



RESİMDE RENK OLGUSU

Ahmet HARMANCI

Yüksek Lisans Tezi

Resim Ana Sanat Dalı

Prof. Mehmed KAVUKCU

2018

Her Hakkı Saklıdır

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI**

Ahmet HARMANCI

RESİMDE RENK OLGUSU

YÜKSEKLİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Prof. Mehmed KAVUKCU**

ERZURUM-2018



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Resimde Renk Olgusu" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

04/07/2018

Ahmet HARMANCI






T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Prof. Mehmed KAVUKCU danışmanlığında, Ahmet HARMANCI tarafından hazırlanan bu çalışma 04/07/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Mehmed KAVUKCU imza : 
Jüri Üyesi : Doç. Semra SEVİK imza : 
Jüri Üyesi : Doç. Ayca ALPER AKIYI imza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir 04/07/2018

Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
RESİM DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

RENK KAVRAMI

1.1.RENK	3
1.2. RENK TEORİLERİ	4
1.3. RENGİN TEMEL İLKELERİ	7

İKİNCİ BÖLÜM

EMPRESYONİZM ÖNCESİ RESİMDERENK OLGUSU

2.1. RÖNESANS ÖNCESİ RESİMDE RENK OLGUSU	10
2.2. RÖNESANS	15
2.2.1.Erken Rönesans.....	16
2.2.2. Yüksek Rönesans.....	19
2.3.BAROK	27
2.4. ROMANTİZM	33
2.5. REALİZM.....	34

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EMPRESYONİZM RESMİNDE RENK OLGUSU

3.1. EMPRESYONİZM	36
-------------------------	----

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**EMPRESYONİZM SONRSİRESİMDE RENK OLGUSU**

4.1.FOVİZM	45
4.2. EKSPRESYONİZM.....	47
4.3. 1945 SONRASİRESİMDE RENK OLGUSU.....	54
SONUÇ.....	65
KAYNAKÇA	68
ÖZGEÇMİŞ.....	71



ÖZET**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİMDE RENK OLGUSU****Ahmet HARMANCI****Tez Danışmanı: Prof. Mehmed KAVUKCU****2018, 71 sayfa****Jüri: Prof. Mehmed KAVUKCU(Danışman)****Doç. Semra ÇEVİK****Doç. Ayça ALPER AKÇAY**

Renk; ilk çağlardan beri, insanlar tarafından kullanabildikleri tüm yüzeyler üzerinde kendilerini ifade etmenin bir aracı olarak kullanılmıştır. Bu çalışma da ise sanat tarihinin ayrılmaz bir parçası olan rengin resim sanatındaki kullanımı değerlendirilmiştir. Bilim ve sanatın yanı sıra birçok alan için araştırma konusu olan renk hakkındaki bu çalışmada, sanatçılar ve bilim adamları tarafından geliştirilen renk teorilerden bahsederek rengin sanat üzerindeki etkisine vurgu yapılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümü itibari resim sanatındaki renk olgusunu, sanat akımları içerisinde değerlendirerek, rengin kullanım serüveni ele alınmıştır.

Çalışmada Orta çağ ile birlikte sanatçıların kullandıkları renk çeşitliliğinin artması, Rönesans döneminde kullanılan rengin derinlik sağlayan bir aracı olması ve Empresyonizm döneminde ise, kendinden önceki sanat anlayışlarını yıkararak sadece 'ışık ve renge' önem verilmesi sürecinden bahsedilmiştir. Rengin bir 'değer' olarak ele alınabildiği Empresyonizm dönemi ardından, renk olgusunun bilimsel olarak araştırılması da hızlanmıştır. Yeni gelişmelerin etkisi sonucu; tuval yüzeyinde artık daha özgürce kullanabilen renk, bireyselleşen sanatçılar için en iyi malzeme olmuştur. Renk hakkında yayımlanan bilimsel dergi makaleleri, kitaplar, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenerek bu süreç açıklanmıştır.

