey, rengi çok kontrollü ve tasarruflu kullanmış, biçime forma önem vermiştir. Aynı zamanda lokal renk onun resimlerinde vazgeçilmezdir. Şeker Ahmet Paşa'nın çalışmalarında renk, Osman Hamdi Bey'in renk kullanımıyla paralellik gösterse de esas olarak lokal rengin etkinliği azalmakta, monokrom (tek renklilik) etkilerin yoğun bir şekilde kullanımı gözlenmektedir. Çallı Kuşağı'na geçiş oluşturan Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gibi ressamlar hem ton hem de izlenim etkileri elde etmişler, renk onlar için bütünlük sağlayıcı unsur olmuştur.

4.2.2. Çağdaş Türk Resminin İlk Dönemi - 1914 / Çallı Kuşağı

"Çallı Kuşağı" veya "Türk İzlenimcileri" olarak da anılır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden (GSA, MSÜ, MSGSÜ) mezun olduktan sonra 1910'da devlet bursuyla Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde sanat eğitimi gören ve 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla geri dönerek Türk sanatında yeni bir dönemi başlatan sanatçı topluluğu. Belli başlı üyeleri

¹¹⁸ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi , "Cumhuriyet Dönemi-Resim", A. ÇOKER, K. İSKENDER, 370

İbrahim Çallı, Mehmet Sami Yetik, Nazmi Ziya Güran, Hüseyin Avni Lifij, Feyhaman Duran, Namık İsmail ve Harp Okulu'nu bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise'de eğitim görmüş olan Mehmet Ruhi (Arel), Hikmet Onat ile Ali Sami Boyar'dır. Gruba adını veren İbrahim Çallı, renkli sanatçı kişiliği, sanat çevresindeki etkin konumu nedeniyle grubun önderi olarak anılmıştır. 1914 kuşağı sanatçılarının bir bölümünün kuruluşuna katkıda bulunduğu ve tümünün üyesi olduğu Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, *Societa Opera* adlı bir İtalyan lokalini Galatasaraylılar Yurdu adıyla kulübe dönüştürmüştü ve ilki 1916'da olmak üzere her yılın Ağustos ayında burada sergiler açmaya başlamıştır. "Galatasaray Sergileri" adıyla anılan bu sergiler yenilikçi görüşlerin yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. 1914 Kuşağı, ilk Galatasaray Sergisi'ndeki "manzara" ağırlıklı resimlerinde Batı'dan aldıkları parlak gün ışığı ve açık tonda saf renkler kullandıklarından ötürü sanat çevrelerinde İzlenimciler diye adlandırılmışlardır (İzlenimcilik). Grup üyelerinden Çallı, Mehmet Ruhi, Namık İsmail, Duran, Lifij gibi sanatçılar manzaranın yanı sıra figürlü kompozisyonlar ve "portre"ler de yapmışlardır. Avrupa'da gördükleri eğitim sayesinde desen, renk ve kompozisyon anlayışında teknik açıdan olduğu kadar estetik açıdan da farklı bakış sunmuşlardır. Klasik resmin durağanlığına karşıt olarak dinamik ve ritmik bir ifadeyi benimsemişler; figür , manzara, ölüdoğa temalarına farklı yorumlar katmışlardır. Açık havada resim yaparak, değişken gün ışığının nesnelere üzerindeki renk niteliğini yansıtmaya çalışmışlardır. Uzun süren bir mücadeleden sonra Türk resmindeki tabuyu kırmayı başaran bu sanatçılar, çıplak modellerle çalışma ve "çıplak"larını sergileme olanağı bulmuşlardır.

1914 Kuşağı üyeleri, sanat anlayışlarını eğitimde de uygulamak düşüncesiyle Sanayi-i Nefise'ye girmeyi hedeflemiş; Çallı, Onat, Güran, Duran, Namık İsmail ve Lifij çeşitli dönemlerde bu kurumda hocalık yapmışlardır. Bazıları I. Dünya Savaşı (1914-1918) sırasında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle kurulan Şişli Atölyesi'nde savaş araçları ve poz veren askerleri kullanarak epik, dinamik ve lirik temalar içeren birçok savaş resmi üretmişlerdir. Sami Yetik, Kurtuluş Savaşı sonuna kadar

bulunduğu her cephede eskiz ve desenler çizmiş; bunlar 1918’de Galatasaraylılar Yurdu’nda sergilenmiş, daha sonra da sergilenmek üzere Viyana ve Berlin’e gönderilmiştir. Bu serginin 1914 Kuşağı ressamlarının başka yapıtlarından örnekler de içeren Almanca bir kataloğu (*Ausstellung Türkischer Maler*) yayınlanmıştır. 1914 Kuşağı sanatçıları, yarattıkları kurumlaşmaya yönelik sanat ortamı ve yetiştirdikleri öğrencilerle çağdaş Türk sanatının oluşumunu etkilemişlerdir.”¹¹⁹



Resim 18: Hüseyin Avni Lifij, *Mezarlık*, Mukavva Üzerine Yağlıboya

“Doğanın ötesindeki anlamı ve insan yaşamının derinliklerini düşündüren yaşam ve ölüm temaları ile ebedi bir anlamı vurgulayan Hüseyin Avni Lifij’in doğaya bakış açısı, döneminin estetik anlayışının da söz konusu olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi’nde estetik ve sanat felsefesine eğilen yazarlardan A. Kemal Emin, Tabiat adlı yazısında doğanın, yaratılışın bütünlüğünü hatırlattığına işaret ederek, doğayı sayısız güzellikleri ortaya koyan yaratılışın bir tezahürü olarak görür. Hüseyin Avni Lifij’e göre de, “güzellik her şeyin görünüşündeki doğallığa dayanmaktadır. Her ne kadar ki bu ölçüden uzaklaşır gayri bedii bir görünüşe bürünür”.¹²⁰

¹¹⁹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “1914 Kuşağı”, E.ŞAHİN, 245

¹²⁰ (Bkz. 117), ÖNDİN, 103

“Dış dünyaya ait verili olan, sanatçının içsel görüşüne dönüştürüldüğü oranda, bireysel gerçekliğe işaret eder. Hüzünlü bir şiirin atmosferiyle kaplı doğa betimlemeleriyle Hüseyin Avni Lifij de, doğanın ötesinde kalan anlamı düşündürür izleyicisine. Mezarlıklar, serviler, batmakta olan güneş, ıssız mekanlar ile oluşturduğu yalnızlık duygusu yaşam-ölüm ikilemine işaret ederken, durağan atmosferlerle de zamansızlık vurgulanır. Hüseyin Avni Lifij’in ‘*Mezarlık*’ adlı yapıtı da yaşam-ölüm ikilemini, gerçekliğin arkasında kalan anlamı, gizemi vurgular. Mezarlar, insan yaşamının sonluluğuna bir göndermedir. Yaşam sonludur, evren ise sonsuz ve sürekli. Bu bağlamda mezarlıklar, evrenin sonsuzluğunu, sonlulukta ortaya koyar. Yalnızlık duygusunun kızıl-sarı renk kullanımı ile vurgulandığı yapıtta, her şey sanki silüet görüntülere dönüşmektedir. İzleyici ilk anda nesne yokluğu yaşarken, zamanla kızıl renk ve tonları arasındaki silüet görüntülere dönüşmektedir. Rengin forma olan başatlığı, izleyicinin resmi kendi imgelemiyile tamamlamasına olanak tanırken, yapıta şiirsellik katar.”¹²¹

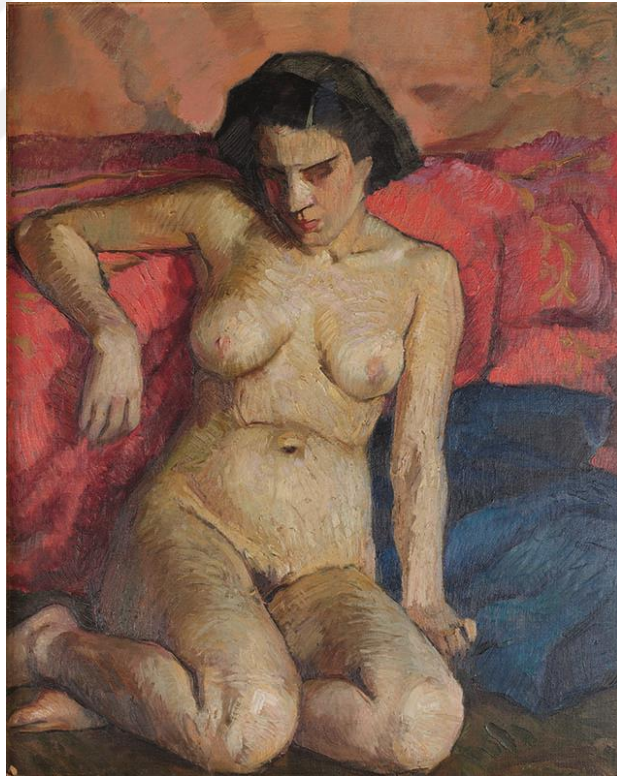


Resim 19: Hikmet Onat, *Agaclar Altinda Dikis Diken Kadın*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 74 x 89 cm., İzmir Resim Heykel Müzesi

¹²¹ A.g.e., 104

“Hikmet Onat’ın *Ağaçlar Altında Dikiş Diken Kadın*’ında, ön planda yerde oturan figür, geleneksel kontur çizgisi yerine, Türk empresyonistlerinde tipik olarak görülmeye başlayan, renk kümelerinin kapalı bir form oluşturarak figürü çevresinde koparışını örnekler.”¹²²

Bu yıllarda ilginç eserler veren bir sanatçı da Namık İsmail’dir. Çok sayıda figür ve portre resmi yapmıştır. Resimlerinde en belirgin özellik ışığın ana tema üzerinde toplanmasıydı. Dışavurumcu ve lekeci bir tavırla formun her yanını eş yoğunlukta aydınlatarak ışığın yakıcı etkisini yakalamaya çalışıyordu. “Doğanın ışığını inceleyen Batı empresyonistlerinin amacı, duyu yoluyla, deneye dayanan bilimsel bir ışık sistemini renklerle kullanmaktı. Oysa Namık İsmail, rengi kendi ruhunun denklemi olarak kullandı....Namık İsmail’in ışıkla yarattığı tinsel dünya, onu bir ölçüde Van Gogh, Rouault gibi santçılara da yaklaştırır.”¹²³



Resim 20: Namık İsmail, *Çıplak*, Tarihsiz, Kontrplak Üzerine Yağlıboya

¹²² (Bkz. 115), DUBEN, 86

¹²³ A.g.e., 87

“1870-1880 yıllarında doruğa ulaşan empresyonizm, büyük Batı geleneğine karşı güçlü bir tepkiydi ve etkisi modern sanatın her alanında hissedildi. Bu akımın öncüleri Renoir, Monet ve Pissarro gerçekçi ressamlardı. Amaçları, sürekli hareket eden ışığın su üstüne yansımaları resmetmekti. Suda dalgalanan ışığın, koyu tonlar kullanmadan, saf renklerin karşıtlığı ile görüntülenebileceğini düşünüyorlardı. Böylece, renk kuramına aldırılmaksızın ışık, hareket ve hacim yaratmaya koyuldular. İmgeyi chiaroscuro ve soyut form kullanmadan, sadece ışık yansıması olarak biçimlendirdiler. Doğayı tek bir elemanla, yalnızca ışıkla yorumladılar. Sonuç olarak, ışık gerçekliğin parçası olmaktan çıkarak bir üslup ilkesine dönüştü ve empresyonizm doğdu. Empresyonistler gerçekliği, duyuşsal algılamayı notlayarak saptamaya çalıştılar. Örneğin, *Saman Yığını* serisinde Monet aynı manzaranın saatlerine göre değişen ışığının retinadaki etkilerini izlemiştir.”¹²⁴

“İbrahim Çallı ve Namık İsmail’in Türk resmine biçimsel bir yenilik getirmemekle beraber, özgün bir renk ve ışık anlayışı yarattıkları söylenebilir. Çallı’nın parlak renkleri, yüz ve vücut ifadelerindeki tedirginlik, çekingenlik; Namık İsmail’de aynı tedirginlik ve çok özel ışık kullanımı, Türk resminin özgün çözümlenme arayışı içinde saygın aşamalar olarak görülebilir.”¹²⁵



Resim 21: İbrahim Çallı, 1894, *Hamakta Uzanmış Kız*, Tuval Üzerine Yağlıboya

¹²⁴ A.g.e., 147

¹²⁵ A.g.e., 88

“İbrahim Çallı, kendine has bir izlenimcilik anlayışıyla yapıtlarını üretmiştir. Onu diğer sanatçılardan ayıran, atak ve aceleci fırça vuruşlarındaki güçlü tekniği ve ustalığıydı. Halil Dikmen, Çallı'nın bu üslubunu izlenimci bir renk anlayışına bağlar, ama bu arada formlardaki uyumu da göz önüne almak gerektiğini vurgular ve Çallı'nın ışık-gölge tekniğine dayanarak konstrüktif eserler meydana getirdiğini belirtir.”¹²⁶



Resim 22: Nazmi Ziya Güran, *Tophane Nusretiye Camii*, Tuval Üzerine Yağlıboya

Bedri Rahmi Eyüboğlu Nazmi Ziya'nın resimlerinden şöyle bahseder: *“Fakat güzeş Nazmi Ziya'nın resimlerinde eşyanın rengini ve formunu eriterek bütün motiflerin üzerine sıcak bir buğu halinde çöker. (...) Nazmi Ziya'nın resimlerindeki güneş impressioniste'lerin çok mühim bir mesele olarak ele aldıkları ve pointiliste'lerin didik didik ettikleri güneş değildi.*

Nazmi Ziya'nın resimlerinde güneş hiçbir zaman bir mesele halinde çökmemişti.

Onun resimlerindeki güneş sadece bildiğimiz güneşti. Boğaziçini müthiş

¹²⁶ <http://www.leblebitozu.com/turk-ressamlarin-kitap-temali-10-tablosu/>

maviliğe boğarken, karşı sahillerde o mavilikle boy ölçüşecek bir tek renk bırakmadan eriten güneşi, İstanbul'un insafsız güneşi”¹²⁷

Bedri Rahmi'nin , bu görüşü, Türk empresyonistlerinin önemli ismi Nazmi Ziya ile Batı empresyonistleri arasındaki farka açıklık getirmiştir. Nazmi Ziya için doğa bir enerji sistemi değil, güneşin yarattığı lirik duygularla dolu bir olgudur.

“Empresyonistler temsili resme son verdikleri gibi, denge ve perspektif kurallarını da yıktılar. Renk parçalarından oluşan yeni bir form anlayışı oluşturdular. Hemen belirtmek gerekir ki, ne denli radikal olursa olsun, Batı sanat tarihinde empresyonizmin biçim betimlemesinin bağlantı noktaları vardır. Raphael ve Michalengelo gibi sanatçılar chiaroscuro kullanmışlar ve plastik forma bağlı kalmışlar; fakat Tiziano, Rembrandt ve 19. Yüzyılda Goya, plastik forma karşı, renk tonlarının bileşiminden oluşan formu yaratmışlardı. Empresyonist teknikte ölçü, biçimin renk parçalarından oluşması, çizgi kullanılmamasıydı. Aksi halde form ve renk kayboluyordu. Rengin parçalara bölünmesi geleneksel “mekan” ve “hareket” kavramlarına yeni yorumlar getirdi. 15. Yüzyılda Floransa okulu, “mekan”ı içinde figürün betimlendiği bir boşluk olarak kullanmıştı, 16.yüzyılda ise Venedik okulu ve Leonardo, çizgisel perspektife hava perspektifini ekleyerek, boşluğu atmosfere dönüştürdü. Renk tonlarıyla atmosferde derinlik (üçüncü boyut duygusu yaratılıyordu. Empresyonizm, atmosferi renk parçacıklarının titreşimine boğdu. Sonuç olarak, üçüncü boyut yassıldı, daraldı; resim yüzeyi ve yüzeydeki boya önem kazandı. Resimde ‘hareket’ tüm yüzeyi kapsayan renk parçacıkları arasındaki gerilimin yarattığı yaygın bir titreşim duygusuna dönüştü. Empresyonizmin temelinde, yaşamın, Tanrısız bir dünyada bir enerji sisteminden başka bir şey olamadığı görüşü yatıyordu.

1914'te Nazmi Ziya, Çallı ve Hikmet Onat'ın bu görüşü paylaşmaları düşünülemezdi. Cemal Tollu “*Bu neslin ne empresyonizmi, ne de klasik adını verdikleri akademizmi iyi anlamış oldukları düşünülemez*” demiştir. Tollu'ya göre bu sanatçıların köklü bir sanat getirdikleri de söylenemezdi.

¹²⁷ (Bkz. 127), DUBEN, 153

(...) Konulara çeşitlilik getirdikleri gibi “renk ve fırça özgürlüğü” de getirdiklerini söyleyen Tollu,, “Eskilerde sevdiğimiz, ibadet eder gibi, saygı ve telkinle resim yapma ananesini bozduğundan dolayı, Türk resmine zararlı olacak bir çığır açmış gibi telakki etmek mümkün ise de, yeni imkanları bu sarsıntıya borçluyuz”, diyordu. Nurullah Berk “orta devir sanatkarları” adını verdiği bu ressamı şöyle anlatıyor:

“Çallı İbrahim ve arkadaşları memlekete yeni bir resim mefhumu getirmişlerdir. Onların bizde oynadıkları rol Empresyonistlerin Garp sanatındaki rollerine muadil sayılabilir. (...) Zekai, Şeker Ahmet Paşaların ve diğer ilk devre sanatkarlarının ananevi işçiliğinin, akademik paletin yerine, dağılmış, Empresyonist diyebileceğim normlar, havanın ihtizazlarına karşı hassas, temiz ve parlak bir renk görüşü getirdiler. Bu itibarla bugünkü sanatımızı onlar hazırladılar.”¹²⁸

Cemal Tollu da Türk sanatçıların empresyonizmi tam olarak kavrayamadıklarını belirtmiştir. “Biçim betimlemesinde zaman zaman geleneksel desene başvurduklar, lokal renkler kullandılar. Akımın esasındaki teknik ve bilimsel özellikleri kaçırmışlardı. Buna rağmen empresyonizmi taklit eden Türk sanatçısının doğaya karşı ilgi duymaya başlamış olması önemlidir. Saf renkler kullanmakta, koyu tonlarla gölge yapmaktan kaçınmakta, rengi parçalamaya çalışmakta, chiaroscuro kullanmamaya özen göstermekte ısrar eden Türk empresyonistleri için bu çabanın en radikal ve yenilikçi yönü, onlara kendi duyularını izleme uyarısını getirmesidir.”¹²⁹

“Cumhuriyet’in kurulmasından sonra siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda başlayan toplumsal yenileme süreci, birbiri ardından gerçekleştirilen devrimlerle 1923-33 arasında Türkiye’de benzeri görülmedik bir devrim yaratmıştır. Sanatın toplumsal yaşamda uygulayabileceği rolü sık sık vurgulayan Atatürk, Tanzimat’la başlayan çağdaşlaşma eğilimi içinde kültür ve sanatta da , devrimlerle özdeş bir yenileşme ortamına ulaşılması gerektiği inancındaydı. Sanatta devrim, Mustafa Kemal’e göre sanatçının, her şeyden önce kendi öz kültürünü oluşturan değerlerin

¹²⁸ A.g.e., 148

¹²⁹ A.g.e., 150

çağdaş bir yorumcusu olabilmesiyle sağlanabilirdi. İki Ekim 1933'te Cumhuriyet'in 10.yıldönümü nedeniyle düzenlenen "İnkilap Sergisi" bu coşkunun somut ve anlamlı bir örneğini veriyordu. Şeref Akdik'in *Millet Mektebi*; Zeki Faik İzer'in, Delacroix'nın 1830 tarihli *Halka Önderlik Eden Özgürlük* (Louvre Müz. Paris) adlı yapıtından uyarladığı *İnkilap Yolunda*; Arif Kaptan'ın *Cumhuriyet'in gençliğe Tevdii*; Turgut Zaim'in *Doğu ve Batı Halklarının Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükranı* gibi sergilenen resimlerde devrimlerin yarattığı coşku ve ruhun genellikle şematik yaklaşımlar içinde simgesel anlatımlara döküldüğü görülmekteydi. Buna karşın, 1934 ve 1935'te iki kez daha yinelenen "İnkilap Sergileri", dönemin sanatla ilgili beklentilerini karşılamak amacını taşıyan girişimlerin kanıtlarıdır."¹³⁰

Türk Resminde rengin olanaklarının oldukça yoğun kullanıldığı ilk ve en önemli dönem, 1914 dönemi yani Çallı kuşağı sanatçılarıdır. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Avni Lifij gibi sanatçılar, akademik etkide olan bir empresyonizmi tercih etmişler, zaman zaman modle ve çoğu zaman da modülasyon etkisini kullanmışlardır. Atmosfer etkisi oluşturmak amacıyla, tek renkliliği tercih etmişlerdir. Manzaralarda daha çok rengi özgürce kullanmayı yeğlemişler, fakat rengi doğanın ışığını görselleştirmek için önemsemişlerdir. Özellikle Avni Lifij'in resimlerinde ve poşatlarında renk, bütünlük, armoni ve atmosfer etkisini güçlendirmektedir. Hikmet Onat, Namık İsmail ışığın etkisini vurgulamaya çalışmışlar, rengi bu ışıklılığı etkili bir şekilde sunmak için kullanmışlardır. Dolayısıyla bu dönem sanatçıları doğanın kabuğunu değil, doğadaki ışığın görsel etkisini vurgulamak için renkten yararlanmışlardır.

