

21470

T.C.  
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

**İŞIKSAL ELEMANIN PENTÜR SANATINA  
KAZANDIRDIĞI İFADE ZENGİNLİĞİ**

(Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması)

**Y. G.**  
Yükseköğretim Kurulu  
Dokümantasyon Merkezi  
**İBRAHİM HALİL TÜRKER**

Danışman: Yrd. Doç. GÖKHAN ANLAĞAN

**İstanbul-Haziran 1992**

## ÖNSÖZ

Işık dinamizm, dışavurumculuk ve psikolojik baskılarıyla, izleyicide gölgenin de katılımıyla ifadeye yönelik, ayrıca anlam zenginliğine sahip bir duygu yaratır (örneğin, Rembrandt).

Işığın olduğu yerde *gölge* vardır. Gölgenin olduğu yerde de *ışık* vardır. Bu yüzden *ışıksal eleman* denildiğinde, kavram olarak *ışık-gölge* anlaşılır. İki türlü gölge vardır. Nesnel gölge ve bağımlı gölge. Nesnel gölge, biçimin üçüncü boyutunu yansıtan gölge elemanıdır. Bağımlı gölgeyse, mekan ve derinliği yansıtan bir elemandır.

Bu çalışmada ışık-gölge'nin, pentür sanatında, tarihsel süreci içindeki gelişimi araştırılmıştır.

## İÇİNDEKİLER

Önsöz .....	i
Özet .....	ii-iii
Summary (ingilizce özet).....	iv-v

### I. Fizikte ve pentür sanatında ışık ve gölge

1. Işık.....	1
2. Işık-gölge.....	2

### II. Işıksal Elemanın Plastik Sanatlardaki Evrimi

1. Mısır resminden Barok'a, ışığın tinsel ve biçimsel ifadesi.....	4
2. Rönesans ve Barok'ta ışık-gölge	
2.1. Derinlik İzlenimi (çizgisel ve gölgesel).....	28
2.2. Düzlem ve Derinlik.....	34
2.3. Kapalı Form ve Açık Form.....	38
2.4. Çokluk ve Birlik.....	40
2.5. Belirlilik ve Belirsizlik.....	44
3. Rokoko.....	51
4. Realizm (Gerçekçilik).....	52
5. Romantizm.....	53
6. İzlenimcilik.....	55
7. Yeni İzlenimciler.....	67
8. Yirminci Yüzyıl Sanatına Genel Bir Bakış	
8.1. Fovizm.....	75
8.2. Dışavurumculuk (Ekspressionizm).....	78
8.3. Kübizm.....	78
8.4. Orfizm.....	82
8.5. Rayonizm.....	83

8.6. Neo Plastizm ve Süprematizm.....	83
8.7. Fütürizm.....	84
8.8. Doğaüstü (Metafizik) Resim.....	86
8.9. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)	86
8.10. Soyut Dışavurumcular.....	88
8.11. Işıkcılık.....	92
8.12. Popüler Sanat- Optik Sanat - Süper Gerçekçilik.....	93
<b>III. Sonuç.....</b>	<b>100</b>
<b>IV. Kaynakça.....</b>	<b>I</b>





## ÖZET

İlk düşüncelerden beri, kutsallığın ve içsel aydınlanmanın simgesi olarak kullanılan ışığı gösterebilmek için; dinsel konulu resimlerde, resimlerin fonları, İsa, Meryem, melek ve azizlerin başları üzerindeki haleler altın-yaldızla boyanıyor ya da altınla kaplanıyordu. Gotik resimlerde çok kullanılan bu yöntemde, altın ve altın-yaldız kutsal ışığı simgeliyordu. İnsan figürleri ve diğer nesnelere yüzeyler halinde boyanıyor, simgeci bir biçimde betimleniyorlardı.

Resim sanatında Giotto'yla yeni bir çağ başlıyor. Giotto, ışık-gölgenin ustalıkla kullanımıyla, yüzey üzerinde derinlik yanılsamasını gerçekleştiriyor. Işık mekandaki dinsel ışıklılık değildir. Ayrıca biçimsel olarak da nesneye bir hacim-kütle etkisi kazandırmaktadır. Masaccio, çizgi perspektifinin yanısıra, hava ve ışık perspektifini resim sanatına kazandırmıştır. Işığın bir denge unsuru olarak ilk kez Piero della Francesca tarafından kullanıldığı biliniyor. Leonardo, ışık-gölgeyi (clair-obscur) Sfumato dediği kendine özgü bir yöntemle, biçimlerin plastik etkisini güçlendirmek amacıyla kullanmıştır.

Klasik dönemde ışık-gölge, kompozisyonlarda önemli bir etken olarak ele alınıyor. Işık-gölge, nesnelere maddesel yapısını yansıtmada kullanılıyordu. Işık bütün yüzeye aynı biçimde, evrensel olarak dağılıyordu.

Barok'la birlikte yeni bir ışık anlayışı resim sanatına egemen oluyor. Klasik üslubda nesnenin değişmeyen yapısını gösteren en elverişli ışık aranırken, dünya bu düşünceye göre saptanmış ışık altında ele alınıyordu. Barok'ta dünyayı, değişen, birden parlayıp hemen sönecekmiş izlenimi bırakan bir ışık altında görüyor. Işık tüm

yüzeye dağılmaz, vurgulanmak istenen yerde, birden, kendi başına bir motif gibi ortaya çıkar.

Klasik ve Barok'tan sonra, ışık konusunda İzlenimciler yepyeni görüşlerle ortaya çıkıyorlar. O zamana kadar ressamlar atelye ışığını idealize ederek kullanıyorlardı. İzlenimciler açık havaya, doğaya çıkarak gerçek gün ışığını tuvallerine aktarmak istediler. Buluşları ve ortaya koydukları yapıtlarıyla da Yirminci Yüzyıl resim sanatının, *modern çağın* öncüleri oldular.

Gün ışığının çevremizdeki etkisi, renkleri yaratma ve değiştirme etkinliği, geçmişten bu yana süregelen araştırmaların konusudur. Yirminci Yüzyılın başından beri *Işık-hareket* bağlantısı önem kazanmıştır. Işık ve renk titreşimleri ya da renkli ışık titreşimleri, yalnızca ışık hareketi bugünkü sanatın ana motiflerindedir.

## SUMMARY

Since the primeval thoughts, in order to depict the light used as a symbol of inner enlightenment and holiness; the background surface of the paintings, having a subject of religion, in the surface of the paintings, the halos on the heads of Christ, Mary, angels and saints in religious paintings (in paintings having religious subjects) were being painted with golden-gilding or coated with gold. In this technique, which was mostly used in Gothic paintings, the gold and the golden-gilding symbolized the holy light. Human figures and other objects were painted as surfaces and depicted in symbolic forms.

A new age began in art with Giotto . By using light-shadow (clair-obscur) perfectly, Giotto realizes depth illusion over surface. In this case the light is not the religious one on the painting. Moreover, it adds a volume-mass effect to object in form. Massaccio has added air and light perspectives to art along with line perspective. It is known that Piero della Francesca was the first to use light as a means of balance (in art). In order to reinforce the plastic effect of forms Leonardo has used *light-shadow* with a technique which he called *Sfumato*.

During classical period light-shadow was handled as an important factor in compositions. Furthermore, it was used to reflect the substantial structure of the objects. Light was distributed over the surface uniformly and universally.

A new understanding of light domains art by the coming Baroque style. In classical style while the most available light which shows the unchanging structure of the object was being searched, the world was being treated with the light determined by this thought. But Baroque

style handles the world with a light which changes and which seems to shines suddenly (unexpectedly) and fade away at once (quickly). Light doesn't spread on the whole surface but, it comes out itself as a motif where it is wanted to be stressed.

After Classical and Baroque styles, the Impressionists came into scene with brand new thoughts on light issue. Until then, painters were using the studio light by idealising it. But the Impressionists wanted to transfer the real daylight on to their canvasses by going out to open air and nature. They became the pioneers of the modern age and the 20<sup>th</sup> century art by their inventions and the works they have painted (paintings they have done).

The daylight's effects on our environment, its power of crating and changing the colours has been the subject matter of a number ofresearches since old ages. Light-movement relation has gained an importance since the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Light and colour vibrations or colourful light vibrations or light movement alone is one of the main motifs of the *today's ART*.

## I. Fizikte ve Pentür Sanatında Işık - Gölge

### 1. Işık

Fizikte ışık, cisimleri görmemizi sağlayan fiziksel enerji diye tanımlanır. Işık da, elektrik ve ısı gibi, bir özdedir ; kütlesi vardır ve tartılmıştır. Işık olmayan yerde görme olmayı mümkün değildir. Işığın bir kütlesi olduğu ve çekim alanının etkisinde kaldığı Einstein tarafından tanıtılmıştır ki bu tanıt insan bilgisinde yeni bir çağ açmıştır.

Işık, insan gözünün algılayabildiği elektromagnetik ışınımıdır. Elektromagnetik ışınım, elektromagnetik dalgalar biçiminde yayılan enerjidir; bu dalgalar çok geniş bir tayf oluşturur ve insan gözü bu geniş tayfın çok dar bir kısmını algılayabilir. Ancak kırmızı ve mor ışıklar arasında kalan ışıkları görebilmemiz olanaklıdır. Bu ışıkların dalga boylarının hemen üstünde ve hemen altında olan ışınım (Kızılötesi ve morötesi ışınım) çoğu kez ışık olarak adlandırılır, ama insan gözü bu ışınımı algılayamaz. Işık ilk çağlarda hem Çinliler, hem de Yunanlılar tarafından biliniyordu. Ama, ışığın kaynaktan çıkıp, görülen cisimden yansıyarak göze ulaştığını ve görme duygusunu doğurduğunu ilk kez Samoslu Epikuros (İÖ 341 - 270) öne sürdü.

Işık tayfı (renk), ışığın bir spektrum halinde yayılmasına, renklere ayrılmasına denir. Işık elektromagnetik tayfta 400 nm ile 700 nm arasında çok dar bir dalga boyu aralığını kaplar. Bu dalga boyları değişik renklere karşılık gelir. Yaklaşık olarak 400-450 nm mor, 450-500 nm mavi, 500-570 nm yeşil, 570-590 nm sarı, 590-610 nm turuncu ve 600-700 nm kırmızı ışıktır.

Burada, renk olarak adlandırılan niteliğin ışık demetinde var olan bir nitelik olmadığını, görme organı aracılığıyla ışığın dalga boyuna bağlı olarak beyinde oluşan bir duyum olduğunu belirtmek

gerekir. Belirli bir dalga boyundaki (örn. 600 nm) ışık, insanın görsel sistemi tarafından belirli bir renk (örn. turuncu) olarak algılanır.(1)

Beyaz ışığın bir prizma aracılığıyla renkli bileşenlerine ayrılarak mordan kırmızıya uzanan bir tayf oluşturması; bunların ikinci bir prizma aracılığıyla yeniden beyaz ışık oluşturacak biçimde birleştirilmesi ilk kez Newton tarafından 1666'da gerçekleştirildi. Beyaz ışığın kendisini oluşturan renklere ayrılması kırılmayla oluşabileceği gibi kırınım ile ya da girişimle de ortaya çıkabilir.

Işık olmadan renkten söz edilemeyeceği gibi, ışığın varlığını duyumsayacak organdan yoksun olan insanın da rengi tanıyamıyacağı açık bir gerçektir. Demek ki rengi duyumsuyabilmek için ışığı algılayabilecek bir organa, yani sağlam bir göze ihtiyaç vardır. Anadan doğma körlerin renk duyumundan yoksun oluşları bunun açık kanıtıdır.

Eşyanın biçimini, rengini, yakınlık ve uzaklığını duyan göz yaşıyan, canlı bir kameraya benzer. Görme sınırları vasıtası ile beyindeki görme merkezine ulaşan görüntüler biçimlenir, görsel anlam kazanır. Gözün arkasında her şeyin algılanıp görüntünün düştüğü ışık duyum perdesi (sarı nokta - retina) vardır. Işığa karşı tepkisi kimyasal olan bu perdenin, her elamanı beynin arkasındaki görme merkeziyle ilişkilidir.

## 2. Işık - gölge

Resimde plastik (üç boyutlu) bir görünüm elde etmek amacıyla, biçimleri modle etmek (mekan içinde kendi hacimleriyle bir yer tutma izlenimini vermek) yoluna başvurulur. Biçimleri modle etmek de, resmin başlıca araçlarından biri olan ışık-gölge zıtlıklarından yararlanmak ya da rengi bu amaç uğrunda kullanmak demektir. Nesnelere bu yoldan bir biçimsellik ve bize sağlıklı oldukları izlenimini veren bir nitelik kazanırlar. Claine-obscure adı verilen modle edilmiş tarzında, ışıklandırılmış bir nesnenin gölge verdiği ve bir yanının öbür

1. "Işık", *Meydan Larouse*. Cilt 11. İstanbul, 1988. s. 407

yanından daha aydınlık olduğu ilkesi geçerlidir. Rengin bu ilkeye bağıllığı ise, koyu ve açık renk tonlarının kullanımıyla ilgilidir. Claine-obscure tarzında modle ediş, ressamlarca öteden beri bilindiği halde, salt renk kullanımı yoluyla modle etmek Ondukuzuncu yüzyılda ortaya çıkmıştır. (1)

Resimde ton deyiimi de öteden beri kullanılagelmiştir. Ton sorunu resmin daha çok ışıkla olan bağıntılarıyla ilgilidir. Müzik alanında da çok kullanılan bu deyim resimde ışığa bağılı bir renk derecelenmesini ifade eder. Müzikte ise ton ses derecelenmesini gösterir. Batı resminde ton sorunu ışık ve gölge derecelerinin çözümünü gerektirir. Buna karşılık Doğu resminde, genellikle nesnenin kendi ton derecelenmesi resme aktarılır. Doğu resminde Batıdaki anlamıyla bir ışık-gölge sorunu da ortaya çıkmaz.

Resmin ışıkla bağıntısı, eğer resim kendi içinde nesnelere ışıklandırılmış gölgelerini kapsamıyorsa doğal, dış ışık kaynaklarına dönük bir bağıntıdır. Bu daha çok Doğu ve İslam resmi için geçerlidir. Buna karşılık Batı resminde, özellikle Rönesans'tan sonra, resim kendi ışığını araştırmaya koyulmuş ve bu araştırmayı, Carvaggio, Rembrandt gibi ustalarda ışık-gölge açısından doruğuna erişmiştir. (2)

İşık-gölge tekniği, görsel sanatlarda ışığı ve gölgeyi rengin kullanımından bağımsız olarak göstermek için kullanılan bir yöntemdir. İşık-gölgeyi en etkili bir biçimde Onbeşinci yüzyılın sonlarında "Müneccim Kralların Tapınması" gibi resimleriyle Leonardo da Vinci kullandı. Ağaç baskıda ise ilk kez Onaltıncı yüzyılda İtalya'da, baskı ustası Ugo da Carpi'nin uyguladığı sanılmaktadır. Ağaç baskıda ışık ve gölge etkisi, her ton başka bir baskı bloğuyla basılarak elde edilmiştir. Önce en koyu tonla mürekkeplenmiş ana blok basılıyor, sonra öbür bloklar gittikçe açılan tonlarda mürekkeplenerek ana bloğun sınırlarına uygun bir biçimde basılıyordu. Baskılar tek bir renkte, çoğunlukla da kahverengi, gri yeşil ya da sepya oluyordu. Suluboya

---

1. Sezer TANSUĞ, *Resim Kılavuzu*. İstanbul, 1973. s.13

2. TANSUĞ, s.15

çizimlerin taklit edildiği bu yöntem, ayrıca resim çoğaltmada da ucuz bir yol olarak yaygınlık kazanmıştır.

Onyedinci yüzyılın sonlarında ağaç baskılarda ışık-gölge uygulaması azaldıkça bu sözcük, resim, çizim, aside yedirme baskı gibi türlerde ışıktan gölgeye geçişi anlatmak için kullanılmaya başlandı. Böylece, önceleri tek renkli yapıtlarda kullanılan bir tekniği anlatan **ışık-gölge** sözcüğü sanat yapıtlarındaki ton düzenlemelerine ilişkin genel bir yaklaşımı belirtir hale geldi. Caravaggio'nun etkisindeki Onyedinci yüzyıl İtalyan sanatçılarının yapıtlarında görülen, **ışık-gölge** karşıtlığının daha dramatik bir biçimine de Tenebrizm denildi. (1)

## II. IŞIKSAL ELEMANIN PLASTİK SANATLARDAKİ EVRİMİ

### 1. Mısır Resminden Barok'a Işığın Tinsel ve Biçimsel ifadesi

Metafizikte **ışık** deyimi Doğuda ve Batıda gerek dinsel, gerek gizemsel anlamlarda tanrısal ya da evrensel bilgi ile bu bilgiyi vereni nitelemek için kullanılır. Bir çok tarikatlerde derviş **ışık**'tır, Tanrı da "**ışıklar ışığı**"dır. İslam gizemciliğinde ışıkçılık anlayışı, Yeni Platoncu bir temelden yola çıkar, evrensel oluşmayı ışığın yayılmasıyla açıklar. İranlıların Zerdüşt dininde de dünya; **ışık**'la **karanlık**'ın savaş alanıdır.

Işık, ilk düşüncelerden beri kutsallığın ve içsel aydınlanmanın simgesidir. Işığı bu anlamda, Fransız düşünürü Schopenhauer de özellikle nesnellik arasında sallanan bireysel sezgi olarak tanımlanıyor. Işıkçılığın kökleri eski Mısır'ın Hermesçiliğinde, İran'ın Zerdüştlüğünde, eski Yunan'ın Platonculuğunda ve İslam felsefesindedir. (2)

Bu nedenledir ki Mısır'dan, (Anadolu-Mezopotamya uygarlıkları) Yunan'a kadar **ışık-güneşle** özdeş olarak Tanrısal bir konuma

1. Meydan Larouse, s.411

2. Orhan HANÇERLİOĞLU, Felsefe Sözlüğü. İstanbul, 1980. s.171



yükselmiştir. Firavun Tutankhamon ve karısını betimleyen resimde (Resim 1) "Altın küre biçiminde betimlenen güneş tanrısı, yukardan, bereketli elleriyle uzanırken" (1) bu bereketli eller güneşin ışıklarından başka birşey değildir. Işığın parlaklığını - gücünü verebilmek için resim altınla kaplanmıştır.

Dinsel konulu resimlerde kutsallığın ve içsel aydınlanmanın simgesi olan ışığı gösterebilmek için altın - altın yıldız boya kullanılmıştır. Dinsel konulu Bizans mozaik ve resimlerinde kilisenin tavanları, İsa ve Meryem resimlerinin arka fonları altın yıldızla boyanmıştır. İsa, Meryem , melekler ve azizlerin başlarının üzerindeki ışık haleleri de altın yıldızla boyanmıştır.

Pırlıl pırlıl altın duvarlardan bize bakan buna benzer imgeler, bizi artık hiç bırakmayacak Kutsal Gerçek'in yetkin simgeleri olarak, orada duruyorlar. Bu imgeler, etkilerini, Doğu kilisesinin yönettiği tüm ülkelerde böylece korudular. Avrupa da Gotik dönemde yapılan resimlerde kullanılan altın yıldız, kutsal ışığı simgeliyordu. İnsan figürlerinde ve diğer nesnelere yüzeysel bir boyama vardı. Gotik resimleri son derece simgesel betimlemelerdi ve Bizans resimlerindeki oylumlama yöntemi de yok gibiydi. Tüm katılığına karşın, Bizans sanatında, Batı erken Ortaçağ minyatürlerinden çok daha iyi bir biçimde, Helenistik ressamın bulguları korunmuştu. Bu bulgulardan kaçının, Resim 2 de olduğu gibi bir Bizans resminin donmuş ululuğu altında hala nasıl yattığını, nasıl yüzün açık-koyu yöntemiyle oylumlandığını ve taht ile seki'nin (odaların bir tarafında yerden yüksekçe yapılan set) kısaltım ilkelerine ilişkin doğru bilgiyi nasıl açığa vurduklarını anımsıyalım. Bu yöntemlerle iyicene donanmış bir deha, Bizans tutuculuğunun büyüsunü paramparça edip, Gotik heykel sanatının canlı figürlerini resme aktararak, yeni bir dünyada serüvene daldı. İtalyan sanatı bu dehayı Floransa'lı ressam Giotto di Bondone'de (1266?-1337) buldu. (2)

---

1. E. H. GOMBRICH (çev. Bedrettin Cömert). Sanatın Öyküsü. İstanbul, 1980. s.39

2. GOMBRICH, s.150



1. Mısır Resmi, İ.Ö. 1350  
Firavun Tutankhamon ve karısı.  
Kahire Müzesi



2. Bizans Resmi, İ.S. 1200  
Meryem ve çocuk İsa  
D.C. National Gallery of Art

Giotto ile yeni bir bölüm başlatılması gelenektendir. İtalyanlar o koca insanın ortaya çıkışıyla sanatta yepyeni bir çağın başladığına kesinlikle inanmışlardı ve göreceğiz ki haklıydılar. (1)



3. GIOTTO: *Inanç*.  
Padova'daki Arena  
Kilisesinde duvar resmi

Resim 3 de bir elinde haç, öteki elinde açık bir tomar tutan kadın biçiminde kişileştirilmiş **inanç** simgesini gösteriyor. Bu soylu figürün, Gotik heykeltçilerin yapıtlarına ne kadar benzediğini görmek kolaydır. Fakat burada, bir heykel karşısında değil, oylumu nedeniyle bir heykel yanılması veren bir resim karşındayız. İşte kısaltımla gösterilmiş kollar, yüzün ve boynun oylumlanması, kıvrımlama sonucu vurgulanmış gölgeler ve akıp giden kıvrımlar. Bin yıldır böylesi birşey gerçekleştirilmemişti. Giotto, düz bir yüzey üzerinde derinlik yanılması yaratma sanatını bulmuştu. Resimdeki bu etkiyi de hiç kuşkusuz ışık-gölgenin ustalıkla kullanımı veriyor. Artık ışık

1. GOMBRICH, s.150

mekandaki dinsel ışıklılık değildir. İnancı simgeleyen kadın figürünün içsel aydınlanmasının güçlü bir ifadesine dönüşmüştür. Biçimsel olarak da imgeye bir hacim-kütle kazandırmıştır.

Yüzey süslemesi olmaktan çıkan resim sanatında yeni bir dizgi ve düzen kaygısı doğuyor : Hacim değerlerinin mekan içine yerleştirilip, tek ölçüye ve doğal oranlara uygun olarak denkleştirilmesi, resmin bütünlüğünü bozacak ayrıntıların, silinmesi Giotto'dan sonra Avrupa sanatının ana sorunları arasına girmiştir. (1)

Giotto'dan beri ışık-gölge, eşyanın rölyefini ortaya çıkarmak isteyen resim sanatının kaçınılmaz bir anlatım aracı olmuştur. Fakat Giotto ışık-gölgeyi kullanırken, Ortaçağ geleneklerinin getirdiği alışkanlıkla, doğa-gözlemciliğinden yeterince yararlanmıyordu. Aradan geçen yüzyıl içinde ışık-gölgenin uygulanmasında büyük bir ilerleme olmuştur. Masaccio'nun resimleri, belli bir kaynaktan süzülen doğal ışıkla aydınlanıyor ve böylelikle nesnelerin yapısal özellikleri belirli bir biçimde ortaya çıkıyor. Ayrıca Masaccio, Giotto gibi sadece nesnelerin üstüne düşen ışık-gölgeyi vermekle yetinmiyor, onların yere düşen gölgelerini de göstererek eşyanın bulunduğu yerle olan bağlantısını belirlemiştir.

Giotto'da derinlik, temelde yüzeyci kalan bir resme yenilik ögesi olarak giriyor ve bu da ışık-gölge ile sağlanıyordu. Masaccio'da ise derinlik resim yapısının temeli oluyor ve sağlam bir gerçeklik kazanmıştır. (Resim 4 -5)

Massaccio'nun resimlerine bakınca, artık içinde adım adım ilerlenebilir duygusunu uyandıran bir mekanla karşılaşılıyor. Bu mekan içinde figürler, Giotto'nun resimlerinde olduğu gibi üst üste gelerek birbirine karışmıyor. Herbiri kendine ayrılan yeri dolduruyor ve rahatça hareket edebiliyor. Resimlerde mekana değişmeyen bir noktadan bakılmış, oysa Masaccio'nun zamanına kadar, aynı resimde





4. MASACCIO. Duvar resmi, detay



5. MASACCIO. Duvar resmi, detay

mekana bakış noktası sık sık değişebiliyor ve bu yüzden bir mekanın çeşitli görünüşleri bir araya gelebiliyordu. Şüphesiz ki ışık da birden fazla kaynaktan çıkıyor izlenimi veriyordu.

Bundan başka, ışığın ve havanın, eşyanın görünüşü üzerindeki etkilerinin de bu resimde hesaplandığını görüyoruz. Eşya bizden uzaklaştıkça yalnız küçülmekle kalmaz, daha silik görünür. Bu gözlemi Leonardo'dan önce değerlendiren Masaccio olmuş, çizgi perspektifinin yanında hava ve ışık perspektifini de resim sanatına sokmuştur.