Anahtar kelimeler: Renk, Renk Teorisi, Resimde Renk Olgusu, Empresyonizm

ABSTRACT
MASTER THESIS
THE COLOR PHENOMENON IN PAINTING

Ahmet HARMANCI

Advisor: Prof. Mehmed KAVUKCU

2018, 71 pages

Jury: Prof. Mehmed KAVUKCU (Advisor)

Assoc. Semra ÇEVİK

Assoc. Ayça ALPER AKÇAY

Color has been used by humankind since the early ages as a means of expressing themselves on all the surface they can use. This thesis focuses on the use of color in the art of painting, which is an integral part of art history. In addition to science and art, this thesis on color, which is the subject of research for many fields, has emphasized the effect of color on art by referring to the color theories developed by artists and scientists. In the second part of the thesis, the adventure of the use of color is examined by evaluating the color phenomenon in painting art in art trends.

In this study, it was mentioned that the color diversity was used by artists during the Middle Ages, the color was used during Renaissance period as a tool that provides depth. In the period of Impressionism, it was mentioned that the artists gave importance only to light and color by breaking down previous art understandings. After the Impressionism period in which color can be considered as a ‘value’, the scientific investigation of color phenomenon has also accelerated. As a result of the new developments, the color that can be used more freely on the canvas surface has become the best material for individualized artists. This process is explained by examining scholarly journal articles, books, master and doctoral thesis published about color.

Key Words: Color, Color Theory, Color Phenomenon in Painting, Impressionism

RESİM DİZİNİ

Resim 1.1. Solar Spectrum	5
Resim 1.2. Munsell Renk Sistemi	6
Resim 1.3. Toplamsal Ana Renkler ve Ara Renkler	7
Resim 1.4. Çıkarımsal Ana Renkler ve Ara Renkler.....	8
Resim 2.1. Lascaux Mağarası Duvar Resimleri, Fransa.....	111
Resim 2.2. Mısır Resmi, Heykel Atölyesi	111
Resim 2.3. Antik Yunan Vazosu	12
Resim 2.4. Giotto, İsa'ya Ağıt, Fresk, 1303-1305.....	14
Resim 2.5. Masaccio, Kutsal Üçlü, 667x317 cm, Fresk, 1425-28	17
Resim 2.6. Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 182x320 cm, Ahşap Üzerine Tempera,1438	18
Resim 2.7. Sandro Botticelli, İlkbahar(Bahar Alegorisi), 203x314 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1477-1482.....	19
Resim 2.8. Leonardo da Vinci, Mağarada Meryem, 189x120 cm, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1508	21
Resim 2.9. Raffaello, Atina Okulu, 800 cm Genişliği, Fresk, 1510.....	22
Resim 2.10. Giorgione, Fırtına, 82 x73 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1506.....	23
Resim 2.11. Tiziano, Meryem'in Göğe Yükselişi (L'Assunta), 690x360 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 1516-1518	24
Resim 2.12. El Greco, İsa'nın Dirilişi, 275x127cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1600....	26
Resim 2.13. Caravaggio, Şam Yolunda Din Değiştirme, 230x175cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1601	29
Resim 2.14. Rubens, St Francis Xavier'ın Mucizeleri, 725x1045cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1617	30
Resim 2.15. Rembrandt, Gece Devriyesi, 359x438cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1642	32
Resim 2.16. W.Turner, Işık ve Renk(Goethe'nin Renk Kuramı): Tufandan Sonra Sabah, 78,7x78,7cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1843	33
Resim 2.17. Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet, 129x149 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1854.....	35
Resim 3.1. Monet, İzlenim, 48x63cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1972.....	37
Resim 3.2. Claude Monet, Rouen Cathedral Serisi, 107x73.5cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1894.....	39
Resim 3.3. Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoria, 73x91.9, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1902-04	41
Resim 3.4. Paul Gauguin, Nereden Geldik? Neredeyiz? Nereye Gidiyoruz?, 139x375cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1897.....	42