4.2.3. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği

"Cumhuriyet sonrası Türk resminin çağdaş bir boyut kazanması, özellikle Ali Avni Çelebi ve Ahmet Zeki Kocamemi'nin 1927'deki 11. Galatasaray Sergisi'ne katılmalarıyla başlamış ve Müstakil Ressamlar ve

¹³⁰ (Bkz. 118), A. ÇOKER, K. İSKENDER , 370

Heykeltıraşlar Birliği'nin 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde açtığı 1. Genç Ressamlar Sergisi'yle gelişmiştir. 1914 Kuşağı'nın izlenimci tavrının egemen olduğu 11. Galatasaray Sergisi'nde Çelebi ve Kocamemi ikili resimleriyle bu eğilime karşı bir seçenek oluşturan yeni bir sanat anlayışını ilk kez temsil ediyorlardı. Adlarını Fransa'da Seurat ve Signac'ın da üyesi olduğu Bağımsız Sanatçılar Derneği'nden (*Societe Des Artistes Independants*) esinlenerek alan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ilk üyeleri Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Hale Asaf, Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Ali Munip (Karsan), Nurullah Cemal (Berk) Şeref Akdik, Refik Fazıl Epikman, Mahmur Cuda, Ve heykeltıraş Ratip Aşir Acudoğu'ydu. Sayıları giderek artan Müstakiller, 1929-48 arasında İstanbul ve Ankara başta olmak üzere çeşitli kentlerde 20'den fazla sergi açmışlardır. Aralarına Ali Hadi Bara'nın da katıldığı topluluğun etkinlikleri, özellikle de 1931'de Beyoğlu'ndaki Turkuaz Salon'da açtıkları 4.sergi, basının büyük ilgisini çekmiştir. Müstakiller ayrıca Halkevleri'yle de işbirliği yaparak sanatın daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamak amacıyla Anadolu'da da sergiler düzenlemişlerdir.

Türk resminde Müstakiller'le başlayan grup hareketlerinin temel amacı, bir önceki kuşağın yerleşmiş sanatsal etki ve egemenliklerine karşı bir tepki oluşturmak ve seslerini duyurmaktı. Buradaki karşı koyma, gerçek sanatsal çelişkilerden çok, yeni tavırların varlığını ortaya çıkarmaya dönüktü. Müstakiller için 1914 Kuşağı'nın İzlenimci anlayışı “yeterli” değildi. Onlara göre, İbrahim Çallı ve arkadaşları, “sağlam bir desenden yoksundu” ve dahası “paletleri de gelişigüzel renklerle karmakarıştı.” Müstakiller 15 Temmuz 1929'da yayımladıkları broşürde amaçlarının “yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara, doğru ilkeler çerçevesinde bir yön verecek layık olduğu düzeye erdirmek” olduğunu açıklıyorlardı. Amaçları açısından Müstakiller'i kendilerinden öncekilerden ya da sonrakilerden ayıran belli başlı bir özellikleri yoktu. Ayrıca Müstakiller ortak bir anlatımda bütünleşmiş bir birlik de değildi. Tersine aralarındaki ayrılıklar, bütünlükten daha baskındı. Gene de

geneldeki sanat eğilimleri, Cezanne ve Kübizm geleneğinden kaynaklanan “inşacı” bir tuş düzeniyle nesnenin yapısını oluşturan kuruluşun resimsel bir düzen içinde bütünleştirilmesiydi. Yapısal bir mekan ve hacim anlayışıyla beslenen bu bakış açısı, en azından tarihsel açıdan dönemini çoktan kapamış bulunan İzlenimcilik’in daha ilerisindeydi. İzlenimcilik’in genellikle İstanbul ve çevresindeki görüntülerle sınırlı manzara ilgisine oranla, Müstakiller yeni benimsenmeye başlanan “Avrupalı” yaşam biçimlerine daha büyük bir yakınlık duymuş gibi görünürler. Örneğin Refik Ekipman’ın *Cazband* ve Ali Çelebi’nin *Maskeli Balo* gibi yapıtlarında, dönemin Türkiye’inde çağdaş bir yaşamın gereği olarak güncellenen eğlenceler, balolar, çaylar, yıldönümleri vb gibi konuların işlenmesi bir rastlantı değildi. Biçimsel yenilikle yeni içeriğin bütünleştiği bu örnekler karşılık, Çallı’nın *Balo*’sunda “biçim” eski; yeni bir biçim denemesine girdiği *Mevleviler*’indeyse “konu” eskidir.

Müstakiller’in bireysel üsluplarının oluşmasında, 1920’lerde Paris ve Münih gibi Avrupa sanat merkezlerindeki çeşitli atölye ve okullarda gördükleri sanat öğreniminin büyük bir payı vardır. Bunlar arasında, Ekipman ve Hamit Görele, Kübist stilizasyona dönük tutumları; Akdik ve Cuda’ysa görelilik olarak doğaya bağlılığa öncelik tanıyan daha geleneksel yaklaşımlarıyla dikkati çekerler. Hele Asaf ve Muhittin Sebati erken ölümleri nedeniyle başlangıçtaki işlerinde görülen verimi geliştirme olanağı bulamamış sanatçılardır. Dereli ve Turgut Zaim öbürlerinden, yerel temalara karşı duydukları yakınlıkla ayrılırlar. Anadolu köylüsünün güncel uğraş biçimlerini bir ölçüde soyutlanmış bir düzen tasası içinde işleyen Dereli’ye karşılık; Yörükler’in mutlu dünyasına yönelen Zaim’in yerelliğe daha çok folklorik motif ve öğelerle sınırlı bir görselliğin ürünüdür. Ünlü Alman ressam Hofmann’ın atölyesinde yetişen Çelebi ve Kocamemi, Müstakillerin en ileri gelen üyeleridir. Bu ikili desene ve fırça vuruşuna mekanın üç boyutlu inşasını biçimlendiren bir işlev yüklemiştir. Sanatçılar Hofmann’ın öğretisine göre, biçimlerin birbirleriyle ilgili konumlarının görsel olarak tanımlanmasını, hacimsel değerlerin çizgiler ve plan ayrışmalarıyla anlatımını temel almışlardır. Kocamemi’nin doğadan

yola çıkarak inşacı yöntemin katı bir tutumla uygulanmasına dayanan biçim anlayışına karşılık, Çelebi'nin üslubu daha serbest ve görelî olarak da daha sıcak ve insancıl bir boyutu içerir.”¹³¹



Resim 23: Hale (Salih) Asaf, *Otoportre*, 1928, Tuval Üzerine Yağlıboya

Türk Resminde Konstrüktivizm - Kübizm

“Cezanne’da ilk belirtileri görülen modern düşüncenin mekan ve zaman kavramları, 1930’larda Türkiye’de anlaşılamazdı. Durum böyleyken, 1927’de Hans Hoffman’ın etkisinde Almanya’dan dönen Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi, ardından Andre Lhote ve Leger öğretilerinden gelen Cemal Tollu ile Nurullah Berk, Türk resmine konstrüktivizmin inşacılığını ve kübizmin biçim anlayışını getirmeye çalıştılar. (...) Kübizm, yeni teknoloji ve bilgi kuramlarına koşut olarak Cezanne’ın resimde başlattığı zaman ve mekan anlayışını geliştiriyor, insanın dış dünya ile kurduğu yeni ilişkileri resim yüzeyine yansıtıyordu. ‘Süreç’, ‘oluşum’, bağımlılık’ gibi soyut kavramlarla tanımlanan ilişkiler sistemini benimseyen kübizm, ‘ilişkiler’ ile uğraşan bir sanat olarak ortaya çıktı: bir olayın değişik yönleri arasındaki ilişkiler;

¹³¹ A.g.e., 370

nesne ve boşluk (çevre) arasındaki ilişkiler. Zeki Kocamemi, Ali Çelebi, Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Sabri Berkel çoğunlukla, yerel temalara konstrüktivist ve kübist metotları uyguladılar. Modernist düşünceden temellenmeyen sanatçılar, orijinal üslupları ancak biçimsel olarak taklit ediyorlardı. Doğayı silindir ve koni formları ile yorumlamak; modülasyon yerine derinliği renk tuşları ile yaratmak; dolu biçimleri parçalayarak soyutlamak; planları, geleneksel perspektif kurallarını yıkarak üst üste bindirmek, sanatçıların paylaştığı yöntemlerdi. Bu sanatçılar bir süre sonra kübizmin yalınlığından uzaklaşacaklardı. (...) Nurullah Berk, Cemal Tollu ve Zeki Kocamemi, 1940 yılından sonra, mekanı parçalamadan kapalı biçimler kullanarak geleneksel düzenlemelere döndüler. (...) Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi, Avrupa’da eğitim gören ilk grup ressamıyla birleşerek 1929’da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği’ni kurmuştu. Grubun tutarlı, ortak bir çizgisi yoktu. Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi konstrüktivizm ve kübizmi kararlı bir şekilde uygularken, Cemal Tollu inşacı, Nurullah Berk ise kübist çalışan sanatçılardandı. Tollu’nun 1923 kuşağı, Nurullah Berk’in 1914 kuşağı diye tanımladığı grubun yenilikçi yanı; empresyonistlerden farklı palet kullanmaları, desen form ve inşa kurallarını ön plana almalarıydı.”¹³²



Resim 24: Zeki Kocamemi, *Mekkare Erleri*, 1935, Tuval Üzerine Yağlıboya, 123 x 195,5 cm. M.Ü.İstanbul Resim ve Heykel Müzesi Koleksiyonu

¹³² (Bkz. 127), DUBEN, 94-95

“Müstakillerin ve özellikle Kocamemi ve Çelebi'nin getirdiği yenilik, klasisizme dönmek gibi bir paradoks oluşturdu. (...) Grup üyelerinden Şeref Akdik ve Mahmut Cuda realist, Hale Asaf ve Muhittin Sebati romantik işler üretiyorlardı. Uç noktayı temsil eden Kocamemi, Çelebi ve Berk'in önemsedikleri mesele ise, resme düşünceyi katmaktı.”¹³³ “1939-40'lara kadar Zeki Kocamemi, Hoffman'ın kübizm ve Cezanne temelli öğretilerine bağlı kaldı. Resimlerinde plan, boşluk, yapı, modülasyon gibi öğeleri işledi. Peyzaj ve kompozisyonlarda geniş kapalı boşluklar, natüromort ve portrelerde dar kapalı boşluklar yaratıyordu.”¹³⁴

Sonuçta, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Cemal Tollu, gibi sanatçılar doğrudan ya da dolaylı rengi hedeflememişlerdi. Biçim, form, kompozisyon ile kübist ve konstrüktivist bir anlayışı benimsemişlerdi. Yine de çalışmalarında renk kullanmadılar denemez. Renk, bu amaçlarına hizmet edecek şekilde çalışmalarında, zaman zaman lokal etkilerle, zaman zaman da bütünlük oluşturma bağlamında, çoğu zaman da monokrom olarak işlevsellik kazanmıştır. Nurullah Berk ise rengi yoğun bir şekilde lokal olarak ve doygun bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Renk, bu bağlamda çalışmalarının olmazsa olmazı olarak işlevselleşmiş ve Türk resminde renk kullanımı bağlamında önemli bir dönüm noktası olmuştur.

4.2.4. D Grubu

“Türk resim sanatı tarihinde Müstakillerin ardından, 1933'te Cemal Tollu, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu tarafından kurulan D Grubu gelir. Kuruluş çalışmaları, İzer'in Cihangir'deki evinde gerçekleştirilen gruba, toplantıda bulunmalarına karşın, İzer'in önerisiyle Tollu'nun Berk'in önerisiyle de Dino'nun katılmasına karar verilmiştir. Adını Türk resminin 4. kuruluşu olduğu için alfabenin 4. Harfinden (ç atlanmıştır) alan D Grubu 1933-51 arasında düzenli olarak 15'ten fazla sergi açmıştır. Gruba 4.sergide Bedri Rahmi Eyuboğlu, Arif Kaptan ve Salih Urallı; 9. Sergide Hakkı Anlı, Sabri Berkel,

¹³³ A.g.e., 96

¹³⁴ A.g.e., 101

Fahrelnissa Zeid ve heykeltci Nusret Suman; 15. Sergide de Kocamemi katılmıştır. D Grubu sanatçıları “akademizme ve yapay modernizme karşı, yaşayan sanatı topluma iletmeyi ve onların beğenilerini doğru ve çağdaş bir tavra yönlendirmeyi” amaçlamaktaydılar. Müstakiller gibi D Grubu da sanat ve sanatçılarla toplum arasında karşılıklı bir iletişim kurmak için büyük çaba harcamıştır. Sanatçılar bu bağlamda, özgün yapıtlarının yanı sıra kopyalar sergileyerek ve çağdaş sanatı tanıtan konuşmalar yaparak sergi etkinliklerine halkı eğitmeye yönelik bir boyut kazandırmış, Elif Naci ve Nurullah Berk’in basınla olan yakın ilişkileri de topluluğun sanat çevrelerinde etkili bir yer edinmesini sağlamıştır. Ayrıca Berk gerek çeşitli yazılarında, gerek kitaplarında D Grubu’nun Türk resmi içindeki önemini sürekli vurgulayarak grubun sözcülüğünü sonuna değin sürdürmüştür. 1937’de GSA’nın Resim Bölümü şefliğine getirilen Fransız ressam Levy’nin D grubu üyelerinin büyük bir çoğunluğunu akademinin öğretici kadroları arasına katması D Grubu’nun başlangıçtaki dinamizmini yitirmesi ve ülke sanatını yönlendirici bir konuma erişmesi gibi iki değişik gelişmeye neden olmuştur. 1933-36 arasında kuruluş dinamizmini yaşayan ve bunu yansıtan grup, 1936-51 arasında başlangıçtaki coşkusunu yitirmesine koşut olarak gelişen bir kurumlaşma sürecini yaşamıştır. Bunun en belli başlı göstergelerinden biri, sanatçıların sergilerini akademi salonlarına taşınmasıdır. Ayrıca D Grubu sanatçıları, devletin sanat politikasını yönlendiren akademideki konumları nedeniyle, uzun yıllar boyunca kendi sanat görüşlerini resmi çevrelere ve sanat ortamına kolayca benimsetmek olanağını da bulmuşlar, sanat kültürünün yayılmasına çok büyük bir katkıda buldukları gibi, eğitici olarak da sayısız sanatçının yetişmesinde etkili olmuşlardır. D Grubu’nun sanatı temelde, her türlü duyusal davranışı reddeden akılcı yaklaşımı benimser. Bu sanatçılar kendi aralarındaki bireysel üslup farklılıklarına karşın, Türk resmine akılcı ve “aydın” bir yaklaşım getirmek, resimde teknik ve düşünceyi birleştirmek gibi bir amaç çevresinde birleşmiş görünürler.”¹³⁵

¹³⁵ (Bkz. 131), A. ÇOKER, K. İSKENDER, 371



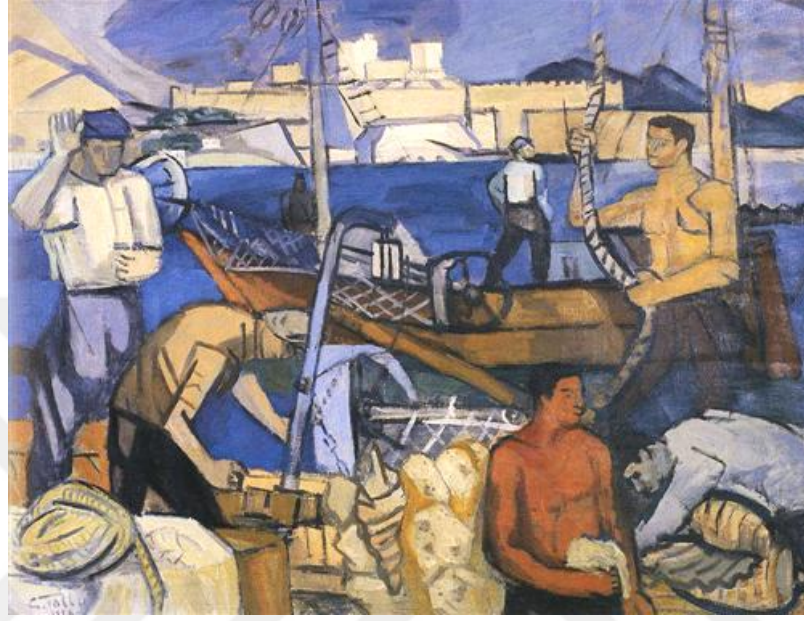
Resim 25: Nurullah Berk, *Ütü Yapan Kadın*, 1977, Tuval Üzerine Yağlıboya, 99 x 99 cm

“1914 Kuşağı (Çallı Kuşağı) olarak da tanınan İzlenimci ressamların (İzlenimcilik) resimde deseni yok eden anlayışlarına karşı çıkmışlar, desen yapısını ve küteselliğini yeniden kurmak için, Rönesans ustalarına dönmeyi benimsemişler, ayrıca Akademiizm’e ve körü körüne doğa kopyacılığına da son vermeyi amaçlamışlardır.”¹³⁶

“Sanat görüşleri Cezanne geleneğinin izleyicileri olan Ernest Laurent, Leger, Hofmann, Lhote vb. gibi ustaların atölyelerinde gördükleri eğitimin doğal bir sonucu olarak, kübist inşacı eğilimlerin bireşimi niteliğindeki bir biçim anlayışı üstüne temellenmiştir. Bu bakımdan Müstakiller’le aralarında büyük bir ayrılık yoktu. Ne de Çallı Kuşağı’na (1914 Kuşağı) karşı çıkmak açısından davranışları arasında bir fark söz konusuydu. Aradaki tek fark, belki de, görüşlerini daha aşırı ve ödünsüz bir tavırla savunmalarıydı. Bu bağlam içinde sözcülüğünü ettikleri Lhote’un formüleleştirilmiş Bireşimsel Kübizm’ine temellenen şematik bir biçimcilik anlayışıyla, ülke ülke sanatını yönlendirme ve yenileme çabaları belli bir zaman için etkili olmuştur. Ancak etkinliklerinin doruk noktasına tırmandığı bir sırada,

¹³⁶ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “D Grubu”, E. DAL, 416

Lhote'un öğretilerinin Avrupa'da Kübizm'in akademikleştirilmesi anlamına geldiğinin bilincine de çoktan varılmıştı. Düşüncedeki birlikteliklerine karşın, D Grubu üyeleri sanatsal planda değişik görüşler taşıyorlardı.”¹³⁷



Resim 26: Cemal Tollu, *Bodrum Süngercileri*, 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90 x 116 cm

“Örneğin, Berk’e göre, Cemal Tollu “hocasının etkisinde kalmış bir konstrüktivist”, Abidin Dino “illüstratör”, Zeki Faik’se “lirizmde kalmış bir sanatçı”dır. Nitekim Zaim, Bedri Rahmi ve Eren Eyüboğlu daha başlangıçta yerel konu ve motiflere yönelmiş bir tutum sergilemişlerdir. Elif Naci, Abidin Dino ve Arif Kaptan sonraki gelişmelerinde soyut (Soyut Sanat) ve figüratif arasında gidip gelen ve bazan da illüstrasyon çevresinde dolaşan eğilimleri temsil ettiler. Zeki Faik bir tür Soyut Dışavurumculuk’ta karar kılarken, Berk ve Tollu da gruba yöneltilen Batı taklitçiliği suçlamasından kaçınmak amacıyla, Minyatür ve Hitit sanatı gibi kaynaklara başvurarak kendilerini yenilemeye çalıştılar. Ne var ki 1950’lere rastlayan bu zorlama arayışlar çoğu kez biçimsel türden seçmeciliklerle sonuçlanmıştır.”¹³⁸

¹³⁷ (Bkz. 135), A. ÇOKER, K. İSKENDER, 371

¹³⁸ A.g.e., 371



Resim 27: Sabri Berkel, *Yoğurtçu I*, 1952, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162×130 cm. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi.