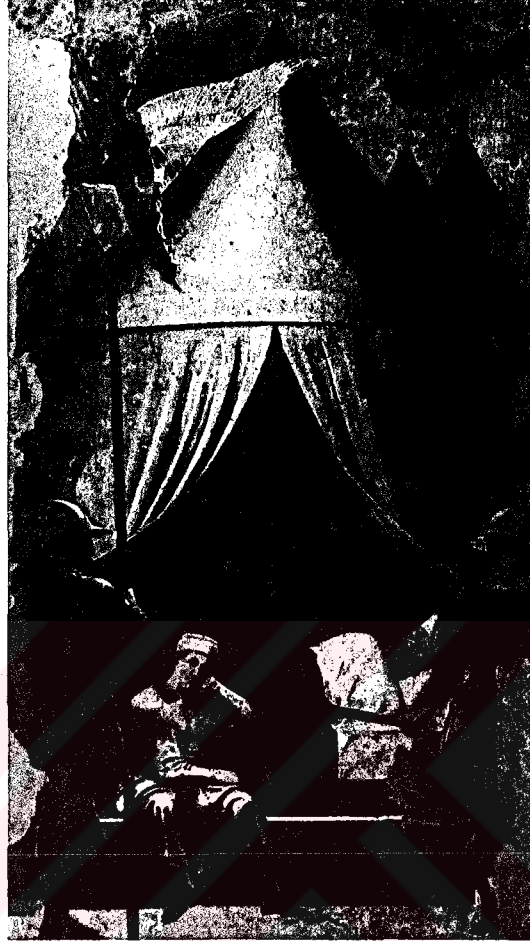
Masaccio'nun resimlerinde, rengin ve ışık-gölgenin kullanılışı çıplak ya da elbiseli figürlere göre değişir. Beden resimlerinde formu belirtmekle yetinmemiş, ışık-gölge karşıtlıkları ile beden yapısını, anatomik özelliklerini de ortaya çıkarmıştır. (1)

Işıksal elaman, resmin düzenlenmesinde bir denge unsuru olarak ilk kez Piero della Francesca tarafından kullanılmıştır. Francesca'nın resimlerinde mimarlık düzeni içinde biçimler, kitle ve hacim olarak değerlendirilmiştir. Saf ve yaygın bir ışık tüm resimlerini yıkar. Arezzo da San Francesca kilisesinde İncil'den konuları işleyen fresklerinde kusursuz geometri düzeni içinde, tüm ayrıntıların dışına çıkmıştır. Saf ışık figürlerin hacim değerlerini kuvvetlendirmiştir. Renkler fresk tekniğinin olanakları içindedir.

Francesca'nın, İmparator Konstantin'i Hıristiyan inancını benimsemeye iten ünlü düş sahnesini betimleyen tablosu (Resim 6) incelenirse; Konstantin, rakibine karşı son savaşından önce, kendisine bir haç gösterip "Bu işaret altında yeneceksin !" diyen bir melek görür düşünde. Francesca'nın freski, imparatorun karargahındaki savaş öncesi geceyi betimliyor. İmparator, önü açık bir çadır içinde, sefer yatağında uyumaktadır. Muhafızı yanında oturuyor. Ayrıca iki asker de imparatorun güvenliğini sağlıyor. Bir ışık dingin gece sahnesini ansızın aydınlatıyor. Bu resimde Francesca, sahnede mekan duygusunu vermeye

---

1. M.Ş. İPŞİROĞLU - S. EYÜBOĞLU. 1972, s.32



6.  
PIERO DELLA FRANCESCA  
*Konstantin'in Düşü.* Duvar resmi.  
Arezzo San Francesco Kilisesi



7. LEONARDO DA VINCI: *Son Akşam Yemeği.* Duvar resmi. Milano

yarayan bütün bu geometrik yöntemlere, hiç de önemsiz olmayan bir yenisini eklemiştir : **Işık** !. Ortaçağ ressamlarının önemsemediği ışık I. Ortaçağ ressamlarının basık figürleri gölgeler yaratmıyordu.(1)

Masaccio, bu bakımdan da bir öncü olmuştur. Masaccio'nun resimlerinde yuvarlak ve sağlam figürleri iyi bir açık-koyu ile oylumlanmıştır. Fakat Piero della Francesca gibi hiç bir ressam, o ana kadar ışığın yarattığı yeni ve sonsuz olanakların farkına varamamıştı. Bu tabloda ışık yalnızca figürleri oylumlamakla kalmıyor, aynı zamanda, derinlik yanılsamasını yaratarak önem bakımından perspektifle eş düzeye yükseliyor. Öndeki asker, çadırın çok iyi aydınlatılmış açıklığı önünde, koyu bir gölge gibi duruyor. Böylece, özel muhafızın oturduğu eşikle askerler arasında kalan uzaklığı duyumsuyabiliyoruz. Ayrıca imparatorun yüzü de, melekten yayılan ışıkta belirginlik kazanıyor. Çadırın yuvarlaklığını ve içerdiği boşluğu, hem ışık hem de kısaltım ve perspektif sayesinde duyuyoruz. Francesca, açık-koyu sayesinde daha büyük bir mucize de yaratmasını bilmiş: İmparator'un, tarihin akışını değiştirecek düşü gördüğü gecede meydana gelen bu olayın gizemli havasını sezdirebilmiştir. (2)

Sfumatu tekniğini bulan Leonardo, ışık-gölge (*clair-obscur*) karışığının babası sayılır ve özellikle onun "**Son Akşam Yemeği**", Yeniçağ sanatında ilk kez ışık ve gölgenin kompozisyon etkenleri olarak büyük çapta kullanıldığı ilk resim olmuştur.

Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" adlı baş yapıtı (Resim 7) halka açıldığında, rahiplerin uzun yemek masalarının yanında, İsa ve havarilerinin yemek masasının görüldüğü an, yarattığı izlenimini yaşamaya çalışalım. Bu kutsal öykü, o zamana dek, seyirciye bunca yakın olmamıştı. Rahiplerin yemek salonuna bir başkası daha eklenmişti sanki ve "Son Akşam Yemeği" elle tutulur bir şey oluvermişti. Nasıl düşüyordu öyle masanın üstüne **ışık**! Nasıl figürlere hacim ve cisimsellik veriyordu! Belki de rahipleri önce, ayrıntıların

---

1. GOMBRICH, s.195

2. GOMBRICH, s.196



doğal bir biçimde resmedilişindeki gerçeklik etkilemişti. (1)

Onbeşinci yüzyıl ustaları ışık-gölgeyi, eşyanın rölyefini belirtmek için karşıt değerler olarak kullanmıyorlardı. Leanordo denemelerinde meslekdaşlarına bundan kaçınmalarını salık verir. Ona göre ışık-gölge, karşıt olmaktan çok, birbirini tamamlayan değerlerdir. Bunların kaynaşarak maddenin sertliğini gideren büyüü bir havayla biçimleri sarması gerekir. Coreggio ve özellikle Giorgione ve Tiziano gibi sanatçılar, Leanordo'nun bu uyarmasından yararlanmayı bilmişlerdi. (2)

Giorgione'nun (1478\_1510) fırtına adlı tablosunun (Resim 8) neyi betimlediği konusunda kesinlik yoktur. Belki de klasik bir yazardan veya klasiklere hayran birisinden alınmış bir sahnedir söz konusu olan. Figürlerin aşırı bir özenle çizilmiş ve kompozisyonun basit olmasına karşın, tablo, kendini saran ışık ve hava sayesinde birliğe kavuşuyor Bu ışık,fırtınanın giz dolu ışığıdır ve belki de ilk kez, kişilerin hareket ettiği doğa görünümü, basit bir arka düzlem değil, özerk bir şeydir, tablonun gerçek konusunu oluşturmaktadır. Resimde; toprak, ağaçlar, ışık, hava, bulutlar, kent ve köprüler, hepsi bir bütün olarak kavranılmıştır. O zamandan başlayarak resim sanatı, çizim ve renk toplamından öte bir şey oldu.

Onun izinden devam eden Tiziano, Giorgione'nin genç yaşta ölmesi nedeniyle gerçekleştiremediğini yapmıştır. Alışılmamış kompozisyonlarında bütünün uyumunu bozmaksızın tabloyu, daha canlı, daha diri bir şekilde resmediyordu. Bunun nedeni ise, Tiziano'nın tablonun bütünlüğü için asıl havadan, ışıktan, renkten, yararlanmasıydı. (3)

Şimdiye kadar görülen sanat eserlerinde nesnelere doğal ve evrensel, ya da tek kaynaktan gelme suni ışıkla aydınlatılmış olup olmadığına ilişkin sanatçıların gözlemlerini açık ve koyu ile

1. GOMBRICH, s. 224

2. N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi. İstanbul, 1983. s. 72

3. GOMBRICH, s. 250-254

8. GIORGIONE: *Firtına*.  
1508 dolayları.  
Venedik, Accademia



9. VECELLIO TIZIANO:  
*San Crıstof*. 1523 dolayları

(Işık-gölge) ifade edişleriyle ilgili bir etki sağlanmamıştı. Bu sanatçılar ilk iş olarak, fikirlerini ışık-gölge tesirinden yararlanıp da gözle görülür hale getirme çabasında değildiler. Bir sanat eserinde koyu ve açık lekelerin biçimlendirilmesi, eğer sanatçıda kendine özgü bir ışık-gölge anlayışı varsa, elbette onun, konusunu bu bakımdan da ifade etmesine yarayabilir. Tiziano'nun "San Cristof" adlı tablosunda (Resim 9), figürlerle çevrelerindeki çeşitli gölgeler, esere anlam kazandıran açık-koyu lekeler meydana getirmektedir. Örneğin buradaki valör değişiklikleri, figürü çevreleyen alana mekan görüntüsünü sağlar. Figürlerin, bizimkine çok benzeyen, bizim de içinde yürüyüp dolaşabileceğimiz bir dünyada hareket ettikleri gayet açıkça hissedilir. San Cristof'un üzerindeki gölgelendirmeler, bazı vücut kısımlarını ötekilerden daha uzakmış gibi görünmesini sağlıyor. Örneğin açık şekilde kabarık duran beyaz kol yeni, azizin omuzunu seyirciye yaklaştırıyor, sağ bacakla elbise arasındaki ton farkının çok az oluşu ise bacağı izleyiciye oranla geriye doğru itiyor. Asayı üstten tutmuş el ve kol, bunların hepsinin mekandaki hareketini ve durumunu belirleyen açıklı koyulu lekelerle bölünmüştür. Derece derece ışıklandırılış parmaklarda en yüksek noktasına ulaşır. (1)

Işık ve gölge etkisi arayarak ifadeye önem vermekle Tiziano bize sadece aziz ve İsa çocuğun katı, mekan aleminde kımıldayan üç boyutlu figürler olduğunu anlatmakla kalmamış, bu sahnenin anlamını görmemize yarayan koyu ve açık lekeler düzenlemiştir. Çünkü San Cristof'un güçlülüğünü izleyiciye kabul ettiren boyutlarının büyüklüğü değil, asayı kuvvetle kavrayıp yere basmış olmasıdır. Bu hareketteki güçlülük açıkça hissedilir, çünkü dikkat, resmin en açık lekesi olan beyaz gömlek aracılığıyla sağ omuza ve kola çekilmiştir. Buna karşılık, gömleğe oranla daha koyu bir leke oluşturan kol, daha da kuvvetli görünür. Nitekim, azizin koyu lekesinden İsa çocuğun meydana getirdiği daha açık lekeye kadar olan derecelenme, bu sahnenin izleyicide bıraktığı tesir bakımından önemlidir. Eğer bu iki leke arasındaki zıtlık (açık koyu) çok şiddetli ve belirgin olsaydı, figürler birbirlerinden

1. Bates LOWRY. Sanatı Görmek. İstanbul, 1972. s. 47

ayrılmış gibi görünecekti. İsa çocuğun, azizin omuzuna oturduğunda güven hissedilmeyecekti. Böylece Tiziano'nun koyu ve açıktan yararlanarak ifade de ışık ve gölge etkisini araması, yükü ne kadar ağır olursa olsun San Cristof'un nehri geçecek kuvvet ve kudrette olduğu fikrini verir. (1)

Onaltıncı yüzyıl ressamı arasında Barok'un öncüsü olarak Correggio'yu görmekteyiz. Parma kentinde yalnız bir yaşam süren Antonio Allegri, ki o Correggio (1489?-1534) olarak tanınmıştır. Kendi çağının sanatını ne denli tanıdığı bilinmiyor, ama belki de Leonardo'nun kimi izleyicilerinin yapıtlarını inceleme ve böylece açık-koyu işlemini öğrenme imkanını bulmuştu. İşte bu açık-koyu alanında o, tümünden yeni etkiler elde etmiş ve sonraki resim okulların geniş ölçüde etkilemiştir.

Correggio'nun en ünlü yapıtlarından biri olan "İsa'nın Doğuşu" tablosuna bakarsak (Resim10): Çoban, meleklerin "Yücelerdeki Tanrı'ya Övgü" ilahisini söyledikleri ardına dek açılmış göklerin görüntüsünü daha yeni görmüş. Melekler, elindeki uzun değnekle çobanın koştuğu sahneye bakıp, bulut üzerinde mutluca dönüyorlar sanki. Ahırın karanlık yıkıntıları arasında çoban, mucizenin gerçekleşmesini görüyor. Henüz doğmuş çocuk İsa, tüm çevreye ışıklar saçarak, mutlu annesinin çok güzel yüzünü aydınlatıyor. Çoban birden duruyor ; secdeye gelip tapınmaya hazır bir biçimde, beceriksizce takkesini çıkarıyor. İki de hizmetçi var. Birini yemlikten fıskıran ışık aydınlığa boğmuş, ötekisi hayranlıkla çobana bakıyor. Aziz Yusuf ise, arka düzlemin karanlığında eşeğiyle uğraşiyor. Kompozisyon ilk bakışta basit ve raslantısal gibi geliyor. Soldaki kalabalık sahne, sağdaki kümece değil de, Meryem ve çocuk kümesi üzerine ışığın vurgulanmasıyla dengelenmiş görünüyor. Correggio, Tiziano'dan daha çok, biçimleri renk ve ışıkla dengeleme, böylece de onlardan bakışlarımızı istenilen noktalara çekme olanağı bakımından yararlanmasını bilmiştir. Çobanla birlikte sahneye doğru koşan biziz aslında ; onun gördüğünü, yani Yahya

---

1. LOWRY, 1972, s. 47



10. CORREGGIO:  
*İsa'nın Doğuşu.*  
1530 dolayları.  
Dresden, Gallery.



10. CORREGGIO:  
*Vaftizci Yahya*  
1526 dolayları.  
Viyana, Albertina

İncil'inde sözü edilen, karanlıkları aydınlatan o "ışık" mucizesini gören izleyicidir. (1)

Correggio'nun sonraki yüzyıllarda en çok öykünülen yönü, onun kilise tavan ve kubbelerini resmetme yöntemi olmuştur. Resim 11'de Correggio, sahında toplanmış inançlılara, üstlerindeki tavan örtüsünün göklerin zafer görüntüsüne doğru açılıp gittiği izlenimini vermeye çalışmıştır. Işıkla etki yaratma gücü ona, tavanı, güneşin aydınlattığı bulutlarla doldurma olanağı vermiştir. (2) En büyük renk ustaları, birkaç tuşta ışığı yaratma gizini öğrenmişlerdi.

Manierist (tarzçı) dönemde, resim sanatında ışık ve renk çok daha fazla önem kazanmıştır. El Greco ve Tinterotto'nun resimlerinde bu açıkça görülür.

Tintoretto'nun 1550 yıllarında S.Trovaso Kilisesi için yaptığı "Son Yemek" tablosu (Resim 12), kompozisyon da yeni bir düzen, *Derinlik düzeni* anlayışına iyi bir örnek olarak gösterilebilir. "Resimde alacakaranlıktaki odada, masanın etrafında toplananların üzerine vuran ışık, resmin içine doğru gittikçe aydınlanarak İsa'nın arkasındaki pencereden dışarıya taşıyor. İsa'nın yüzü bu parıltı içinde görülür. Resmin en hareketli, figürü Judas İsa'nın karşısında, masayı aydınlatan ışığın dışında, karanlıkta kalıyor. Yakalanmış olmanın korkusu içinde birdenbire iskemlesini devirerek yerinden fırlamış. Yüzü görünmüyor. Bir elinde şarap dolu bardağı tutarken, şaşkınlığını belli etmemek için öbür elini geride duran şarap testisine uzatarak yüzünü gizliyor". (3)

Resimde ışık ruhani bir nitelik taşıyor. Işık iyileri aydınlatırken, karanlıkta kalan ( Judas ) da kötülüğü simgelemiş oluyor. Tintoretto'nun geç döneminde ışık-gölge sorunlarında önem kazandı ve figürleri parlak bir gökyüzü zemininde silüetleşmeye başladı.

1. GOMBRICH, 1980, s.258

2. GOMBRICH, 1980, s. 259

3. N. İPŞİROĞLU - M. İPŞİROĞLU, 1983. s. 107



12. TINTEROTTO: *Son Yemek*. 1550. S. Trovaso, Venedik



13. EL GRECO: Laocoon

Işık-gölge, şimdiye kadar görülen bütün resimlerde hacim değerlerini, eşyanın kabartılarını göstermeye yarıyordu. Burada ise güçlü siyah beyaz karşıtlıkları ile maddeyi kemirerek ona bir çeşit ruhanilik kazandıran ve resme bir hayal havası katan subjektif bir anlatım aracı haline geliyor.(1)

Tarzıcı dönemin önemli temsilcilerinden birisi de El Greco'dur. "Laocoon" tablosun'da Greco, Tanrının öfkesine uğrayıp, deniz kıyısında yıkanırken, iki çocuğu ile birlikte bir boğa yılanı tarafından öldürülen Yunanlı Laokoon'un hikayesi anlatılmaktadır. (Resim 13) Tablodaki beş insandan herbiri, kendi halinde bırakılmış, anlatılan dramı ayrı ayrı yaşıyor. Tuval üzerinde gözleri büyüleyen bir uyum içinde serpilmiş ışık-gölge, bir noktadan gelen ve eşyanın plastik bütünlüğünü ortaya çıkaran normal ve doğal aydınlığın mantığına uymuyor. Karanlıkta figürler, yangın alevleri içinde kalmışlar gibi, türlü yönlerden gelen garip bir ışıkla aydınlanıyorlar, ağırlık yasalarına bağlanmadan yukarıya doğru kıvranarak uzanıyor ve Tinteretto'nun resminde olduğu gibi, burada da maddilikten sıyrılarak bir çeşit ruhsallık kazanıyorlar. (2)

Alman ressam Grünewald'ın kompozisyonlarında Gotik sanatın düzen anlayışı görülür . Önemli olan figürün diğerlerinden daha büyük olarak betimlenmesi gibi (Resim 14). Ama ışığı kullanışı ise bütünüyle Barok'tur. Grünewald'ın bir başka tablosuna bakılırsa (Resim 15), ışığın doğaüstü cennetsel bir parlaklık içinde nasıl kullanıldığı görülür. İsa, ardında parıldayan bir ışık izi bırakarak, mezardan daha yeni dirilmiş. Kefen, halen çok renkli ışınlarını yansıtıyor. Sahneye egemen olan dirilmiş İsa ile o apansız ışık görüntüsünün gözlerini kamaştırıp alt ettiği, zırhları içinde hızla debelenen yere serilmiş askerlerin umarsız davranışlar arasında kesin bir karşıtlık vardır. (3)

Tarzıcılığın çıkmazından kurtulup, resim sanatının, geçmişin büyük ustalarınıninkinden de olanakları daha zengin bir üsluba doğru

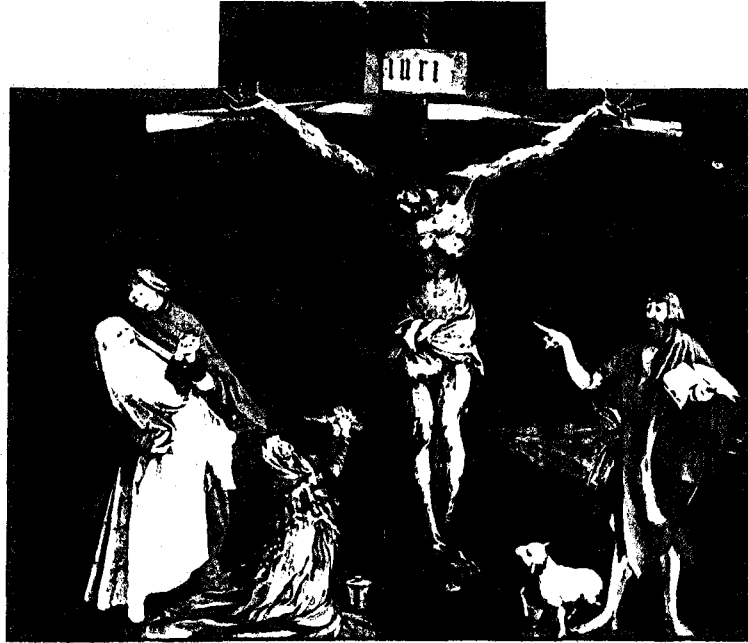
---

1. M.Ş. İPŞİROĞLU - S. EYÜBOĞLU, , 1972. s. 85  
 2. M.Ş. İPŞİROĞLU - S. EYÜBOĞLU, , 1972. s. 90  
 3. GOMBRICH, 1980. s. 270





14. GRÜNEWALD:  
*İsa'nın Dirilişi.*  
1515. Colmar Müzesi



15. GRÜNEWALD:  
*İsa Çarmıhta.*  
1515. Colmar Müzesi

gelişim sonucu Barok resim ortaya çıkmıştır.

Bolognalı Annibale Carracci (1560-1609) ve Michelangelo da Caravaggio Tarzcılıktan usanmışlardı. Tarzcılığın beyinselliğini aşma yolları değişik olmuştur. Her ikisi de Kuzey İtalya'dan Roma'ya gelmiştir.

Annibale Carracci bir Raffaello hayranıydı ve resimlerindeki ülküsel güzellik arayışında da bu hayranlığın izleri görülür. Carracci'nin "İsa'ya Yas Tutan Meryem" adlı resmine bakılırsa; (Resim 16) Oğlunun cesedi üzerinde ağlıyan Meryem'i betimleyen sunak resminde ; Carracci'nin ölüm ürküntüsünü ve can çekişmenin acısını bize duyumsatmak endişesine düşmediğini anlamak için, Grünewald'ın, İsa'nın acıdan kıvrılan bedenini anımsamak yeterlidir. Tabloda, ilk Rönesans döneminin herhangi bir sanatçısındaki gibi basit ve uyumlu bir kompozisyon var, ama onu yine de bir Rönesans yapıtı saymak güçtür. Kurtarıcı'nın vücudunda ışığı oynatış ve duygularımızı etkilemiş yöntemi tümünden değişik, yani Barok'tur. (1)

Resimde kullanılan ışık, Barok ışıktır. Işık resmin bütünlüğünü sağlarken Meryem ve ölü İsa'ya dinsel bir yücelik, ülküsel bir güzellik verecek şekilde zarif ve yumuşaktır.

Carracci'nin çağdaşı Caravaggio ise doğalcıydı. Güzel ya da çirkin, doğayı aslına bağlı kalarak verme amacına yönelmiştir. Çarpıcı ve gerçekçi bir üslub yaratan Caravaggio'nun keskin zıtlıklar halinde ışık gölge kullanımı ve dinsel konuları yorumlayış tarzı hoşnutsuzluklara sebep olmuştur. Kendinden önce Giotto ve Dürer'in yaptığı gibi, kutsal olayları sanki komşu evinde olmuşçasına gözlerinin önünde canlandırmak isteyen büyük sanatçılardan biriydi. Eski kitap kahramanlarını daha gerçek ve elle tutulur biçimde göstermek için elinden geleni esirgememiştir. Işık-gölgeyi kullanım yöntemi de amacına katkıda bulundu. Caravaggio'nun ışığı, vücuda zerafet ve yumuşaklık

---

1. GOMBRICH, 1980. s. 304



16. ANNIBALE CARACCI: *İsa"ya Yas Tutan Meryem* .  
1599. Napoli, Museo Nazionale.



17. CARAVAGGIO: *Kuşkucu Thomas* .1600. Potsdam, Sanssouci. Resim Galerisi

vermez (Resim 17). Serttir ve derin gölgelerle yarattığı karışıklıkta nerdeyse göz alır ve tüm sahneyi, çağdaşlarından pek azının değerlendirebildiği, ama sonraki sanatçıları kesinlikle etkileyen uzlaşmasız bir içtenlikle belirginleştirmiştir. (1)

Rubens İtalya'da kaldığı sekiz yıl içinde, figürleri büyük ölçüde bir araya getirme ve bunların etkisini vurgulamak için ışıktan ve renklerden yararlanma sanatını öğrenmişti.

Rubens'in "Aziz Katherina'nın Kutsal Evliliği" adlı resmine bakılırsa; daha önce benzer konudaki diğer resimlere göre daha çok devingen, daha çok ışık, daha çok mekan ve daha çok figür var (Resim 18). Resimde bu kadar çok figür olmasına rağmen birlik ışığın pırıltılar halinde tüm resmi kaplamasıyla sağlanıyor. Resmin solundaki, elindeki anahtarıyla Aziz Petrus ve elindeki kılıcıyla Aziz Paulus; kendinden geçmiş halde hayranlıkla havaya kaldırdığı elleriyle karşı tarafta dim dik, tek başına ve tümünden aydınlanmış olarak duran Aziz Yahya'nın figürünü etkili bir biçimde dengeliyorlar.