Resim 3.5. Georges Seurat, La Grande Jatte Adasında Pazar Öğleden Sonra, 207,6x308cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1884-86.....	44
Resim 4.1. Henry Matisse, Kırmızı Uyum, 180x220cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908	46
Resim 4.2. Albrecht Dürer, Melencolia, 24x19cm, Bakır Oyma, 1513	48
Resim 4.3. Matthias Grünewald, İsenheim Altar Panosu, 69x650 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 1513-15.....	48
Resim 4.4. James Ensor, La Mort et les Masques, 78.5x100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1897.....	50
Resim 4.5. Evard Munch, Çılgılık, 84x66 cm, Karton Üstüne Tempera ve Kazein, 1893	51
Resim 4.6. Krichner, Gösteri Sanatçısı (Marcella), 100x76 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910.....	52
Resim 4.7. Wassily Kandinski, Kompozisyon VIII, 140x201 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1923	54
Resim 4.8. Robert Delaunay, Şehrin Üzerindeki Pencere, 46x37.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912.....	56
Resim 4.9. Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve siyahla kompozisyon, 60.90x60.90cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1921	57
Resim 4.10. Jackson Pollock, Numara 1, 173x264 cm, Tuval Üzerine yağlıboya, 1948	60
Resim 4.11. Jules Olitski, Instant Loveland, 294.6x645.7 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1968	62
Resim 4.12. Mark Rothko, Black on Maroon, 266.7x381.2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya- Akrilik-Tempera, 1958	62
Resim 4.13. Barnett Newman, VirHeroicus Sublimis, 2.42x5.41 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1950-51	63

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, ilk olarak renk kavramından ve renk üzerine yapılan incelemelerden bahsedilmiştir. Sanat tarihinde resimdeki renk olgusu incelenerek geçen süre boyunca oluşan akımlar içerisinde rengin bir değer olarak nasıl ele alındığını açıklığa kavuşturmayı amaçlamaktadır.

Tez çalışmamın yürütülmesinde katkılarından dolayı danışmanım Prof. Mehmed KAVUKCU hocama, desteklerini esirgemeyen ve bu teze katkısı olan tüm arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2018

Ahmet HARMANCI



GİRİŞ

İlk çağlardan beri çevresindeki malzemeleri kullanarak kendini ifade etmeye çalışan insan; bulabildiği tüm yüzeyleri duygularını ifade etmenin yanı sıra birçok amaç için bir araç olarak kullanırken, sınırlı olan renk çeşitliliğini ise zaman içerisinde yeni kaynaklar bulma yolunda kendini geliştirerek aşmıştır. Renk konusunda meydana gelen bu değişiklikler Antik dönemlerde devam ederek sürmüştür. Renk; bilim, sanat, felsefe, tıp gibi birçok alanda ilgi gören bir inceleme alanı oluşturmuştur. Bu açıdan bilimde rengin fiziği ile tıpta tedavisi ile sanatta kullanımı ile ilgili çok sayıda araştırma ve çalışma gerçekleştirilmiştir.

Rengin bilimsel ve sanatsal incelenmesi üzerine yapılan araştırmalar sonucu ileri sürülen teorilerin açıklanması, bu yapılan teoriler üzerine ortaya çıkan sonuçlar ve kullanılan alanlara göre değerlendirilmesi bu çalışmanın ilk bölümünde sunulmuştur. Rengin temel ilkeleri konusunda rengin özü, değeri, yoğunluğu üzerine açıklamalarda bulunmuş ve bunları etkileyen faktörlere değinerek, rengin geleneksel eğitimde kullanımının yanı sıra baskı ve fotoğrafta kullanımı da açıklanmıştır. İlk bölümdeki Renk Kavramı hakkında yapılan bu değerlendirmelerin ardından; sanat tarihinde resimdeki renk olgusu üzerine ve kullanılan rengin çalışmalar üzerindeki etkisine değinilmiştir. Bu akımlar içerisindeki sanatçıların rengi nasıl ele aldıkları çalışmalarlarıyla örneklendirilerek açıklanmıştır. Özellikle kendinden önceki tüm sanat anlayışlarını yıkarak ve sadece 'ışık ve renge' önem vererek sanat akımları arasında bir dönüm noktası oluşturan Empresyonizmin önemine değinilmiş ve bu dönemdeki renk anlayışının bir sonucu olarak tuval yüzeyi üzerinde kullanılan rengin resim yüzeyinde bir 'değer' olarak ele alınması vurgulanmıştır.