Geleneksel Türk örgelerini kullandığı yapıtlarıyla tanınan ressam, seramikçi ve şair Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun kullandığı renkler, seçtiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşırlar. Halk örgelerinin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak bireşime ulaştırmıştır. “Bu anlayışla yaptığı çalışmaları giderek renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte gelişmiştir.”¹³⁹

“*Resim nedir? Resim, ışığa kavuşan her şeyi büyük bir aşk ile incelemek ve bu aşkı renkler ve çizgiler aracılığı ile insanlara aşlamak sanatıdır.*”¹⁴⁰ diyen Bedri Rahmi, resimde 4 ana unsurdan bahseder; bular: “Renk, Leke, Çizgi ve Benek”tir.

Bedri Rahmi'nin “Merhaba Renk” isimli yazısının girişi şöyledir:

¹³⁹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “Eyuboğlu, Bedri Rahmi”, E. DAL, 573

¹⁴⁰http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/mitat_durmus_bedri_rahmi_eyuboglu_siirlerinde_isik_renk_uyumu.pdf

Kalamış iskelesinin arkasında güneş batıyordu. İskeleyle tramvay durağı arasında beş on tane, kabadayı çınar vardır. Karakış, ağaçların yapraklarını kökünden kazımış, ince kalın ne kadar dal varsa, hepsi damar damar gökyüzüne çizilmiş. Gökyüzü bir âlem. Güneş, Moda burnunun arkalarında bir yerde batmış olmalı. O taraf, ateş alev yanıyor.

“Kırmızı gülün alı var” diyen Rumeli türküsündeki al, böylesine katmerli bir kırmızı olmalı. Ama, bu belâli kırmızı, hiç bir ipucu vermeden morarıyor, sonra sezdirmeden turuncu kesiliyor, daha sonra, çınarların uçlarına doğru, turuncu kavuniçine dönüyor, sonunda, daha yukarılara doğru, kâğıt akı kadar aydınlık bir pembe, aynı koyulukta ılık, isimsiz bir mavide karar kılıyordu. Asıl kızılca kıyamet, ulu ağaçların en sık dalları arasında kopuyordu. Gövdelerin ve iri dalların yan yana gelmesiyle, heybetli nakışlar doğmuştu. Bunların aralarında kalan, en renkli gökyüzü parçalıklarının, renklerinden önce, aydınlıkları fişkırıyordu. İncecik dalların seyrek olduğu yerlerde, demin adını ettiğim renkler, adları sanlarıyla anılıyorlardı. Gökyüzündeki renklerin ipucu vermeden birbirleri içinde erimeleri, olgun bir kavun dilimini hatırlatıyordu. Hani kavunun en tatlı yerinde ateşalev bir renk tutuşur. Bu renk, dilimin dibindeki acı kabuk yeşiline değerken söner. Ama, bütün dilimden gözümüzde kalan bir tek renk tadıdır. Batan güneş kırmızısının birçok renklerden geçtikten sonra, aydınlık bir mavide karar kılması da aynı şeydi.

Derken, bir sürü kuş peydah oldu. Bunlar, ağaç demetlerinin çeşitli dallarına serpildiler. Kimisi seyrek dallardan birisinin tepesine kondu, kimisi de, sık dalların arasında kayboldu.

İçimden «Ah!..» dedim, «nerede bizim Akademideki atelyenin çocukları, şimdi burada olsalardı dört beş derste anlatabileceğim bir çok şeyi, dört beş dakikada anlatabilirdim. İşte, dörtbaşı mâmur bir tablo. İşte mağara devrinden günümüzün resmine kadar müzelerde, galerilerde, kitaplarda arayıp taradığımız dört cevher. İşte sanatımızı taşıyan dört direk:

Biri çizgi biri leke biri renk. Dördüncü adıyla sanıyla Benek...



Resim 28: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fener, 1973

*Karşımdaki konuda, hepsi açık-seçik yerli yerinde. Konuda beni derhal durduran, aydınlık gökyüzüne serpilmiş koyu lekelerdi. Ağır gövdelerden fıskıran binlerce dal, öylesine zengin, öylesine görülmemiş bir nakış örmüşlerdi ki, en ufak bir resim terbiyesi görmüş gözün, bu canım leke düzenini çiğneyip geçmesi imkânsızdı. Demek, bu tablo dört cevherden biri olan **leke** ile başlıyordu. Onun hemen ardından, pırıl pırıl renkler göze çarpıyordu.*

*Konunun ikinci kozu **renk**'ti. Daha sonra, incecik dalların gökyüzüne çektikleri başıboş yüzlerce **çizgi**. Bunlar da üçüncü planda yer alıyorlardı. Manzaranın tuzu biberi de dalların arasına serpilmiş kuşlar olmuştu. Bunlar da, adına **benek** dediğimiz dördüncü cevherin ta kendisi idi. Beneğin, çizgi, çizgi, leke, renk gibi, kendi başına buyruk bir resim elemanı olabileceğine çok zor karar verdim. Bundan on yıl önce, mesleğimizin temel direklerini kuran bu dört elemanı:*

«Dört küheylân çeker arabamızı.» diye anlatmış ve öğrencilerimden bunu bir kompozisyonla belirtmelerini istemiştim. Benek üstündeki tereddütlerimi kavrayanlar, öteki atları aynı boyda yaptıkları halde, beneği en arkada,

küçük bir tay olarak belirtmişlerdi. Aradan geçen on yıl, bu tereddütleri sildi. Ve küçük tay da ötekilerin boyuna ulaştı. (...)"¹⁴¹

“*Kanın rengini hatırlıyor musun Veysel?*
"Bedri Rahmi Eyüboğlu, Âşık Veysel'le konuşurken söz dönüp dolaşıp renklere gelir, serde ressamlık var ya, *'Ekmeğin rengini hatırlıyor musun Âşık'* diye sorar.
'Hayır' der şair.
'Tuzun rengini?'
'Hayır',
'İneklerin, mandaların, öküzün rengini',
'Hayır',
'Dağların, taşların, böceklerin, kuşların rengini?',
'Hayal meyal'.
Bedri Rahmi *'Kanın rengini?'* diye sorunca bu kez düşünür. *'Hatırlıyorum'* der.
'*Altı yaşında vardım, babamın kafa kâğıdında kırmızı mürekkeple yazılmış bir satır vardı, kan o renkte idi.*' Âşık Veysel, babasının nüfus cüzdanını gördükten yaklaşık bir yıl sonra görme yetisini yitirdi. Ona renklerden bir tek o cüzdandaki kırmızı kaldı. Ağacın yeşiline, göklerin mavisine, karın beyazına galip gelen o tek satırlık kırmızı, resmimizin en renkçi ressamı olan Bedri Rahmi'nin üzerine belki de en çok kafa yordğu bir renktir."¹⁴²



Aşık Veysel, Bedri Rahmi Eyüboğlu, 1954, Kağıt üzerine guaj, 37x27.

Resim 29

“D Grubu etkinlik gösterdiği yıllarda olumlu ve olumsuz tepkilere yol açmıştır. Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup D Grubu'nun Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini savunmuş, karşı çıkanlarsa grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını , halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir. Tüm tepkilere karşın D Grubu 1947'ye değin birliğini korumuştur. Grubun nesnelere oldukları gibi kopya eden ve giderek akademikleşen arayışlara karşı çıkması, bir tartışma ortamının doğmasını sağlaması, biçimsel de olsa yeni anlayışları uygulaması ve akademizme karşı tavır alması, dar bir çevreden oluşan resim dünyasına canlılık getirmiştir. D Grubu sanatçıları özellikle grubun dağılışından sonraki çalışmalarıyla

¹⁴¹ Bedri Rahmi EYUBOĞLU, 155-157

¹⁴² P Dünya Sanatı Dergisi Sayı: 50 - Kırmızı ve Sanat, 62

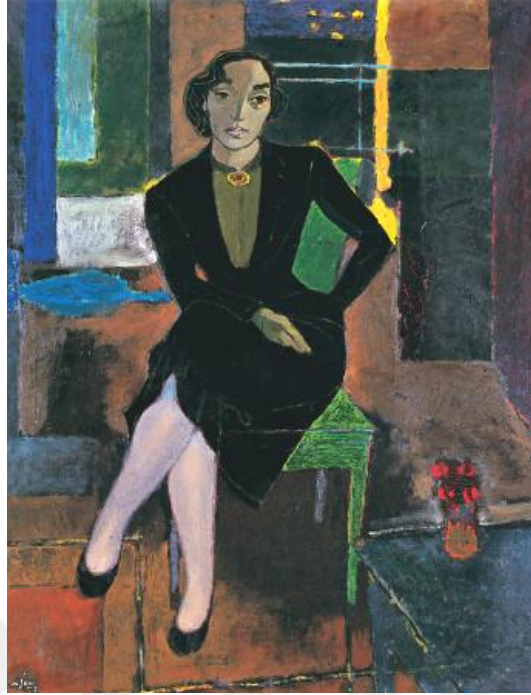
Türk resminde ulusal ve özgün olana ulaşmayı amaçlamışlardır. Bireysel çalışma ve araştırmalara ortam hazırlamada grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen ressamalara da bakış açısı kazandırmışlardır.”¹⁴³

D Grubu sanatçılarıyla birlikte Türk Resminde bireyselleşme ve özgürleşme artmış, renk baskın bir şekilde zaman zaman da soyut yüzeyler halinde kullanılmaya başlanmıştır. Nurullah Berk, Sabri Berkel, Arif Kaptan ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun özgün bireysel yaklaşımları renk kullanımlarıyla etkisini artırmış ve tüm bu sanatçılarla birlikte Türk resminde farklı renk kullanımları görselleşmiş, renk özgürlüğünü kazanmaya başlamıştır. 1914 kuşağıyla başlayan baskın renk kullanımını D Grubu'nun yukarıda ifadelendirilen sanatçıları yoğun bir şekilde eserlerinde irdelemiştir. Renk Türk Resminde artık kendi ifadesini ve varlığını göstermeye başlamıştı.

4.2.5. Yeniler Grubu ve Onlar Grubu

“Bati'daki sanat akımlarından etkilenerek ortaya çıkan D Grubu'na karşı, Toplumsal Gerçekçi içeriği savunan bir gruptur. Öncelikle düşün ve yazın alanında kendini gösteren Toplumsal Gerçekçilik, II. Dünya Savaşı'nın tedirginliği, ekonomik sorunlar ve beraberinde getirdiği toplumsal çalkantılar sonucunda kültür ve sanat hayatını etkilemiş ve bir ulusal sanat görüşü ağırlık kazanmıştır. Yeniler Grubu bu anlayışın resim sanatındaki yansımasıdır. Grup 1940'ta Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) resim hocası Levy'nin öğrencilerinden Nuri İyem, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Devrim, Kemal Sönmezler, Turgut Atalay ve D Grubu kurucularından Abidin Dino tarafından oluşturulmuştur.

¹⁴³ (Bkz. 118), E.DAL, 138



Resim 30: Nuri İyem, *Adalet Cimcoz Portresi*, 1952

Grubun kuruluş amacı, resmin Batı sanat akımlarının etkisinden kurtularak halka yönelmesi, toplumsal sorunlarla ilgilenmesidir. Yeniler ilk sergisini 28 Mart 1940'ta Gazeteciler Cemiyeti'nin Beyoğlu Lokali'nde düzenlenmiştir. İyem, abraş, Turan ve Dino'nun yanı sıra Agop Arad, heykeltarihi Faruk Morel ve afiş sanatçısı Yusuf Karaçay'ın da katılımıyla açılan ve "Liman Resimleri" adıyla anılan sergide İstanbul'un yoksul kıyı kesimlerinde yaşam savaşı veren insanlardan ve onların yaşamlarından görüntüler verilmiştir. Bu resimler modern resim estetiğinden uzak, özü biçimle birlikte yansıtan gerçekçi bir anlayışa sahiptir. Yeniler'le birlikte resim sanatında toplumsal konulara ve yöresel gelenekler yönelme eğilimi, kültürel ve toplumsal değişim ve bilinçlenmeyle oluşmaya başlamıştır. Grup üyeleri ulusallık, toplumsallık, yöresellik sorununa yeni bir bakış açısı getirmiştir. Yeniler'i oluşturan sanatçılar toplumsal içerikle konuları kendi anlayışları doğrultusunda işlerken yöntem ve teknik açıdan Batı'dan kopmamıştır.



Resim 31: Ferruh Başağa, *İsimsiz*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50x55 cm
Sanatçının yaptığı ilk konkret- kübik çalışması

“Liman Resimleri” sergisinin ardından Selim Turan, 1941’de de Abidin Dino gruptan ayrılmış, Fethi Karakaş, Mümtaz Yener, Haşmet Akal, ve Ferruh Başağa’ysa gruba katılmıştır. 1941 ve 42’de arka arkaya açılan sergiler, Yeniler’in kısa sürede önemli ve etkili bir noktaya gelmesini sağlamıştır. Grup, Levy’yle akademi dışı sanatçılardan yazar Ahmet Hamdi Tanpınar, felsefeci Hilmi Ziya Ülken ve psikolog Şekip Tunç’un sürekli desteğini alırken, D Grubu’nun, Burhan Toprak’ın akademi çevresinin , şair Orhan Seyfi Orhon’la romancı Peyami Safa’nın sert eleştirilerine hedef olmuştur. 1944’e değin çalışmalarını kesintisiz olarak sürdüren yeniler, 1946’da bazı üyelerinin Toplumsal Gerçekçilik’ten uzaklaşmaları, bazılarının ise Paris’e gitmeleri üzerine dağılmaya başlamış ve giderek etkinliğini yitirmişse de 1951’ e değin 20’ye yakın sergi düzenlemiştir.”¹⁴⁴

Yeniler Grubu sanatçıları ortak konuları ele alsalar da biçimsel olarak da desenci yapıları açık-koyuyu temel alan form yaklaşımları temel paydalarıdır. Nuri İyem’in biçim ve formu temel alan yaklaşımı, Avni Arbaş’ın deseni ve mekanda kullandığı

¹⁴⁴ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, N. ARSLAN, “Yeniler Grubu”, 1939

doygun renkleri, Selim Turan'ın lirik yaklaşımlarında renk ana etmen olarak yer almakla beraber soyutlamalarında tek rengin olanakları ve doygun kullanımı fakat yine de desen ve biçimin önemi, Nejat Devrim'in soyutlama ve soyut çalışmalarında açık koyu ile birlikte renk önem kazanmakta farklı ton değerlerindeki renkler özünü kaybetmeden doygun olarak bütünlük içerisinde yer alması, Turgut Atalay'ın biçim, form ve ton eksenindeki çalışmalarında rengin irticalen yer alması, Fethi Karakaş'ın çalışmalarında ise rengin atmosfer etkisi bağlamında yer alması, Mümtaz Yener'in desenci yaklaşımına rengin lokal ya da atmosfer etkileri olarak yer alması, Yeniler Grubu'nun rengi önemsemesiyle birlikte daha çok desen ve form eksenli yaklaşımlarının ifadesidir. Ancak Ferruh Başağa'nın çalışmalarında ise renk olmazsa olmazdır. Soyutlamacı yaklaşımlarında açık-koyu, ışık gölge etkilerini tek rengin varyasyonları ya da tamamlayıcı renklerin oluşturduğu kontrastlıklarla görselleştirir.

Sonuç olarak denebilir ki Yeniler Grubu için genelde renk tamamen yardımcı öge olarak kullanılmış, yine de rengin irticalen kullanımıyla da dikkat çekmiştir.

“Onlar Grubu, Mayıs 1947’de Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun öğrencilerinde Ivy Stangali, Leyla Gamsız, Hulusi Sarptürk, Mustafa Esirkuş, Nedim Günsur, Fahrünnisa Sönmez, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fifret Otyam tarafından kurulmuştur. Amaçları Anadolu’nun geleneksel nakış öğeleriyle çağdaş Batı resminin anlatım biçimlerini birleştirerek , doğadan ve yaşanan gerçek çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemekti. Bedri Rahmi’nin sanata ve resme ait düşünceleriyle yapıtlarından etkilenen Onlar, İstanbul’da Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki eğitimleri süresince Batılı ustaları çok iyi tanımış, Dürer ve Leonardo Da Vinci gibi ressamların desenleri üzerinde çalışmış, Türk bezeme sanatlarından aldıkları örgelerle, yöresel çizgileri bu sağlam temel üzerine oturtmuşlardır. 1947’de GSA’nın yemekhanesinde açtıkları ilk serginin iki afişinden birinde El Greco’nun bir insan figüründen ayrıntı, öbüründe ise bir Anadolu kilimi deseni bulunmaktaydı. Bu afişler bir anlamda Doğu ve Batı’nın sanat birleşimi gibiydi. İlk sergiden sonra üye sayısı hızla artan topluluk, gerek ele aldığı konularda, gerek anlatım ve teknikte özgün bir çizgiye ulaşmış; grup sanat çevresinde yeni bir soluk olarak görülmüştür. Topluluk ortak bir sanat görüşü geliştirmekle birlikte üyelerin her biri kendi özgün çizgisini korumuştur. Onlar, Türk

resim sanatında, önemli bir toplumsal hareket olarak dikkati çekmiş, sonraları üyelerinin bir kısmının resmi bırakmasına karşın büyük bir bölümü çalışmalarına devam etmiş ve Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır.”¹⁴⁵

Onlar Grubu da yeniler Grubu’ndan farklı olmayan biçim ve renk kullanımını yeğlemişlerdir.