Rubens'in portreleri de yaşayan canlı varlıklardır (Resim 19). Onlarda yaşamın neşesini, etin diriliğini, canlılığını duyumsanır. Resimde de görüldüğü gibi. Burada hiçbir kompozisyon oyunu yok, ne de şahane giysiler veya ışın demetleri. Yalnızca bir kız çocuğu yüzü. Ama o yüz diri bir et gibi soluyor, bir yürek örneği atıyor sanki. Önceki yüzyılların portreleri sanat yapıtı olarak ne denli büyük olurlarsa olsunlar, bu yapıtla karşılaştırılınca çok uzak ve gerçek dışı görünürler. Rubens'in bu neşeli canlılık etkisine nasıl ulaştığının gizini bulmaya çalışmak boşunadır. Ama bu başarıda, dudakların ıslaklığını, yüzün eğrilerini ve saçların dalgasını veren korkusuz ve zarif ışık değintilerinin payı yadsınamaz.(25)

---

1. GOMBRICH, 1980. s. 306

2. GOMBRICH, 1980. s. 312



18. RUBENS: *Bir çocuk başı*. 1615 dolayları.  
Vaduz, Liechtenstein Gallery



19. RUBENS: *Aziz Katerina'nın Kutsal Evliliği*.  
1628 dolayları. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen

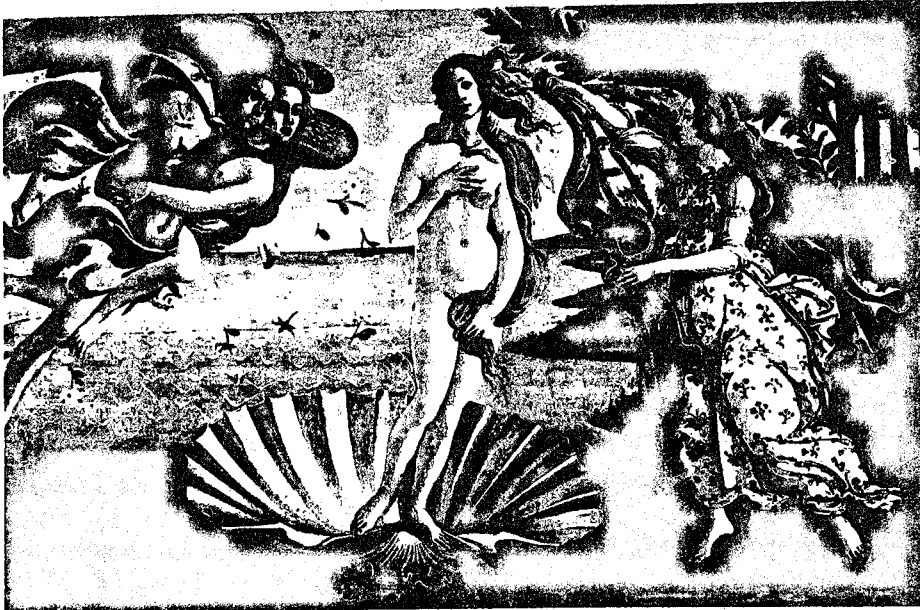
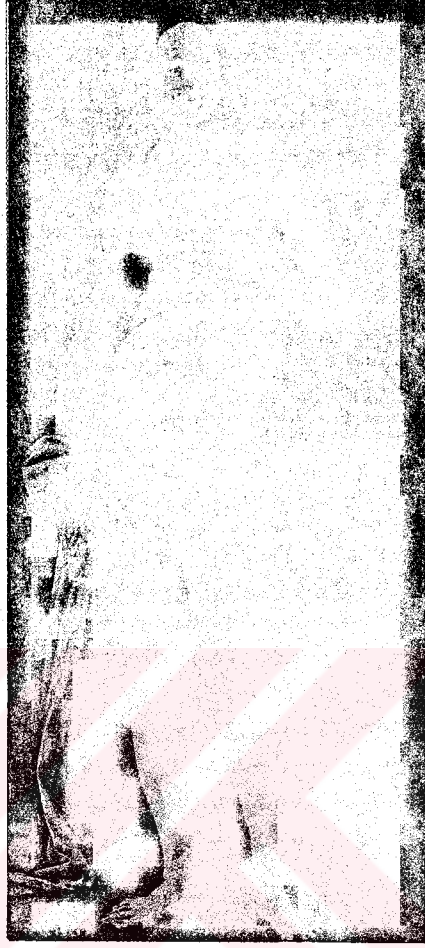


Rembrandt'ın "Davut ve Abşalom'un Barışması" adlı tablosu (Resim 20) Eski Ahitten alınmış bir konuyu betimler. Konu, Davut Peygamber ile kötü oğlu Abşalom'un barışmasıdır. O, giysilerin parlaklığının ve değerli kumaş üzerinde ışığın oyununu, altın ve mücevher pırıltısını göstermede, bu giysilerin sunduğu olanağın büyüüne kapılmıştır. Rembrandt, yüzeylerin parlak ışıklı dokusunu vermede Rubens ve Velazquez kadar ustadır. Onun hemen tüm resimleri ilk bakışta koyu kahve izlenimi uyandırır. Daha çok karşıtlık yaratıp, daha bir güçle bu parlak ve göz alıcı renkleri daha bir belirginleştiren bu koyu renklerdir. Işık kimi tablolarında bu nedenle, nerdeyse göz kamaştırır. Ne varki Rembrandt, bu ışık-gölge etkilerini, hiç bir zaman kendine amaç bir olgu olarak kullanmamıştır. Amacı hep sahnenin dramatikliğini bu yolla vurgulamak olmuştur.



20. REMBRANDT: *Davut ve Abşalom'un Barışması*. 1642.  
Leningard, Hermitaj

21.  
LORENZO DI CREDI:  
*Venüs*



22. SANDRO BOTTICELLI: *Venüs'ün Doğuşu*. 1485 dolayları. Floransa, Uffizi.

Işıksal eleman şüphesizki nesne, biçim veya mekandaki renklerden ayrı düşünülemez. Nesnenin büründüğü rengin mekana göre ışıklılığı da söz konusudur. İfade açısından modelini en doğru şekilde tasvir için duyulan içten istek, bir ressamın renkleri daha ziyade sıcak, ötekininse soğuk renkler yönüne kaydırmasını, bir gölgeyi kiminin yumuşak kiminin sert, bir ışık pırıltısını birinin belli belirsiz ve hafif, ötekininse canlı ve göze batıcı yolda duymasını önleyemez. Tabiatıyla bu kişisel üslublar daha belirli olarak birbirlerinden ayrılırlar. (1)

## 2. Rönesans ve Barok'ta Işık

### 2.1. Derinlik İzlenimi-Çizgisel ve gölgesel

Boticelli ile Lorenzo di Credi çağdaş ve soydaş sanatçılarıdır, her ikisinde Floransa'lıydı ve 15. yüzyılda yaşamışlardı. Resim 21 ve Resim 22 karşılaştırırsak; Boticelli'nin figürlerinde ışık yumuşaklığı, akıcılığı ile biçimsel güzellik ifadesini güçlendirir. Kumaşları da öyledir. Mekandaki diğer ışıksal elemanlar da bu uyuma canlılık ve etkililik kazandırır. Lorenzo di Credi'nin **Venüs** resminde koyu ve ışıksız bir mekan önünde figür net bir şekilde ortaya çıkar. Figür resimde koyu üzerine açık (ışıksal eleman olarak) bir biçim oluşturur. Figürün oylumlanmasında (ışık-gölge) Boticelli'nin figürlerindeki canlılık ve akıcılık yoktur. Sadece ışık ve gölgenin varlığı, bir resmin gölgesel karakteri hakkında hüküm vermeye yetmez. Çizgisel üslup (Rönesans) da cisimler ve uzayla uğraşır ve üç boyutluluk vermek için ışık-gölgeyi kullanır. (2)

Gölgesel resimlerde (Barok) hakim olan ışık ve gölgedir; resimde sınırlar varsada bunlar Rönesans resimlerindeki gibi apaçık sınırlar değildir. Resim 23 ve Resim 24. Bu resimlerde de görüldüğü

1. H einrich WOLFFLIN. *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul, 1990. s. 12

2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 32





23. ALBERTH DÜRER: *Hava*



24. REMBRANDT: *Kadın Figürü*

gibi Dürer'in çıplak figürü koyu bir fon önüne aydınlık bir nesne olarak konmuştur. Resimde, fon ve figür kesin olarak ayrılır. Figür ışık-gölge ile oylumlanarak hacim kazanmıştır, ama yinede fonda bir silüet etkisi yapar. Buna karşılık Rembradt'ın bir çıplağı koyu renkli bir fon önündeysen, vücudun aydınlığı sanki odanın karanlığından türüyormuş gibidir; Sanki hepsi tek ve aynı maddedenmiş gibi bir etki yapar. (1)

Nesne tamamıyla aydınlıkta olsa bile, maddi nesneye üç boyutlu görünüşünü veren ışık ve gölgeler arasında, kendilerine özgü bir hayatla canlanan bir bağıntı bulunabilir ve nesnel gerçeklikler de herhangi bir yolda ihmal edilmezler. Böylece nesne ve uzay, gerçek ve gerçeksiz, bağımsız ve ortak bir ahenk meydana getirirler. Ama, önceden şu söylenebilir ki - hiç şüphesiz ışıklar ve gölgeleri, sadece nesneyi açıklamadan ibaret olan görevlerinden ayırmak "ressam"ın az istediği şey değildir. Artık ışığın kullanılışı nesnel bellilik ve açıklığın sağlanmasıyla sınırlı kalmaz, aksine onu aşarsa, yani gölgeler artık nesnelere yapışmaz, tersine, nesnel bellilikle ışığın kullanılışı arasındaki çelişkide göz, kendini daha da büyük bir istekle, resimdeki tonlar ve nesnelere oyununa verirse bu, gölgesel bir etkinin kazanılması için en iyi yoldur. Gölgesel bir ışıklandırma - örneğin bir kilise içinde - direkleri ve duvarları mümkün olduğu kadar belirten değil, tersine, şekilleri bir yana bırakan ve onları kısmen alacakaranlıkta bırakandır. Tıpkı bunun gibi, silüetler de gittikçe daha fazla ifadesiz bir hale, isteyerek getirilmektedir ; gölgesel bir silüet hiçbir zaman nesnenin şekline uymaz. Silüet kuvvetli bir nesnel değer kazanacak olursa, kendini tümünden ayırır ve resimde kitlelerin akıp birleşmelerine karşı bir engel oluşturur. (2)

Gölgesel ışıklandırma konusunda söz konusu olan, her türlü özel estetik görüş dışında, kendilerinde gölgesel - dekoratif bir karakter bulunduğu kabul edilen eşya ve olayların nesnel durumudur. Genel anlayışa göre en dikkate değer, özellikle ışık ve gölgenin nesnenin

---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 33

2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 33

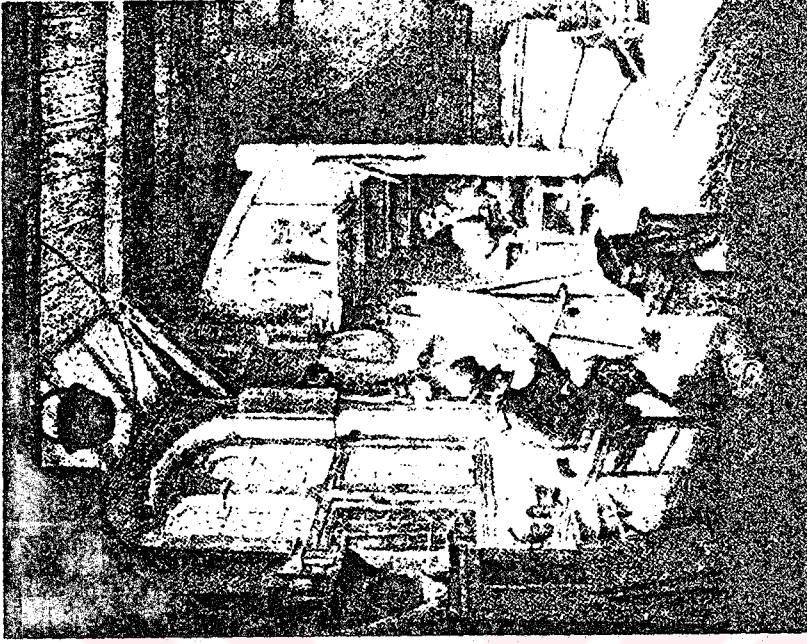
kendisinden ayrılıp gittikleri, yani nesnel bellilikle uymazlık halinde buldukları durumlardır. Burada içeri giren güneş ışınları karanlığı yarar ve görünüşe rastgele şekillerini direkler ve tabanlara çizerlerse bu, sıradan halkı zevkli bir doyuma ulaştıran ve onlara;"Ah, ne pitoreskl!" dedirten bir sahnedir. Ama öyle durumlar da vardır ki bunlarda mekanda ışığın sızma ve dolanışı bu kadar kuvvetli bir izlenim verir de gene, şekille ışıklanma arasındaki uyumsuzluk böyle açıkça görülemez. Bunlarda "nesnellik" başka bir yolda aşılmıştır : şekiller, az ışıklı atmosferde erirler ve bir takım tek tek cisimler görülecek yerde, ortak bir musiki meydana getirmek üzere akıp birleşen belirsiz, aydınlık ve karanlık kitleler görülür. (1)

Sanat tarihinin halka mal olmuş bir gerçeği varsa, o da ; ilkelerin resminin çizgisel niteliği ve ona yavaş yavaş ışık - gölgenin katıldığı, sonunda da bunların egemen olduğu, yani sanatı gölgesel üsluba devrettiğidir.(2)

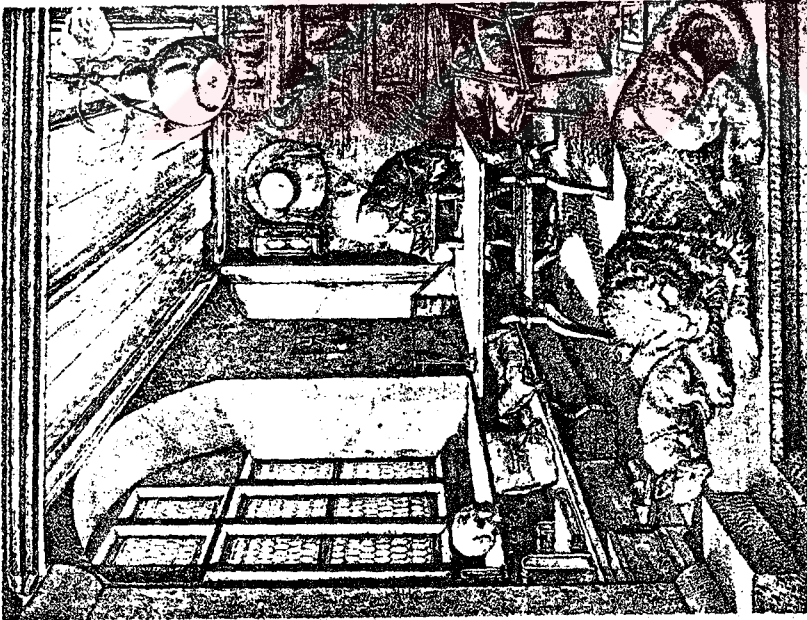
Dürer'in Hieronymus ofort'unu (Resim 25) - çizgisel bir enteryör olarak-, gölgesel üsluptaki Ostade'nin yaptığı bir entöryörle (oda içi)(Resim 26), Ressam atölyesi gravürüyle karşılaştıralım. Her ikisinde de konu aynıdır: yandan ışık alan kapalı bir oda. Ama her ikisinde de apayrı etkiler elde edilmiştir. Dürer'de her şey sınırlıdır, yüzeyler elle tutulabilir, cisimler belirlidir. Van Ostade'de ise herşey hareket ve başkalaşım içindedir. Söz, plastik şekilde, ışıktadır; van Ostade'de içinde tek tek nesnelere belirdiği bir çeşit alacakaranlık vardır. Dürer'de ise, bunun tersine, esas olan nesnelere ve ışık sanki eklenti bir şey gibidir. Dürer'in ilk planda aradığı şeyden, yani nesnelere şekillerini meydana getiren sınırlarıyla algılanabilir hale getirmekten, van Ostade tamamıyla kaçmaktadır. Onda bütün kenarlar belirsiz kalır, yüzeyler yoklanamaz hale gelmiştir ve ışık tıpkı setlerini yıkmış ırmak gibi serbestçe akmaktadır. Nesnelere maddelikleri henüz belliyse de bunlar adeta nesnelere üstü bir etki içinde erime yolundadırlar. Resim sephasının önündeki adamla birlikte

---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 39  
2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 44



26. OSTADE: Resim Atölyesi



25. DÜRER: St. Hieronymus'un Hücresi



onun arkasındaki karanlık köşenin çıkıntısı da görülmektedir. Her ikisi de açıkça bellidir, ama birinci şeklin karanlık kitlesi, ikincisinin karanlık kitlesiyle birleşmekte ve bunların arasından doğan ışık birikintisi, birçok kollara ayrılarak, bütün resim alanını başlı başına bir kuvvet gibi canlandıran bir hareket yaratmaktadır. Işık nasıl birleştirici bir hareket etkisi yapıyorsa, nesnelerin şekilleri de buna benzer bir hareket akışına kendilerini kaptırmışlardır. (1)

Donmuşluğun yerine daimi canlı hareketlilik geçmiştir. Bu da şüphesizki ışığın kullanımının oluşturduğu farklı ifade tarzlarından başka birşey değildir. Yine resme dönersek ; Dürer'de arka planda solda, hareketsiz bir dikme ayağı vardır ; van Ostade'de burası garip bir yolda titrek ışıklı bir kesim olmuştur, tavan ve döner merdiven yıkılacak bir hareketlilikde değilse de, baştan aşağı çeşitli şekillerdedir, köşeler artık net ve açık değildir, tersine, bir sürü ıvır zıvırla esrarlı bir şekilde doldurulmuştur ve "pitoresk düzensizliğin" tam bir örneğidir.

Oldum olası, ışığa göre cisimlerin esas renklerinde bazı değişiklikler yapılagelmiştir, ama şimdi daha da fazlası olmuştu ; ana renklerin değişmez bir yolda varlıklarını sürdürdükleri tasarımı sarsıldı ; görüntü artık alabildiğine çeşitli renk tonları arasında kalıyordu ve Dünyanın tümü üzerinde renk, uçuşan, ebedi harekette birşey, sadece bir ışıltı gibiydi.

Ancak Ondokuzuncu yüzyıl çizgi sanatının, görüntünün betimlenmesinde en son sonuçlara varışı gibi, rengin ve ışığın kullanımında da Modern İzlenimcilik, Baroğu çok geçmiştir. (2)

Rönesans resimlerinde ; Leonardo, ya da Holbein için renk, hemen hemen maddi bir gerçekliği olan ve bütün değerini kendinde taşıyan güzel bir madde olmuştur. 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

---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 64-65

2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 66



ayrılıklara rağmen renk, aslında hep aynı kalmıştır. Onlar ışık - gölgeyi nesnenin maddesel yapısını yansıtmada kullanmışlardır.

Klasik resimde nesnenin asıl renginin, ışıkta da gölgede de hep aynı biçimde gösterildiği eserlerde renkler yumuşak bir şekilde yayılarak çalışılırken, Barok da boyalar yan yana koyulmaktadır. Rembrandt, eğer kırmızı bir manto resmederse, gölgelerde keskin yeşil ve mavi tonlar vardır ve ancak yer yer salt kırmızı ortaya çıkmaktadır.

(1)

## 2.2. Düzlem ve Derinlik

Velasquez'in "Mızraklılar" resminde konu, Hollanda'da Breda kalesinin anahtarlarının teslimidir. Resimde, gruplar düzlemler üzerinde toplanmışlardır. Ritim her yanda derinlik yönünde belirlemektedir ve tek bir düzlem üzerinde saptanması gerekli olan iki komutan motifinde bu tehlike, tam da bu noktada gözün arkalarındaki çok aydınlık asker kıtasına çekilmesiyle önlenmiştir. ( Resim 27)

Velasquez'in başka bir büyük tablosunda da aynı durum vardır. "Eğirici Kadınlar" (Resim 28) da yalnız resmin yapısını göz önüne alan kimseye sanki, Onyedinci yüzyılın bu ressamı, sadece "Atina Okulu" resmini tekrar etmiş gibi gelir : üzerine biri sağda, öteki solda, aşağı yukarı aynı ağırlıkta iki grubun tesbit edilmiş olduğu bir ön plan ve geride, tam orta yerde daha yüksek ve dar başka bir yer. Raffael, "Atina Okulu"nda paralel düzlemler üslubunun klasik bir örneğini vermektedir. Burda hep, birbiri ardı sıra ufka paralel tabakalar ayırt edebilmektedir. Velasquez'de ise, kişilere bakılırsa böyle bir izlenim sadece bambaşka bir deseni yüzünden, tümünün yapısının da fonun ortasının güneşliliğinin ön planda sağdaki ışıkta karşılık bulması, böylelikle de resme egemen olan bir ışık köşegeninin yaratılması görülür. (2)

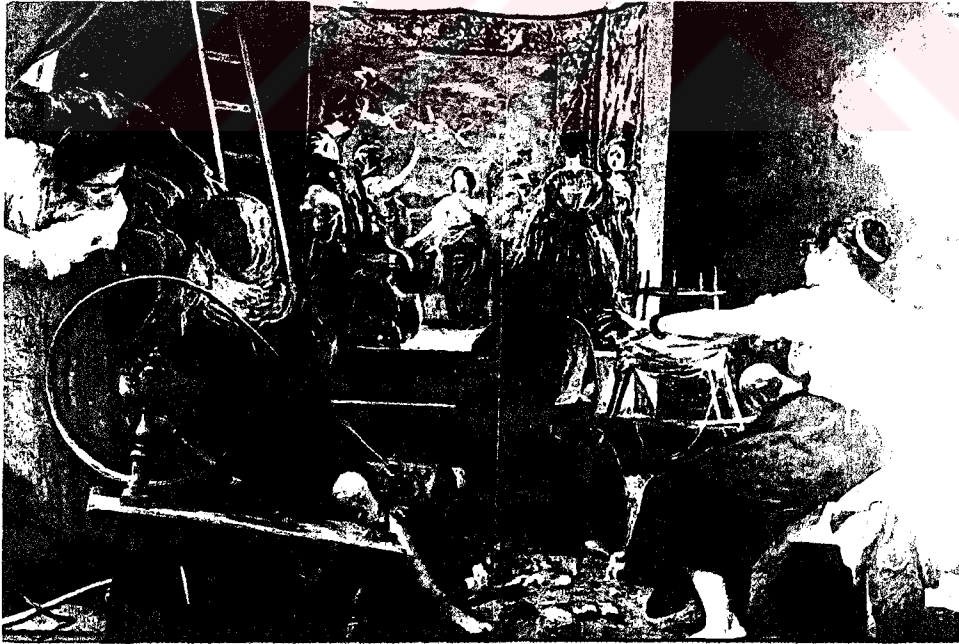
---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 67

2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 101



27. VELAZQUEZ: *Mizraklılar*. Breda Kalesinin anahtarlarının teslimi



28. VELAZQUEZ: *Eğirici Kadınlar*

Barok sanatının elinde, seyirciyi derinliğe zorla çekmek için, hatta resim alanı plastik ya da hacimsel motiflerle nesnel olarak hazırlanmamış olsa bile, ışıklandırma, renk dağıtımı ve uygun perspektifi gözetmek gibi olanaklar vardır. Ruysdael'in "Haarlem'e Bakış" resminde (Resim 29) , gölge içindeki peyzajın üzerine ışık şeritleri serdiği zaman, klasik üslupla hiç bir alışverişi yoktur. Bunların belirli şekilleri aydınlatan ve böylelikle tabloyu ayrı kısımlara bölen ışık parıltılarıyla benzerlikleri yoktur. Bunlar, ancak tüm uzayın içinde değer bulan kayıcı ve kaçıcı bağımsız aydınlıklardır. (1)

Uzun zamandan beri üç boyutluluk yanılsamalarını daha da arttırmak için ışık ve gölge de kabartma aracı olarak kullanılmaktadır. Leonardo, özellikle şeklin aydınlık kısımlarını, karanlık bir fonun önüne koymayı ve karanlık bir şekli de aydınlık bir fonla belirtmeyi önermiştir. Ama bu, karanlık bir cismi, aydınlık olan başka birinin önüne, onu bir dereceye kadar örtecek yolda yerleştirmekten başka bir şeydir. Bu yolda yapılan resimlerde, ışıkta olanın kendine çektiği göz, onu ancak karanlık olanla, bağıntılarına göre kavranabilir ve böylece, ışıklı olan, ön plandaki karanlık cisme göre daima biraz uzakta görülür.