Yirminci Yüzyıla gelene kadar her dönem sanatçısı için figür ve kompozisyonla birlikte bir ifade aracı olarak kullanılan rengin artık bir 'değer' olarak kullanılmaya başlamasının ardından, sanatçıların duygusal yoğunluklarını ifade etmelerindeki en büyük öge olmuştur. Sadece doğadaki anlık değişen renk durumlarını ele alan Empresyonist sanatçılar, kendi iç dünyalarını aktarmak için (Empresyonistler gibi doğadan yola çıkarak) renkleri kullanmalarıyla Post Empresyonistler, çalışmalarını bilimsel temellere dayandırarak renkleri optik açıdan değerlendiren Pointilism, acı, keder, korku gibi duyguları vermek için renkleri sert fırça darbeleriyle tuval yüzeyi

üzerine aktaran Dışavurumculuk ile birlikte 'Renk' kullanılan yüzey üzerinde sürekli bir dönüşüm ve gelişim içerisinde olmuştur. Avrupa merkezli gelişen bu akımların rengi ele alışı ve sanatsal anlayışları Sanat merkezinin Amerika kıtasına kayması sonucunda ortaya çıkan yeni sanatsal fikirler renge kavramsal olarak daha derin bir anlam kazanmıştır. Geçen süreç boyunca sanatçıların rengi eserlerinin bir parçası olarak nasıl değerlendirdikleri ve kullandıkları açıklanan bu tez çalışmasında, rengin sanat tarihi boyunca ortaya çıkan değişim sürecine tarihsel bir bakış sunulmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

RENK KAVRAMI

1.1.RENK

Renk hitap ettiği her yaş grubu ile evrensel olarak insanların en çok değindiği, üzerinde araştırma yaptığı, fiziksel ve ruhsal etkileri üzerine değerlendirmelerde bulunduğu bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Rengin insanlar üzerinde duygusal olarak derin bir etkiye sahip olması; hem bu duyguların hissedilmesinde hem de çok yönlü bir anlatım aracı olarak yansıtılmasında iç dünyamızı dışa vurabileceğimiz kapsamlı bir alan sunmaktadır.

Sanat alanında renklerin oluşturduğu etkiyi gözlemlerken renklerle bezenmiş sanat eserleri karşısında duygularımızı akla uygun hale getirip yorumlayamayız; aksine gördüğümüz renklere göre doğrudan duygusal bir tepki ile istemsiz bir duygu yoğunluğunda yorumlarız(Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, & Cayton, 2015, s. 128).

Rengi görme ve buna karşı vereceğimiz tepki hayatımızın temel taşlarından birini oluşturan ‘ışık’ ile mümkündür. Bu durumda ışığın, rengin kaynağını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Doğal veya suni ışık kaynaklarından nesnelere ulaşan ışık ışınları nesnelere üzerine çarpıp bir kısmının emilmesi ve bir kısmının farklı dalga boylarında yansımalarının sonucu olarak göz yapımızda oluşturduğu duyum, rengin oluşumunu açıklamaktadır.

Işığın etkisi ile görüp çevremizdeki yaşadığımız ortamı ve dolayısı ile duygusal olarak tepki verdiğimiz, dünyamızı şekillendirip anlamlandırdığımız renk; hem bireysel olarak (rengin duygu dünyamıza verdiği derin etki ile ifade açısından sunulabilecek en önemli unsurlardan biri) hem de toplumsal olarak küresel dünyanın geçmişinde ve bu gününde nesnenin algısına olanak vermiştir. Renk büyücülükten-tedaviye, zanaattan-mimariye, sanattan-çevre düzenlemesine kadar her alanda kendine yer edinen ve beğeni gören bir unsur olmuştur.

Tarih boyunca renkler üzerine çeşitli araştırmalar yapılmıştır ve bu konu üzerine bilim adamları, fizikçiler, sanatçılar ortaya koydukları görüşlerle rengi ve oluşum sürecini açıklamaya çalışmışlardır. Rengin algılanması ya da duyumsanması birinin eksikliği ile algılayamayacağımız; ışık kaynağı-nesne-yansıma durumu-göz yapısı-

beyin doğrultusunda olduğu için bu kavramlar çerçevesinde renk üzerine değerlendirme yapıp bu başlıklar üzerine tanımlanmışlardır.

Erken dönemlerde daha çok rengin ne olduğu üzerinden araştırmalarda bulunan Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinus'un rengin durumu üzerine yaptıkları araştırmalarla ortaya çıkan sonuçlarda rengin doğası üzerine tartışılmış temel renkleri doğanın kendi içinde barındırdığını ve toprak, hava, su, ateş gibi asıl öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir(Eczacıbaşı, 2008, s. 1308).