Soyut Eğilimler:

“II. Dünya savaşı Avrupa’sında Kübizm sonrası estetiğine dayanan biçim anlayışı yerini bütünüyle soyut sanata ve özellikle de “Taşizm” ya da Soyut Dışavurumculuk gibi yaklaşımlara bırakmıştır. Kimi çevrelerce Sartre ve Camus gibi düşünür-yazarların kişiliğinde güncellenen Varoluşçuluk düşüncesinin sanattaki karşılığı olduğu ileri sürülen bu akımların Türk sanatına yansımaları 1950’lerin ortalarına rastlar. Bu gelişmede, savaş sırasında kendi içine kapanan Türkiye’nin 1950’lerle birlikte Batı’ya ve çok partili demokrasiye açılma politikasını benimsemesinin büyük bir payı vardır. Bu açılma bağlamında Türk sanatının Batı’da tanınmasını sağlamak amacıyla 1948’de Amsterdam’da “Ulusal Türk Sanatı Sergisi”; 1954’teyse Atina, Belgrad, Moskova ve Leningrad (St. Petersburg) gibi kentlerde “Çağdaş Türk Sanatı Sergisi” gibi sergiler açılmıştır. Öte yandan, Türkiye’nin bir yıl önce (1953) üyeleri arasına katıldığı Uluslar arası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) 5. Kongresini 1954’te İstanbul’da yapmış; kongre nedeniyle aralarında Paul Firens, Lionello Venturi, Pierre Francastel, Read, Jaques Lassaigne, J.J. Sweny, J.Leymarie ve Werner Hoffmann’ın da bulunduğu ünlü sanat yazarları ve eleştirmenler İstanbul’a gelmişler ve Türkiye’de kaldıkları sürece Türk sanatıyla yakından ilgilenmişlerdir. Bu arada bir bankanın düzenlediği “Türkiye’de İş ve Üretim” konulu yarışmalı sergide Read, Venturi ve Firens’dan oluşan seçici kurulun Aliye Berger’in *Güneş* adlı soyut resmini birincilikle ödüllendirmesi sanat çevrelerinde ilk anda büyük bir tepki yaratmış; Bedri Rahmi ve Cemal Tollu gibi bazı ressamlar bu kararı eleştirmişlerdir. İlk örnekleri o sıralarda görülmeye başlanan soyut eğilimlerin bu olayı izleyen yıllarda hızla gelişmesi bir rastlantı sayılmaz.

¹⁴⁵ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, N. ARSLAN, “Onlar Grubu” , 1377

Cemal Bingöl, Nejat devrim, Halil Dikmen, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan Turani, Lütfü Günay ve Adnan Çoker soyut anlayışa yönelen ilk sanatçılar arasında yer alırlar. Lütfü Günay ve Adnan Çoker'in Şubat 1953'te Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakülte'sinde ve İstanbul'da Maya Galerisi'nde, bir yıl sonra da gene Ankara'da Dil ve İstanbul'da Maya Galerisi'nde, bir yıl sonra da gene Ankara'da Helikon Galesi'nde, "Non-Objektif" Başlığı altında açtıkları sergiler, soyutlama yolunda atılmış ilk adımlar arasında sayılır. Bu ikiliyi Cemal Bingöl'ün Helikon'da açtığı soyut sergi izlemiş; 1954'te İstanbul, Şehzadebaşı'ndaki *Kuyucu Murad Paşa Medresesi*'nde 20 kadar sanatçının katılımıyla açılan resim heykel sergisiyse bu anlayışın ilk toplu gösterilerinden biri olmuştur. Sergide Kuzgun Acar, Lütfü Günay ve Adnan Çoker gibi adların yanı sıra Nuri İyem ve Ferruh Başağa gibi "eski" Yeniler de vardı. Soyut anlayış kısa bir süre sonra DRHS 'nin başlıca eğilimi durumuna gelirken, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu, Şadan Bezeyiş, Hasan Kavruk, Hamit Görele gibi sanatçıların da soyuta yöneldikleri görülür."¹⁴⁶



Resim 32: Cemal Bingöl, *Soyut Kompozisyon*, Duralit Üzerine Yağlıboya, 82 x 128 cm Ankara Resim ve Heykel Müzesi

¹⁴⁶ (BKZ. 137), A. ÇOKER, K. İSKENDER, 373

Ferruh Başağa'da rengin, özgürlüğünü kazanmak için önemli bir adım atmış olduğu görülür. “Başağa'nın yapıtlarına, ilk resimlerinden bugüne renk açısından bakıldığında ilginç bir değişim göze çarpıyor. Renkler giderek aydınlanmış, ışıdamaya başlamış. İlk resimlerinde genellikle koyu renkler ağırlıkta. İster manzara, ister portre, konu ne olursa olsun resimlerin hüznü bir havası var. 50'li yılların sonunda ve 60'lı yıllardan öteye renkler giderek aydınlanıyor. Koyu renkli resimlerde bile resmin ortasındaki, sonsuzluğun simgesi olarak yorumlayabileceğimiz boşluğu vurgulayan aydınlık renk alanı ilk dönem resimlerindeki hüznü dağıtıyor. Kişi yaşlandıkça genellikle dünyası daralır, kararır. Başağa tam tersine yaşlandıkça kendine aydınlık, güneşli, sıcak bir kurgusal dünya yaratmış. Neşeli bir dünya ve resimlerindeki hızlı ritmlere karşın dingin bir dünya. Soğuk renklerle dile getirilmiş olduğunda bile, araya giren sıcak renkli geometrik biçimler ya da rastlantıymış gibi bir yerlerde sıkışıp kalmış küçücük üçgenlerle bu dünya sıcaklığından hiçbir şey yitirmiyor. Bunu kendisine söylediğimde iki nedeni olabileceği yanıtını verdi. Biri, Leopold Levy'nin öğrencisi olarak onun etkisi olabileceği, öteki gençliğindeki yaşam koşullarının getirdiği sıkıntılardan kaynaklanabileceği. Gerçekten o dönemde yaptığı resimlerde Levy'nin renkleri belirleyici olmuş gibi görünüyor. Zaman içinde bu etkiden sıyrılmış. Kendi özgün renk dünyasını yaratmış. Kuşkusuz bunda da yaşam koşullarındaki olumlu değişimin ve sanatsal arayışlarında yolunu bulmuş olmanın getirdiği rahatlamamanın etkisi var.”¹⁴⁷

“Başağa'nın resimlerine bugünden geriye baktığımızda, biçimlendirme öğeleri arasında – resimleri müziğe yaklaştıran – iki temel öğenin kompozisyonun yapısında ağırlıklı bir yer aldığını görüyoruz: ritim ve renk. Daha ilk manzara resimlerinde, doğadan yaptıklarında Başağa'nın ritim ve renk duyarlılığı kendini belli ediyor. Resim soyutlamaya yöneldiği oranda kompozisyon içinde ritim önem kazanıyor ve

¹⁴⁷ Nazan İPŞİROĞLU, **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararsı Etkileşim**, 170

giderek geometrik biçimlerle, renk alanlarıyla, dahası ışıkla bütünleşerek doğrudan kompozisyonun yapısını oluşturuyor.”¹⁴⁸



Resim 33: Ferruh Basaga, 2009, İstanbul

“Soyut resmin Türkiye’deki gelişmesi ve yönelişleri Batı’daki gelişim ve çeşitlenme biçimleriyle benzer özellikleri paylaşır. Soyut sanat Batı’da olduğu gibi, Türkiye’de de iki genel eğilim doğrultusunda sınıflandırılabilir bir gelişim göstermiştir. Bunlardan ilki, fırça işçiliği ve boya dokusunun dışlandığı geometrik-soyut, ikincisi ise serbest fırça işçiliğine dayanan lirik, kendiliğinden ve bir yere kadar da Dışavurumcu sayılabilecek anlayıştır. Soyut eğilimi temsil eden Türk sanatçıların bu genel eğilimler içinde tam bir kesinlikle ele alınması, bir anlamda olanaksız gibidir. Çünkü bunların büyük bir çoğunluğu genel eğilimler arasında gidip gelen davranış örnekleri vermişlerdir. Ayrıca bir bölümü soyut ağırlıklı resim yapmakla birlikte figüratif öğelere de yer verirken , bir bölümü de zaman zaman soyut figüratif arasındaki gidiş gelişlere ayak uydurmuştur. Bütün bunlara karşın, Sabri Berkel ve Cemal Bingöl gibi ressamlar geometrik-soyut (Geometrik Soyutlama) : Zeki Faik İzer, Lütfü Günay, Adnan Turani ve 1970’lere değin de Adnan Çoker lirik soyut (Anlatımcı Soyutlama), Soyut Dışavurumcu ya da Hareketli Soyut gibi çeşitli adlarla tanımlanan eğilimlerin temsilcileri sayılırlar. Bunlar dışında Şemsi Arel , Abidin Elderoğlu, ve bazı yapıtlarıyla da Sabri Berkel , “kaligrafi” ve

¹⁴⁸ A.g.e., 173

“hat” sanatından yola çıkarak , soyut biçimi geleneksel bir görsellikle bağdaştırmaya yönelik girişimleriyle ilgi çekmişlerdir.”¹⁴⁹

Devrim Erbil şöyle bir anekdot sunar: “Renkli resimleri gösteren araç, gereç, televizyon gibi, yayın gibi, hiç bunların olmadığı bir dönemde kaldı ki yine Bedri Rahmi’nin bir sözüyle; “*ben, Akademi’yi bitirinceye kadar iki tane renkli resim gördüm*” dedi. Biri Van Gogh’un “*Postallar*”ıydı, diğeri de Gauguin’in bir resmi.”¹⁵⁰ Bunun üzerine, 60’lı yıllar Türk Resim Sanatına, Ali Akay, şöyle atıfta bulunur: “...bir büyük düşünce dünyası, fikir dünyası, fikir tarihi içindeki bu yerin, evrenselleştirilmeye çalışılan bu yerin çok ilginç bir şekilde, renkli resim iki tane görmüş, siyah-beyaz, boyutu bilinmeyen batı sanat tarihi resimlerine bakarak, ustaların izinden gidilmiş bir dünya çıkıyor karşımıza.”¹⁵¹



Resim 34: Bedri Rahmi Eyüboğlu

Aydın Ayan, Bedri Rahmi’nin soyut eğilimindeki döneminden şöyle bahseder: “Bedri Rahmi Eyüboğlu, 60-70 döneminde Amerika’ya gidip de Rothko’dan

¹⁴⁹ (BKZ. 146)., A. ÇOKER, K. İSKENDER, 373

¹⁵⁰ Devrim ERBİL, Bedri RahmiEyüboğlu Sempozyumu

¹⁵¹ Ali AKAY, Bedri RahmiEyüboğlu Sempozyumu

etkilenme sürecinde artık doğaya yönelme değil, soyutlamaya değil, tümüyle soyuta yöneliyor. Ama bu soyuta yönelme döneminde bile yerden bulduğu çakıl taşı, deniz kenarından bulduğu, doğada bulduğu kumla şunu, bunu, Anadolu’da bulduğu kilimi ekliyor çalışmasına. (...) “*ben kendimi 30 lu yıllar 40 lı yıllarda bulmuştum*” der. Yani tavrını o zamanlarda ortaya koymuştu, coşkusunu ... ortadaydı. Ama 60-70 dönemi için zaman zaman renkçi mi renkçi, zaman zaman acaba dediği olmuştur. Çok güzel ve renkçi resimler yapmıştır, çok yaratıcı şeyleri vardır yaptıklarında ama tümüyle soyuta yaklaştığı, soyutu denediği dönem o dönemdir.”¹⁵²

“Soyut sanata gösterilen ilgi 1970’lerde hızla azalmaya başlamış ve birkaçı dışında soyutçuların çoğu yeni bir boyut içinde güncelleşmeye başlayan figüratif anlayışlara dönmüşlerdir”¹⁵³

Cemal Bingöl, açık-koyunun etkisindeki çalışmalarında renkleri alanlar/yüzeyler halinde doygun bir şekilde uygulaması, Arif Kaptan’ın rengi serbest ve lirik kullanımı, Adnan Turani’nin çizgi temelli renk kontrastlıkları ve serbest sürüşleri, Adnan Çoker’in rengi ötelemesi, Sabri Berkel’in biçim ve renk esaslı çalışmaları, Zeki Faik İzer’in renkli çizgileri esas alması, Berger ve Zeid’in renkle doygun ve lirik etkiler elde ettiği atmosferik kullanımı soyutlama ve soyut eğilimleri Türk Resmine Renk bağlamında yer almasını sağlamış, sonuçta Renk kullanımı ve rengin olanakları Türk Resim Sanatında bu sanatçılarla birlikte önemli hale gelmiş ve sonraki sanatçılara bir kılavuz oluşturmuştur.

4.2.6. 1960’lı Yıllardan Günümüze Renk

“Soyut resmin doruk noktasını yaşadığı dönem dışında, genelde Türk Resim sanatı başlangıcından bu yana figür kökenli bir gelişim çizgisi izlemiştir. Ayrıca soyutun genelde sanatın, özellikle de sanatçının ulaşabileceği son aşama olarak algılandığı 1960’larda bile, figüratif sanat

¹⁵² Aydın AYAN, Bedri Rahmi Eyüboğlu Sempozyumu

¹⁵³ (BKZ. 149)., A. ÇOKER, K. İSKENDER, 373

bütünüyle sahneden çekilmiş değildi. Ancak özle-biçimi toplumsal bir amaçla bütünleştirebildiği zaman resim, soyutun hiçbir biçimde görmediği bir tepkiyle karşılaşmıştır. Örneğin, 5-15 Mayıs 1956'da Ankara'da TBMM Binası'na asılmak üzere satın alınacak yapıtların saptanması amacıyla açılan "Vilayet Tabloları" sergisinde bazı yapıtlar içeriğinden ötürü tepkiyle karşılanmış ve sergi dışı bırakılmıştır. 27 Mayıs 1960'tan sonra sanatın sanatçının toplum sorunları karşısındaki tutumu giderek artan bir oranda tartışılmaya başlanmış. 1950'lerle birlikte gündeme gelen "kalkınma" atılımının sosyoekonomik alanda yarattığı olgular sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar, kaçınılmaz olarak daha geniş kitlelere nasıl ulaşabileceği sorununa çözüm aramaya koyulmuşlardır. 1963-64'te Paris, Brüksel, Berlin, Viyana ve Roma gibi Avrupa sanat merkezlerinde dolaştırılan "Çağdaş Türk Sanatı Sergisi"nin gördüğü "kabül"ün Türkiye'ye yansımaya biçimi de, Türk sanatçıların yeni bazı yerel ve toplumsal yönelişler içine girmesinde belli ölçüde etkili olmuştur. Serginin tek seçicisi, sanat görüşü Paris Okulu çevresinde biçimlenmiş Jacques Lassaigne'di Turgut Zaim, Eşref Üren, Orhan Peker, Nedim Günsur ve benzer eğilimleri paylaşan bazı sanatçıların yapıtlarının yer almadığı bu sergide, Paris Okulu kökenli etkileri taşıyan resimler fazla önemsenmezken, Türkiye'ye özgü bir havayı yansıtanlar ilgi toplamıştı. Sergi komiseri Nurullah Berk, genelde "kişiliksiz" bulunan serginin ardından, Türk sanatının ancak kendine özgü ulusal bir anlam çerçevesinde dikkate değer bir içerik kazanabileceğini ileri süren yazılar yazmaya başlamıştır. Serginin Avrupa kentlerinde yarattığı izlenimler bir yandan Paris Okulu'nun izleyicilerini düş kırıklığına uğrattırken, öte yandan da o sıralarda arka plana itilmiş olan gerçekçi, figüratif ve toplumsal eğilimlerin yeniden güçlenerek gündeme gelmesine neden olmuştur. Böylece Türk Sanatçıları yeni arayışlar içine girerken, öteden beri Toplumsal Gerçekçi yaklaşımı sürdüren Neşet Günal ve Nedim Günsur'e ek olarak , figüratif resmi yeniden benimseyen Nuri İyem ve resme 1960'larda başlayan Cihat Burak gibi ressamlar da toplumsal içeriğe öncelik tanıyan ürünler vermişlerdir. Toplumsal yaklaşımların gelişmesinde, özellikle Anadolu köylüsü yaşam

biçimini insancıl bir bakış açısı kapsamında anıtsal bir biçime döktüğü “Toprak Adamları” dizisiyle Neşet Günel etkili olmuştur.”¹⁵⁴



Resim 35: Neşet Günel, *Kapı Önü*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 x 170 cm

“Gerçekçi eğilimdeki sanatçıların verimine koşut olarak, toplumsal nitelikli sergiler de artmıştır. Örneğin Cihat Burak, Neşet Günel, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Gürol Sözen’in 25 Haziran 1968’de İstanbul, Harbiye’deki bir galeride açtıkları karma sergi “Resim Sanatı ve Toplum” adını taşıyordu. Değişik kişiliklerine karşın, ana temasını sanatçıların üzerinde birleştikleri “toplumsal ilgi”nin oluşturduğu sergi belki başlı başına bir sanat olayı değildi, ama bu tutum Burak, Günel, Günsür, İyem ve Turgut Zaim’in 1977’de “Beş Gerçekçi ressam” gibi toplumsal içerikli sergiler, çok ender olarak belli kalıplar dışında değerlendirilen Türk resminde, toplumsal içerikli sergiler, toplumsal gereksinimlerden doğan bir yaklaşımın yaygınlaşmasıyla sonuçlanan sürecin birbirini izleyen halkalarını oluşturmuştur. 1960’larda figüratif resmin bir başka kolu da folklordan ve halk sanatlarından esinlendiği düzenlemeleriyle Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Turan Erol’la Orhan Peker’in boya hamurunun iyice

¹⁵⁴ A.g.e., 373-375

duyulduğu dokusal leke düzenlemelerine kadar uzanıyordu. Bedri Rahmi katıksız halk sanatı motiflerini zaman zaman en soyut biçimlerine kadar zorlamıştır. Erol ve Peker’se soyutlama düzeyi biçimleri aracılığıyla, doğa karşısında duydukları lirizmi ve “ressam” kişiliklerini tuvale yansıtmakla, resimde sezgisel bir davranışın örneklerini vermişlerdir.