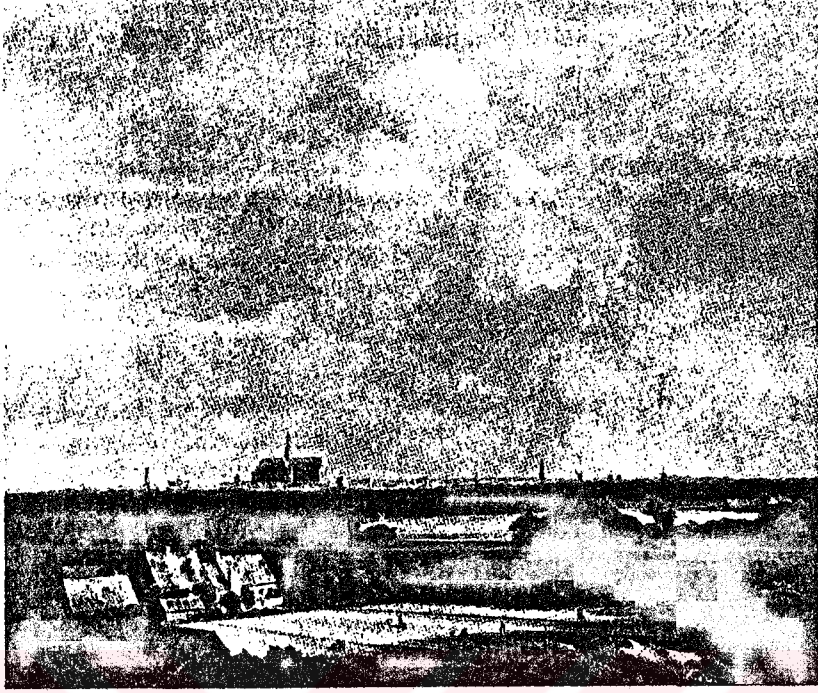
Tiepolo'nun "Son Akşam Yemeği" tablosu (Resim 30), düzenleme açısından Leonardo'nunkiyle kıyaslanamazsa da üslup yönünden onun bütünüyle tersini temsil eder. Bunda kişiler aynı düzlemde sıralanmış değildir ve üslubu belirten de budur. İsa'yı önünde eğik olarak yerleşen havariler grubuna bağlayan ilişkilerden ayırmak, hem kitlelerin, hem de en koyu gölgeyle en üstün ışığın burada bir araya gelmesi ve optik vurgunun burda olması yüzünden, olanaklı değildir. (2)

Barok'u, Klasik'den ayıran özelliklerden biriside derinliğine harekettir. Rembrandt da başlangıçta kişileri birbiri arkasına yığmayı severdi. (Resim 31) Resimde onun "İyi Yürekli Samiriye"li gravüründe, bütün kişilerini hemen hemen düz bir çizgi üzerinde

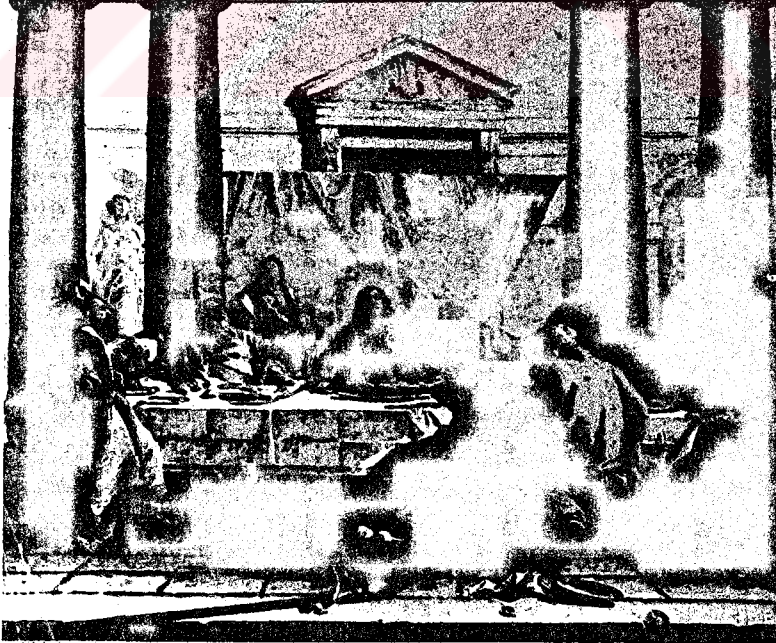
---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 105

2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 107



29. RUYSDAEL: *Haarlem'e Bakış*



30. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO: *Son Akşam Yemeği*

sıralayışı, geçmiş yüzyıla dönüş anlamına gelmez: ışıkları kullanış yoluyla nesnelere belirttiği düzlem etkisi bunlarda ortadan kaldırılmış, ya da ikinci derecede motif haline getirilmiştir. Hiç kimsenin aklına, resmi rölyef olarak kavramak gelmemelidir. (1) (Klasik resimde ışık - gölge bir rölyef etkisi yapmaktaydı).

### 2.3. Kapalı Form ve Açık Form

Klasik sanat da, elemanlar tam bir açıklık ve kesinlikle görülebilir hale getirilmiştir. Klasik Grünwald için, mezarından çıkan İsa'yı saran ışık halesi doğaldır ki bir daireydi. Rembrandt'sa, aynı ihtişam arzusuna rağmen, artık bu şekilde, eski taklidine kaçmadan, başvuramazdı. Canlı güzellik artık sınırlı forma değil, sınırsız forma bağlanmaktadır. Resim 32. (2)

Onaltıncı yüzyılda her yönün bir karşı yönü vardı, her ışık, her renk dengini bulurdu. Barok ise bir yönün ağır basmasından hoşlanırdı. Renk ve ışık öyle dağılırdı ki sonuç bir doygunluk değil, bir gerilim olurdu. Tek yanlı bir hareketi motif olarak kullanan Barok olmuştur. O zaman ışık vurguları da yerlerini, dengeyi ortadan kaldıracak gibi, değiştirir. Klasik bir resim ta uzaktan, ışıkların bütün yüzeye aynı şekilde dağılışından, ya da örneğin bir portrede ellerin aydınlıklarıyla başın aydınlıklarının denk oluşundan kolayca tanınır. Nesnelere kapalı form halindedir ve hepsinin de önemi aynıdır.

Barok işi başka türlü alır. Bir düzensizlik izlenimi uyandırmadan, ışığı, sadece canlı gerginliği yükseltmek için, bir tarafa vurdu. Barok'a göre, tablonun bütün kısımlarında aynı derecede doygun bir ışık dağılışı ölüdür. (3) Barok'ta, açık form ışık elemanının katılımıyla dinamizmi vurgulamayı başarmıştır.

---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 116  
 2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 151  
 3. H. WOLFFLIN, 1990. s. 155





## 2.4. Çokluk ve Birlik

Onyedinci yüzyıl sanatçıları belirli bir esas motife. Bağlanmışlar ve geri kalanları hep ona alt saymışlardır. Rönesans düzeninde her insanın ayrı ayrı sesler gibi gösterilişi, ama bunların birbirlerine, kanunlarını tümünden alıyor gibi yetkin bir şekilde uydurulmuş olmaları daima hayranlık uyandırmıştır. Barok'da ; örneğin Rubens, gençlik resimlerinden birinde aynı konuyu işlediği zaman, klasik tipten ayrılan ilk ressam olmuştu : Bunda kişiler, kaynaşarak bir kitle haline gelmişti ve bundan tek tek figürleri ayırmak olanaklı değildir. Işığı kullanışı sayesinde tablonun yukarisından aşağı çaprazına muazzam bir akış sağlanmıştır.(Resim33) Bu ışık akımı haçın yatay kolundan sarkan beyaz örtüye vurur, İsa'nın vücudu da onun yolu üstündedir ve bu hareket, haçtan aşağı kayan vücudu kucaklamak için yığılan kalabalıkta son bulur. (1)

Resim de görüldüğü gibi Rembrandt sahnenin bütün gücünü iki ışıkta toplamıştır : bunlardan birincisi üst sol yandan kuvvetli olarak ve dik bir eğikle gelir, ikinciside sağdan ve yere paralel olarak gelen daha zayıf ışıktır. Yalnız bununla bile bütün esaslı taraflar belirtilmiştir. Sadece bazı kısımları belli olan ölü, aşağı indirilecek ve yere serilmiş olan kefene yatırılacaktır. Haçtan indirilişteki hareketler en kısa ve en anlamlı bir ifadeye sığdırılmıştır. (2)

Klasik üslupta, hep aynı kalan güçlü bir genel ton, Barok'ta ise geri kalan her şeye egemen bir esas etki vardır.

Onaltıncı yüzyılda, esas ışıkla tali ışıkları ayırt edilebiliyordu, ama - Dürer'in Meryem'in ölümü gravürü gibi siyah beyaz bir resmine bakılırsa-bunlar gene de, plastik formlardan ayrılamayan ışıklardan oluşan, düzenli bir dokudan başka birşey değildir. Buna karşılık Onyedinci yüzyıl resimlerinde ışık tek bir noktaya ya da az sayıda noktalara toplanmaktadır (Resim 37). Bu noktaların parlak

---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 186  
2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 188

33. REMBRANDT:  
*Çarmıhtan İndiriliş*



34. REMBRANDT: *Öğreten İsa*

aydınlığı, bunların kolayca kavranabilecek konfigürasyon (gezegenlerin gökte karşılıklı durumu) haline gelmelerini sağlar. Ama bununla işin sadece yarısı açıklanabilir. Barok'un en üstün ışığı, ya da ışıkları, ışık hareketinin tümünün birleşmesinden doğmaktadır. Daha öncekilerden apayrı bir yolda, ışık ve gölgeler bir tek akım halinde giderler ve ışık nerede en üstün derecesine varırsa orada, büyük ortak hareketten fıskırır. Tek tek noktalarda ışığın yığılması, Barok'ta en başta gelen birlik yönsemesinden türeme bir olaydır. Buna karşılık Klasik üslupta ışık daima çokluğu ve ayrılığı sağlayıcı olarak duyulanır. (1)

Kapalı bir enteryörde ışığın tek bir kaynaktan gelişi tam bir Barok temasıdır.

Rembrandt'ın resim 34'deki gravüründe en göze çarpan optik olgu kuşkusuz, en üstün ışığın İsa'nın ayakları dibindeki duvarda kümelenmiş oluşudur. Ama bu egemen ışık, öteki ışıklarla sıkı bir şekilde bağlıdır. Dürer'in "Hieronymus" gravüründeki gibi onlardan çözülüp tek başına bir şeymiş gibi ayrılamaz, aynı zamanda herhangi bir plastik formu da kaplamaz. Tersine, ışık, formların üzerinden geçer, nesnelere oynar. Böylelikle tektonik olan herşey göze çarpmaz olur, sahnedeki bütün kişiler garip bir şekilde, önce birbirlerinden ayrılır, sonra, sanki kendileri değil de yalnız ışık resimdeki asıl gerçekmiş gibi, yeniden toplanırlar. Köşegen bir ışık hareketi önde soldan gelerek, orta üzerinden ve arkadaki kapı kemerinden geçip derinliklere dalar, ama bütün bunların, Rembrandt'ın, başka kimsenin yapamayacağı kadar başarıyla sahneye koyduğu o coşkulu birleştirici hayatın, bütün uzayı geçen aydınlık ve karanlığın o kavranılmaz titreşmesinin, o ışık ritminin yanında ne önemi vardır. (2)

Vurgulu tek renklilik sadece bir geçiş devresini temsil eder. Çok geçmeden hem vurgulu, hem de renkli olmanın pekala mümkün olabileceği anlaşıldı; Böylelikle yer yer renklerin etkileri öylesine güçlendirildi ki bunlar, yoğun renkli noktalar haline gelerek, ışık

---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 191

2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 195





35. REMBRANDT: *Çuhacılar Loncası Yöneticileri*



36. REMBRANDT: *Emaus*



parıltılarının eşi bir etkiyle Onyedinci yüzyıl resmine yeni bir çehre verdiler. (1)

Rembrandt'ın "Çuhacılar Loncası Yönetmenleri" tablosunda, (Resim 36) konu: beş efendiyle bir uşaktır. Ama efendilerden herbirinin değeri, ötekilerden farksızdır. Burada, "Anatomi"deki (Rembrandt'ın gençlik dönemi resmi) o biraz gergin dikkatten eser yoktur. Bütün kişiler eşit rollerde, kayıtsız bir tavırla sıralanırlar. Işık da suni olarak yoğunlaştırılmış değildir, tersine, ışık ve gölge bütün yüzeye serbestçe dağılmıştır. Beş büyük figürün dizilişi, doğal bir jestin zorunluluğuyla meydana gelmektedir. Hiç bir baş, başka türlü duramazdı, hiç bir kol başka bir duruş alamazdı. Kişilerin herbiri kendi başına davranıyor gibidir, ancak tümle olan ilişki, tek tek davranışlara anlam ve estetik değer sağlar. Doğal kompozisyonu meydana getiren sadece kişiler değildir. Birlik aynı derecede ışık ve renkten de doğmaktadır. Şimdiye kadar hiçbir fotoğrafın belli edemediği, masa örtüsü halının üstündeki keskin ışığın, bunda en büyük rolü vardır. Böylece gene Barok'un, bir tablodaki bütün kişilerin meydana getirdikleri birlik, ancak renk, ışık ve nesnenin tümünden algılanabilecek yolda belirmeleri gerektiğidir. (2)

## 2.5. Belirlilik ve Belirsizlik

Leonardo'nun, herkesçe kabul edilmiş olan güzelliği, sadece belliliğe birazcık engel olduğu düşüncesiyle fedaya hazır olduğu düşünülürse, Klasik sanatın ruhu daha derinden anlaşılabilir olur. Ona göre, güneş ışığının aralarından sızdığı ağaç yapraklarının yeşilinden daha güzel yeşil yoktur, ama böyle şeylerin yapılmamasını tavsiye eder. Çünkü, o zaman gözü yanıltabilecek bölgeler meydana gelebilir ve bu da görüntülerin belliliğinin bulanıklaşmasına sebep olur.

---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 196  
2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 204

Klasik sanat ışık ve gölgeyi, desende olduğu gibi (dar anlamında), nesneyi belirtmek için kullanmıştır. Her ışık tek tek nesnelere belirtmede , tümü de ekleme ve düzenlemede rol oynar. Barok da bu yardımcıdan, tabiatıyla vazgeçemezdi, ama ışık onda artık sadece nesneyi belirtmeye yaramamaktadır. Yer yer ışık nesneyi aşar, önemli olanı örtebilir ve ikinci derecede olanı belirtebilir. Resimler bir ışık hareketiyle doludur. Bu hareketin de nesnel bir belliliğin gereklerine asla uymaması lazımdır. Resimlerde çeşitli görünürlük dereceleri farkedilir, bir kaç dağınık ışık, gecenin içinde ışıldar ; ama ışıkların aralarında canlı bir bağ var gibidir.

Bazı kere nesneyle, ışığın ele alınışlarında çok açık bir çelişki görülür. Örneğin bir portrede başın üst kısmı gölgedeyken alt tarafı ışıklı olabilir, ya da bir, İsa'nın vaftizi resminde sadece Vaftizci Yahya ışıktadır da İsa karanlıkta kalmıştır. Tintoretto'nun tabloları böyle nesnel anlam karşıtılarıyla doludur. Hele Rembrandt gençliğinde böyle keyfi ışıklandırmaları çok sık hakim duruma getirmiştir. (1)

1654'te Rembrandt'ın yapmış olduğu "Emmaus" oforundan (Resim 37) daha sade bir resim olamaz. Burda ışığın düzenlenişiyle konu, görünüşte tamamiyle birbirine uymaktadır. İsa, arka duvarı aydınlatan kutsallık halesinin içindedir. Havarilerden birini pencereden gelen ışık aydınlatır. Öteki, ışık arkasında kaldığı için, karanlıktır. Öndeki merdivende duran oğlunda karanlıktır. Acaba burada Onaltıncı yüzyılda da aynı yoldan gösterilmeyecek bir taraf yok mudur? İşte, alt sağ köşede, bu ofora Barok'un damgasını vuran karanlığı, bütün resmin en karanlık yerini görülür. Bu karanlık gereksiz değildir ve bu köşenin neden böyle karanlık olduğu pekala görülebilir; ama gölgenin böyle, başka hiçbir yerde tekrarlanmadan, tek başına, simsiyah üstelik de kenarda duruşu , ona büyük bir önem kazandırır. İnsan ansızın resimde, sofranın topluluğunu vakarlı simetrisiyle ilgisiz sanılacak bir ışık hareketi görür. Burada ışığın yolunun nesnelere dışında kendi başına bir hayata erişmiş olduğu açıkça görülebilmektedir. (2)

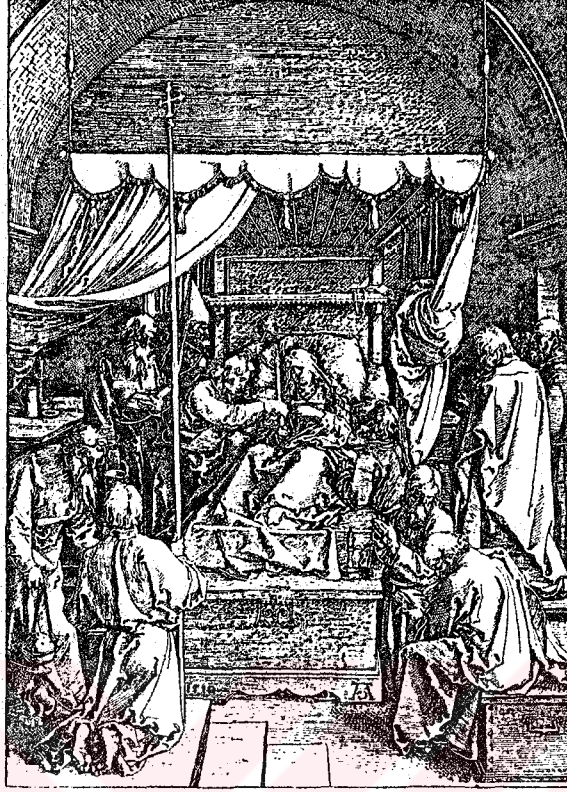
---

1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 236  
2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 238

Alışılacağı gibi "gölgesel ışıklandırma" denen her şey, artık nesnelere şekilleriyle hiçbir alışverişi olmayan bir oyunundan ibaret kalmıştır. Bu, şimşekli bir göğün yer üzerinde koşuşan ışık lekeleri olabilir, ya da bir kilisede yukarıdan düşen ışığın duvarlarda ve direklerde kırılışı ve bu sırada nişler ve köşelerdeki gölgelerin sınırlı uzayı sınırsız ve sonsuz bir hale koyduğu durumlarda olabilir. Klasik manzara resminde ışık, nesnelere bir düzenleyici rolü oynar. Bazı kere şurada burada keskin karşıtlıkları da belirttiği olur. Yeni üsluba gelince, o ancak ışığa, akla bağlı olmayan bir karakter verildiği yerlerde tam bir haldedir. Bunlarda ışık, artık resmi belirli bölgelere ayıracak yerde, hiçbir plastik motife bağlı olmadan, şurada yola enlemesine bir aydınlık koyar, ya da deniz yüzündeki dalgaların üzerinde koşuşturan parıltılar olur. Hiç kimse de, bunda nesneye bir gelişmenin bulunabileceğini aklına bile getirmez.

Tek tek insan resimlerinde de durum böyledir. Örneğin, Terborch, masa başında bir şey okuyan bir kızın resmini yapıyor. Işık kızın arkasından geliyor, şakağına sürünüyor ve bir lüle saç, yüzün düzgün yüzeyine gölgesini vurduruyor. Bütün bunlar doğal görünüyor, ama klasik üslup bu doğallığa yer vermez. Kadın portresi ustalarının buna benzer konulardaki eserleri düşünülürse, bu resimlerde ışıkla model tamamiyle birbirine uygundur. Her zaman ufak tefek atılganlıklar görülmüştür; ama bunlar istisnalardır ve böyle kabul edilmişlerdir. Barok'ta artık akla uygun düzende olmayan ışık, kural olmuştur ve nerede nesneye bağlı bir ışık varsa orada da bunun istenerek yapılmış değil, rastgele oluvermiş gibi gözükmesi sağlanmıştır. İzlenimcilikde ise, ışığın kendi başına hareketi o kadar büyük bir güç kazanır ki, artık sanat, ışık ve gölgelerin düzeninde, "Pitoresk" denen belirsizleştirici motiflerden kolayca vazgeçebilir.

Çok kuvvetli bir ışığın şekilleri tahrip edici etkisiyle çok zayıf bir ışığın onları eriten etkisi, Klasik çağda sanat dışında kalan iki problemdi. Rönesans da geceyi tasvir etmiştir. O zaman kişiler



37. DÜRER:  
*Meryem'in Ölümü*



38. REMBRANDT:  
*Meryem'in Ölümü*

karanlık olarak gösterilmiş, ama şekilleri olduğu gibi kalmıştı. Buna karşılık Barok'ta kişiler, genel karanlık içinde erirler ; her şey belirsizliğe düşmektedir. (1)

Renkli ışık yansımaları ve gölgelerin tümleyici renklerde oluşu fenomenini pekala bilen Leonardo, ressamın bu fenomenleri tablosuna almasına asla tahammül edemezdi. (2)

Leonardo için olduğu gibi Dürer için de doğal olan, mutlak belirli olan şeydi. "Meryemin Ölümü" tahta baskısında (Resim 38) bunu açıkça görürüz. Gerçi, Almada bu alandaki titizlik, İtalyanda olduğu kadar ileri varmamaktadır, hatta tahta baskılarındaki çizgileri, kendi oyunlarını diledikleri gibi oynamaya bırakma eğilimi bile görülür. Ama bu kompozisyonda gene, olayla resimdeki görüntünün birbirine tam uymasının tipik bir örneğini görmekteyiz. Her ışık - siyah beyaz resimde özellikle gerektiği gibi - belirli bir şekli tam bir açıklıkla ortaya çıkarır ve her ne kadar bütün ışıkların içinden, en ifadeli figür gene de belirlemekte ise de bu etkide daima son söz maddi nesnenindir.

İşte, daha sonraki kuşakla olan fark bu noktadır. Renk, bağımsızlığını kazanmaya başlamıştır, ışık da nesnelere kendini kurtarmaktadır. (3)

Rembrandt meşhur büyük oforunda (Resim 39) Meryem'in ölümünü Barok'un diline çevirmiştir. Yatağı da saran bir ışık kitlesinden eğik parlak bulutlar bir duman gibi yükselir; şurada burada güçlü ve karanlık birkaç vurgu vardır. Hepsi birden, içinde bütün özel elamanların eridiği canlı bir ışık gölge görüntüsüdür. Burada sahne karanlık ve belirsiz değildir, ama göz, nesnelere üzerinde dalgalanan ve nesnelere tarafından zapt edilmiş, onlara bağlanmamış ışığın varlığından bir an bile şüpheye düşmez. (4)

Manzara resminde ışık, Klasik bellileştirmekten çok, Barok

- 
1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 238
  2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 239
  3. H. WOLFFLIN, 1990. s. 245
  4. H. WOLFFLIN, 1990. s. 246



belirsizleştirmede esaslı bir rol oynamıştır. Işık ve gölgenin büyük çapta kullanılışı, ilk olarak, geçiş devresinin bir kazancıdır. Rubens'ten öncekilerle onun çağdaşı olan eskilerin kullandıkları bu aydınlık ve karanlık kuşakları, bölerek birleştirmekteydiler ve bir yandan tümü, mantıksız bir yolda parçalarken, bir yandan da arazinin doğasından ileri gelme motiflere uydukları için bellilik sağlar. Ancak Barok'un tam gelişmesiyle ışık, bağımsız lekeler halinde manzaraya dağıldı. Ancak bundan sonra, yaprakların bir duvara vuran gölgelerini ve içinden güneş ışıklarının sızdığı bir ortamı betimlemek olanaklı oldu. (1)

Kilise enteryörleri için klasik üsluba örnek olarak, tutucu bir ressam olan Neef'ten bir resmi (Resim 40) incelersek : Nesnel olarak belli, ışıklandırma, her ne kadar alışılmadık bir yoldaysa da, yine, tamamıyla şekillerin hizmetinde ; bu ışık görünüşü zenginleştirmekte, ama şekilden ayrılmamaktadır. Bunun karşıtı olarak E. de Witte'in resmi (Resim 41) yeni anlayışı (Barok) temsil etmektedir. Onda ışıklandırma, esasından irrasyoneldir. Yerde, duvarlarda, direklerde, uzayda aynı zamanda bellilik ve belirsizliği sağlar. Yapının, aslında ne kadar karmaşık olduğunun hiçbir önemi yoktur; burada uzay, göz için sonsuz, bütünüyle hiç çözümlenemeyen bir problem haline konmuştur. Her şey çok sade gibi görünür ama, ışık, ortak hiç bir ölçüsü olmayan bir nicelik halinde şekilden ayrıldığı için iş hiçde böyle değildir. (2)

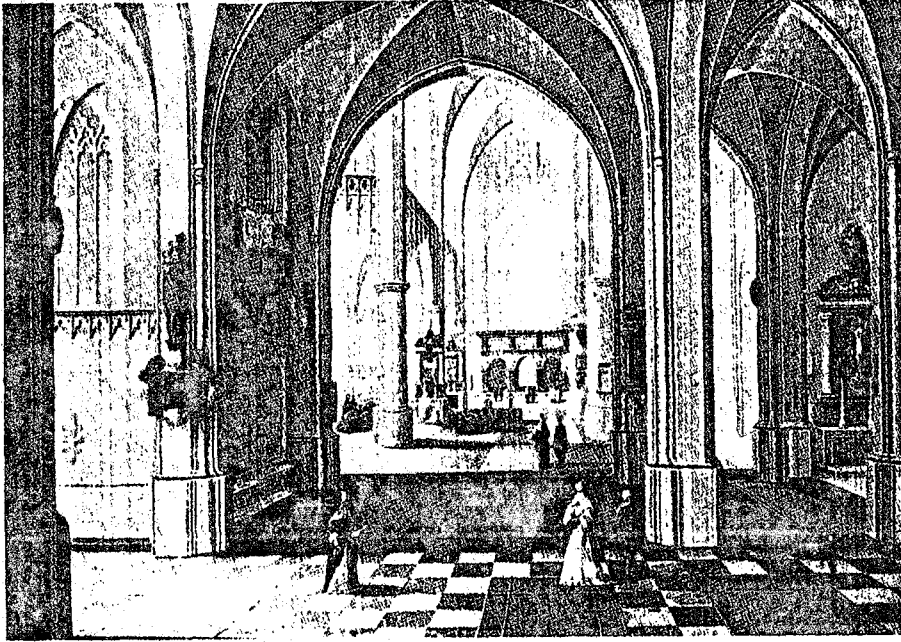
Rembrandt'ın sonunda varmış olduğu formüllerin sırrı şudur : Nesnel çok basit gibi görünürler ama aslında mükemmeldirler. Hiçbir kesişme, hiçbir belirsizleştirme gerekmez. Hatta sonunda ressam tam cephesellikten ve bütünüyle olağan nesnel ışıktan yararlanarak, tek tek nesnelere değil de, içinde nesnelere kendiliklerinden aydınlandığı bir dünyayı ele aldığı izlenimini yaratabilmiştir. (3)

Bütün izlenim, konu olan şeklin esrarlı bir

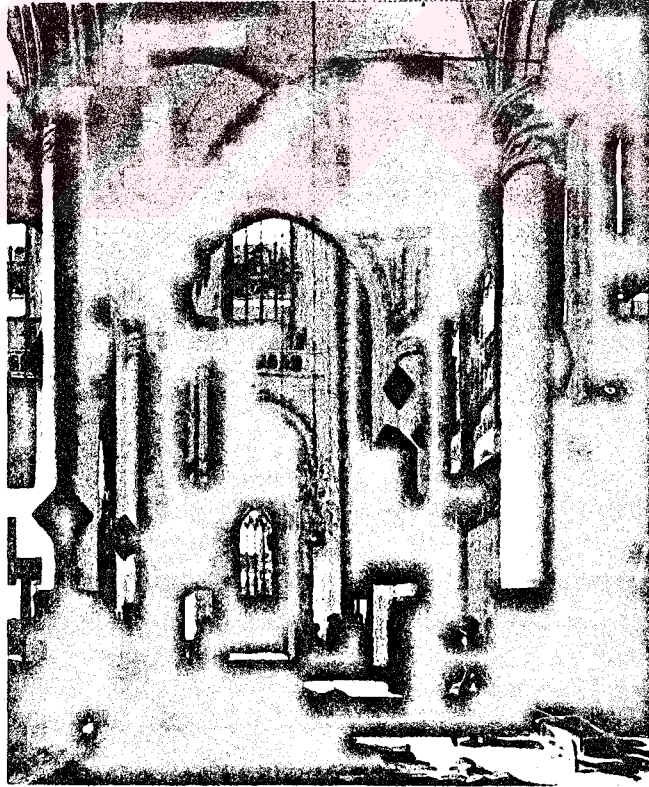
1. H. WOLFFLIN, 1990. s. 250

2. H. WOLFFLIN, 1990. s. 252

3. H. WOLFFLIN, 1990. s. 256



39. NEEFS: *Kilise içi*



40. E. DE Witte: *Kilise içi*

belirsizleştirilmesine dayanır, onun için de bayağı parlak gün ışığında yapılmış olan; Velazquez'in tablolarında belli ile belirsiz arasında dalgalanan, güzelleştirici bir büyü doludur. Şekiller gerçi ışıkta şekil kazanırlar, ama ışığın kendisi de, şekillerin üzerinde istediği gibi oynuyor görünen, kendi başına bir elamandır. (1)



41. WATTEAU: *Parkta Bir Eğlenti*. 1718.

### 3. Rokoko

Rokoko terimi, Barok dönemin daha sağlam beğenisini izleyen, neşeli bir hoppalıkta ifadesini bulan, zarif renkler ve incelmış süslemeler modası anlamında kullanılmıştır. Hiç yağmur yağmayan büyüdü parklarda açıkta yemekler yenilen; tüm kadınların güzel, tüm sevgililerin nazik olduğu müziksel eğlencelerin yapıldığı; herkesin aşırıya kaçmadan ipekten parıltılı giysiler giyindiği; çobanların, sığırtmaç kızların yaşamının ardı arkası kesilmeyen bir raksa benzediği düşsel bir dünya. Işık-gölgenin tali bir yumuşaklıkla sardığı resimlerde ışık cenneten geliyormuş gibidir.(2)

1. H. WOLFFLIN, 1990. s.

2. GOMBRICH, 1980, s. 358

Watteau'nun "Parkta bir eğlenti" konulu resminde tatlı ve hatta hüzünlü bir sükun havası esiyor. Işık ipek giysilerin üzerinde oynuyor ve ormanı, bir yeryüzü cennetine çeviriyor. (Resim 42)

#### 4. Realizm (Gerçekçilik)

Gerçekçiler, yapay, mitolojik ya da geçmişe dayanan konuları benimsememişler, bu tür konulara karşı güncel konuları ele almışlardır. Resimlerinde insan gerçeğini yansıtırken, idealize etme yoluna gitmemişlerdir.