Antik Yunan çalışmalarında renk üzerine araştırmalarda bulunmuş rengin ışık ile ilişkisi çözülmeye çalışılmıştır. Rengin oluş biçimini çözmek için teoriler geliştirilmiştir. Göz ve görülen nesne arasındaki ilişkiden bahsederek bu ikisi arasındaki durumu çözmeye çalışmışlardır. 8. ve 9. Yüzyıllarda Müslüman düşünürler ve bilginleri bu çalışmaların çevirisini yaparak incelemelerde bulunmuş ve ışık ile renk konusunda yeni gelişmelerin önünü açmışlardır(Türkiye Diyanet Vakfı, 2007, s. 571).

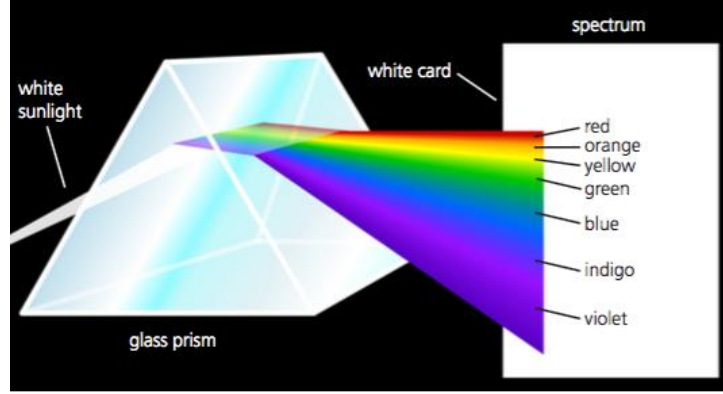
Rengi görme durumu fiziksel ve optik açıdan değerlendirilmesi her ne kadar tarihlendirilme süreci Antik çağlara dayansa da rengin kimyası ile ilgili çalışmalar Rönesans'tan sonra hızlanmaya başlamıştır. Bu dönemde Leonardo Da Vinci'de Aristoteles ve diğer eski çağ görüşçülerinin rengi doğaya temellendirildiği fikirlerini savunarak sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır(Eczacıbaşı, 2008, s. 1308).

1.2. RENK TEORİLERİ

17. yüzyıldan önce renklerin sistematik olarak incelenmesi oldukça sınırlı iken 17. Yüzyılda özellikle Isaac Newton'un çalışmalarının ardından bu konu üzerine yapılan çalışmalar çeşitlilik göstermeye başlamıştır.

1666'da İngiliz fizikçi Isaac Newton(1642-1727) karanlık bir odaya ışın halinde girmesini sağladığı güneş ışığı ışınlarını üçgen prizmadan geçmesini sağlayarak beyaz bir zemine aktarmış ve 'Solar Spectrum'(Güneş Tayfı) adını verdiği gökkuşağı renklerine ulaşmıştır(Resim 1.1.).Newton kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, indigo (çivit) ve mor olan bu tayfin yedi temel renkten oluştuğunu; yaptığı bu karanlık oda deneyi ile tanımlamıştır. Temellendirdiği bu yedi rengi bilim ve sanat ile de bağdaştırmıştır. Newton'un bu deney ve gözlemlerinin sonucunda öne sürdüğü görüşleri

sonraki yapılan çalışmalarda farklılık göstermişse de yaptığı araştırmalarla bu alanda öncü olarak değerlendirilmiştir(Eczacıbaşı, 2008, s. 1308).



Resim 1.1.Solar Spectrum

Newton'un yaptığı bu çalışmalar ardından belirginlik göstermeye başlayan yeni çalışmalar, 1731'de C. LeBlon'un(1667-1741) kırmızı, sarı ve mavi renklerinin diğer tüm renkleri ortaya çıkarabilecek temel renkler olduğunu ileri sürmesi ile devam etmiştir. C. Le Blon'un bu teorisini üç temel renk olarak kırmızı, sarı ve mavi rengi merkeze yerleştirdiği ve birleşimleri ile devam ettirdiği renk çemberi, İngiliz gravürücü Mosser Harris(1731-1785) 1776'da basımı yapılan 'Renklerin Doğal Sistemi' adlı kitabı ile genişletmiştir(Per, 2012, s. 19).