1970 sonrası toplumsal alanlarda olduğu gibi, sanat alanında da büyük değişikliklerin, bir anlamda da “çoğulculuğun” yaşandığı bir dönem olarak belirginlik kazanır. Her türlü eğilimin birbiriyle yarıştığı ve durmadan değişen çoğulcu ortamda sanat etkinlikleri de baş döndürücü bir hıza erişmiştir. Başta İstanbul olmak üzere, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerde sayısız galeri açılmıştır. Bunların her ne kadar Batı’daki örnekleri gibi belli bir görüş, kuşak ya da grubu destekleyerek sanata hizmet edebilecek bir düzeye ulaştıkları söylenemezse de , etkin bir sanat pazarının yaratılmasındaki payları yadsınamaz. Resme gösterilen ilgi ve resim satışlarındaki büyümeyle, “galeri” ve sanat pazarında İzlenimcilik ve Kübizm’in uzantısı akımlarla bazı yerelci yaklaşım örnekleri, resim koleksiyoncularının “moda ve para eden” gözdeleri olarak işlem görmüştür. Resim satışlarının pazardaki yankıları, gerçek sanat sorunlarını gölgede bırakan bir ilgi boyutu kazanmış, bu ilgi, Batı’da yaşayan bazı Türk ressamlarının ülkeye geri dönmelerine, bazılarının da etkinliklerini yerel pazara taşımalarına neden olacak kadar büyük bir boyuta ulaşmıştır. Ayrıca özel kuruluşların giderek daha çok sayıda düzenledikleri yarışmalı ve ödüllü sergiler de sanat ortamının canlılık kazanmasında etkili olmuş plastik sanatlar dergileriyle günlük basının sanat ayırdığı sayfalar görece olarak çoğalmıştır. Bütün bu gelişmeler ülke sanatını neredeyse 100 yıldır yönlendiren İDGSA’nın bu işlevinin hiç değilse büyük bir bölümünün bir yandan bu kurum dışına kaymasıyla sonuçlanırken. Öte yandan da neden olduğu kargaşa ortamında yeni ve özgün değerler yaratamamanın çelişkilerini sergilemiştir. Türk resminde Cumhuriyet’ten bu yana toplumsallık-bireycilik; evrensellik-ulusallık; sentezcilik - tekilcilik; soyut-figüratif karşıtlığı kapsamında gelişen savlar ve çekişmeler, 1970 sonrasının tartışma ortamında olası en aşırı kutuplaşmalara kadar zorlanmıştır. Bir

başka bakış açısıyla, Türk resminin bu dönemdeki gelişmesi söz konusu kutuplaşmalara kadar zorlanmıştır. Türk resminin bu dönemdeki gelişmesi söz konusu kutuplaşmaların iyice berraklaşarak gerilimlere varıldığı yeni bir başlangıç aşaması olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda soyuttan figüre doğru çeşitlenen beş eğilim belirmiştir. 1) Soyut eğilimler, 2) Yenilikçi eğilimler, 3) Figür-soyut bireşiminde lirik arayışlar, 4) Toplumsal ve yerel(ci) eğilimler, 5) İfadeci (anlatımcı) - simgesel figürde bireysel arayışlar. 1980’lerin soyut eğilimleri, bu türde ürün veren sanatçıların 1955-70 yılları arasının soyut resim çeşitliliğini de yineleyen ve bazılarının üsluplarında iyice derinleşmeyi amaçlayan çabalarıyla belirginlik kazanmaktadır.”¹⁵⁵



Resim 36: Burhan Doğançay, *Perfect Curls*, 1986, Tuval Üzerine Akrilik

“Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker gibi, giderek geometrik-soyutta birleşmiş 1960’ların “eski” soyutçularına, 1980’lerde Burhan Doğançay, Halil Akdeniz, Adem Genç, Tamer Akakıncı (Akatünvel Grubu), Bekir Sami Çimen ve Süleyman Saim Tekcan gibi yeni adlar katılmıştır. En katı geometriden, lirizmin sınırlarında dolaşan gevşek bir

¹⁵⁵ A.g.e., 373-375

geometri anlayışına kadar çeşitli ayrımlar içindeki bu sanatçılar arasında Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker de geometrik bir tabandan yola çıkarak mistik/öznel bir etkiyi arayan davranışı temsil ederler. Adnan Turani, Selim Turan, Erdal Alantar, Erol Eti, Güngör Taner, Zafer Gençaydın, Zahit Büyükişleyen gibi sanatçılar, çeşitli eğilimleri lirik-soyutun karşıtı olan türü benimsemişlerdir. Yenilikçi eğilimler alabildiğine çeşitlilik gösterir. Pop Sanat çağrışımı imgeleri kullananlar, Foto-Gerçekçilik, Kavramasal Sanat, Yeni Dışavurumculuk vbg akımların görel olarak belli bir güncellik peşindeki temsilcilerinin anlayışları, bu başlık altında yer alır. Katışıksız bir Foto-Gerçekçilik akımının biçim ve estetiğiyle paralellik sergiler. Buna karşılık gerek Pop, gerek Foto-Gerçekçi imgelerin parçalar (fragman) durumunda kullanımı oldukça yaygın sayılır. Özdemir Altan ve Zekai Ormancı kimi yapıtlarında kent, moda, endüstri gibi çağdaş yaşam alanlarından kaynaklanan imgelerin parçalanarak, “kolaj” a özgü bir tat ve teknik yapı içinde yeniden bütünleşmesine dayanan bir anlayışla ilgi çekerler. Öte yandan, Şükrü Aysan, Gürel Yontan, serhat Kiraz, Nihat Kahraman, Ahmet Öktem, ve bir anlamda da Adem Genç gibi sanatçılar, Batı’da 1970’lerde Duchamp’ın “jestüel davranışlar”ının ve “hazırnesne”lerinin bir uzantısı ya da yansıması olarak gelişen Yeni Dada ve kavramsal sanat gibi anlayışlar çerçevesinde , sanatın anlamını, sanatsal işlem ve süreci soruşturmaktadır. “Çevreye karışma/müdahale”, belgelenmiş “jestüel davranışlar” ve sanat nesnelere olarak nitelendirilen bu ürünlerde her türlü güncel olay ve çevreyi konu alan imgelerin bazan kendisi, bazan fotoğrafı ve bazan da yalnızca kavramı kullanılarak, batı sanat çevresindeki güncel gelişmelere koşut sayılabilecek bir tavır izlenir.

1970’lerin sonlarıyla 1980’lerin başlarında Pop ve Kavramsal çıkışlı anlayışlar “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” başlığı altında bir araya getirilmekte, ayrıca MSÜ’nün (.İDGSA) 1977’den beri her iki yılda bir düzenlediği “Yeni Eğilimler Sergisi”nde de varlığını duyurmaya çalışmaktadır.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ A.g.e., 373-375



Resim 37: Ömer Uluç, *Bu da ne? (Konuşma)*, 2004, Karışık Teknik, 80 x 120 cm

“1980’lerle birlikte Türkiye’de de anlatımını bulan en güncel akımlardan biri de Yeni Dışavurumculuk’tur. Gerek Batı’da, gerek Türkiye’de bu akımı geçmiş dönemlerde görülen Dışavurumcu yaklaşımlardan ayıran öğeler kesin olarak saptanamamıştır. Adın başındaki “yeni” yalnızca o sırada gündemde bulunduğunu anlatmaktadır. Ayrıca, “kötü resim” (*bad painting*) olarak tanımlanan eğilim de Bazan Yeni-Dışavurumculuk içinde irdelenmektedir. Yeni-Dışavurumculuk’un Türkiye’deki temsilcileri son dönem resimleriyle Ömer Uluç, Mehmet Gülerüz ve Bedri Baykam’dır. Fuat Acaroğlu (d.1951), Hale Arpacıoğlu da kimi zaman aynı akımın içinde sayılmaktadır. Avni Arbaş, Adnan Varınca, son dönem işleriyle Orhan Peker, Turan Erol, Şadan Bezeyiş, Devrim Erbil, Dinçer Erimez, Mustafa Ayaz, Erol Akyavaş, Nuri Abaç, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Mustafa Pilevneli, Mustafa Aslier, Burhan Uygur, Özer Kabaş gibi sanatçılarsa, daha çok bireysel üsluplarıyla tanınır ve yer yer bazı ortak özellikler sergilerler. Benzerliklerin başında, soyut-figür bireşiminde bütünleşmek gelir. Soyutlama düzeyi en ileri olanlar da içlerinde olarak, bu sanatçıların yapıtlarında kıvrak bir fırça işçiliği ve doku tatlılarıyla anlam kazanan biçim ve düzen arayışı lirik bir görsel etkiyle sonuçlanır.¹⁵⁷

¹⁵⁷ A.g.e., 373-375

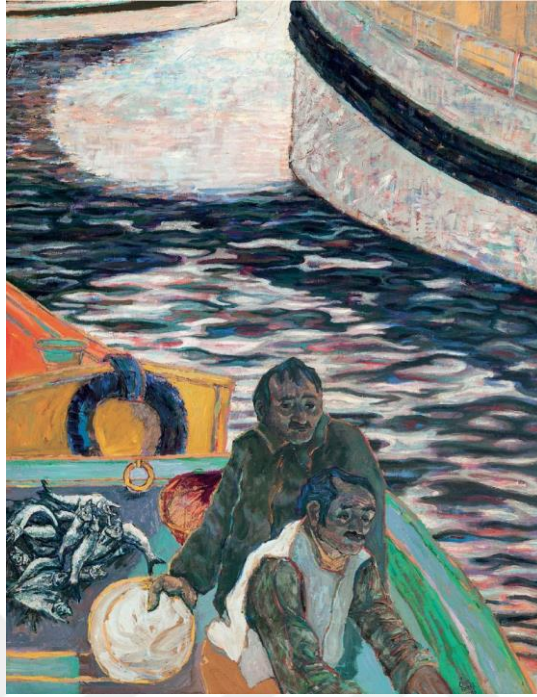


Resim 38: Mehmet Güler, *Ayağımı Yerden Kestin*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200 x 180 cm

“Erol Akyavaş, Nuri Abaç, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Veysel Günay, Mehmet Güler vb sanatçılarda yerellik ayrımı daha belirgin olmakla birlikte figür-soyut dengesinde lirizmi arayan sanatçılar genelde yerel, evrensel; çevre-figür; biçim-renk; çizgi-leke dengeleri içinde hareket ederler. Bunlar arasında geçmişin aşırı Batıcı eğilimlerine karşı duydukları tepki nedeniyle aşırı yerelci bir yaklaşımı benimseyenlerin yanı sıra sayıları çok olmamakla birlikte salt evrensel kaygılarla ya da tam seçmecilikle hareket edenler de vardır.

1970’lerde toplumsal dalgalanmalara ve toplumcu görüşlerin yaygınlık kazanmasına koşut olarak gelişen toplumcu ve yerelci anlayışlarda 1980’lerde belli bir azalma görülür. Bu yaklaşımın ilk temsilcilerinden sayılan Neşet Günal, Nuri İyem, Nedim Günsür, Cihat Burak ve Mümtaz Yener, genel tutumlarını sürdürmektedirler. Seyyit Bozdoğan, Nedret Sekban, Aydın Ayan, Hüsnü Koldaş gibi daha genç bir kuşaktan gelen toplumcu sanatçılarsa, Kurtuluş Savaşı’ndan Anadolu insanının yaşam biçimine kadar değişik konuları dramatik boyut içinde ele almaktadırlar.¹⁵⁸

¹⁵⁸ A.g.e., 373-375



Resim 39: Özer Kabaş, 1988, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 146 x 113 cm

“Tür resminde kişisel düzeydeki duygu, sorun, ilgi alanı ve bakış açılarını figürde biçime dökmeyi ya da yorumlamayı öngören eğilimlerin ortaya çıkışı 1970’lerin başlangıcına rastlar. Alaattin Aksoy, Gürkan Coşkun (Komet), Neş’e Erdok, Mehmet Güleryüz, Ergin İnan, Kemal İskender, B. Naci İslimyeli, Hüsamettin Koçan, İbrahim Örs, Mehmet Özer gibi sanatçılar o dönemde neredeyse resmi öğretinin niteliğindeki Kübizm sonrası biçimciliğinin nesne düzeyine indirgenmiş akademik ve şematik figürüne karşın geliştirdikleri, cılız ama insancıl ve duygusal figürleriyle ilgi toplamışlardır. Söz konusu grupta toplanan sanatçılar kendi aralarında oldukça değişik tavırlar geliştirmiştir. Alaattin Aksoy, Komet ve Utku Varlık gibi bazıları toplumcu-eleştirel bir çizgide bütünleşmişlerdir. Mehmet Güleryüz ve Mustafa Ata’ysa daha çok Dışavurumcu bir tavır sergiler. İfadeci-simgesel bir figürde kişisel bir düzeydeki arayışı sürdüren sanatçılar, bireysel yönelişleri nedeniyle genellikle Batıcılık-yerelcilik tartışmasına uzak kalırken, insan deneyimini tüm zenginlikleriyle temsil edebilecek simgesel görsel bir dilin anlatım olanaklarını zorlamaktadırlar.¹⁵⁹

¹⁵⁹ A.g.e., 373-375



Resim 40: Mustafa Ata, *Outside the Circle*, 2014, Tuval Üzerine Karışık Teknik

“Cumhuriyet Türkiyesi böylece yarım yüzyılı aşkın sürede, gerek öz, gerek biçim açısından gittikçe çağdaş, etkin ve geniş bir çeşitliliği yansıtan bir resim geleneğini yaratmış bulunmaktadır.¹⁶⁰



Resim 41: Adem Genç, 2013, Tuval Üzerine Akrilik, 160 x 400 cm

Adem Genç, “1990’da boşlukta yüzen oval biçimli, amorf imgeleri kimi zaman tek renkli düz bir zemin üstünde kimi zaman da hareketli fırça vuruşlarıyla oluşturduğu bir zeminde vermiştir.”¹⁶¹ Son dönem çalışmalarında renk zıt ve

¹⁶⁰ A.g.e., 373-375

¹⁶¹ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “GENÇ, Adem”, Z. RONA, 667

tamamlayıcı özellikleri ile reminde yer almakta ve biçimle beraber çalışmalarında dinamik bir etki oluşturmaktadır.



Resim 42: Mübin Orhon, *Soyut*, 1973, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50 x 100 cm

Mübin Orhon rengi doygun ve özünü dikkate alarak çalışmalarında başat öge yapmıştır. “1970’lerden başlayarak Mevleviler üzerinde çalışmıştır. Bu yapıtlarında Mevlevilerin dönüşünü simgeleyen yuvarlak ve yumuşak çizgiler yerine parıltılı, köşeli biçimler kullanmıştır. Mor ve mavinin koyu tonlarıyla açık tonlarda verdiği biçimlerin ışığı içerikle bütünleşmiş ve bu yolla etkinin gücünü artırmıştır.”¹⁶²

“Kültür ve teknolojinin birbirinden soyutlanmaz iki öge olduğunu savunan sanatçı”¹⁶³ Özdemir Altan çalışmalarında rengi espas olgusunu artırmak ve farklı dokusal etkiler yaratmak için yoğun bir şekilde kullanmıştır.

¹⁶² *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “ORHON, Mübin”, N. ARSLAN, 1382

¹⁶³ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “ALTAN, Özdemir”, N. ARSLAN, Z. RONA, 73



Resim 43: Özdemir Altan, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 180 x 180 cm

Devrim Erbil; Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden, Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olarak 1959'da mezun olur olmaz kurmuş olduğu Soyutçu 7'ler Grubu'ndan sonra, 1963'te Mavi Grup'u kurmuştur. Nesnelle zihinsel olanı tuvalinde buluştururken, yaşamı duyumsayıp, ayrıştırıp, özümseyerek soyutlama gücü ile bize yansıtan Devrim Erbil, analiz ile senteze ulaştığı resimlerinde doğanın devinimini, titreşimini hissettirir; rüzgârın uğultusunu, suyun şırıltısını, kuşların kanat çırpışlarını bize duyurur. İstanbul'un kuşbakışı topografik görüntüleri, Anadolu soyutlamaları, doğa soyutlamaları, ağaçlar ve kuşlar resimlerinin konularını oluşturur. Duyularla algılanan doğal formları geometrik formlara dönüştürürken, doğanın yumuşak ritmini de aynı anda tuvaline aktarır. Devrim Erbil, Doğu ile Batı sentezini resimlerinde bize sunarken geleneğin çağdaş bir yorumcusu olmuştur. Resimlerinde çizgi dilini kullanmaktaki ustalığı ve çizgi ile rengin arasında kurduğu denge dikkati çeker. Çizgi ve ikincil unsur olarak kavramsal bir elemana dönüşen rengin sembolik kullanımı resimlerinde yer alır. Kullandığı vurucu renk alanları kimi resminde sıcaklığın yakışını, kiminde soğukun ürpertişini izleyiciye hissettirir. Erbil, çizgi ve renk karşısında kararlı bir tutum sergiler.



Resim 44: Devrim Erbil, *Topkapı'ya Bakış / İstanbul*, 2015, Tuval Üzerine Yağlıboya

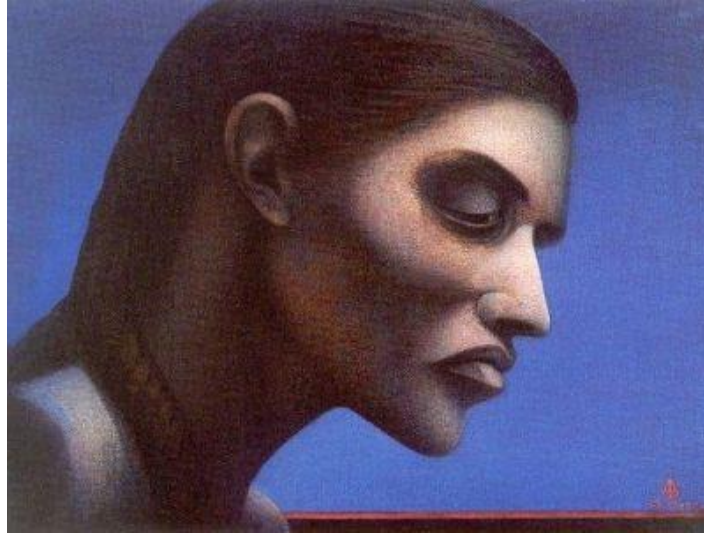
“Herhangi bir figürün sonuçta tanınmaz hale gelen tekrarından ötürü, anlatı yahut atmosfer içeriğine ilişkin her şey, giderek malzeme estetiğinin sınırına getirmiştir sanatçıyı, *Gösteren*’in algı içeriğine yönelik uyarıcı işlevi peşinen sınırlanmıştır. Üstelik bununla yetinmeyen Erbil, bir adım daha atıp, yaşantıyı da aynı yaratım sürecinin kapsamına alınca, kendiliğinden ikinci plana düşmüştür renk. Bu yüzden Erbil’in resimlerinde rengin ait olduğu nesneden bağımsızlaşma eğilimi sürekli gündemde olmasına karşın, burada kazanılmış renk özgürlüğünün yaşantı içeriğinin hizmetinde kullanımı söz konusu değildir.”¹⁶⁴

“Aydın Ayan’ın resimleri, gerek resimsel doku özellikleri, gerekse biçim ve renk uyuşumlarındaki estetik değerler yönünden önemli yapıtlar olarak görülebilirler.”¹⁶⁵ Çünkü Aydın Ayan aynı zamanda resminin biçimsel sorunlarına, alabildiğine yalın bir resimsel dil ve boyut içinde çözüm getirme çabasındadır. Bunun için; desen, renk ve açık koyu gibi temel resim öğelerinden birini seçmekle sınırlandırmıyor kendisini. Genellikle biçimsel dili güçlendirme için başvurulan yol budur. Ayan, bu değerlerin hepsini kullanıyor, ama en yalın biçimleri içinde.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Devrim Erbil, Mehmet Ergüven, 36, N Bilim Sanat Galerisi, 1995, İstanbul,36

¹⁶⁵ Sezer TANSUĞ, Milliyet Sanat, Yeni Dizi 93/1 Nisan 1983

¹⁶⁶ Kemal İSKENDER, Sanat Çevresi Dergisi Sayı:66 Nisan 1994



Resim 45: Aydın Ayan, *Kıvrık Saçlı Kız*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 89 x 116 cm

“Ayan’ın resimleri her resimde toplumsal içerikli, öyküsel, hatta simgeseldir. Ancak sanatçı, 1980’lerden başlayarak salt renk ve teknik oyunlardan yararlanmış, görsel etkiyi canlı tutan ve çekici kılan bu renk oyunlarını ışık oyunları ile zenginleştirmiştir.”¹⁶⁷

“Mustafa Salim Aktuğ, genellikle izlenimci, dışavurumcu, anlatımcı-soyutlama etkilerin de hissedildiği çalışmalarında her zaman ışık ve renk sorunlarıyla ilgilenir. (...) Karşıt renklerin yarattığı denge ve armoniyi arayan sanatçı, kendine özgü resim dili olarak kullandığı düşey/dikey fırça izleriyle yerçekimine de gönderme yaparak yaşam enerjisini simgeleştirme çabasındadır. (...) Resimlerinde, renk tuşları belirli bir ritimle müzikal, şiirsel bir etki yaratır. (...) Aktuğ, resimlerindeki düşey fırça izlerinin, insanı yeryüzüne bağlayan yerçekimini simgelediğini, renk parçalarının da evrende duruş biçimimizi ve ilişkilerimizi yansıttığını, renk çeşitliliğinin sonsuz sayıdaki ilişkisiyle bitmeyen bir araştırma meselesine dönüştüğünü ve bu sayede anlatım tarzının ve üslubunun ortaya çıktığını ifade eder. (...) Rengi, salt renk ve psikolojik etkisi yönünden başarıyla kullanmaktadır.”¹⁶⁸

¹⁶⁷ *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, “AYAN, Aydın”, Kıymet GİRAY, 173

¹⁶⁸ Gül SARIDİKMEN, *Mustafa Salim AKTUĞ Kataloğu* “Rengin Kalbine Yolculuklar”, 13



Resim 46: Mustafa Salim AKTUĞ, *Meditasyon Serisinden*, 2009-2010, Tuval Üzerine Yağlıboya, 125 x 125 cm

İhsan Doğrusöz'ün çalışmalarında güçlü bir ekspresyon, zaman zaman monokrom etkide, zaman zaman da renkli çizgilerin oluşturduğu bir ahenk ve dinamizmle ortaya çıkar.