Gerçekçi ressamlardan Courbet, herşeyden önce ışığın ressamı olarak bilinen manzara ressamıydı. Dışarıdaki bir konuyu işlediği zamanlarda bile hep atölyesinde resim yaptı; derin ışık duyumu ve yoğun görüş biçimiyle yansımaları ve ışığın etkilerini gösteren resimlerinde bir çeşit titreşimlerle dolu ve parlak renklerden oluşan "taşizm"i (lekecilik) uygulardı. Koyu gölgelere karşı kullandığı parlak ışık etkileri ve yararlandığı koyu siyah tonlarla zıtlaşan parlak, açık renkleri son derece etkilidir (Resim 42). Courbet'nin etkisi bir grub gerçekçi ressam üzerinde kuvvetle hissedilir. (1)

Bir diğer Gerçekçi Ressam Adolf Menzel ışığı ve güneşi gerçekçi ve izlenimci bir anlatımla kullanmıştır. Bu sanatçıyı 1839'da Paris'te sergilenmiş olan Courbet'nin resimleri etkilemişti. Ancak o, resimlerinde, ev içlerinin sıkıcı havasının, balkona açılan bir kapıdan giren ışıkla nasıl neşelendirildiğini vehayat kazandığını anlamıştır. Dikkat edilirse böyle bir konuda önemli olan oda ya da ev içi değil, orasını canlandıran ışık olmaktadır. (Resim 43)

Constable da bir gerçekçi manzara ressamı olarak izlenimcilere çıkış noktası olan şu sözleri söylemiştir: "Dünya büyüktür, iki gün birbirine benzemez, hatta iki saat bile. Dünyanın yaratılışından bu yana, birbirine benzeyen iki yaprak bile yoktur. "

1. Maurice SERULLAZ: *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul, 1983. s. 10-11



## 5. Romantizm

Romantizm, öznelcilik yolunda yeni bir atılım olarak ortaya çıkıyor. İnsanın kendi iç dünyasına, yöneliktir. Romantizm'le birlikte, geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, toprağa bağlılık gibi konular resim sanatına girmiştir. Getirdiği yenilik özellikle ele alınan konuların içeriğindedir.

Romantik ressamlardan Delacroix'nın geçmişe ve yabancı kültürlerle olan bağlılığı, üslubunda ve renk duyarlılığında da kendini belli eder. Işığın kullanımında ona yol gösteren, başta Rembrandt olmak üzere, Barok ustaları oluyor. (1)

Resmin konusunun ışık oyunları olduğuna ilk inanan Delacroix'dır. Delacroix 1861'de bitirdiği Saint-Sulpice fresklerini geniş fırça sürüşleriyle boyamış ve bunların arasında bir takım boşluklar bırakmıştır. Uzaktan bakıldığında da bunlar yanyanaymış gibi görünüyor ve daha bir tazelik, daha bir güç kazanıyordu. Bu teknik, sonraları optik karışım adı altında İzlenimciler'in başlıca sorunlarından biri olacaktı. (2)

Delacroix, resimlerini canlı ışıklar, güzel renklerden oluşturuyor, gölgelerde de son derece ılık renkler kullanıyor. Bunlardaki temel yansımalar ışık ve gölge oyunlarının etkisine katkıda bulunuyor.

Delacroix yayınladığı Journal (Günlük) için yaptığı girişe bakıldığında, belirli bir yerel rengi, ışığı renkten ayırma konusundaki tutum ve görüşlerinin İzlenimcilerle ne denli uyum halinde olduğu anlaşılır."Renk olarak rengi, ışık olarak renkle uzlaştırmak zorundasınız".

Delacroix'nın yaptığı suluboyalarda ve özellikle de "Dieppe Tepelerinden Deniz" adlı (Resim 44) tablosunda İzlenimciliğin gelişini

1. N. İPŞİROĞLU ve M. İPŞİROĞLU, 1983. s. 146

2. Salah BİRSEL: *Fransız Resminde İzlenimcilik*. 1967. s. 10





42. GUSTAVE COURBET: *Güneydin bay Courbet!*  
1854. Motpellier, Musee Fabre



43. MENZEL: *Balkonlu Oda*. 1845

haber veren belirtiler vardır. Yazar ve şair Jules Lafargue, 15 Mayıs 1896'da *Revue Blanch'*'ta şunları yazmıştır. "İzlenimcilerin eriştikleri titreşimli etkiler ve ışığın danseden sayısız lekeleri, büyük bir hareket aşığı olan Delacroix tarafından önceden sezilmiştir.

Bir diğer önemli Romantik ressam Turner'ın resimleri de, İzlenimci ressamlar üzerinde etkili olmuştur. Turner'ın resimlerinde, ışık dolu, güzellik parıltıyan bir düş dünyasından görüntüler vardı, ama bu dünya dingin değil, devingendi; uyumlu bir sadelik değil, göz alıcı bir tantanayla doluydu. (1)

Turner, "Fırtınada Gemi" tablosunda (Resim 45), görülenden çok görülmesi mümkün bir sahneyi anlatmış. Gözden çok hayalle görülmüş bir tabiat karşısındayız. Tabiat buzlu bir cam arkasındaymış gibi belirsizleşiyor, nesnenin sınırları, kendine özgü çizgi ve renk derece derece siliniyor. O zaman ışık-gölge ayrımları hacimleri belirtmeye yarayacak yerde, başlı başına bir değer kazanmaya, nesneden çok atmosferi veren bir anlatım aracı olmaya başlıyor. Parlayan ışığın ve fırtına bulutunun koyu gölgelerinin yuttuğu ayrıntıları arayacak vakit yoktur artık. (2)

İnsanın, tanımlanması güç ruh hallerini gözün ve aklın aydınlık dünyasına yeğ tutan tutan Romantizm, dış doğayı ortadan kaldırmıyor, ışık-gölgenin ustalıkla kullanımıyla insanın coşkularına, iç doğasına yöneliyordu.

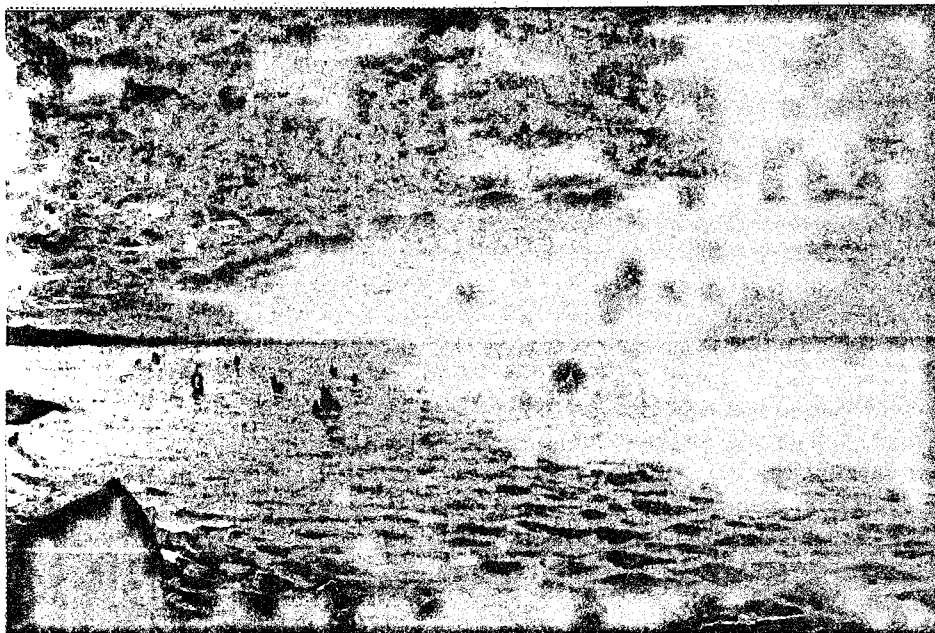
## 7. İzlenimcilik (Impressionizm)

Bu zamana kadar ressamlar, modellerine ışığın pencereden girdiği atölyelerinde poz verdirtiyorlar, hacim ve cisimsellik izlenimi vermek için de ışıktan gölgeye, derece derece geçişi kullanıyorlardı. Akademi öğrencileri ta başından, tablolarını, bu ışık-gölge oyununa oturtacak biçimde eğitilmişlerdi. Önce, Antik heykellerin alçı

---

1. GOMBRICH, 1980, s. 389

2. M.Ş. İPŞİROĞLU - S. EYÜBOĞLU, 1972. s. 102



44. EUGENE DELACROIX: *Dieppe Tepelerinden Deniz*. 1852



45. WILLIAM TURNER: *Firtınada Gemi*. 1842. Londra, Tate Gallery



kopyalarından esinlenerek çizim yapıyorlar; taslaklarını, değişik yoğunluktaki gölgelemelerde özenle oylumluyorlardı. Bu yolu bir kez öğrenince, herhangi bir nesneye uyguluyorlardı. Halk, bu yolla betimlenmiş şeyler görmeye o denli alışmıştı ki, açık havada ışık ile gölge arasındaki geçiş derecelenmesinin yakalanamayacağını bile unutmuştu. Güneş ışığında çatışkılar çok keskindir. Atölyenin yapay havasından dışarı çıkarılan nesnelere, Antik yapıtların alçı kopyaları gibi üç boyutlu ve oylumlu gözükmezler. Aydınlanan yerleri, atölyedekinden daha çok parlak. Işık, çevredeki nesnelere yansıtılarak gölgedeki bölümlerin rengini etkilediğinden, gölgeler bile artık tek düze bir gri ve siyah değildir. (1)

Resimde renk kullanımı belli bir sınıflandırmaya göre tanımlanmıştır. Rengin doğal kullanımı, doğadaki nesnelere kendi doğal renklerine uyularak, onları gözleyerek yapılan bir işittir. Ancak göz, renk yönünden de aldanan bir organdır. Üstelik doğadaki renkler ışık değişimlerine bağlı olarak, sürekli değişimler ortaya koyarlar. Bu sorun Ondokuzuncu Yüzyılda İzlenimci ressamların bu değişmeyi sıkıca gözlemleyen deneylerine yol açmıştır. Denebilir ki doğal renk hiçbir zaman kesinlikle uygulanamaz. (2)

Işık duyarlılığı Barok'la sanata girmişti. Bir anlık ışık titreşimleri içinde, dünyayı görüp gösterme çabası, Barok sanatçılarında zaman zaman öylesine ağır basıyordu ki , konunun ışığın gösterilmesine vesile olup olmadığı düşündürüyordu. Monet'nin "Impression" adlı resmi (Resim 46) artık böyle bir şey düşündürmez. Sanatçının, günün belli bir saatindeki ışık oyununu vermek istediği hemen anlaşılıyor. Monet, Durant-Ruel'e yazdığı bir mektupta: "Her şey güvercin boynu ya da pınc alevi gibi, renk ışıltıları içinde görünüyor bana. Bu parıltıyı, bu büyülü ışığı vermek istiyorum. Bu amaçtan henüz çok uzağım. Ama bu inanılmaz gerçeği, bu renk-ışığı göremeyenlerin resimlerimi yadırgayacaklarını biliyorum" diyor. Monet resimlerinin çoğunda (Nilüferler, Katedraller vb. Resim 48-49) nesnelere

1. GOMBRICH, 1980, s. 405

2. Sezer TANSUĞ: *Resim Kılavuzu*. İstanbul 1973. s. 16

kavramlarından sıyrıp, renk ve ışığın oluşturduğu bir doku olarak onları yeniden yaratıyor. (1)

İzlenimciler'in, duygu, istek ve kavramlardan sıyrarak yarattıkları salt duyular dünyası, soyutlanmış "seyirlik" bir dünyaydı. Ama İzlenimciler kendilerini doğadan uzaklaşmış görmüyorlardı. Tam tersi, ışığı başlı başına bir konu olarak ele alıp, doğayı-nesneleri ışık görüntüsü olarak göstermişler ve Rönesans ve Barok'tan sonra **ışık-gölge** konusunda yepyeni bir düşünce-üslub birliği oluşturmuşlardır.

İzlenimciler, ışık veren, parlayan şeyleri çözümlemek-analiz etmek ve beyaz ışığı, bunu meydana getiren renklerin aracılığıyla ifade etmek suretiyle, rengin ve nesnenin özgürlüğe kavuşmasını sağladılar.

Resimde konu saltanatı izlenimcilerle yıkılıyor. Barok'tan sonra öznelcilik doğrultusunda ilerleyen Batı sanatında ressamlar konu yoluyla seyirciyi etkileme yoluna gidiliyordu. Ondokuzuncu yüzyılın güçlü Romantik sanatçılarının (Delacroix, Goya, Daumier) yapıtlarında bile konu ağır basar.

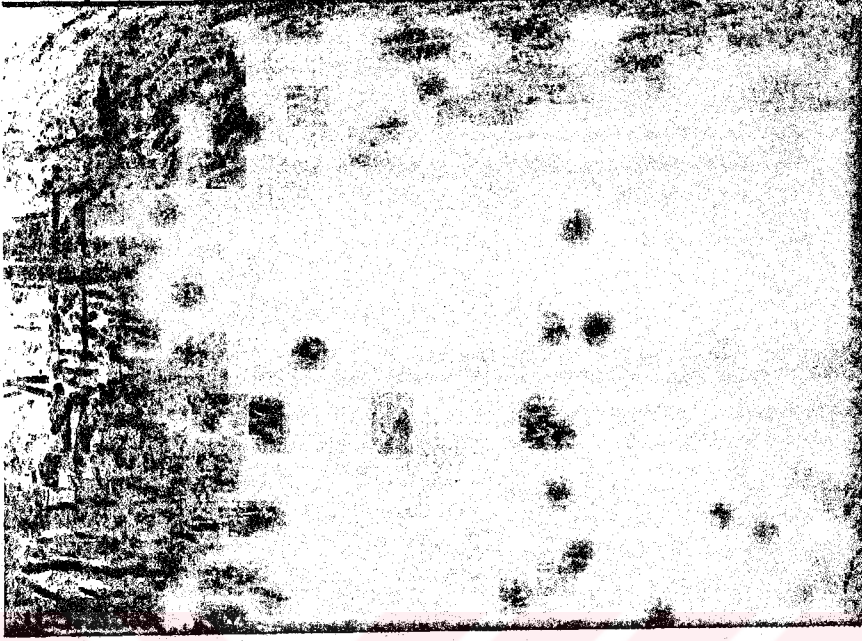
İzlenimciler açık hava ve ışık ressamlarıydılar. Resimlerinde vermeye çalıştıkları ışık altında, o zamana kadar görmeye alıştığımız geleneksel konular önemini yitiriyordu. Bu bakımdan İzlenimciler'in konuları sınırlıdır. Değişik konu aramayı gereksemezler. Hatta Monet'nin "Katedral"lerinde ya da "Saman Yığını"nda (Resim 50) görüldüğü gibi, aynı konuyu değişik ışıklar altında ele alıp, seri halinde işlemekten hoşlanırlar. (2)

İzlenimcilikle birlikte, yeni bir varlık kavrayışı, varlığı yeni bir tarzda görme meydana geliyor. Yeni bir obje yorumu, yeni bir görme-mantığı ile ortaya çıkıyor.

---

1. N. İPŞİROĞLU ve M. İPŞİROĞLU, 1983. s. 151  
1. N. İPŞİROĞLU ve M. İPŞİROĞLU, 1983. s. 157





46. CLAUDE MONET: *İzlenim*. 1872



47. CLAUDE MONET:  
*Nilüferler*. 1905  
Boston, Güzel Sanatlar Müzesi

Bu yeni varlık kavrayışı, bu yeni obje anlayışı, 'var-olan'a değil görünüşe (fenomen) dayanıyordu; ve bu görünüş de, izlenim, duyum kompleksleri olarak çalkalanıyordu. Böyle bir obje anlayışından hareket eden İzlenimci sanatçı yine izlenimlere, duyumlara dayanan estetik obje anlayışını tuval üzerinde realize ediyordu ve bunun sonucu olarak estetik obje, yani resim, ışık, renk izlenimlerinin belirlediği kontursuz bir <<bütün>> olarak ortaya konuyordu. Böylece, yeni bir *obje anlayışı* ile yeni bir *estetik-obje* kavrayışına varılıyor. Çünkü, aynı dönem kültürünün parolası, <<doğa'yı hiç değiştirmeden, olduğu gibi almak>>'tır. Bu da gördüğünü resmetmek anlamına gelir.(1)

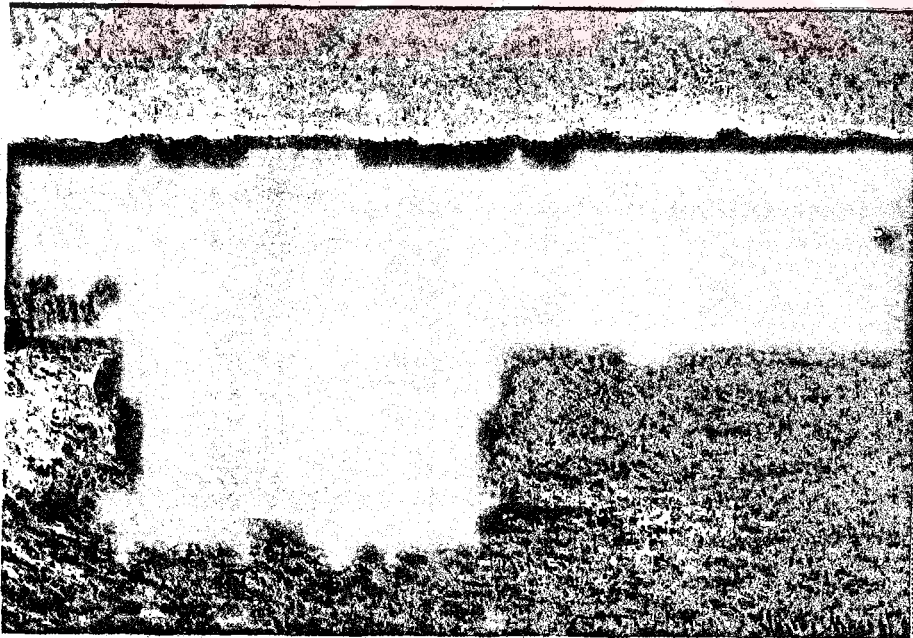
Görünüşü gerçeklik olarak kabul eden bir anlayış için, bütün varlık, izlenimlerden, duyumlardan meydana gelmiş oluyor. Bu izlenimler ise, birbirinden kesin olarak ayrılmış objeler değil, ama, birbiri içinde eriyen, yüzeyler, renkli yüzeyler gösterir. İzlenimlerin belirlediği ışık, renk yüzeylerinden meydana geliyor (2). Bu yüzeyler birbirlerinden konturlarla ayrılmamıştır, onlar, birbiri içinde eriyen ışık, renk yüzeyleridir. Dünyayı bu tarzda görmek, İzlenimci ressamları belli bir çalışma tarzına sürükledi. Madem ki ressam dünyayı bir oluş ve bir hareket içinde görüyordu, o halde şekli bir tarafa bırakıp, değişik 'an'ların kaypak duyu ve izlenimlerine kendini bırakmalı, onları yakalamaya çalışmalıydı.

Ressamın yakalamaya çalıştığı bu izlenim ve duyumlar, her şeyden önce ışık ve renk duyumlarıdır. Ama, denilebilir ki bütün resim tarihi, ışık ve rengin yalnız İzlenimci sanat için değil, hemen hemen bütün resim dönemleri için de temel oldu. Resim sanatı, göze hitabeden bir sanat olduğuna göre, onun göz ile kavranan renk, ışık duyumlarına dayanması kadar doğal bir şey olamaz; bundan ötürü, her resim ister istemez ilk planda optik bir karakter taşır ve ışık, renk duyumlarına dayanır. Ancak, ışık ve renk elamanlarının izlenimci estetik objede oynadığı rol, daha önceki dönem sanatlarında oynadığı rolden çok farklıdır.

1. İsmail TUNALI: Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul, 1983. s. 53

2. İ. TUNALI, 1983. s. 54

48. CLAUDE MONET:  
*Rouen Katedrali*. 1894



49. CLAUDE MONET: *Saman Yığınları*. 1891



Kuşkusuz ki her resim, İzlenimcilik'e gelinceye kadar ışığı kullanmıştır. Işık, bir resim elemanı olarak Batı resmine Masaccio ile beraber girmiş ve resmin temel elemanlarından biri olmuştur. Bunu, daha somut olarak görebilmek için, Leonardo da Vinci'nin "Mağarada Meryem" tablosunu (Resim 50) ele alıp ışık bakımından araştıralım. Burada ışık, arkadan, derinlerden, bilinmeyen bir kaynaktan doğmaktadır; bu ışık bizim doğada gördüğümüz ışık değildir. O, reel bir ışık değil, ama idealize edilmiş bir ışıktır. Kuşkusuz bilinmeyen, derinlerden gelen ve ön plandaki figürleri aydınlatan bu ışık, resmin temel bir değeridir. Dikkat edersek, bu ışığın tablonun konstruktion'u bakımından çok büyük bir önemi var. Bu önemi iki noktada toplayabiliriz. Birinci nokta şudur: Işık, burada figürün plastikliliğini sağlıyor ve figürler, bu ışık aracılığı ile bir rölyef karakteri elde ediyor. İkinci noktaya gelince: Tekrar resme dikkatle bakarsak, burada arka-plandan, derinlerden gelen ışığın, resimde bir uzay, arkadan öne doğru uzayan bir uzay meydana getirdiğini görürüz; bu, dört figürün ve kayaların içinde bulunduğu bir uzaydır, derinlere doğru uzayan bir mağara uzayıdır. Diyebiliriz ki , burada ışık, resmin belki de en temel prensibidir. Bununla beraber, ışık burada hiç de tek başına bir erek olmayıp, sağlam bir kompozisyon kurmada, uzaya ait ve plastik değerleri ifade etmede sadece bir araçtır. (1)

İzlenimcilik'e gelinceye kadar bütün resim okulları, ışığı, böyle bir *araç-değer* olarak anlamıştı; bu, yalnız Rönesans sanatı için böyle olmamıştır; Barok, Klasizim, Romantizm sanatları için de ışık, böyleydi. Rembrandt'ın portrelerinde, El Greco'nun yapıtlarında, Frans Hals'ın, Delacroix'nın resimlerinde ışık, hep nesnelere plastik yapısını ortaya çıkarmada, resmin kurgusunda kullanılan bir araçtır.

İzlenimcilikle beraber ışık, bir *araç-değer* olmaktan kurtulur ve başlı başına bir *değer* olarak anlaşılır. Ama, ışığın bir araç-değer olmaktan çıkıp kendi başına bir değer olması ne demektir? Bu, her şeyden önce ışığın reel bir ışık olarak anlaşılmasını ifade eder. Reel

---

1. İsmail TUNALI: Felsefenin Işığında Modern Resim. İstanbul, 1983. s. 54-55



50. LEONARDO DA VINCI: *Mağarada Meryem*.  
1506-08. Londra, National Gallery



ışıkta, somut, belli bir kaynaktan doğan, belli bir rengi olan ışıktır; kısacası, reel ışık, somut ışık, doğrudan doğruya güneş ışığıdır. İzlenimcilik'in kullandığı ışık, daha önceki dönemlerde olduğu gibi idealize edilmiş bir ışık, soyut bir ışık değildir. Tersine her gün doğada gördüğümüz, yedi renkten meydana gelmiş ola güneş ışığıdır. İzlenimci resimlerde <<ışık, belli bir kaynaktan güneş ışığı olarak tablonun uzayı içine boşalır ve tabloyu, sınırsız bir şekilde doldurur, bütün nesnelerin üzerine taşar ve böylece de her sağlam sınır inkar edilmiş olur.>> Işık ilk defa İzlenimciler tarafından keşfedilmiştir derken, burada, güneş ışığının, reel ışığın resme ilk defa İzlenimciler'le girmiş olduğu söylenmek isteniyor. İzlenimcilik'e gelinceye kadar, resimde güneş ışığı, reel ışık yoktu. Denebilir ki, bu, İzlenimcilerin en büyük keşiflerinden biri olmuştur; çünkü, ancak bu keşif yardımıyla ki ışık, renk ile el ele vererek renkli ışık halinde resim sanatında ortaya çıkabilmiştir. (1)

İzlenimcilik'e gelinceye kadar, renk bütün sanat okulları tarafından kullanılmıştır ve bunda da bir zorunluluk vardı, çünkü resim optik bir sanattır. Ancak İzlenimcilik'e gelinceye kadar renk, nesnelerin bir özelliği olarak kullanılıyor ve objektif olarak kabul ediliyordu. Renk nesnelerin kendisindedir. Her nesne, ağırlık, sertlik gibi renge de sahiptir. Ağırlığı, sertliği uzayı nasıl nesneden ayıramıyorsak, rengide nesneden ayıramayız. Görüldüğü gibi böyle bir renk anlayışı, hiç bir zaman ışıktan hareket eden bir renk anlayışı değildir. Rengin ışıkla olan bağılılığı üzerinde hiç durulmamıştır. Işık, tayf renkleri olarak anlaşılmadığı gibi, renk de, bir ışık tayfı olarak düşünülmemiştir. Işık, nasıl resmin kompozisyonu için dayanılan elemanlardan biriye, renk de bir diğer elemandır. (2)

İzlenimci sanatla birlikte sanatçının doğaya çıktığı ve doğada güneş ışığını gördüğünden bahsedilmişti. Ressam atelye dışında yepyeni bir dünyayla karşı karşıya geliyordu. Bu dünya da ışığın, gerçek ışığın dünyasıydı. Bu ışık da beyaz ışık değil, tersine, tayf renklerinden

---

1. İ. TUNALI, 1983. s. 55  
2. İ. TUNALI, 1983. s. 61

meydana gelmiş olan bir ışıktır. Güneş ışığı, tayf renkleri halinde nesnelere üzerine düşüyor ve onları aydınlatıyor. Işıkla nesnelere kucaklaşması, her an değişen renk atmosferi içinde meydana geliyor.

Objeler dünyasının, sabit ve değişmez, objektif, reel bir rengi yoktur. Objeler, üzerine düşen ışık tayfının rengindedir. İzlenimcilik'le beraber, renk deyince, o halde objeye ait bir renk düşünülüyor; doğrudan doğruya, ışığın bir tayfı anlaşılıyor ve bütün ışık tayfları, çeşitli karışımlar meydana getirerek fenomenler dünyasını belirliyorlar. Ama, daima ilk planda gelen şey şudur: "Işıktan doğmuş olan renk artık yaşanıyor".

İzlenimci resimde, formun, konturun yerini yalnız ışık ve renk almakla kalmıyor; aynı zamanda daha önceki resimlerde düzenleyici bir prensip olarak kendini gösteren *aklın* yerini de şimdi *göz* alıyor. Optik bir sanat olan resim, diyebiliriz ki, özünü, böylece ancak İzlenimci sanatta gerçekleştirmiş oluyor; çünkü ilk defa olarak İzlenimcilik'le beraber optik yasalar temel bir görevle resme giriyor ve resmi belirliyor.

Eski resmin **ışık-gölge**'si, onun form ve kontur anlayışı ortadan kalkıyor, renge dayanan '*kolorist*' bir resim başlıyor. Bu kolorist resim için, siyahtan beyaza gidiş, kaba bir yoldur; artık ışıktan ışığa geçişin resmi başlıyor. Bu geçişi, prensip olarak alan bir resim anlayışı, yani 'kolorizm', ışık tayflarının ve bunların binlerce nüanslarının ele alınacağı bir resim anlayışı olacaktır. (1)

İzlenimciler nesnenin kendisini değil, ancak onların renkli tayftan ibaret olan örtüsünü görüyorlar. İzlenimci sanatçı doğaya baktığı zaman yalnızca , bu renk örtüsü ile karşılaşır. Onun için nesnenin içeriği önemli değildir. Bu yüzden bilinçli olarak, içerik bakımından önemsiz olan resim konularını seçtiler. Şunu kanıtlamak istiyorlardı; her şey renk ve ışık tarafından taşınır. Bunun için bir baş

lahana veya bir madonna resmetmek tamamen eşittir; çünkü, her ikisi de yalnızca ışık olarak kavranır.

Bütün nesnelere ışık tayfları ve tayf rengi olarak kavranınca, artık bunların içeriği hiç bir şekilde sanatçıyı ilgilendirmiyor. Burada, Monet'in "Saman Yığını" tablosuna bakılırsa (Resim 49)

Zamanında ve hatta zamanından sonra da, Monet'in bu tablosuna <<saman yığını gibi bayağı bir konu da resmedilir mi?>> diye saldıranlar, İzlenimcilik'in hareket ettiği *varlık yorumunu* bilmiyorlardı. Bu varlık yorumu, varlığı, yalnızca duyu-veri'leri olarak anlıyordu. Objeyi meydana getiren yalnız renk ve ışık duyumlardır, bunların bir kompleksidir, diyordu. Şu basit masa nasıl çeşitli renk ve ışık duyumlarından ibaretse, bir güzel kadını yüzü, ışık ve renk duyumları, İzlenimleri olarak tamamen eşittir, biri, ötekine üstün değildir. İşte özellikle bunu göstermek için, İzlenimciler, gündelik yaşama, kırlara açıldılar, eski resmin bütün *büyük konularını* bıraktılar. Şimdi, bununla bağlılık içinde, "Impression-soleil levant"a (Resim 47) bakıldığında: Sanatçı burada bize, güneşin doğuşunu sunuyor. Ama, güneşin doğuşu, burada sadece renk ve ışık izlenimlerinden meydana gelmiş bir mozaiktir. Bu renk ve ışık duyumları mozağının dışında, resmin ifade etmek istediği ne bir duygu, ne de bir düşünce vardır. Monet'in burada yapmak istediği şey, yalnızca gördüğü şeyi resmetmektir; gördüğü şeyse İzlenim bağlılıklarından meydana gelmiş bir doğadır. Monet'in resmettiği şey de, işte görmüş olduğu bu doğadır, yani kendi başına nesnelere olmayıp, nesnelere anlık görünüşleridir; ve bu anlık görünüşler de, renk ve ışık izlenimlerinden başka bir şey değildir. (1)

Resimlerde ışık o denli ön plana geçer ki, yalnızca görsel ve tek yönlü bir resim anlayışından söz edilir. Eskiden çok önemsenen biçim, düşünsel içerik, resmin anlattığı öykü gibi öğelerin, artık pek bir anlam taşımadığı izlenir. İzlenimci resimde biçimler birbirine karışır,

öz ve içerik silinir, her şey renkli bir ışık seli haline gelir. Dünya, parıldayan bir görünüm içinde erir gider ve Monet'nin "Nilüferler"inde olduğu gibi, resmin de giderek kaybolmasına yol açar. Bu anlayış tepkisiz kalmaz. Bu tepkiye sanata yeni yolların kapısını açar, bambaşka alanların da resmin kapsamına alınmasına neden olur.

## 7. YENİ-İZLENİMCİLER

İzlenimci sanat anlayışının rastgele düzensizliğine karşı çıkan Seurat ve Signac; dağılmakta olan bu sanat biçimini yeniden kurmak ve biçimlendirmek amacıyla ortaya çıktılar. Böylece, bölümlenme ve noktalama tekniklerine dayalı Yeni İzlenimcilik (Neo İmpressionizm) ortaya çıktı. Seurat ve çevresindekilere kendilerine Yeni-İzlenimciler adını vermişlerdi. Bunların gelecek Kuşaklar için önemi, anlatım aracı olarak ışığı kullanmış olmalarıdır.

Georges Seurat (1859-1891)'ya göre belli kurallarla ve iyi bir şekilde kurulmuş kuramlara göre resim yapılmalıydı. Seurat, Chevreaul ve N.O. Rood adlı fizikçilerin *ışık-renk* teorileri üzerine yaptıkları çalışmaları yakından takip etti. Delacroix ve Baudelaire'in yapıtlarını ve yazılarını da inceledi; altın oran üzerine araştırmalar yaptı.

Seurat, çıkış noktası olarak İzlenimciler'in yöntemlerinden yararlanarak, renk görüntüsünün bilimsel kuramını inceledi ve tablolarını, katışıksız renklerin küçük düzenli değintileriyle bir mozaik gibi boyamaya karar verir. Bu yolla, renklerin ağ tabakada (Daha doğrusu beyinde), yoğunluk ve parlaklıktan yitirmeksizin kaynaşabileceklerini düşünüyordu. Adına Noktacılık denilen bu teknik, doğal olarak tabloların okunabilirliğine zarar veriyordu. Çünkü tüm kenar çizgilerini ortadan kaldırıyor ve biçimleri, çok renkli noktalardan oluşturan yüzeylerde parçalıyordu.

Seurat'ya göre; "Sanat Uyum"dur. Resimde ışık, neşeli, sükunet

verici, hüzünlü tür kompozisyonları verebilmek için kullanılır. Işığın böylesine, çeşitli şekillerde kullanılmasına göre bazı renkler, tonlar ve çizgiler ötekilere göre daha ağır basacaktır. Parlak ışığın zıddı daha koyu ışıktır.

Işığın yarattığı bir izlenimin, gözün retina tabakasına bir an yansımasıyla sentez olayı meydana gelir. Bunu resimde ifade etmekse (Güneş ışığı olsun, lamba olsun, herhangi bir ışık kaynağının kullanıldığı bir yerde) renk tonlarının optik olarak, gözde birbirine karışımını sağlamakla mümkündür. Başka bir deyişle ışığın ve onun karşılığı gölgenin, optik olarak, gözde birbirine karışmasını resim aracılığıyla gerçekleştirmek gerekir. Bu karışım olayı, ışığın yayılma derecelerine ait zıtlık kurallarına göre oluşmalıdır. (1)

51. GEORGES SEURAT:  
*Grande Jatte Adası'nda  
Bir Pazar Günü, Öğleden  
sonra.*1883-6.



Seurat'nın, "Grande, Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonra" adlı tablosu (Resim 52); kompozisyonu ve dengesiyle, olağanüstü ışık nitelikleriyle Yeni İzlenimciler'in yeni kuramlarını ve yöntemlerini dile getiriyor. Doğanın kendisinin uyum ve sükunet yasalarına göre tabi olduğu bu kır manzarasında, gezinen ve dinlenen insan figürleri resmedilmiştir. Tabloda, sıcak ve soğuk renkler, ışık ve gölge, yatay ve dikey çizgiler arasındaki kusursuz denge, güneşli, güzel bir günün insana huzur veren yanını ifade eder. (2)

1. M. SERULLAZ, 1983. s. 178  
2. M. SERULLAZ, 1983. s. 180



Yeni-İzlenimciler, İzlenimciler'in resimdeki rastlantısal tutumların ve salt içgüdüye dayalı sanat anlayışlarını tümüyle kabul etmeyen Yeni-İzlenimciler, kesin kural ve ilkelerden kurulu akla dayanan bir yöntemi savunurlar. Kuramlarının sözcüsü olan Signac bir makalesinde şöyle yazar: Yeni-İzlenimci resim tekniği, noktacılıktan ya da noktayla resim yapmaktan yararlanmaz, bunun yerine renkleri böler ve ayırır. "Bölme"den yararlanarak, rengin, ışık etkilerinin ve armonilerinin tüm olanaklarını kullanmak mümkündür. Yeni-İzlenimciler fırça vuruşlarıyla, düzenli olarak, yan yana benekler kondurarak renklerin optik olarak karışımını sağlarlar.

Chevreul'un ünlü *eş zamanlı renk zıtlıkları yasası üzerine* adlı bilimsel incelemesi 1889'da yeniden yayınlanır. Sonuç olarak: Monet, kırmızı kiremitlerin resmini yaptığında, gölgeleri kırmızının tamamlayıcısı yeşil çeşitleriyle boyar. Keskin gözlem yeteneğiyle renkleri saptayıp tuvale aktarır. Ancak, Yeni-İzlenimciler her hangi bir kırmızıyla, her hangi bir yeşili bir arada kullanmazlar. Örneğin; kullanılan kırmızı, turuncuya yakınsa onun tamamlayıcısı olan mavimsi bir yeşilden yararlanırlar. Eğer kırmızı, mora yakınsa, bu kez yeşil daha fazla sarı içerir. Renklendirmede seçimlerini Chevreul'un yetmişiki parçadan oluşan renk diyagramına göre yaparlar. Belli bir kırmızının diyagram da, tam karşısındaki yeşili seçmek zorundadırlar.

(1)

Bu görüşün temelini renklerin düzenli bir şekilde ayrıştırılması oluşturur. Güneş ışığını inceden inceye bir teknik ve duygunun rol aldığı bir çoşkunlukla canlandıran İzlenimciler'e göre Post-İzlenimciler daha bilimsel yöntemler uygulamış, renkleri yan yana gelmiş küçük kareler, dikdörtgenler halinde, tuvale aktarırlar. Yeni-İzlenimcilik renk konusunu düzenli ve bilimsel bir kalıba sokar.

Post-İzlenimciler, İzlenimcilik'in ışık renkleriyle atmosfer oyunlarına önem vermeyerek, nesneyi sağlam bir uyum içinde

göstermek isteyen ve güneş renkleriyle yetinmeyerek, bütün renkleri paletlerine alan ve doğayı yeniden realize eden ressamlardır.. Ayrıldıkları en önemli nokta, doğa izlenimlerinden hareketle, duyuşlarına uygun hareketler yaratmak istemeleridir.

Cezanne, İzlenimciler'in resmi çözüp dağıtma tutumuna, elindeki olanaklarla karşı koyar. O resmi, çizilen şeyin varlığında cismin eksiksiz kavranmasında görür. Gelişigüzel, geçici ve öznel bir izlenim ona her zaman karışık gelmiştir. Resmi bir kurgu olarak düşünür. Mantık, sağlamlık ve birlik onun için, kompozisyonda ön koşul, renk ve ton ise alt öğleridir. Yaptığı biçimler düzlem kurallarına uymakla birlikte, derinlemesine sıralandıkları için yine de üç boyutlu algılanırlar. Birbirinden farklı renk tonlarının kullanılması, açık-koyu karşıtlığını gereksiz kılar.

İzlenimci bir dönemden geçmiş olmakla birlikte, onun kendine özgü sanatı ışıktan çok önündeki nesnelere kavrama, bunların fiziksel varlıklarını gösterme ve aralarındaki çok yüzeyli ilişkilerle gerilimi ortaya koymayı amaçlıyordu. Bunun yanı sıra görülen nesnelere, onları görme eyleminin kazandırdığı hayat kıpırtısını yansıtmakda Cezanne'in başlıca kaygılarından biriydi. Görme eylemine verdiği önem-İzlenimcilerde olduğu gibi, ağ tabakasının (retinanın) nesnelere inceden inceye araştırması değil de, dünya ile aramızda kurduğumuz fiziksel ve ruhsal bağın o çok daha karmaşık gerçekleşme süreci - onu modern resim sanatının en kesin öncüsü yapıyordu. Son yıllarında o da bunu sezmiş ve bir mektubunda kendisini *yeni bir duyarlılığın ilkeli* olarak tanımlamıştı.

Fransız ressamı Paul Cezanne, renklerin doğa içindeki özelliklerini incelemiş ve bunu nesnelere yalnız yuvarlaklık ve sağlamlık vermekte değil, derinlik izlenimleri yaratmakta da kullanmıştır. Cezanne'in bu çabası, nesnelere küre, silindir, küp, piramit vb. gibi temel geometrik öğelere indirgeyerek çağdaş resmin

temellerinden birini hazırlayışına paraleldir. (1)

Renk, Rönesans'tan beri, konunun ve ışığın emrindeydi: Yani, resmi yapılan şeyin özelliklerini, hiç değilse belli bir ışık altındaki görünüşünü veriyordu. Biçim ve renk, açıklık-koyuluk farklarıyla kaynaşiyor, etle kemik gibi birbirini sarıyor, tamamlıyordu. Cezanne'ın tablosunda (Resim 52) ise renkler bedenden, biçimden, ışık-gölgeden ayrılmaya resme adeta kendi başlarına girmeye yüz tutuyor. Ressam yer yer, insan portresi yaptığını unutarak, temiz bir bez üstüne katıksız renkler sürmenin hazzına varmış gibidir. Üst dudaktaki mavi, şakaktaki mor, çenedeki yeşiller, sadece benzetme çabasıyla konmuş renkler değildir. Cezanne, renkleri gölge farklarıyla bulandırmak istemiyor. Buna karşılık, biçimin hacminin de yitmesini, yüzeye yapışık durmasını istemiyordu. Işık-gölge farklarına baş vurmadan resimdeki şeyin hacmi, üç boyutlu nasıl belirtebilir? İşte Cezanne'ın sorunu buydu. Gölge derecelerinin gördüğü işi saf renklerle yapmak istedi ve bunun ancak üç boyutlu geometrik biçimlerin, yani hem renge elverişli yüzeylerin, hemde derinliği, hacmi veren biçimlerin yardımıyla mümkün olacağını düşündü. Resimlerine, her yüzü başka renk taşıyan küpler girmeye başladı. Cezanne'ın Kübistler'e bir çıkış noktası vermiş olan özelliği budur. (2)

Van Gogh. Canlı ya da cansız, ışık ya da gölge, biçim ya da renk, ne olursa olsun, onun ele aldığı her şeyde, huzur bulamamış bir kişiliği, eşsiz ve benzersiz biçimde dışarı taşıran, vahşi ve çılgın kararlılıktaki yoğun ve tiz bir sesin feryatlarına, çığlıklarına tanık oluruz (Resim 53). Resimlerinde Madde ve doğanın, ürkütücü bir biçimde yabancı eğrilip bükülmelerle birbirine dolandığını görürüz. Biçim bir karabasan. Renk ise lavlar ve değerli taşlar saçan kızgın alevler olup çıkmıştır. Işık adeta bir yangına dönüşmüştür.

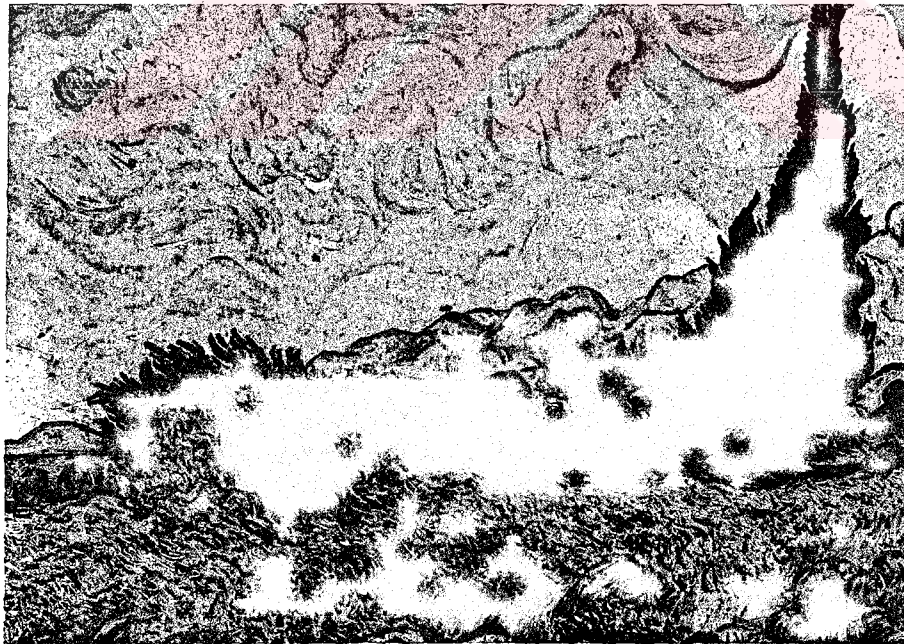
İzlenimcilik Sonrası ressamlarından biriside Paul Gauguin'dir. İlk başlarda İzlenimciler'in etkisinde olan Gauguin, Avrupa sosyetesinin

---

1. S. TANSUĞ, 1973. s. 13

2. M.Ş. İPŞİROĞLU - S. EYÜBOĞLU, 1972. s. 138-39

52.  
PAUL CEZANNE:  
*Otoportre*



53. VAN GOGH: *Aries Yakınlarından, Selvili Manzara*. 1889.  
Londra, National Gallery



yapmacıklı, samimiyetten uzak hayatından öğrenmiş, Pasifik Adalarına yerleşerek Sanat hayatını sürdürmüştür.

Resimlerinde, ilkel saflık, kendi benliğini unutma ve evrenselliğini, esinin ilkel kaynaklarını aradı. Sanatın ilkel kaynaklarında Batı resmini yenileyecek yeni unsurlar bulacağını ümit ediyordu. Figürlerindeki heyecansızlık, çehrelerindeki katılık ve ciddiyet ile arkaik, ilkel (primitif) sanata yöneliyordu. Yapıtları, eski Girit ve Mısır sanatlarına akraba olmuştur. Kompozisyonlarına anıtsal bir çehre verebilmek için, ışık-gölge ile modle etmekten çekindi. Kademeli ton değerleri sıralamaktan, çizgi perspektifinden, kademeli yüzeylerden ve diğer yardımcı unsurlardan kendini uzak tuttu. (1)



54. GAUGUIN: *Düş Kurma*, 1897.

Kitle halinde basitleştirilmiş biçimler, düz boya sürme, biçimleri birbirinden katı korturlarla ayırma, gölgesiz ışık, desende ve renkte soyutlama, Gauguin'in temel prensipleri olarak görülür. Boyanın saf renklerle, yüzeysel olarak sürülmesi Dekoratif etkileri doğurur.



Gauguin de, renkler artık derinlik anlatımı için değil, yüzeysel bir anlatım için kullanılıyordu. Modle yoktu. Renkler nesnelere renkleri değildi. Oylum duygusu, hava perspektifi denilen, renklerin yan yana yarattıkları derinlik ile de belli edilmiyordu. Gauguin, resmi eski Mısırlılar'ın freskleri gibi yüzeyde bir anlatıma doğru götürüyord

Tarihte İzlenimcilik Sonrası (Post-Impressionizm) ressamları, İzlenimcilik'in etkisini paylaşan ve bu akımın kesin nesneliliğinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, Yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada bir çok başlangıç noktaları sağladılar.

Sanat, görsel izlenimlere güvendiği, yalnızca ışığın ve rengin optik niteliklerini araştırdığı sürece, sanatçıya duygusunu ifade edip onu öteki insanlara iletme olanağı veren yoğunluk ve tutkuyu yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Gauguin'e gelince, çevresinde bulunduğu yaşamdan ve sanattan hiç hoşnut değildir. Daha yalın, daha dolaysız bir şeylerin peşinden koşarken bunu ilkeliler arasında bulunduğunu sanır. Modern sanat dediğimiz şey, işte bu hoşnutsuzluklardan doğar ve üç ressamın çabalarını yönelttikleri değişik çözümler üç akımın öncüsü olur: Cezanne'nin çözümü Fransa'da Kübizm'e, Van Gogh'un çözümü Almanya'da Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)'a, Gauguin'inkiyse İkelcilik (Primitivizm)'in çeşitli biçimlerine götürür. (1)

## 8. Yirminci Yüzyıl Sanatına Genel Bir Bakış

### 8.1. Fovizm

Doğalcı biçimleri yadsıyıp gözalıcı renklere yönelen Fovizm'de biçim, ışık-gölge gözetilmeksizin Renkle betimlenir. Rengin saf olarak kullanımına yavaşlar. Renk bir anlamda salt biçimi vermek değil, kendi ifadesinide verir. Alanlar, şiddet derecesi arasındaki zıtlıklarla belirleniyor, renklerin ton farklılıklarından yararlanılarak, ışık etkisi saf renklerle sağlanmış oluyor. Doğa soyutlanıyor, doğa öğeleri renk ve çizgiden oluşan motiflere dönüşüyor.

Matisse, Bonnard, Braque, Chagal gibi Fovist ressamalar, hacmi renk ve dış çizgi (kontur) aracılığıyla belirtmek için, şekli kabartmayı (Rölyef) ve modleyi reddederler. Modern ressamalar bizzat keşfettikleri bir ışıktan yararlanıyorlar ve bu ışığı istedikleri gibi kullanıyorlar. Genel olarak bu ışık, koyu bir tona zıt olan açık bir ton değil, fakat soğuk bir renge zıt olan sıcak bir renktir. Nihayet Modern ressamalar, bir objeyi tasvir edecek yerde, onu canlandırıyorlar-hatırlatıyorlar. (1)

Matisse, renkleri birbirine karıştırmadan, bütün şiddetleri ve en saf halleriyle sürüyor. Hacim ve mekan duygusunu verecek ışık-gölge oyunlarına başvuruyor. Rengin önem kazanması, resmin yüzeyselleşmesiyle, yani üç boyutlu anlatım yolundan vazgeçmesiyle bir arada gidiyor.