Resim 47: İhsan Doğrusöz, 2008, Tuval Üzerine Yağlıboya, 80x100cm



Resim 48: Mustafa Orkun Müftüoğlu, *İsimsiz*, 2009, Tuval Üzerine Yağlıboya, 76 x 140 cm

Mustafa Orkun Müftüoğlu'nun resimlerinde renk başat öge olmamakla birlikte sembolik olarak işlevsellik kazanmakta ve vurgulanana ortaya çıkaran bir özellik de taşımaktadır.

1960'lı yıllardan bu yana Türk Resim Sanatı, figüratif, soyutlama ve soyut yaklaşımlar ve ayrıca pop ve kavramsal eğilimlerle çok yönlü ve hareketli bir süreç yaşamış ve yaşamaktadır. Dolayısıyla farklı eğilimler bireysel yönelimleri de ortaya çıkarmıştır, kendi varlıkları ve özellikleri bağlamında yapıt üreten sanatçılar ortaya çıkmıştır. Buna bağlantılı olarak da farklı farklı biçimsel yapılar sanatçıların yapıt üretiminde etken olmaktadır.

Sonuç olarak Türk Resim Sanatında, sanatçıların yapıtlarında, genelleme yapılacak olursa, baskın bir şekilde yer almış fakat renk başlı başına ana öge ya da ana biçimsel yapı, formun maddesi ya da temel yapısı olarak belirgin bir şekilde işlev kazanmamıştır.

5. RESİMLERİMDE BİÇİMSELLİK VE RENK ETMENİ

Resimlerimde desen, betimleme ve gerçeği aktarma aracıyken ; renk unsuru daha fazla iç dünyanın ve kişiliğin aktarımı olarak yorumlanabilir. “Sadece desende değil, ışığın düzenlenişi ve renkte de kişisel üslup tiplerini kavrayabilmek için, tek tek unsurlarla tüm arasındaki bağıntıyı, gittikçe daha inceliklerine inerek, meydana koymak gereklidir.”¹⁶⁹ Araç olarak kullandığım, geçekçi anlatım biçimini kıran renk uygulamaları; resimlerime farklı anlamlar yüklemektedir. Fizikte 4 boyutlu evren, 3 mekan + 1 zaman “uzay-zamanın soyut olan boyutu”ndan oluşur. Resimlerimde de 3 boyutlu mekan tasvirleri ile birlikte temsilden soyutlanmış yabancılaşmış renk alanları mevcuttur. Turuncu ve kırmızı’nın gerilim yaratan etkisi sessizlik ve dinginliğin içinde var olan büyük enerjiyi vurgular. Özellikle birçok sembolik anlam zıtlığı barındıran kırmızı renk benim için zamanı, evreni, var oluşu ve aşkı sembolize etmektedir. Rengin sembolik kullanımının atmosferi etkileyerek, doğallıktan çıkarıp tamamen günümüz dünyasının yapay enerjisini yansıttığı da söylenebilir. Doğaya ait görüntüler ile insanın meydana getirdiği nesnelere bir tezat taşımaktadır. Evrenin diyalektiği içerisinde benliğimizin farkındalığına ulaştığımız anları bunun gibi zıtlıklar yaratır. Derin bir sessizlik ve dinginliğin hakim olduğu bu kayıp anlar zaman ve mekan temalarının sorgulanışıdır.

Türk resminde en samimi anlardan bazıları olan; Süleyman Seyyid’in natüremortlarındaki durgun dinginlik, Avni Lifij’in rüzgara karşı donup kalan ağaçlarındaki sessizlik, Namık İsmail’in karanlığı yaran yakıcı umut ışığı, melankolik bir varoluş kadar tasavvufun “zamansızlık” felsefesinin de yankısını taşıması bağlamında resimlerimde izleyiciye de hissettirmeye çalıştığım kayıp an/zamansızlık duygusunun yaratılması açısından benzer şekilde ilişkilendirilebilirler.

Süre, “yaşanmış zaman” ya da “zamanın özgün yaşantılanması” olarak; *zaman*

¹⁶⁹ (Bkz. 77), WOLLFLIN, .18

ise, “tüm var olanların birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre” olarak tanımlanır. Bergson, şuur tarafından yaşanmış süre fikrini ele almış olduğu *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri Üzerinde Deneme* adlı kitabında, iç deneyin verilerini dış deneyin verilerinden ayırarak, iç deneyin bize doğrudan doğruya süre fikrini verdiğini ve yegane realitenin süre olduğunu savunur. Zaman algımızı belirleyen bellek üstüne, Platon’un *Theaitetos* ile *Philebos* söyleşimlerinde yapmış olduğu diyalektik soruşturmada belleği, daha önceki deneyimlerin insan ruhuna kazanması, daha önce olmuş olanın iz bırakması, eğretilmesi doğrultusunda düşündüğü görülür. O, geçmişi şimdiki zamanda sürdürür ve geleceği düzenler.

Psikolojide “bilinç” ve “bilinçaltı” ya da “üst bilinç”, “alt bilinç” olarak adlandırılan; felsefede ise anımsamakta olunduğunun bilinciyle kendisini gösteren, ussal bilinç içi anımsama belleği “açık bellek” ile buna karşın farkında olunmaksızın anımsama sürecinin alttan alta işlediği usdışı ya da bilinçdışı anımsama belleği “örtük bellek” ayrımı yapılmıştır. Belleğin alanı Sigmund Freud (1856-1939) ve Friedrich W. Nietzsche (1844-1900)’nin de ışık tuttuğu gibi; ihmal edilmiş, anımsanmayan veya bastırılmış, unutulmuş olanı bile içermektedir. Sanatçı, yaşadığı dünyanın nesnelere dileğine tamamiyle uygun, yeni bir şekle sokmak suretiyle oyun oynayan bir çocuk gibi hareket eder. Fantazmanın (gündüz düşlerinin) kaynakları olan tatmin edilememiş arzuların karakteri sanat ile hafifler. Freudcu bir yaklaşımla ele alındığında çeşitli bellek sembollerinin çalışmalarında tekrarlandığı görülür. Mesela havuzlar, boş sandalyeler, ağaçlar vb. Özellikle, ana rahmine geri dönme arzusunun sembolü olan su, hayattan duyulan memnuniyetsizlik ve başa dönme isteğinin yansımasıdır. Ayrıca, resimlerimde yer alan tuğla veya taşla örülmüş duvarlar, merdivenler, karolar gibi mimari öğeler; zamanı ve hayatı tekrar inşa etme, şekillendirme, düzenleme arzusunun kişisel sembolleridir. Tıpkı; bana göre sanatın da, insanın kendi gerçekliğini tekrar yaratma çabasıyla ortaya koyduğu bir kurgu oluşu gibi.

İnsanoğlu kendi strüktürünü her an örgütleyebilmesinin yanında diğer canlı varlıkların da örgütlenmesini sağlayabilir, hatta bunun ötesinde kolaylıkla cansız

varlıkları da örgütleyebilir. İnsan ve çevresi birbirlerini devamlı olarak biçimlendirme içindedirler. Bugün insan, içinde yaşadığı tüm yeryüzünü yeniden biçimlendirme durumuna gelmiştir.¹⁷⁰ Resimlerimde mimari elemanlara yer veriyor oluşum Entropi'ye bir gönderme olarak da yorumlanabilir. “Evren olasılığı en az olan bir durumdan olasılığı en yüksek duruma doğru sürekli bir akış içinde bulunmaktadır. Evren sürekli olarak bir düzensizliğe doğru sürüklenmektedir. Çünkü en düzenli durum, olasılığı en ez olan; en düzensiz ise olasılığı en yüksek olan durumdur. Evren tükenişe doğru giderken bunun içinde sınırlı bir bölüm, bütün evrenin tersine geçici olarak bir düzenlilik ve ayrışma eğilimi gösterebilir. Hayat kendisini bu sınırlı odacıklarda oluşturur. İnsanın bilgi oluşturmasında, düzenlilik yaratmasında, konut, çevre, sanat, yapmasında bu eğilim ve çabanın payı vardır.”¹⁷¹

“Renk toplumsal olduğu kadar aynı zamanda mikro düzeyde sanatçının psikolojik ve karakteristik özellikleriyle de ilişkili bir fenomendir. Salt güzellik (armoni) için renkleri bir araya getirdiğini söyleyen bir insanda dahi renk seçimi simgeseldir. Beyinlerimizi birer simge üretme fabrikası olarak görebiliriz. Simgelerle düşünüyor, simgelerle dönüştürüyoruz. Yeryüzünde anlamı olmayan tek bir nüve dahi yoktur. Bu yüzden otomatizm yoluyla koyulmuş renkler de bilinçaltının güçlü ifadelerini yansıtır.”¹⁷²

“Sanatta ve renkte sembolizm, oryantal toplumlarında, batı toplumlarından çok daha fazla rol oynamıştır. Günümüz oryantal toplumlarında halen süjenin ruhu, duygu ve izlenimler, aslında gerçek oluşumlardan daha çok ilgi toplamaktadır. Çin ve Hindistan'da renk ve sanat materyalist varoluştan çok, duygusal hayatla ilişkili görülmektedir. Batı ülkeleri daha çok hayatın fiziksel oluşumuna konsantre olmaktadır.”¹⁷³

¹⁷⁰ Özer KABAŞ, **Tüm-Çevresel Gerçekçilik Bildirişim ve Siberetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna Bir Bakış** ,

¹⁷¹ Wiener, NORBERT. **Emek, Siberetik ve Toplum**, 18

¹⁷² Ceren YILDIRIM, **Resimde Rengin Simgesel Kullanımı**

¹⁷³ (Bkz. 66), TEMİZSOYLU, 47

Resimlerimde kullandığım kırmızı rengin sembolik anlamları ve ifadesel biçimi çeşitli sanatçıların kırmızı ile resimlerindeki ilişkiyi aktardıkları kendi cümleleriyle örneklendirilebilir:

Habip Aydoğdu: *"Kırmızı benimle bütünleşen bir renk oldu, "Habip Kırmızısı" adı verilen yeni bir renk çıktı ortaya. Kırmızı-turuncu arası bir renktir. İsyanın rengi gibi kullanıyordum. Bilinçaltının, sezgilerin, bastırılmış duyguların dışavurumunu ifade ediyordu."*

Ertuğrul Ateş: *"Bütün sanatçılar arasında kırmızının enteresan ve ayrıcalıklı bir yeri vardır. Simgesel anlamlar taşır. Uyarıcıdır, frekansı çok yüksektir. Bir resme baktığımız zaman ilk gözünüze takılan renktir. Ben kurdele motiflerinde kendimi kırmızı renkle ifade ederim. Aşkı ve hayatı simgeler benim için. Bana göre dikkatli kullanması gerekir."*

Hüsametdin Koçan: *"Sanat tarihini tek bir renkle algılayamaz ama sanatçı isterse kendini tek bir renkle ifade edebilir. Kırmızı titreşimi en yüksek renktir, gözle iletişim kurması açısından. Büyük bir çarpıcılığı, dikkat çekiciliği var. En uzaktan gözümüze en hızlı değen renktir. Picasso'nun pembe dönemi gibi benim de kırmızı dönemim oldu. Şaman'ın Gizemi serimin içinde... Renk sanatçı için sadece bir sözcüktür. Sanatı tek bir renge indirgeyemeyiz. Ama bazen insanlar, analitik ayrışmalar yapmak istiyor. Rengin ideolojik, geleneksel kullanımı olabiliyor."¹⁷⁴*

Bir sanatçının yaşadığı çevrenin ışık ve renk karakteri, paletini (kullandığı renk bütünü) etkileyen unsurların en önemlilerinden biridir. Tepenin ardından görünen deniz, yeni başaklanmış mavimsi yeşil buğdayların içinden fişkırmış kırmızı gelincikler, uçsuz bucaksız sarı ayçiçek tarlaları, yazın ortasında sararan buğday tarlalarının günbatımı ışığında aldığı parlak turuncu renk... Trakya'da geçirdiğim çocukluk yıllarımdan hafızamda kalan görüntülerdir. Rahmetli dedem ile birlikte çok kıymet verdiği Van Gogh kitabının renkli sayfalarında dolaşmak, ilk çocukluğumun en keyifli anılarından. Van Gogh'un beni etkileyişi o yıllara dayanmaktadır. Emile

¹⁷⁴ (Bkz. 142), P Dünya Sanatı Dergisi, Sayı:50, Kırmızı ve Sanat

Bernard; ışığın sembolü olan sarının, resimlerde olduğu gibi kalplerde de olmasını düşleyen Van Gogh'un en sevdiği renk olduğunu söylemiştir. (1889) Paul Gauguin ise: “*Evet! Van Gogh sarıya aşıktı. İyi yaptı Vincent . Hollandalı ressam, güneş ışığının parıltısı ruhunu ısıtan, sisten nefret eden.. Bir sıcaklık özlemi.*” der. Gauguin'in bu cümlelerinden, Van Gogh için sarı rengin umudu sembolize ettiği sonucuna varabiliriz. Benim resimlerimde de günbatımındaki ışığın rengi olan turuncu, geç ya da son bir umudun sembolüdür.

Rijks Müzesi'nde inceleme fırsatı bulduğum Rembrandt'ın; *Gece Devriyesi*, *Yahudi Gelini* gibi resimleri ve sonrasında kopyasını yaptığım *Julius Civilis'in Planı* adlı eseri de, resimlerime büyük katkı getirmiştir. Rembrandt'ın kırmızı rengi kullanım biçimi ve özellikle glaze tekniği, resimlerimin biçimsel ve teknik alt yapısını oluşturmamda yön verici olmuştur. Çalışma yöntemim; akrilik ile oluşturduğum açık-koyu, ışık-gölge kurgusu üzerine, uyguladığım yağlı boya glazelerle renklerin resme katılması biçimindedir. (Koyu yeşil astar ve beyazla oluşturulan açık-koyu üzerine, resmin tüm yüzeyini kaplayan turuncu glaze ile yaratılan atmosferik etki, sonrasında oluşturduğum kırmızı yüzeyler ve havuzlardaki mavi alanlar ve yer yer silerek elde ettiğim farklı tonlar...Bazı işlerde de en sonunda gölgeleri ya da vurguyu artırmak için kullandığım koyu bir renk)

Yüksek lisansta, anı ve bellek üzerine yapmış olduğum araştırmalar ile 2009 yılında Çanakkale'de açtığım “Anı” isimli sergimden sonra, 2010-2011 yıllarında Bulgaristan, Makedonya, Kosova ve Arnavutluk gibi Balkan ülkelerinde katıldığım workshoplarda edindiğim izlenimler, Balkanlı sanatçılarla yaşadığım paylaşımlar da sanatımı etkileyen faktörler doğurmuştur. Örneğin Balkan coğrafyası resimlerimde yer bulur. Boş ve ıssız mekanları ele aldığım “Sessiz Bölge” isimli seri bu süreçte ortaya çıkmaya başlamıştır. Suhareka!daki bir vadinin ortasında yer alan ıssız bir otelin havuzları bir çok resmime veri olmuştur.

Yaşadığım travmatik olaylardan sonra, İtalya'da Marche bölgesinde Apenin Dağlarının üzerinde, anayollardan uzakta bir komün ve yerleşke olan Urbino'da öğrenim gördüğüm süreçte, son 50 yılın en soğuk ve karlı kış mevsiminde yaşadığım depresyon, ruhsal çatışmalar ve inzivanın da resimlerime artan bir

yalnızlık duygusu olarak yansıdığı söylenebilir. Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde sergilenen, Titian'ın 1538 yılında yaptığı "Urbino Venüsü" adlı resminden aşına olduğumuz Urbino, aynı zamanda Yüksek Rönesans ressam ve mimarı Raffaello Sanzio'nun da doğduğu yerdir. Düklük merkezi olduktan sonra, 15. yüzyılda bir sanat ve edebiyat merkezi olan Urbino'da binaların çoğu 17 ve 18. yüzyılda yapıldığı halde eski kent sokaklar ve karakter açısından Ortaçağ havasını sürdürür. Kent sokakları, surları ve Marche Ulusal Galerisinin de yer aldığı 15. yüzyıl yapıtı olan Düklük sarayının duvarları resimlerimde kullanmış olduğum mimari elemanlardan bazılarıdır.

2012 baharında İtalya, İspanya ve Fransa'da yapmış olduğum seyahatlerden de anlar ve mekanlar resimlerimde yer alır. Örneğin; Paris'te Louvre ile Concorde meydanını birbirine bağlayan kalabalık parktaki, hayatın hiç var olmamışcasına akışına devam ettiğini ifade etmekte olan ve hayatın gerçekten bir anlamı olup olmadığını sorgulatan, en son kimin oturduğunu bilmediğimiz boş sandalyeler... 1890 yılında geldiği ve kaldığı 70 gün boyunca yaklaşık 70 adet yağlıboya resim ürettiği Auvers sur Oise'da, 27 Temmuz'da resim malzemelerini alıp gittiği bir tarlada kendisini tabancayla vuran ve 29 Temmuzda gömülen Van Gogh'un mezarının da bulunduğu mezarlığın taşla örülü duvarı, boş bir bank ve selviler...

Zaman ve mekan temalarını sorguladığım "Sessiz Bölge" isimli resim serisinde tuvale aktarılmış olan sessiz ve ıssız mekanlar, Ön Romantizm akımının temsilcisi Caspar David Friedrich'in, yüzeyleri bölen dikkatlice hesaplanmış birkaç eleman ve boşluktan oluşan, ahenkli bir huşunet ve sofu bir seyreklikle dolu manzaralarından izler taşır. Friedrich'in resimlerinde de ışığın ve mutluluğun ilk izlenimi, neşeli günışığı ruh hali ile ölüm sembolleri iç içe geçmiştir.

En çok "fizikötesi dönem" eserleriyle ve bu eserlerde yarattığı duygu atmosferiyle tanınan Metafizik resim hareketinin kurucusu Yunanistan doğumlu İtalyan ressam Chirico'nun (1888-1978), parlak bir Akdeniz güneşinde yıkanan şehir manzaralarını konu aldığı ıssız kent mekanları da resimlerimdeki mekanlarla benzerlik göstermektedir. Ayrıca Akdeniz ışığı beni de etkileyen en önemli unsurlardan biridir.

Çalışmalarında genellikle boş alanlar; benzin istasyonları, oteller, demiryolları, boş sokaklar ve onların sakin havasını resmederken sert çizgiler ve geniş şekiller kullanan, olağandışı ışıklandırmalar ile konu ettiği objelerin yalnız havalarını vurgulayan Amerikalı gerçekçi ressam Edward Hopper'ın (1882-1967) boş kent ve kır manzaraları ile resimlerim arasında pek çok benzerlik görülür. “*Resim yapmaktaki amacım daima, doğayla ilgili kişisel izlenimlerimin olası en gerçekçi kopyalarını yapmak olmuştur.*”¹⁷⁵ diyen Hopper'ın eserlerindeki sinemavari geniş kompozisyonlar ve ışığın dramatik kullanımı da bu benzerliklere örnektir.