"Madam Matisse" tablosunda (Resim 55) kaba fırça darbeleri, kendi başlarına şaşırtıcı renkler kullanılmasına rağmen biçimleri ve anlatımı açıkça desteklerler. Tabloda saçlar maviydi, arada küçük parlak kırmızı noktalar göze çarpıyordu; geri plan ise turuncu, mor, mavi-yeşil alanlardan meydana geliyordu. Yüzün bir yanı pembe, öbür yanı ise sarı ve yeşildi. Yüzün ortasına alından çeneye, oradan da boyna inen belirgin limon yeşili bir çizgi vardı. Bu renkler rastgele seçilmiş

---

1. Joseph - Emile MÜLLER: *Modern Sanat*. İstanbul 1972. s. 15

gibi gelebilir, oysa sonuç inandırıcıydı: Güzel bir bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti. Başka bir ressam başı, belirgin gölgelerle biçimlendirip ona heykelsi bir görünüm verebilirdi. Matisse ise bu sonuca ışık-gölge karşıtlığının yarattığı görsel gerilime benzeyen bir karşıt renkler gerilimi elde ediyor, böylece de yüzün bir parçasını gölgede bırakarak, ya da canlılığını azaltarak gözden yitirmek zorunda kalmıyor. Matisse, eşinin yüzünü resmederken gördüğünden yola çıkmıştır-yani iki çeşit ışıktan; hem eşinin sol yanağındaki gün ışığından, hem de sağ yanağına yansıyan ve onu yansıtan nesnenin rengini alan ışıktan. (1)

Matisse'in "Enteryör" resminde (Resim56), çizgilerin eğrilmelerindeki, bükülmelerindeki ve gevşemelerindeki rahatlıkla ve sükunetle, aynı zamanda renklerin hem sıcak hem de dinlendirici özelliğiyle, yüz aracılığıyla olduğundan daha iyi ifade ediyor. Renklerin saflığını, parlaklığını koruması için sanatçı, onları ışığın etkisinden ve aynı zamanda havanın etkisinden kurtarıyor. Bu resimde, aydınlık-karanlık (clair-obscur) birliği yoktur. Tablonun fonundaki (zeminindeki) renkler, açık bir pencerenin görüldüğü eserlerde bile, ön plandaki renklerle aynı yoğunlukta olabilir. Matisse, günün ilerleyişini izlemekten vazgeçiyor. Işık renklerle yansıyan ve onları gittikçe hafifleten bir aydınlık olmak şöyle dursun, bizzat renklerden çıkıyor. Işık, renklerin parıldamasından başka bir şey değildir.(2)

Saf, düz renkler kullanılarak yapılan bir resim, bu nitelikleriyle ışığı da biçim şemaları içinde toplar. Ressam Matisse buna gösterilecek en iyi örnektir. Saf ve düz sürülmüş minyatür renkleri de ışıkla saf, doğal bir ilişki kurarlar. (3)

1. Norbert LYNTON: *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul, 1982. s. 30

2. J.-E. MULLER, 1972. s. 117

3. S. TANSUĞ, 1973. s. 15

55. HENRI MATISSE:  
*Madam Matisse.*  
1905. Kopenhag,  
Devlet Sanat Müzesi.



56. HENRI MATISSE  
*Kemanlı Oda içi.* 1917  
Kopenhag, Devlet Sanat  
Müzesi

## 8.2. Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)

Ordokuzuncu yüzyılda psikolojide, özellikle de algılama psikolojisinde, hızlı gelişmeler olduğu görülmüştür. Değişik renklerin ve yapıların, ışık-gölge karşıtıklarının, açık alanlarla karışık yığılmaların ve benzeri durumların üzerimizde ne gibi duygusal ve bu yüzden de duygusal etkileri olduğu az çok bilimsel bir yöntemle incelenip, değerlendirilebilir. (1)

Dışavurumculuk, İzlenimcilik'e ve daha genel de Doğalcılık (Natüralizm)'a karşı bir başkaldırıdır. İzlenimcilik'in amacı, tanıttığı nesneydi. Bunu yaparken de ışık en önemli elaman olarak kullanılıyordu. Dışavurumculuk'daysa resmin anlamı ve yansıtılan nesne birbirinden tümüyle kopuktur. Yansıtılan nesne, artık anlatılmak istenen değildir. Onlar için salt gerçek, kişinin içindedir. İçgüdüyle sanata dönüştürülen ilk şey, hala rengin somut varlığının arkasında saklı duran ruhsal gücünün, yalınlaştırılmış süsleyici çizgilerden, geniş yüzeylere, saf renklerle yapılmış kompozisyonlardan oluşan güçlü bir dışavurumcu sanata saflaştırması işlemiydi. (Resim 57)

## 8.3. Kübizm

Cezanne'ın Batı resmini temelinden değiştirici çabasının bir ürünü olan Kübizm, üç boyutlu gerçekliği, resmin düz yüzeyine aktarmanın bir yöntemidir. Nesne bir çok açıdan görünüyormuşçasına seyirciyi sunulmuş olur. Picasso'nun, Cezanne ve ilkel Afrika sanatından etkilenerek yaptığı "Avignon'lu Kızlar" tablosu, Kübizm'e bir başlangıç olarak görülür. (Resim 58)

Tablodaki figürlerle, figürlerin arasındaki kumaşta, ışık ve gölge tekniği kullanılarak tirek, değişken bir oylum etkisi sağlandığı görülür. Ama bu teknik mantıksal sonucuna ulaşamamıştı. Resimdeki bu, tireşen ışıklar, Kübizmin başlıca anlatım yollarından ve görsel





57. ERNEST LUDWIG KIRCHNER: *Model ile Birlikte, Kendi portresi*. 1910. Hamburg

özelliklerinden biri olacaktır.

Resim sanatına dördüncü boyutu (zaman) getiren Kübizm ile birlikte, o zamana kadar gerçekliği yansıtmak için kullanılan bütün yöntemler ortadan kalkıyor. Artık mesafe izlenimini, derinlik ve sağlamlık vermeye yarayan elamanlar (perspektiv, madde) gibi, ışık-gölge de kalkıyordu. Nesneyi belli bir anda, belli bir ışık altında gösteren izlenimciler'in tersine, onun sürüp giden özelliklerini belirtmeyi amaç edindiler. Kübistler renk oyunların, akislerini, güneş ışığının doğa içinde uyandırdığı pırıltıları bir yana atarak, nesnenin geometrik yapısını ele aldılar.

Picasso ve Braque'ın, özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (figürasyona) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar. Bu üsluba Çözümsel (Analitik) Kübizm Denir. (1)

Bu döneme bir örnek verecek olursak; Georges Braque'ın "Keman ve Palet" resminde, Picasso'nun "Avignon'lu Kızlar" resmindeki kumaşlarda olduğu gibi titreşen ışıklar, zig zag biçimler vardır. Resmin üst kısmında; bazı portreleri kağıdın üstüne taşan nota ve bir çiviye asılı palet görülür. Bu resimde tınanabilen tek nesne çividir. Bu nesnenin ne olduğunu, nerede olduğunu, duvarla arasındaki açığı ve büyüklüğünü, üstüne yukarıdan sağdan ışık vurduğunu söyleyebiliriz. Böylece çivininin gerçekliği vurgulanmakta, resmin geri kalan bölümünde ise böyle bir gerçekliğe rastlanmamaktadır. (Resim 59)

Kübizm de resimlerin yüzeyleri, açık koyu tonlara göre, şu ya da bu yana yatan kesin çizgili yüzeylerden oluşmaktadır. Titrek ışıklar prizmatik bir etki içinde görünürler. Resimdeki devinimi arttırırlar. Çözümsel Kübizm'in bu dönem resimleri, daha sonra ortaya çıkacak olan akımları ve sanatçıları etkilemiş, onlara yeni ip uçları sunmuştur.



58.  
PABLO PICASSO  
*Avignon'lu Kızlar.*  
1907. New York,  
Modern Sanat Müzesi



59.  
GEORGES BRAQUE  
*Keman ve Palet*  
1909-10. New York,  
Solomon R. Guggenheim Müzesi

#### 8.4. ORFİZM

Picasso ve Braque'ın Çözümsel Kübizm doğrultusunda yaptıkları resimlerden etkilenen Robert Delaunay, şiddetli ve parlak renklerin anlatımcılığına öncelik veren bir yol izliyor. Çözümsel Kübizm'in esnek geometrisinden aldığı öğelerli resimlerini belirgin bir güç ve gerilim kazandırıyor. (Resim 60)

Bu resimlerin genel havası ve Delaunay'ın yöntemi şaşırtıcı derecede izlenimcilik'i anımsatır. İzlenimcilik hayranlarının parlak renkleri ortaya çıkaran ayrı ayrı fırça darbelerini kabul ettikleri gibi, biz de bu renk lekelerini kabul edersek, bu resimleri sanatçının penceresinden gördüklerinin doğalcı bir betimlemesi olarak değerlendirebiliriz. (1)

Yirminci yüzyılın başında ağırlık kazanan ışık hareket bağlantısı Delaunay'da renge bağlıdır, ama, onu en fazla ilgilendiren *ışık dinamizmidir.* (2)



60. DELAUNAY: *Dairesel Şekiller-Güneş ve Ay*.1912.

1. N. LYNTON, 1982. s. 69

2. Semra ÖGEL: *Çevresel Sanat*. İstanbul 1977.

### 8.5. Rayonnisme (Reyonizm)

Kelime **rayon** (ışın) kelimesinden çıkmadır. Bu akım, Rus ressamı Larinov'un eseridir. Fov ve Kübist ressamların düşünceleri Rusya'da erkenden tanınmıştı. Michel Larinov'un ilk reyonist tablosu 1909 tarihini taşır. Biçimsel olarak Fütürizm'e çok benzeyen Reyonizm beyannemesinde ileri sürülen düşüncelerin başlıcaları şunlardı:

"Artık renkle rengin tuvale aktarılmasına ait kesin kurallardan başka bir temele ihtiyaç duyulmadan tablo yapılacaktır. Artık yalnız rengin ton derecesine ve bu tonun öteki tonlarla münasebetleri temeline dayanarak yeni biçimler yaratmak devri geldi."

Böyle bir iddia, şüphesiz o zamana kadar gelmiş geçmiş bütün üslubları red etmektir. Yine beyannemede ileri sürüldüğüne göre, resim, seyredene bir dördüncü boyut hissi uyandırmalı, mekan ve mesafe idrakini bu yoldan sağlamalıydı. Bu hedefe varabilmek için ressam, eserini yalnız aynı yönde veya birbirini kesen renk demetleriyle, renk ışınlarıyla meydana getirmeliydi. (1)

### 8.6. Neo Plastizm ve Suprematizm

Neo-Plastizm, plastik sanatların yeni bir doktrinidir. Bu anlayış, Piet Mondrian tarafından Kübizm'den yararlanılarak ortaya çıkarılan bir görüş olup, dikey ve yatay çizgilerin dengelerini arıyan ve ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanan bir sanat akımıdır (Resim 61). Mondrian düşünceleri doğrultusunda, görünürde doğaya ait tüm izlenimleri resminden kaldırdı. Dikey ve yatayların (karşıtların) dengesi ve saf renklerle doğanın temel yapısını oluşturmak istemiştir. Siyah çizgile ve gri yüzeyler arasında kalan saf renkler Gotik vitrayları gibi ışıldar. Maddenin kendisinden kaynaklanan bir ışıktır bu.

---

1. Z. GÜVEMLİ. *Sanat Tarihi*. İstanbul, s. 164



Malevich, *Suprematizm* (Geleceğin çağı) dediği sanat anlayışıyla yaptığı resimlerde, karşıt renkler ve değişik boyutta üst üste gelen öğeler, beyaz bir zemin üzerinde aydınlık ve sınırsız bir uzayda yüzüyormuş izlenimini verir. Resimleri tümüyle betimleme dışıdır. Fonda kullandığı aydınlık, ışık dolu renkler geleceğin-aydınlığın çağıdır (Resim 62).

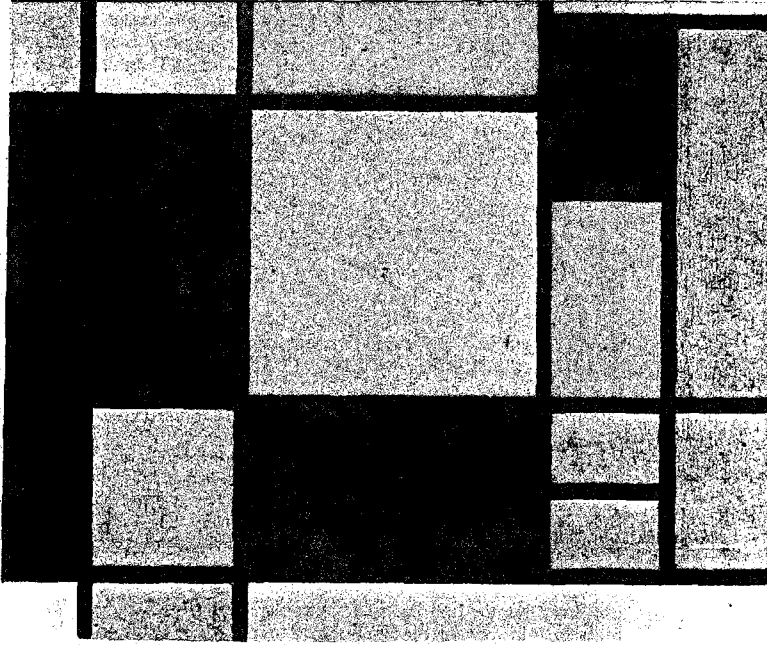
Yüzeyde Mondrian'ın ve Malevich'in sanatına hiç benzemeyen, Kandinsky'nin sanatı da hemen hemen aynı temele dayanır. O da, onlar gibi sanatın, biçim ve renklerden yaralanan bir duyular iletişimi olduğu görüşünü benimsemiştir.

### 8.7. Fütürizm

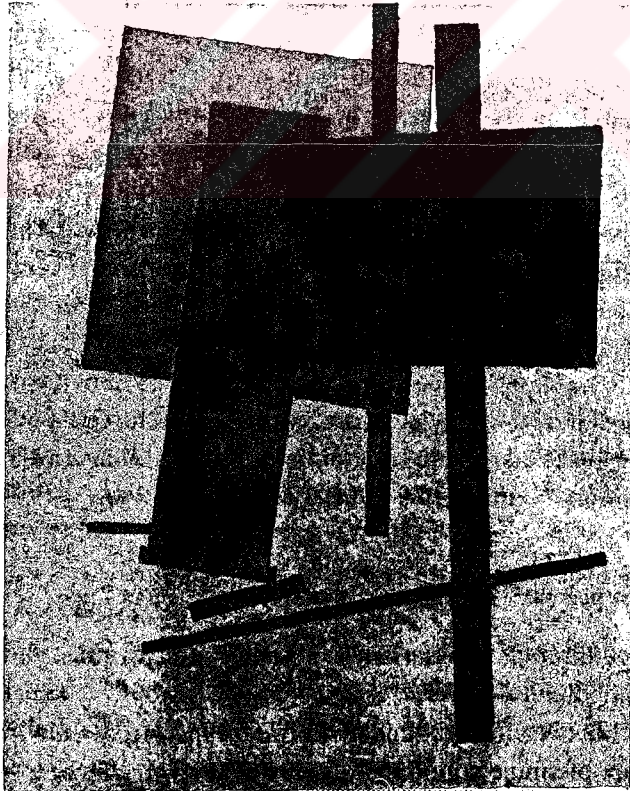
Umberto Boccioni, Carlo Carra, Giacomo Balla ve Gino Severini, İtalya'da ortaya çıkan bu akamın önemli sanatçılarıydı. Geleceğin sanatı olan Fütürizm, tüm yaratıcılığı boğan geleneklere, eskimiş değerlere karşıydı ve modern kent yaşamının ritmi, hızın ve makinenin sarhoşluğu ile büyülenmişti. Fütüristler, Yeni-izlenimcilik'le başlamışlar ve Kübistler'in nesneyi çözümlenmek yolunda öğrendiklerini kullanmışlardı.

G. Balla'nın tablosunda (Resim 63), Renklerin yüzeyler halinde, tuşlarla sürülmesi Yeni-izlenimci resimleri çağrıştırır. Resimde aynı süre içinde, mekanda yan yana konmuş imgeleri bir biri üstüne dizmiş, oluşumu belli bir zaman süresini kapsayan hareket dizisini bir anda görünür kılarak, devinim çözümlenmesini etkili bir şekilde sunmuştur. Işık, boyadan, maddenin kendisinden kaynaklanıyor. Resmin ritminin ve deviniminin başlıca unsuru oluyor.

Endüstri çağının ürünlerini resmetmek isteyen U. Boccioni, endüstriden yara almış kenar mahallelerinin resmini yapıyor. Rengi



61. PIET MONDRIAN: *Kırmızı, Sarı ve Mavi Düzenleme*. 1920  
Amsterdam, Belediye Müzesi



62. KAZIMIR MALEVICH: *Süprematizm*. 1915.  
Amsterdam, Stedelijk Müzesi

prizmatik açılması da, giderek daha etkili oluyordu (Resim 64). Kübizm'in biçim ayrışmasını, titreşim ve güç çizgileri yaratmada bir yol olarak kullanıyor. Işık; hareket, ritm ve devinim kazandırmak için, biçimler üzerinde titrek bir şekilde sürekli olarak dolaşiyor, yüzeye bir canlılık getiriyor.

### **8.8. Doğaüstü Resim (Metafizik)**

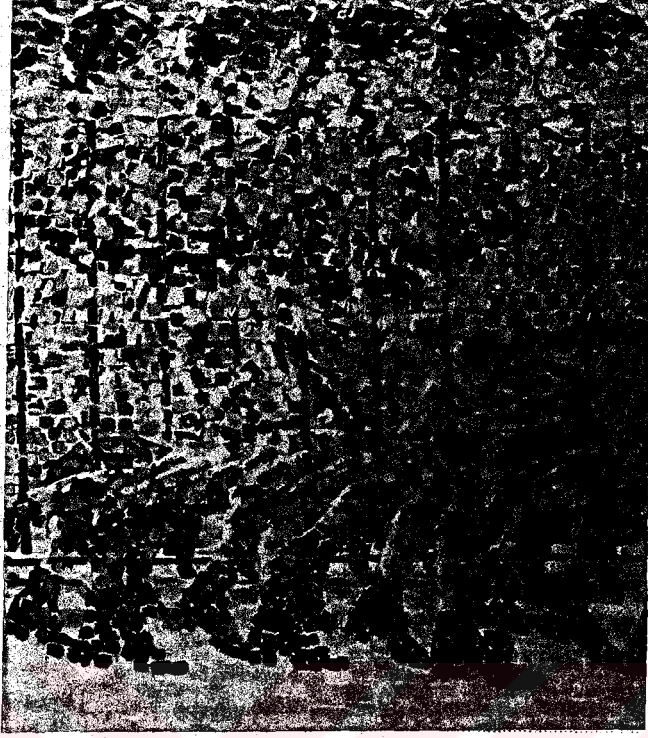
Doğaüstü resim, Fütürizm'in dinamizmine bir tepki olarak doğdu. Antik'e karşı büyük bir özlem ile dolu olarak, düş dünyasına nüfuz edip, bilinçaltı dünyasının sırlarını keşfetti. Bu akımın kurucusu Giorgio de Chirico'dur.

Resimlerinde, Chirico'nun kentleri, kemerleri, bir meydandaki anıtları, geçen trenleri, terzi mankenleri, durumlarını belirsiz bir beklenti haline sokan bir ışık seli içindeydi. Bu bir akşamı ışığıydı; çarpıktı, gecenin müjdecisiydi. Gölge, resmin dışındaki bir kimsenin gölgesi idi. Ama, gecenin gündüzün içinde olamayışı gibi, var olmaksızın ordaki yerini alıyordu, ya da hemen hemen oradaki yerini almak üzereydi. (Resim 65)

### **8.9. Gerçeküstücülük (Sürrealizm)**

Gerçek üstücü sanatın dünyası bilinçaltının karanlık dünyasıdır. Burada her şey, güneş bile donmuş, sıcaklığını yitirmiştir. Donuk bir ışık altında esneyen, uzayıp giden boşluklar, ölü şehirler, hurda yığınları v.s. sık sık rastlanan motiflerdir. (1)

Biçime değgin problemler, Gerçek üstücü sanatı ilgilendirmez. İçeriğe değer veren sanat olarak bu akım, İzlenimcilik'ten bu yana adeta yasak edilen edebiyatı, boya sanatına sokmuştur.



63. GIACOMA BALLA: *Balkon Boyunca Koşan Küçük Kız.*  
1912. Civica Galleria, Milano



64. UMBERTO BOCCIANI: *Silah Dolduran Askerler.* 1915, Milan

Gerçek üstücüler'de belirli bir üslub birliğinden söz edilemez. Ele aldıkları konuları, öznel yapıları doğrultusunda, bilinçaltına yönelerek yorumluyorlardı. Işık-gölge anlayışında sanatçıya göre değişiyordu. Bazı Gerçek üstücü sanatçılar ışık-gölge kullanımında eski ustalardan hiç de aşağı kalmıyorlardı.

Gerçek üstücü sanatçıların en önemli ismi Salvador Dali resimlerindeki; sonsuz çöle benzeyen ovaları, Yves Tanguy'dan, perspektiv üstüne resimleme tarzını Chirico'dan almıştır. Kendi çalışma tarzı ile müze ressamlarının, Raphael'in ya da Vermeer'in yaptığının aynısını uygulamak istiyor. Eski ustaların titiz işçiliğini kullanan Dali'ye göre *Gerçek üstü nesne* ; her çeşit, yani kendi alışılmış çevresinden çıkmış ve kendisi için belirlenmiş esas yerinden başka amaçlarla kullanıldığında, ya da nesnenin amacı tanınmadığı zaman meydana gelir (Resim 66). (1)

#### 8.10. Soyut Dışavurumcular (Soyut Ekspresyonistler)

Amerika 1940'lardan sonra sanatsal etkinliklerde ön plana çıkmaya başladı. İkinci Dünya savaşı ile birlikte , sanatın merkezi Avrupa'dan Amerika'ya kaydı. Savaş nedeniyle bir çok ünlü sanatçı Amerika'ya giderek, çalışmalarını orda sürdürdüler. Amerikan burjuvasının resim koleksiyonu tutkusu, Avrupadan bir çok önemli sanatçının yapıtlarının Amerika'da da görülme olanağını yarattı.

Bu ortam içinde, Jackson Pollock, Arshile Gorky, Mark Tobey, Willem de Kooning, Clyfford Still, Mark Rotho gibi sanatçılar Soyut Dışavurumcu resimleriyle, Amerikada bu akımın öncülüğünü yaptılar. Bunlarınpaylaştıkları ortak duygu, bir ölçüde maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı, tutkulu bir dirençten kaynaklanan şyeni bir sanatın doğması gerektiği yolundaydı. Bu yeni sanat, salt Avrupalı olmamakla da kalmayacak; aynı zamanda belli bir üsluba bağlı kalmayarak, bireyin kendisiyle ilgili özellikleri taşıyacaktı. (2)

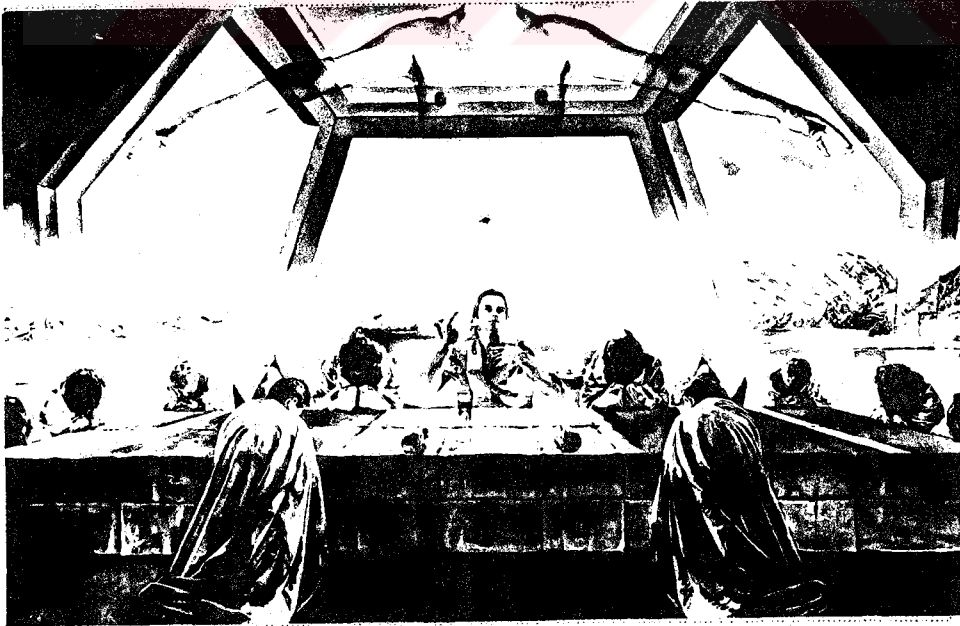
1. A. TURANİ, 1971. s. 538

2. N. LYNTON, 1982. s. 234





65. GIORGIO DE CHIRICO:  
*Tedirgin Esin Perileri.*  
1916-17. Münih



66. SALVADOR DALÍ: *Son Akşam Yemeği.* 1926. Madrid

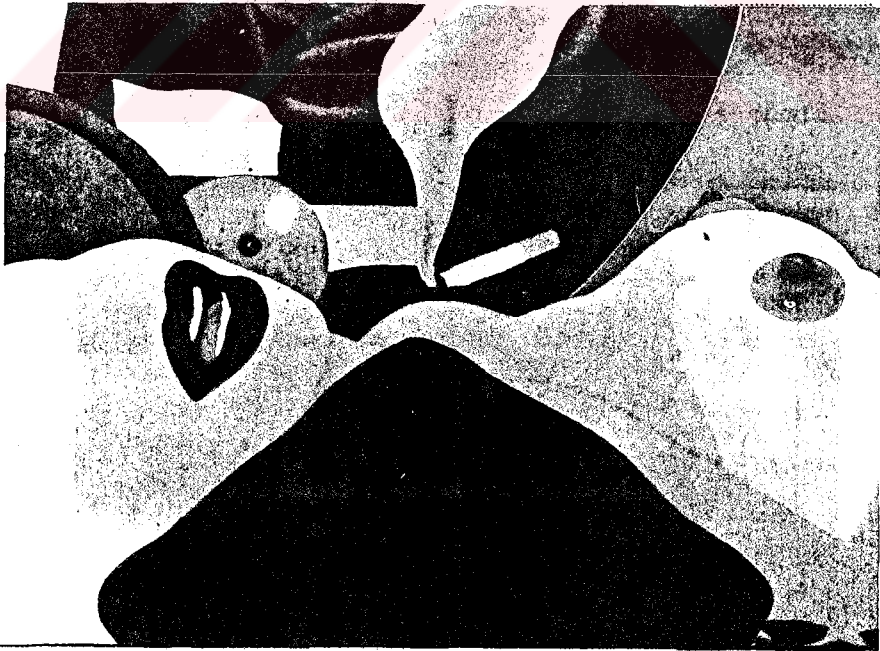
Ressam, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde *temsil edilen şey* olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onun anlatmak istediklerini boyanın 'izler' ile ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde onun tüm hareketlerinin aynı andaki *hareketsizliğini* veren bir alan olmuştur. Soyut Dışavurumcular, duygularını bireysel olarak farklı ifade etme; yolları aradılar. Bunlar arasında; boyayı tuvale fırlatanlar, bisiklet ya da başka araçlarla üzerinden geçenler, vücudu boyanmış çıplak kadınları bez üzerinde yuvarlayanlar gibi. Bu sanatçıların resimlerinde klasik anlamda ışık-gölge yoktur. Işık, renklerin tonal farklılıklarının oluşturduğu bir açık-koyu düzeni içinde, maddenin (boyanın) kendisinden kaynaklanır.