Arthur Schopenhauer, “*Hayat hiçbir zaman güzel değildir. güzel olan hayat üzerine yapılmış betimlemelerdir.*” der. Ahmet Haşim'in betimlemelere, süslemelere başvuruşunun altında gerçekleri kabullenemeyişi, hayattan, gerçeklerden duyulan memnuniyetsizlik yatar. Sembolist ve duygusal aktarımından etkilendiğim 1862 yılında Norveç'te dünyaya gelen Munch; yoğun otobiyografik özellikler taşıyan; insan var oluşunu tüm yönleriyle anlattığı, yalnızlık hüznü ve var olma korkusu, ölüm, yaşam ve bu ikisi arasında yaşananları simgesel ve ifadeci bir dille yansıttığı ‘*Hayat Frizi*’ adlı resim serisi hakkında şunları söyler: “*Resim yaptıkça, gözümün saptadığı önemli(yükselen) anların izlenimlerini takip ettim... Görmediğim hiçbir detayı, hiçbir şeyi eklemeyen; sadece anılarımın resimlerini yaptım. Resimlerin yalınlığı ve görünüşte boşlukları bundan dolayıdır...*” (Günlük, Saint- Cloud, 1889)¹⁷⁶ Munch, bu serinin parçası olan; aşk, korku, ölüm ve melankoli gibi öğeleri işlemiş olduğu *Çığlık* (1893) (ilk adı ile *Umutsuzluk*) tablosuyla ilgili, günlüğünde şunları kaleme alır:

“*Bir akşam yol boyunca yürüyordum, şehir bir yanda ve fiyort (koy, körfez) aşağıdaydı. Yorgun ve hasta hissettim. Fiyorttan dışarıya uzaklara baktım-güneş batıyor ve bulutlar kan-kırmızıya dönüyordu. Doğanın içinden geçen bir çığlık hissettim, bana çığlığı duymuşum gibi göründü. Bu resmi yaptım; aslında kan olan bulutları resmettim. Renk çığlık attı. Bu, ‘Yaşam Frizi’nin ‘Çığlık’ı oldu.*” (Günlük, Saint- Cloud, 1889)¹⁷⁷

¹⁷⁵ Jon THOMPSON, **Modern Resim Nasıl Okunur**, 190

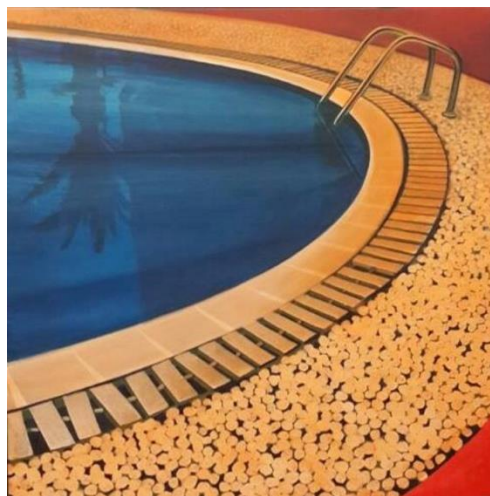
¹⁷⁶ HODIN, J.P., **Edvard Much.**, 50

¹⁷⁷ BISCHOFF, Ulrich, **Edvard Munch**, 48

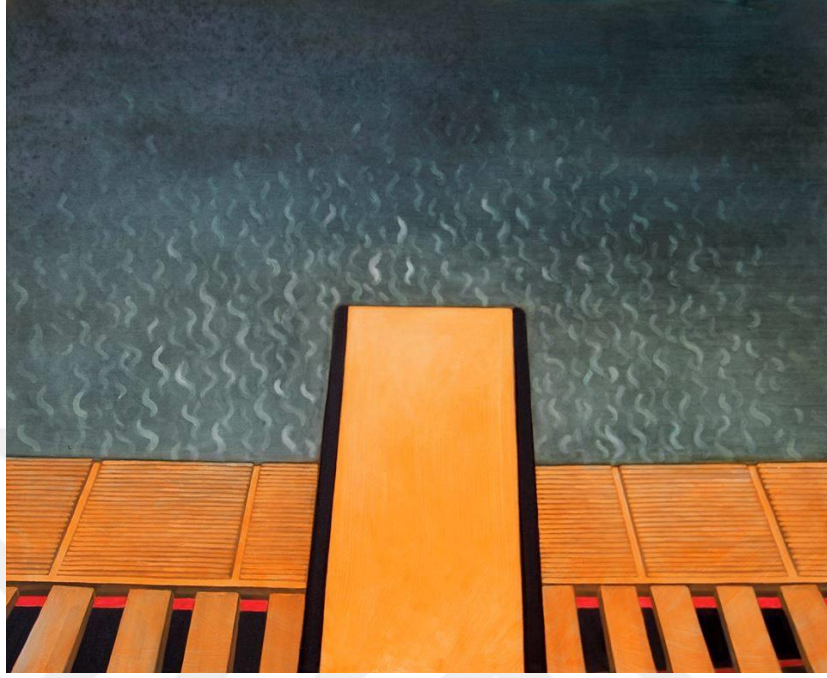
Sonuç olarak: Resimlerimde desen, betimleme ve gerçeği aktarma aracıyken ; renk unsuru daha fazla iç dünyanın ve kişiliğin aktarımı olarak yorumlanabilir. Açık-koyu, ışık-gölge ve desen yapısı ya da kurgusu oluşturulduktan sonra rengin atmosfer etkisi elde etmek amacıyla ve çoğu zaman nesnenin öz renginden uzaklaşarak, renk özünün ve doygunluğunun sembolik olarak kullanımı görülür. Araç olarak kullandığım, geçekçi anlatım biçimini kıran renk uygulamaları; resimlerime farklı anlamlar yüklemektedir. Resimlerimde üç boyutlu mekan tasvirleri ile birlikte temsilden soyutlanmış yabancılaşmış renk alanları mevcuttur. Turuncu ve kırmızı'nın gerilim yaratan etkisi sessizlik ve dinginliğin içinde var olan büyük enerjiyi vurgular. Özellikle birçok sembolik anlam zıtlığı barındıran kırmızı renk benim için zamanı, evreni, var oluşu ve aşkı sembolize etmektedir. Rengin sembolik kullanımının atmosferi etkileyerek, doğallıktan çıkarıp tamamen günümüz dünyasının yapay enerjisini yansıttığı da söylenebilir.



Resim 49: *Solid 7*, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 145 x 110 cm



Resim 50: *Isthmia 3*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 75 x 75 cm



Resim 31: *Isthmia 1*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 130 x 160 cm



Resim 52: *Rock 2*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 130 cm



Resim 53: *Rock 1*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 130 cm



Resim 54: *Havuz 1*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya (diptik), 100 x 200 cm



Resim 55: *Solid 5*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, (diptik), 116 x 294 cm



Resim 56: *Durrës*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 98 x 141 cm



Resim 57: Solid 3, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, (Triptik), 116 x 385 cm



Resim 58: Havuz 2, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, (Triptik), 130 x 300 cm



Resim 59: *Solid 4*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 130 x 97 cm



Resim 60: *Solid 2*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 97 x 260 cm



Resim 61: *Pesaro, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 89 x 232 cm*



Resim 62: *Ören, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 75 x 75 cm*



Resim 63: *Solid 6*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 75 x 150 cm



Resim 64: *Sevilla 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 75 x 150 cm



Resim 65: *Kırmızı 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 100 cm



Resim 66: *Kırmızı*, 2010, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 80 x 100 cm



Resim 67: *Paris 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 150 cm



Resim 68: *Paris 1*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 300 cm



Resim 69: *Urbino 2*, 2012, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 140 x 270 cm



Resim 70: *Auvers 1*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 110 x 260 cm



Resim 71: *Tetova*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 200 cm



Resim 72: *Auvers 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 110 x 150 cm



Resim 73: *Urbino 3*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 75 x 150 cm



Resim 74: *Urbino 4*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50 x 150 cm



Resim 75: *Urbino 5*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 50 x 150 cm



Resim 76: *Urbino 1*, 2012, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 260 cm



Resim 77: *Bologna*, 2012, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 134 x 130 cm



Resim 78: *Solid*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 116 x 147 cm



Resim 79: *"9"*, 2010, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 116 x 204 cm



Resim 80: *Istanbul 2*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 110 x 300 cm



Resim 81: *Versailles*, 2013, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 100 x 150 cm



Resim 82: *Apple*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 50 x 50 cm



Resim 83: *Pine Apple*, 2014, Tuval Üzerine Akrilik, 50 x 50 cm

6. SONUÇ

Renk çeşitli dalga boyları ve titreşimlerdeki ışığın gözün retinasına ulaşması ile beyinde uyandırdığı etki sonucu oluşan algıdır. Psikolojik yaklaşım, fiziksel yaklaşım ve psikofiziksel yaklaşımla açıklandığında rengin farklı niteliklerinden bahsedilebilmektedir.

Rengin maddesi boya, sanat yapıtı oluşturmak için gerekli olan en önemli malzemelerden biridir.

Newton ve Goethe'nin Renk Kuramları, H. Grassmann Yasaları, Munsell Teorisi, CIE Renk Sistemi, Oswald Teorisi, Maxwell Teorisi, Young-Helmholtz Teorisi, Chevreul Teorisi, Brewster Teorisi, Hering Teorisi, Bezold Teorisi, Hicethier Dizgesi ve Purkinje Etkisi en önemli renk teori ve kuramlarıdır. Sanatla ilgili olarak Klee'nin Renk Kuramı, Kandinsky'nin Renk Kuramı, Albers'in Renk Kuramı ve Itten'in Renk Kuramı gibi teoriler renklerin sistematik olarak sınıflandırılması için ortaya konulan çabalar olmuştur.

Renk; fizik biliminin bir dalı olmakla birlikte, görsel algı ile insanda uyandırdığı fizyolojik ve psikolojik etkilerden ve içerdiği anlam potansiyelinden ötürü görsel sanatların en önemli biçimsel öğesidir denilebilir. Resim sanatının vazgeçilemez öğesi olan renk, tarih boyunca görsel sanatların bütün dallarında süsleme, temsil ve anlatım amacıyla kullanılmıştır.

Sanatçıların rengi resimde kullanımında gerek dönemsel, gerekse kişisel olarak çeşitli farklılıklar içerdiği görülmüştür.

Sanatçılar konularını, kavramlarını, hissiyatlarını ya da ifade etmek istediklerini Plastik/Resimsel yapılarla boyutlandırmaktadırlar: Bu yapıların en önemlilerinden birisi olan rengi zaman zaman bilinçli zaman zaman da sezgisel olarak eserlerinde nesnelleştirmişlerdir. Rengi nesnelleştirirken çoğu zaman ifade etmek ya da oluşturmak istedikleri düşünceyi ya da hissiyatı rengin değişik olanaklarını da kullanmak suretiyle ortaya koymuşlardır. Dönemsel ve bireysel kullanımında

farklılıklar olmakla birlikte Resim Sanatında renk, genel olarak üç ana başlıkta işlevselleşmektedir.

- 1- Açık-koyu, ışık-gölge ve desen yapısındaki çalışmalarda yardımcı öge olarak işlevselleşmesi.
 - a) Rengin bir armoni ya da atmosfer etkisi elde etmek amacıyla daha çok tek renkli (monokrom) kullanımı.
 - b) Nesnelere ya da figürlerde lokal tonun yanında lokal renk (nesnenin öz rengi) kullanımı.
 - c) Diğer renklerin ya da ışığın etkisiyle lokal rengin etkinliğinin azaldığı ya da yok olduğu kullanım. (Barok)

- 2- Farklı ton değerlerinin yer aldığı fakat rengin özelliklerinin ya da etkilerinin baskın bir şekilde işlevselleşmesi ya da kullanımı (Empresyonistler gibi).
 - a) Rengin sistematik bir şekilde tuşlar ya da noktalar halinde tamamlayıcı renklerin yan yana kullanımıyla görsel algıda ya da gözde optik olarak oluştuğu kullanım (Neo-Empresyonistler; Seurat, Signac gibi)
 - b) Hem ton değerleri hem renk olanaklarının dengeli bir şekilde doğanın izleniminin-atmosferinin görselleştirildiği kullanım (Manet, Monet, Pissarro, Sisley, Degas vb.)
 - c) Rengin daha irticalen, sembolik, serbest ve bağımsız kullanımı (Post Empresyonistler; Van Gogh, Gauguin vb.)
 - d) Rengin modleden bağımsız bir üç boyut yanılsaması oluşturma amacıyla modülasyon olarak kullanımı. (Cezanne)

- 3- Daha çok ton değerlerinin aynılaştığı rengin başlı başına ana/baskın bir öge, formun maddesi ve temel yapısı olarak işlevselleşmesi. (Colour Field...)
 - a) Orta ton değerleriyle Rengin özünün (hue) baskın kullanımı. (Hard-Edge resim üslubu, Op-Art; Kenneth Noland, Morris Louis, Sam Francis, Frank Stella, Ellsworth Kelly gibi)

- b) Yakın ya da aynı ton değerleriyle doygunluğun (saturasyon) baskın kullanımı. (Marc Rothko; Bernett Newman vb. gibi

Resim sanatında uygulamaların sistematik hale gelmesi Rönesans'la beraber belirginleşir. Buna bağlı olarak renk kullanımı da önem kazanmaya başlamıştır. 19. Yy'ın ortalarına kadar renk resimde çok önemli bir yer teşkil etse de yardımcı öge olarak işlevselleşmiştir. 20. Yy'da daha belirgin bir şekilde başat öge ve yapı olarak resim sanatında yerini almıştır.

Rönesans'tan sonra Maniyerizm'de rengin daha doygun kullanımıyla ifade artırılmıştır. Barok dönemde ise renk ışık ile atmosfer etkisi elde etmek için monokrom olarak kullanılmış; ayrıca, diğer renklerin ve ışığın etkisiyle lokal renk etkisi azalmıştır.

Romantik sanatçılar özellikle de Delacroix, üç boyut yanılsaması elde etmek için planları/yüzeyleri zıt ya da tamamlayıcı renklerle ayırt etmekle birlikte bir rengin farklı renk ve ton olanaklarını da kullanmıştır.

Renk kullanımının en özgür dönemi olarak Empresyonizm sayılabilir. Empresyonistler rengi çok farklı ve çeşitli olanaklarını kullanmışlar sonraki dönemlere, akımlara ve sanatçılara belirgin bir şekilde etki etmişlerdir.

Van Gogh rengi daha serbest, özgür ve irticalen kullanarak ekspresyonist sanatçıların renk kullanımını etkilemiştir. Gauguin rengin hem sembolik hem de renk alanlarını vurgulu olarak kullanımı soyut geometrik ve lirik yaklaşımlara, (özellikle de Matisse, Vlaminck, Derain, Doesbourg ve Mondrian gibi) çok önemli etkileri olmuştur. Cezanne ise üç boyut yanılsaması oluşturmak amacıyla rengin zıtlık ve tamamlayıcı özellikleriyle modülasyon sistemini kullanması, sonraki dönemlerdeki tüm sanatçılara üç boyut yanılsaması elde etme bağlamında yenilikler getirmiştir. Yine Neo-Expresyonistlerin renklerle yaptıkları noktalama ya da tuşlama yöntemi tüm modern sürecin renk kullanımını bu kadar sistematik olmasa da derinden etkilemiştir (Orfizim, Fütürizm, vb). Dolayısıyla, genelde

empresyonizm ve bu akımdaki sanatçılar bugüne kadar Resim Sanatında renk kullanımının en önemli mihenk taşları olmuşlardır.

Neo Empresyonistler, empresyonistler ve Post Empresyonistler sonraki dönemlere renk kullanımı bağlamında geniş olaraların olduğunu göstermişler ve onları derinden etkileyerek modernizmin renk algısının temellerini oluşturmuşlardır. Ton değerlerinin görece olarak aynılaştırılmasıyla yani ton kontrastlıklarının azaltılmasıyla, ana öge ya da yapı olarak renk, başlı başına resmin varlık sebebi olmaya başlamış ve temelde renk özünün (hue) ve doygunluğunun baskın kullanımı ortaya çıkmıştır.

Türk Minyatür sanatında renk bir amaç değil ama zaman zaman biçimleri daha etkili kılmak ve bir hiyerarşi yaratmak için önem kazanmış, nesne ya da figürlerin kendi öz renkleri lokallikleri dikkate alınarak betimlemeler oluşturulmuş, ayrıca rengin sembolik etkileri de vurgulanmıştır.

Türk resminin ilk ve en önemli figüratif çalışmalarını üreten Osman Hamdi Bey, rengi çok kontrollü ve tasarruflu kullanmış, biçime forma önem vermiştir. Aynı zamanda lokal renk onun resimlerinde vazgeçilmezdir. Şeker Ahmet Paşa'nın çalışmalarında renk, Osman Hamdi Bey'in renk kullanımıyla paralellik gösterse de esas olarak lokal rengin etkinliği azalmakta, monokrom (tek renklilik) etkilerin yoğun bir şekilde kullanımı gözlenmektedir. Çallı Kuşağı'na geçiş oluşturan Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa gibi ressamlar hem ton hem de izlenim etkileri elde etmişler, renk onlar için bütünlük sağlayıcı unsur olmuştur.

Türk Resminde rengin olanaklarının oldukça yoğun kullanıldığı ilk ve en önemli dönem, 1914 dönemi yani Çallı kuşağı sanatçılarıdır. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Namık İsmail, Avni Lifij gibi sanatçılar, akademik etkide olan bir empresyonizmi tercih etmişler, zaman zaman modle ve çoğu zaman da modülasyon etkisini kullanmışlardır. Atmosfer etkisi oluşturmak amacıyla, tek renkliliği tercih etmişlerdir. Manzaralarda daha çok rengi özgürce kullanmayı yeğlemişler, fakat rengi doğanın ışığını görselleştirmek için önemsemişlerdir. Özellikle Avni Lifij'in resimlerinde ve poşatlarında renk, bütünlük, armoni ve atmosfer etkisini

güçlendirmektedir. Hikmet Onat ve Namık İsmail ışığın etkisini vurgulamaya çalışmışlar, rengi bu ışıklılığı etkili bir şekilde sunmak için kullanmışlardır. Dolayısıyla bu dönem sanatçıları doğanın kabuğunu değil, doğadaki ışığın görsel etkisini vurgulamak için rengi etkili bir biçimde kullanmışlardır.

Müstakiller yani, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Cemal Tollu, gibi sanatçılar doğrudan ya da dolaylı rengi hedeflememişlerdi. Biçim, form, kompozisyon ile kübist ve konstrüktivist bir anlayışı benimsemişlerdi. Yine de çalışmalarında renk kullanmadılar denemez. Renk, bu amaçlarına hizmet edecek şekilde çalışmalarında, zaman zaman lokal etkilerle, zaman zaman da bütünlük oluşturma bağlamında, çoğu zaman da monokrom olarak işlevsellik kazanmıştır. Nurullah Berk ise rengi yoğun bir şekilde lokal olarak ve doygun bir şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Renk, bu bağlamda çalışmalarının olmazsa olmazı olarak işlevselleşmiş ve Türk resminde renk kullanımı bağlamında önemli bir dönüm noktası olmuştur.

D Grubu sanatçılarıyla birlikte Türk Resminde bireyselleşme ve özgürleşme artmış, renk baskın bir şekilde zaman zaman da soyut yüzeyler halinde kullanılmaya başlanmıştır. Nurullah Berk, Sabri Berkel, Arif Kaptan ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun özgün bireysel yaklaşımları renk kullanımlarıyla etkisini artırmış ve tüm bu sanatçılarla birlikte Türk resminde farklı renk kullanımları görselleşmiş, renk özgürlüğünü kazanmaya başlamıştır. 1914 kuşağıyla başlayan baskın renk kullanımını D Grubu'nun yukarıda ifadelendirilen sanatçıları yoğun bir şekilde eserlerinde irdelenmiştir. Renk Türk Resminde artık kendi ifadesini ve varlığını göstermeye başlamıştı.

Yeniler Grubu sanatçıları ortak konuları ele alsalar da biçimsel olarak da desenci yapıları açık-koyuyu temel alan form yaklaşımları temel paydalarıdır. Nuri İyem'in biçim ve formu temel alan yaklaşımı, Avni Arbaş'ın deseni ve mekanda kullandığı doygun renkleri, Selim Turan'ın lirik yaklaşımlarında renk ana etmen olarak yer almakla beraber soyutlamalarında tek rengin olanakları ve doygun kullanımı fakat yine de desen ve biçimin önemi, Nejat Devrim'in soyutlama ve soyut çalışmalarında açık koyu ile birlikte renk önem kazanmakta farklı ton değerlerindeki renkler özünü kaybetmeden doygun olarak bütünlük içerisinde yer alması, Turgut Atalay'ın biçim,

form ve ton eksenindeki çalışmalarında rengin irticalen yer alması, Fethi Karakaş'ın çalışmalarında ise rengin atmosfer etkisi bağlamında yer alması, Mümtaz Yener'in desenci yaklaşımına rengin lokal ya da atmosfer etkileri olarak yer alması, Yeniler Grubu'nun rengi önemsemesiyle birlikte daha çok desen ve form eksenli yaklaşımlarının ifadesidir. Ancak Ferruh Başağa'nın çalışmalarında ise renk olmazsa olmazdır. Soyutlamacı yaklaşımlarında açık-koyu, ışık gölge etkilerini tek rengin varyasyonları ya da tamamlayıcı renklerin oluşturduğu kontrastlıklarla görselleştirir.