C. Still'in tablosunda (Resim 67), parlak, gözalıcı renk şeritleri büyük ve karanlık engeller arasından yolunu bulmaya çalışın *ışık duygumunu* simgeler.

"Ressam Sonrası Soyutlama" diye adlandırılan akım da, ressamlar, yüzeyin düzlüğü ve düzlüğün sınırlanmasıyla ilgileniyorlardı. Yumuşak olsun, parlak olsun, renk başlıca önemi taşıyordu. Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur artık. Her şey tablodan ibarettir. İmge ile, üzerinde yer aldığı zemin arasında bir ayırım yapmak mümkün değildir. Boşluk yanılsamasını veren bir nitelik de yoktur. Espası sıfır olarak görüyorlar, parlak ve saf renkler kullanarak, renklerin tonal farklılıklarından yararlanarak, açık-koyu dengesini kurup, renkler arasında bir gerilim oluştururlar.  
( 1 )



67. CLAYFFORD STILL: 1957 - *D No. 1*. 1957.  
Buffalo, Albright - Knox Sanat Galerisi



68. TOM WESSELMANN: *Büyük Amerikan Çıplağı. No. 99*.  
New York, Sidney Janis Galerisi

## 9. Işıkcılık

Lüminizm olarak da bilinen ışıkçılık, resimde özellikle ışığın parlaklığını ve aydınlığı ortaya çıkaran üsluptur. Ondokuzuncu yüzyılın üçüncü çeyreğinde, doğrudan Hudson Irmağı Okulundan etkilenen bir grup bağımsız Amerikalı sanatçı tarafından uygulanmıştır. Işıkcılık sözcüğünü bir terim olarak ilk kez 1954'te New York'taki Whitney Müzesi müdürü John Baur kullanmıştır. Üslubun en önemli temsilcileri başta Hugh Lane ve Martin Heade olmak üzere, George Tirrell, Henry Walton ve J.W. Hill'dir. Daha çok deniz resimleri ve manzara yapan ışıkçılar, düzgün bir yüzey anlayışı ile duru, soğuk ve donuk renkler kullanmış, ayrıntılı bir biçimde ele aldıkları nesnelere ışık aracılığıyla hacim kazandırmışlardır.

Toprak, su ve gökyüzüne birlikte yer verilen bu resimlerde gök geniş ve yatay bir bant gibi neredeyse kompozisyonun yarısını kaplar. Nesnelere tuvalin kenarına koşut biçimde dizilerek geometrik bir düzenleme uygulanmıştır. Atmosferik etki izlenimciler ve öbür açık hava ressamlarınınkinden bütünüyle farklıdır. İzlenimci resimlerin insanı saran durgun atmosferine karşılık ışıkçı resimlerde mekansal derinlik yaratan bir hareket söz konusudur. Mekanın ve nesnelere ışık karşıtıları aracılığıyla belirgin bir biçimde tanımlanması sonucu zaman kavramı yok olur, resim durgun ve gizemli bir havaya bürünür.

Işıkcılık bir akım niteliğine ulaşmamıştır. George Loring Brown gibi daha sonraki bazı manzara ressamlarını da, bu üslubun özelliklerini uygulamaları nedeniyle, ışıkçı gruptan sayanlar çıkmıştır. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarıyla Yirminci yüzyılın başlarında ışıkçılığın katı çizgiselliğinden, derinlik anlayışından ve hacimlendirme yöntemlerinden etkilenen bazı naif ressamlar görülmüştür.

## 10. Popüler Sanat - Optik Sanat-Süper Gerçekçilik

Pop sanat (Pop Art), Soyut Dışavurumcular'ın; sanatçının iç dünyasını dışa vurup, anlatmalarına karşı tepki olarak çıktığı kanısı yaygındır. Bu sanatçılar dış dünya gerçeklerinden, endüstri çağından, modern doğadan esinlenerek halk kültürü, toplum, endüstriyel yönlülük, modern şehircilik gibi kavramları içine alan yeni bir tür sanatın temellerini kuruyorlardı.

Pop bir üslub değildi. Pop Sanat, iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrıdır. Gerçekten, Pop Sanat'ın büyük bir bölümü gerçekçiliğin çeşitli yönlerinin az veya çok doğrudan betimlenişiyle ilgilenmeye başlamıştır. Ayrıca bu, gerçekçilikle birlikte eleştirel bir bakış açısını ve Doğalcılık (Natürülizmi)'ıda beraberinde getirmiştir. (1)

Pop Sanatın, sanata yaklaşım biçimleri çeşitlenmesi (Spektrum) içinde bir yer aldığı açıktır. Rengin. biçimin. boyutların ve öteki resim öğelerinin etkili bir biçimde kullanılması, alıcıya belli bildirimler iletmek zorunda olan reklamcıyı büyük ölçüde ilgilendirir.

Tom Wesselmann'ın "Büyük Amerikan Çıplağı" tablosunda (Resim 68) yarattığı imgeler, Batılı insanın düşlerinin resmidir. Siluet ve boşluktan dikkatli bir şekilde yararlanma konusunda, Ondokuzuncu yüzyılın başında Ingers'ın portre sanatına kazandırdığı niteliklerin, Wesselmann'ın bu tür yapıtlarında yankılandığı görülür. Renklerin tonal farklılıklarıyla, resimde dengeli bir açık-koyu düzeni vardır. Tüm renkler ışıklı ve parlaktır. Işık-gölge derecelenmesi yumuşak bir biçimde nesnelere hacim kazandırır.

Kitle iletişim araçlarına yüklenen bu yönü (bildiri), sanatın görsel temelleri üzerinde yepyeni keşiflerin yapılmasına da yol açmıştır. Örneğin, bu gelişme, görsel olayların adamakıllı, hatta bilimsel olarak sınanmasına dayanan; ama ünü kısa süren Op Sanat'a



destek sağlamıştır. Op Sanat'ta, gözdeki ağ (retina) tabakasının uyarılması, başlıca ve genellikle tek iletişim yoludur. Amaç seyircide fizyolojik anlamda görsel tepkiler uyandırabilmektir.

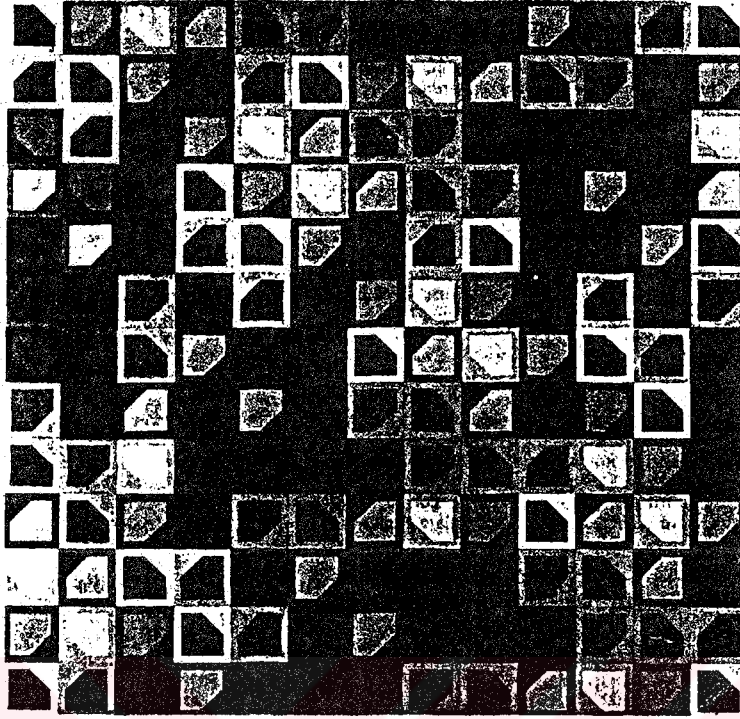
Buradan da anlaşılabilir gibi, pek çok Op Sanat (Op Art) yapıtı, ister hareketli, ister sabit olsun; ister sık kullanılsın, ister kullanılsın, iki ya da üç boyutlu nesnelere aracılığıyla, gözün uyarılışına ilişkin akıllıca oyunlar oluşturur. Bu tür nesnelere gösterilen ilgi, zorunlu olarak, kısa ömürlü olmuştur. 1960'da güçlü etkiler bırakan siyah-beyaz resimler yapmak için Bridget Riley, bilim adamlarının, algılama süreçlerini inceledikleri çizelgeleri eserlerine uygulamaya başladı. Bu sahada yaptığı ustaca girişimlerden sonra, griyi ve daha çok sonra öteki renkleri yapıtlarına soktu. Salt optik uyarı yapmış olmak için, optik uyarıdan yararlanmak hiç bir zaman Riley'nin amacı olmamıştır. Nasıl, bir manzara resminin öğeleri olan ağaçlar, bulutlar, tepeler, ırmaklar doğanın parçalarıysalar, Riley de resimde kullandığı öğeleri, doğanın bir parçası olarak görür. Biçimsel ve renksel işlevlerin toplamından daha fazla şeyler ifade edecek yolda, bu öğelerden tılsımlı görünüşler örmeye çalışır. Wordsworth haklıysa, belki de bu, çocukluk çağında evrende gördüğümüz *göksel ışık*'a benzer. Alıcıda bilimsel olmaktan çok lirik ve şiirsel bir etki yaratır. (1)

Op Sanat, sanatçıları ışığın renkle olan ilişkisini ve renklerin birbirlerine olan etkilerini kullanarak resimler yapmışlardır. Yan yana konulan iki renkten gözümüze yansıyan ışık renkleri karışımı, dalga boylarının farklılıkları, renklere göre farklı etkiler yapar . İki rengi noktalar halinde yan yana koyarak optik bir yanılsama yapmak eylemi, sanat tarihinde bilinçli olarak ilk kez Seurat ve Signac tarafından uygulanmıştır. Bir rengin diğer rengin içine girmesine *titreşim* (vibrasyon) diyoruz. Bu durum resme *canlılık* (vitalite) kazandırır.

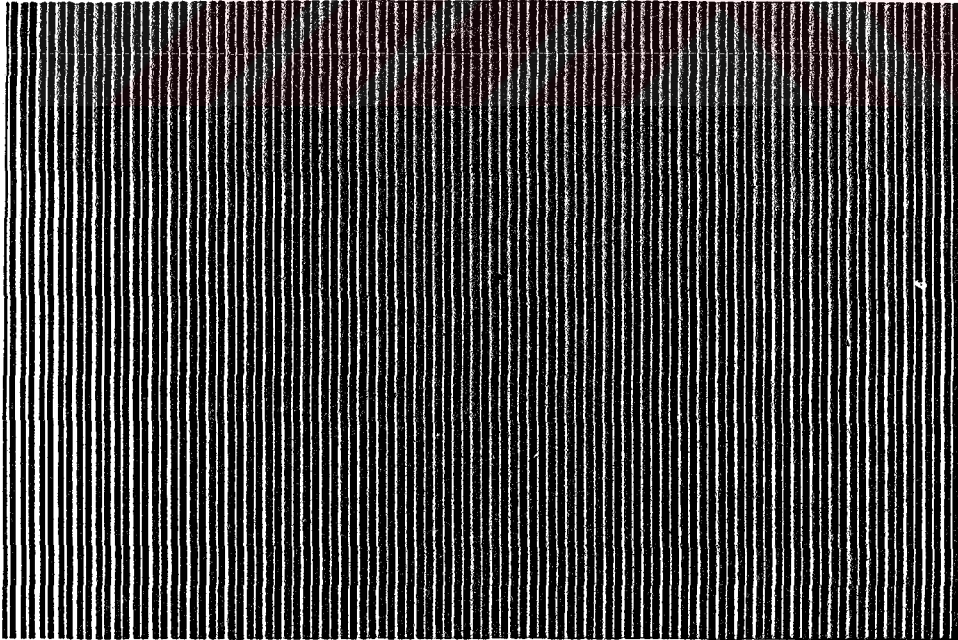
V. Vasarely'deki optik yanılsamada renk önemli olmasına karşın,

---

1. N. LYNTON, 1982. s.



69. VICTOR VASARELY: *Metsh*. 1964. Londra özel koleksiyon



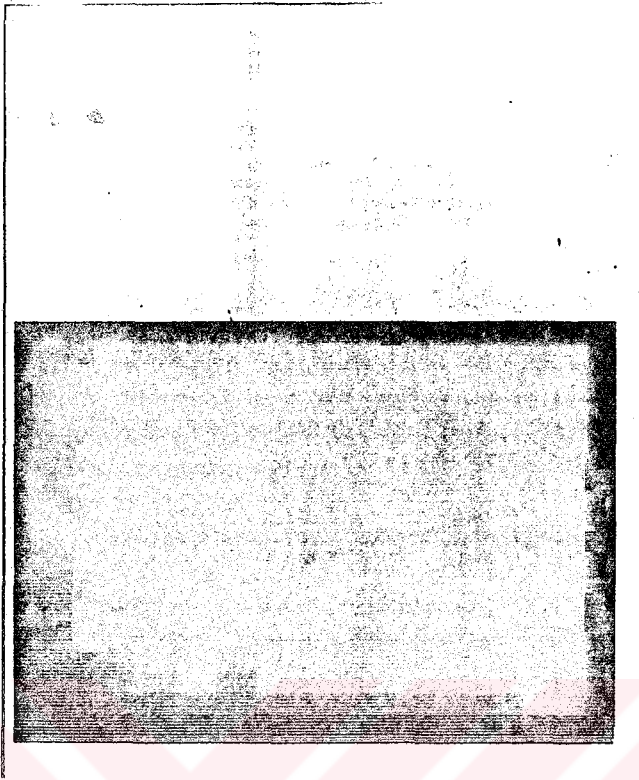
70. BRIDGET RILEY: *Sabahın Geç Saatleri*. 1967. Londra, Tate Galerisi

daha çok biçimsel yanılsama üzerine kurulmuştur (Resim 69). Bridget Riley ise yüzeye paralel renk çeşitleri kullanmıştır. "Sabahın Geç Saatleri" adlı yapıtı (Resim 70)'na bakarsak; resimdeki renklerin titreşimini çok iyi görebiliriz. Renklerin şeritler halinde yüzeye paralel olması, perspektiv yanılsamanın olmaması nedeniyle Op Sanat için daha iyi bir örnek teşkil eder.

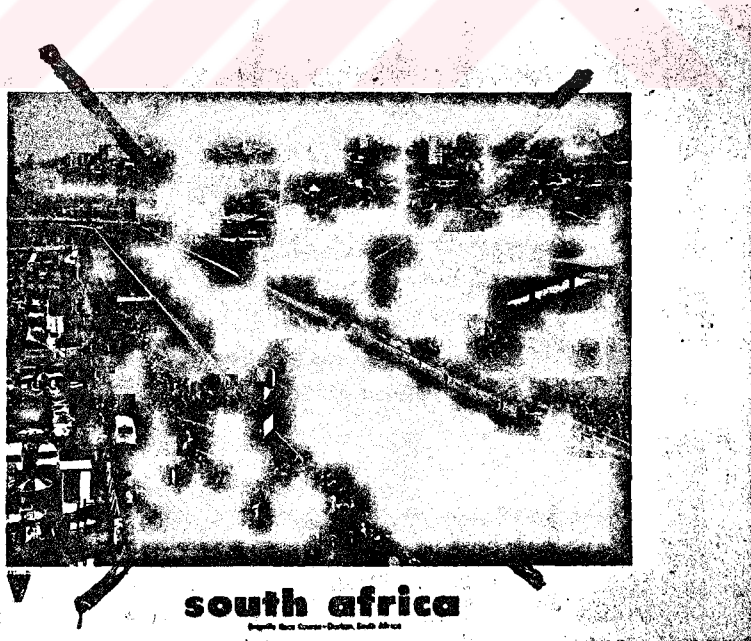
Bridget Riley, Victor Vasarely, Jesus Raphael Soto Op Sanatın en önemli temsilcisidirler (Resim71). Devrini kapatan Op Sanat, sanatı biçimsel ve renksel yanılsama (illizyon) denemeleri açısından yine de önemlidir. Gözün yanılsaması ile ilgili çok değişik örneklerde üretmişlerdir.

Imge ve yöntem açısından fotoğrafa bağımlı olmakla birlikte Popüler Sanat, "Fotoğraf-Gerçekçiliği" adlı bu yeni resim hareketiyle birleşmektedir. Yine burada da aynı başlık altında toplanabilecek geniş bir sanatçı topluluğu vardır. (Gerçekten Ondokuzuncu Yüzyılın ortalarından beri bir çok ressam, doğrudan doğruya fotoğraftan çalışmıştır). Söz gelişi Malcolm Morley 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, dikkatle geniş tuvallere kopye etmiştir (Resim72).

Akımı benimseyen sanatçıların çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuvale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar. Bunlar, aynı zamanda gerçekleşmesi mümkün en katıksız doğacı resimlerdir. Bu konuda oldukça çekici örnekler Richard Estes'ten gelmiştir. Bu tür yapıtları geçerli kılan, resimler yapılırken, verilen, sanatçılara özgü yargıların zenginliğidir. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak verilen bu yargılar, tuvale aktarılan imgenin yardımıyla, karmaşıklığı korunan görsel verilerle birleştirilmiştir. Bir fotoğraf makinası teknik değişkenlerle sınırlı bir nesnellikle çevreye yöneltilir. Sanatçı elindeki fotoğrafı tuvale aktarırken, ışığa dayanarak oluşturduğu bir imgeyi, boyaya dayanarak



71. SOTO: *Yatay Hareket*. 1963. Londra, Tate Gallery



72. MALCOM MORLEY: *Yarış Atları*. 1970. Aachen, Yeni Galeri

sabitleştirme sorunuyla karşı karşıyadır.(1) Kullandığı ışık da fotoğraf makinasının tesbit ettiği gün ışığının çok kısa bir anı olmaktadır.

Richard Estes'in "Lokanta" adlı tablosu (Resim 73), camın arkadaki binaların görüntüsünün yansıdığı bir lokanta vitrininden içeri bakarken gördüğümüz iç içe geçmiş çeşitli yüzeyler ve düzlemlerden oluşur. Işıklandırma düzenlerinin çok çeşitliliği fotoğraf makinasına çok şey borçlu olmasına karşın, bu resim yarattığı büyülü ortamla en iyi Optik Sanat yapıtlarından ayrı tutulmaz. Amerikalı ressam Agnes Martin, genellikle kare boyutlarında tuvallerine düzgün, ama zorlukla farkedilebilen hafif çizgiler çizer ve tıpkı basım tekniklerinden uzak durmaya dikkat eder. Yumuşak renkler kullanıp, çizgisel filtreler aracılığıyla tuvalinden ışık yayılıyormuş izlenimi vermeye çalışır.

Günümüzde; resim, heykel, mimari, yazı gibi çeşitli sanat araçları arasında belirleyici sınırlar kalkmış, resimler üç boyutlu olabildiği gibi, mimari duvarlar resimli, heykellerse boyanmış olabilmektedir. Bu sınır ve ayırım aynı zamanda sanatçının esinlendiği konu, üslup ve teknik arasında da yok olmuştur. Bir sanatçı, sergisinde farklı üslupları kullanabildiği gibi, tek bir resim içinde birbiri ile görünüşte bağıntısız, ancak serbest bir düşünüş ilişkisi içinde bütünleşebilecek imgelerde kullanabilmektedir.(2)

---

1. N. LYNTON, 1982. s.

2. N. JALE ERZEN , "Modernizm Sonrası Sanat", *Çağdaş Düşünce ve Sanat*. 1991, İstanbul





73. RICHARD ESTES: *Lokanta*. 1967. Köln, Ludwig Müzesi

## Sonuç

Işık-gölge elemanları resim sanatında dinamizmin yanında yer alır. Işık, form açık form haline gelene kadar artar.

Buna göre, geniş kapsamlı olarak ışığı ele alacak olursak:

a) Ertrüsk vazolarında beyaz kontur formu ortaya çıkarmayı sağlar.

b) Bizans'da *ışık* iki karakteri yansıtır. Maddesel ve tinsel. Maddesel karakter, yüzeye gelen altın varakların ve yıldızlı mozaiklerin ışığı kırarak yansıtması, böylece biçimin ortaya çıkması. Tinsel karakter, önemli dini figürün arkasında, başının üzerinde yer alan ışık karakteriyle ortaya çıkarılmasıdır.

c) Rönesans'da bu gelenek, halelerle, çizgisel yıldızın da katılımıyla gerçekleşir. Manierizm'de, Barok'ta *ışık* ve giderek *gölge* ve *yarı-gölgeli* alanlar göreve çağrılır.

d) İzlenimciler ışığı;

1. Titreşim ve yansıma,

2. Dinamizm açısından tuş elemanlarıyla gerçekleştirirler.

Yeni-İzlenimciler ışığın biçimi bozmasına yönelik tasalara çözüm getirmek üzere, optik değişimi gerçekleştirirler.

Buraya kadarki ışıkla bağlantılı, tuval üzerindeki araştırmalar Op Art'ta yüzeyin üzerinde soyut ifadelerle en üst noktaya taşındı. Sinetik (Kinetik-hareketli) uygulamalar, üç boyutlu nesnelere (yaratıları), içerdiğinden;

a) Spasyo Dinamik

b) Kroma (renk) Dinamik

c) Lumina (ışık) Dinamik etkileri çoğu kez müziğin eşliğinde gerçekleştirilmiştir.

Işık ve renk titreşimleri veya renkli ışık titreşimleri, yalnızca ışık hareketi bugünkü sanatın ana motiflerindedir. Elle tutulamayan, maddesel olmayan, mekanda hareket ve oluşumda aranan ifade olanakları, laser ışınlarından yararlanarak yaratılan çevreler, bugünkü sanatın çevresel ışık yorumlarıdır.(1)

**KAYNAKLAR****ANA BRİTANİCA**

1988 İstanbul: Ana Yayıncılık, cilt 11

**BEYKAL, Canan**1984 *Yanılsama ve Gerçeklik***Boyut Plastik Sanatlar Dergisi 26: 6****BİRSEL, Salah**1967 **Fransız Resminde İzlenimcilik**

Ankara: Dost Yayınları

**ERZEN- Jale N.**1991 *Modernizm Sonrası Sanat***Çağdaş Düşünce ve Sanat**

İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayınları

**GOMBRİCH, E.H.**1980 **Sanatın Öyküsü**

Çev. Bedrettin Cömert

**GÜVEMLİ, Zahir**1969 **Sanat Tarihi**

İstanbul: Varlık Yayınları

**HANÇERLİOĞLU, Orhan**1982 **Felsefe Sözlüğü**

İstanbul: Remzi Kitabevi

LOWRY, Bates

1972 **Sanatı Görmek**  
Çev. Necla Yurtsever, Zahir Güvemli  
İstanbul: İş Bankası Yayınları

LYNTON, Norbert

1982 **Modern Sanatın Öyküsü**  
Çev. Cevat Çapan, Şadi Öziş  
İstanbul: Remzi Kitabevi

İPŞİROĞLU, N. ve İPŞİROĞLU, M.

1983 **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi**  
İstanbul: Cem Yayınevi

İPŞİROĞLU, M. Ş. VE EYÜBOĞLU, E.

1972 **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**  
İstanbul: İstanbul Ün. Edebiyat Fak. Yayınları

MULLER, Joseph-Emile

1972 **Modern Sanat**  
Çev. Mehmet Toprak  
İstanbul: Remzi Kitabevi

ÖGEL, Semra

1977 **Çevresel Sanat**  
İstanbul: İ.T.Ü. Yayınları

PASSERON, Rene

1990 **Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi**  
Çev. Sezer Tansuğ  
İstanbul: Remzi Kitabevi'

**RICHARD, Lionel**

1984 **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**  
Çev. B.Madra, S.Gürsoy, I.Usmanbaş  
İstanbul: Remzi Kitabevi

**SERULLAZ, Maurice**

1983 **Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi**  
Çev. Sezer Tansuğ  
İstanbul: Remzi Kitabevi

**TANSUĞ, Sezer**

1973 **Resim Kılavuzu**  
İstanbul: Milliyet Yayınları

**TUNALI, İsmail**

1983 **Felsefenin Işığında Modern Resim**  
İstanbul: Remzi Kitabevi

**TURANI, Adnan**

1971 **Dünya Sanat Tarihi**  
İş Bankası Yayınları

**WOLFFLIN, Heinrich**

1990 **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**  
Çev. Hayrullah Örs  
İstanbul: Remzi Kitabevi