Yeniler Grubu için genelde renk tamamen yardımcı öge olarak kullanılmış, yine de rengin irticalen kullanımı da dikkat çekmiştir. Ferruh Başağa'da ise renk, özgürlüğünü kazanmak için önemli bir adım atmıştır.

Cemal Bingöl'ün, açık-koyunun etkisindeki çalışmalarında renkleri alanlar/yüzeyler halinde doygun bir şekilde uygulaması, Arif Kaptan'ın rengi serbest ve lirik kullanımı, Adnan Turani'nin çizgi temelinde renk kontrastlıkları ve serbest sürüşleri, Adnan Çoker'in rengi ötelemesi, Sabri Berkel'in biçim ve renk esaslı çalışmaları, Zeki Faik İzer'in renkli çizgileri esas alması, Berger ve Zeid'in renkle doygun ve lirik etkiler elde ettiği atmosferik kullanımı soyutlama ve soyut eğilimlerin Türk Resmine Renk bağlamında yer almasını sağlamış, sonuçta Renk kullanımı ve rengin olanakları Türk Resim Sanatında bu sanatçılarla birlikte önemli hale gelmiş ve sonraki sanatçılara bir kılavuz oluşturmuştur.

1960'lı yıllardan bu yana Türk Resim Sanatı, figüratif, soyutlama ve soyut yaklaşımlar ve ayrıca pop ve kavramsal eğilimlerle çok yönlü ve hareketli bir süreç yaşamış ve yaşamaktadır. Dolayısıyla farklı eğilimler bireysel yönelimleri de ortaya çıkarmıştır, kendi varlıkları ve özellikleri bağlamında yapıt üreten sanatçılar ortaya çıkmıştır. Buna bağlantılı olarak da farklı farklı biçimsel yapılar sanatçıların yapıt üretiminde etken olmaktadır.

Sonuç olarak Türk Resim Sanatında, sanatçıların yapıtlarında, genelleme yapılacak olursa, baskın bir şekilde yer almış fakat renk başlı başına ana öge ya da ana biçimsel yapı, formun maddesi ya da temel yapısı olarak belirgin bir şekilde işlev kazanmamıştır.

Resimlerimde açık-koyu, ışık-gölge ve desen yapısıyla kurgu oluşturulduktan sonra renkle atmosfer etkisi elde etmek amacıyla ve çoğu zaman nesnenin öz renginden uzaklaşarak, renk özünün ve doygunluğunun sembolik olarak kullanımı görselleşmektedir.

7. KAYNAKLAR

Kitaplar

BISCHOFF, (1993), Ulrich, **Edvard Munch**, Benedict Taschen, Germany

DUBEN, İpek, (2007) **Türk Resmi ve Eleştirisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları , 1997, İstanbul

ERDAMCI, Fulya, GERMANER, Semra, (2007), **Modern ve Ötesi 1950-2000**, Orha, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul

EROĞLU, Özkan, (2013), **Plastik Sanatlar Sözlüğü**, Tekhne Yayınları, İstanbul

GERMANER, Semra, (1996), **18.Yüzyıl Avrupa Resmi**, Kabalcı, istanbul

HODIN, J.P., (1985), **Edvard Much**, Thames and Hudson, London NY

İPŞİROĞLU, Nazan - İPŞİROĞLU Mazhar , (2012), **Sanatın Tarihi**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

İPŞİROĞLU, Nazan, (2013), **Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

NORBERT, Wiener,. (1975), **Emek, Siberetik ve Toplum**, Özgün Yayınları, Ankara

OCVIRCK, SSTINSON, WIGG, BONE, CAYTON, (2015), **Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama**, Çeviri Nur Balkır Kuru, Ali Kuru , Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir

ÖNDİN, Nilüfer, **Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği (1850-1950)**, İnsancıl Yayınları, İstanbul

THOMPSON, Jon, (2012), **Modern Resim Nasıl Okunur**, Hayalperest Yayınevi, İstanbul

TEMİZSOYLU, Nuri, (1987), **Renk ve Resimde Kullanımı**, İstanbul

WÖLFFLIN, Heinrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Remzi Kitabevi, İstanbul

Dergiler Makaleler Kataloglar

AKAY, Ali, (2011), Bedri Rahmi Eyüboğlu Sempozyumu, MSGSÜ, İstanbul

AYAN, Aydın, (2011), Bedri Rahmi Eyüboğlu Sempozyumu, MSGSÜ, İstanbul

ERBİL, Devrim, (2011), Bedri Rahmi Eyüboğlu Sempozyumu, MSGSÜ, İstanbul

ERGÜVEN, Mehmet, (1995), **Devrim Erbil Kataloğu**, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul

EYUBOĞLU, Bedri Rahmi, (Temmuz 1975), Delifışek (Sanat Yazıları), Bilgi Yayınevi, Ankara

İSKENDER, Kemal, (Nisan 1994), **Sanat Çevresi Dergisi**, Sayı: 66, Sanat Çevresi Yayıncılık Matbacılık, İstanbul

Milliyet Sanat Dergisi, (26 Eylül 1975), Sayı: 151 - " Bedri Rahmi Eyüboğlu" 1913 – 1975, İstanbul

P Dünya Sanatı Dergisi, (2008), Sayı: 50 - Kırmızı ve Sanat, Raffi Portakal Antikacılık Müzayede, İstanbul

SARIDİKMEN Gül, (2012), **Mustafa Salim AKTUĞ Kataloğu** "Rengin Kalbine Yolculuklar", Hacettepe Sanat Müzesi, Ankara

TANSUĞ, Sezer , (Nisan 1984), **Milliyet Sanat**, Yeni Dizi 93/1, İstanbul

ÜNER, Özlem, **Türk Resminde Sembolist Eğilimler**, , MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi

Tezler

BORAN, Mustafa, (2000), **Türk Minyatür Sanatında Renk**, Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Resim - İş Eğitimi Bilim Dalı, Van

COŞKUN, Necla, (2016), **Resim Sanatında Renk-Öz Bağlıları**, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Anadolu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı

GÜLER, Ceyda , (2010), **Işığın Simgesi Olarak Sarı Rengin Kavramsal Etkinliği ve Sanat Eğitimiindeki Yeri**, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi / Eğitim Bilimleri Enstitüsü / Resim Bölümü / Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı / Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı İstanbul

IRAK, Medine, (2015), 1980 **Sonrası Türk Resminde Yeni Ekspresyonizmin Etkileri**, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Güzel Sanatlar Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, İstanbul

KABAŞ, Özer, (1976) **Tüm-Çevresel Gerçekçilik Bildirişim ve Sibernetik Kuramları Açısından Plastik Sanatların Oluşumuna bir Bakış** , Doktora Tezi, Güzel Sanatlar Akademisi, İstanbul

MÜFTÜOĞLU, Mustafa Orkun, (2005), **Türk Resim Sanatında Desen'in İşlevi**, Sanatta Yeterlik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, İstanbul

ORKUŞ, Deniz, (1992), **Çağdaş Resim Sanatında Renk Elemanının Sanatsal ve İşlevsel Konumu**, Yüksek Lisans Eser Çalışması, Mimar Sinan Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, İstanbul

YILDIRIM, Ceren, (2009), **Resimde Rengin Simgesel Kullanımı**, Yüksek Lisans Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, İstanbul

İnternet

DURMUŞ, Mitat , <https://newalaqasaba.wordpress.com/2011/09/23/bedri-rahmi-merhaba-renk/>, 2016

HARDIN, C. L., **Color Ordering Systems**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

HARDIN, C.L., **Color Science**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

HARDIN, C. L., **Color Theories**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

HARDIN, C.L., **Human Response to Colour**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

NEWMAN, Geoffrey, **Colour**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

OSBORNE, Harold, **Colour**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

Osmanlı'da Minyatür, www.osmanlimedeniyeti.com, 2016

RILEY, Charles A. II, **Color**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

RILEY, Charles A. II, **Color in the Arts**, <http://www.oxfordartonline.com>, 2016

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/mitat_durmus_bedri_rahmi_eyuboglu_siirlerinde_isik_renk_uyumu.pdf, 2016

www.lebriz.com, 2016

www.wikipedia.com, 2016

ÖZGEÇMİŞ

Gsm: 05372236809

E-mail: gulizbaydemir@hotmail.com

18.05.1982'de Tekirdağ'da doğdu.

1997-2001 İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi (Üçüncülükle girdi, İkincilikle mezun oldu)

2001-2005 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Lisans (Birincilikle girdi, ikincilikle mezun oldu)

2006-2009 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans

2007-2010 Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Araştırma Görevlisi

2010'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı'nda Sanatta Yeterlik eğitimine başladı.

2011-2012 'de Erasmus Programı ile Urbino Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü, Marche, İtalya

Ödüller

2007 Talens Üniversiteli Öğrenciler Arası Resim Yarışması, Mansiyon Ödülü

2006 Gelibolu Memorial Club Resim Yarışması Üçüncülük Ödülü

2005 MSGSÜ Sakıp Sabancı Mezuniyet Ödülleri, Resim Bölümü İkincilik Ödülü

2004 Umut Vakfı 10.Bireysel Silahsızlanma Konulu Resim Yarışması Mansiyon Ödülü

2003 Talens Ulusal Üniversiteli Öğrenciler Arası Resim Yarışması, Sulu Boya Kategorisi Birincilik Ödülü.

2003 Talens Üniversiteli Öğrenciler Arası Ulusal Resim Yarışması,
Soft Pastel Kategorisi İkincilik Ödülü.

2003 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması İkincilik Ödülü.

2003 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması Mansiyon Ödülü

1999 Kadıköy Belediyesi Cumhuriyet'in 75. Yılı Resim Yarışması Birincilik Ödülü

Yarışmalı-Jürili Sergiler

2014 Mamut Art Project, Küçükçiftlik Park, İstanbul

2013 25.Kalp Haftası Resim Sergisi, Osman Hamdi Bey Salonu, MSGSÜ, İstanbul

2011 UPSD Genç Etkinlik, "Özgürlük Sil Baştan" Karma Sergi, BKM, İstanbul

2007 Talens Üniversiteli Öğrenciler Arası Resim Yarışması Sergisi, İstanbul,
Bursa...

2006 Gelibolu Memorial Club Resim Yarışması Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar
Galerisi, Çanakkale

2005 Şefik Bursalı 5. Resim Yarışması Sergisi, Ankara...

2005 66.Devlet Resim Heykel Sergisi, Ankara, İstanbul, İzmir.

2005 TBMM 85. Yıl Milli Egemenlik Resim Yarışması Sergisi, Ankara

2004 Umut Vakfı 10.Bireysel Silahsızlanma Konulu Resim Yarışması Sergisi

2004 Tekel 15. Resim Yarışması Sergisi, İstanbul, Ankara, İzmir

2004 Tekel 15. Resim Yarışması Sergisi, İstanbul, Ankara, İzmir.

2004 65. Devlet Resim Heykel Sergisi, Ankara

2003 Şefik Bursalı 4. Resim Yarışması Sergisi, İstanbul, Ankara, İzmir.

2003 Talens Resim Yarışması Sergisi, TÜYAP, Lütfü Kırdar Sergi Salonu, İstanbul

2003 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi, Osman Hamdi Bey Salonu,
İstanbul

2003 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi, Devlet Resim Heykel Müzesi,
İstanbul.

2003 TRT 2. Resim Yarışması Sergisi, Harbiye Askeri Müze İstanbul.

Yurtdışı Kişisel Sergiler

2012 “Silent Areas”, L’Urlo Del Sole- Circolo Arci, San Lucido, Calabria, İtalya

Yurtiçi Kişisel Sergiler

2015 Art 50 Güliz Baydemir Mini Sergi, Quattro Kafe, Etiler, İstanbul

2014 “Kayıp An” Chottomatte Gallery, İstanbul

2009 “Anı”, ÇOMÜ Kültür Evi, Çanakkale

2007 “Geçmiş Yolculuk”, Orion AVM Çorlu, Tekirdağ

2004 Güliz Baydemir Kişisel Resim Sergisi, Devlet Güzel Sanatlar Galerisi, Tekirdağ

Yurtdışı Karma Sergiler

2015 ‘Türkiye’den Kazakistan’a, Astana’dan İstanbul’a Sanat Köprüsü Sergisi ve Resim Çalıştayı’, Zhastar Palace Gençlik ve Kültür Merkezi, Astana, Kazakistan

2015 Republika e Kosoves Komuna e Suharekes, Exhibition Woman Artists from the Balcan, Fellbach House, Suvareka, Kosova

2014 Korea & Turkey Friendship Exchange Exhibition, Istanbul-Korea Art Show, Seoul Museum of Art: Kyung Hee Goong, Seoul, Korea

2014 Athina Art Fair International Painting Symposium, Isthmia Prima Hotel, Korinthos, Yunanistan

2014 II. International Balkan Exhibition, “ Köprü - Mocht- Bridge”, Informative Cultural Center, Üsküp, Makedonya

2013 Hijet E Bardha, White Shadows, Galeria Qahili, Priştine, Kosova

2013 Çin’de Türkiye Yılı Türk Görsel Sanatları Sergisi, Turkish Visual Art in CAFA, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi - Çin Merkez Güzel Sanatlar Akademisi, Chaoyang, Beijing, Çin

2013 OASIS Osaka Art Show of International Selections, Medeniyet ve Sanatın Kavşığı, Osaka, Japonya

2013 I. Uluslararası Kuzey Kıbrıs Sanat Çalıştayı Sergisi, Kültür ve Kongre Merkezi, Mağusa, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

2012 Il Luogo e la Memoria, L'Urlo Del Sole- Circolo Arci, San Lucido, Calabria, İtalya

2012 Accademia di Belle Arti di Urbino "Random" Mostra Castellare, Urbino, Marche, Italia

2011 Köstence Başkonsolosluğu, Cumhuriyet'in 88. Yılında Son Dönem Türk Ressamların Çağdaş Yorumları Resim Sergisi, Romanya

2011 Durres Sanat Kollonisi Resim Sergisi, Galery Arte, Durres, Arnavutluk

2011 Artistic Colony 'Freedom' Workshop ve Sergisi, Youth Center Gallery 'Fellbach House', (Theranda) Suhareka, Kosova

2010 Galeria E Arteve Uluslararası Çalıştay ve Resim Sergisi, National Institute of Visual Arts Gallery, Tetovo, Makedonya

2009 Sofya Akademisi Resim Bölümü - ÇOMÜ GSF Resim Bölümü Uluslar Arası Resim Çalıştayı Sergisi, Sofya, Bulgaristan

2005 Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi Resim Heykel Sempozyumu, Resim Sergisi, Bakü, Azerbaycan

Yurtiçi Karma Sergiler

2016 Art Suites Gallery 14. Uluslararası Workshop Sergisi, Art Suites Gallery Bodrum, Muğla

2015 "Aşkın Halleri" Karma Resim Sergisi, Gergedan Sanat Galerisi, İstanbul

2015 Art50 'Havada Asılı Up in the Air' Karma Sergi, Vogue Restaurant, İstanbul

2015 Art50 Casa dell'Arte Karma Sergi, Otel Torba, Bodrum, Muğla

2015 "Bir Arada" MSGSÜ GSF Araştırma Görevlileri Sergisi, Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul

2014 Art50 'Anlatılmayan Hikeler', TEB Özel Bankacılık Merkez, Etiler, İstanbul

- 2014 Art Suites Gallery 14. Uluslararası Workshop Sergisi, Art Suites Gallery Bodrum, Muğla
- 2014 Korea & Turkey Frienship Exchange Exhibition, Istanbul-Korea Art Show,CKSM Küçükçekmece İstanbul
- 2014 Harran Uluslararası Resim Çalıştayı Sergisi, Harran Üniversitesi, Şanlıurfa
- 2014 Home&Garden Ev ve Bahçe Fuarı, Galeri Espas Standı, Lütfi Kırdar Rumeli Exhibition Center, İstanbul
- 2014 “Bir Arada” MSGSÜ GSF Araştırma Görevlileri Sergisi, Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul
- 2014 Kopart Gallery Açılış Sergisi, Çiftehavuzlar, İstanbul
- 2013 Genç Etki I, KAV Genç Sanat, Ankara
- 2013 Genç Kuşak Sergisi I, KAV Genç Sanat, Ankara
- 2013 OASIS Osaka Art Show of International Selections, Medeniyet ve Sanatın Kavşağı, MSGSÜ Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi Beş Kubbe Salonu, İstanbul
- 2012 Beyazart Gençler Müzayedesini Sofa Hotel, Nişantaşı, İstanbul
- 2012 21. Beyaz Müzayede, Sofa Hotel Nişantaşı, İstanbul
- 2012 Karşı Müzayede International Art Center, Üsküdar, İstanbul
- 2012 ARTIST 2012 22. Uluslararası Sanat Fuarı, MSGSÜ Standı, TÜYAP İstanbul, Türkiye
- 2011 ARTIST 2011 21. Uluslararası Sanat Fuarı “Atölye 1” TÜYAP İstanbul, Türkiye
- 2011 100 Genç Yüz Karma Sergi, International Art Center, Üsküdar, İstanbul
- 2011 Sanat Akmerkez’de 7 Genç Karma, İstanbul
- 2011 Genç Ustalar, Usta Gençler, DYO Sergi Salonu, İzmir
- 2010 “Liselim” Karma Sergisi, Tophane-i Amire Binası, İstanbul
- 2010 “Bir” Çağdaş Troyalı Sanatçılar Derneği Üye Sergisi, Muavenet-i Milliye Sergi Salonu, Çanakkale

2010 “Sanat Eğitiminde Buluşma” Sergisi, Romanya Ulusal Sanat Akademisi - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Deniz Müzesi, Çanakkale, Türkiye

2009 Ar+ı 20 Karma Resim ve Heykel Sergisi, TÜYAP Fuar ve Kongre Merkezi, İstanbul,

2009 Sofya Akademisi Resim Bölümü - ÇOMÜ GSF Resim Bölümü Uluslar Arası Resim Çalıştayı Sergisi, Kültür Evi, Çanakkale

2009 ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Karma Sanat Sergisi, Rektörlük Bozcaada Turizm Meslek Yüksek Okulu Sanat Galerisi, Bozcaada, Çanakkale

2008 Uluslar Arası Resim ve Baskı Resim Çalıştayı, ÇOMÜ, GSF, Resim Bölümü, Dardanos, Çanakkale, Türkiye

2008 ÇOMÜ Standı, TÜYAP Sanat Fuarı, İstanbul

2009 “Anadolu’da Sanat Buluşması” Sempozyumu ve Resim Sergisi 14 Eylül-2 Ekim 2009, Anadolu Üniversitesi Kütüphane Sergi Salonu, Eskişehir

2008 ÇOMÜ Resim Bölümü Yüksek Lisans Öğrencileri Resim Sergisi, Kültür Evi, Çanakkale

2007 ÇOMÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanları Sergisi, Nedime Hanım Binası, Çanakkale

2006 Ümraniye Belediyesi Geleneksel Tantavi Şenlikleri, Açık Hava Resim Festivali, İstanbul

2005 “Devrim Erbil ve Genç Arkadaşları” Karma Resim Sergisi, Tüze Sanat Galerisi, Suadiye, İstanbul

2005 Atatürkçü Düşünce Derneği Güliz Baydemir - Hüseyin Pire Resim Sergisi, KML Salonları, Muratlı, Tekirdağ

2004 MSGSÜ Sanat Festivali Resim Sergisi, Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul

2001 İAAAGSL Resim Sergisi, Deniz Müzesi Beşiktaş, AKM, İstanbul, TEB Sanat Galerisi, Kızılay Ankara