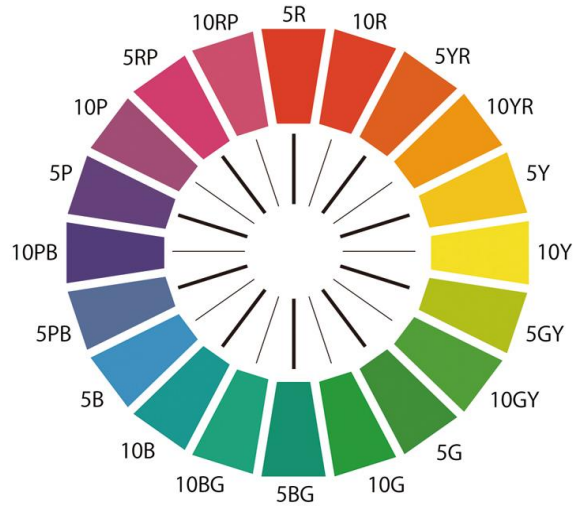
Yazarlığı, şairliği ve diğer birçok alandaki başarısı ile birlikte bilim dünyasında da saygınlığı bulunan Alman Johann Wolfgang Von Goethe(1749-1832) renkler üzerine yazdığı "Renk Öğretisi" kitabında temel renk olarak kırmızı, mavi ve sarıyı ele almıştır. Rengi "...kendini diğer tüm doğa olgularında olduğu gibi ayırarak ve karşıtlık kurarak, karşılaştırarak ve birleştirerek artırarak ve nötrleştirerek ifade eden ve genel geçerli doğa formülleri arasında en iyi görülebilen ve kavranabilen göz organını anlamlaştıran ve böylece göz duygusuna hitap eden en temel doğa unsuru(Goethe, 2013, s. 29)" olarak tanımladığı renkleri ışık-gölge, karanlık ve aydınlık üzerine temellendirmiştir.

Goethe rengin göz tarafından algılanmasında nesnenin aldığı ışıkla birlikte; konumu, durumu, şekli, saydamlığı, yarı saydamlığı ve mat olması durumu ile ilişkili olduğunu yani genel olarak göze ulaşan görüntünün her aşamasının etki ettiğini belirtmiştir(Goethe, 2013, s. 71).

Renklerin beyaza göre koyu, siyaha göre açık olduğunu vurgulayan Goethe; Newton'un renklerin karıştırılması ile ortaya beyazın çıktığını vurguladığı teorisine "Renklerin karıştırıldığında özelliklerini koruduğunu ve bir çarkın üzerine yerleştirilip döndürüldüğünde ise ortaya çıkan tüm olası renkleri görebildiğimizi bunun yanı sıra renklerin açıklık ve koyuluklarına göre ortaya gri çıkacağını açıklamıştır. Açık gri ile beyaza koyu gri ile siyaha yaklaştığını bildirmiş ve Newton'un teorisini yadsımıştır(Goethe, 2013, s. 168-169)."

1900'lerde Alman fizikçi ve kimyager olan Wilhelm Ostward içerisinde siyah ve beyazı da yerleştirdiği, her adımında matematiksel bir ilişki ile genişlemeye odaklı, ritmik bir düzen geliştirmiştir. İçerisinde kırmızı, sarı, deniz yeşili, mavi ve bunların karışımıyla oluşturulan ara renklerle gelişen yirmi dört renk tonu ile oluşturduğu bir sistem kurmuştur(Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, & Cayton, 2015, s. 216).

Albert Munsell'de Ostward gibi renkleri sınıflandırmak için kısımlara ayırmıştır. Ton, değer, kroma(boya kuvveti) olarak ayrıştırdığı ve pratik hale getirdiği bir sistem oluşturmuştur. Ayrıca oluşturduğu renk çemberi ile renkleri harf ve rakamlarla formüle etmiştir. Bu şekilde renkler arasındaki farkı görmeyi netleştirmiştir. Munsell kırmızı, sarı, yeşil, mavi ve mor ile oluşturduğu çemberde yirmi bölüm oluşturmuştur. Ara renklerin arasını da on bölüme ayırarak bir alt kısım renklerini sınıflandırmıştır (Resim1.2.)(Çağlarca, 1993, s. 18).

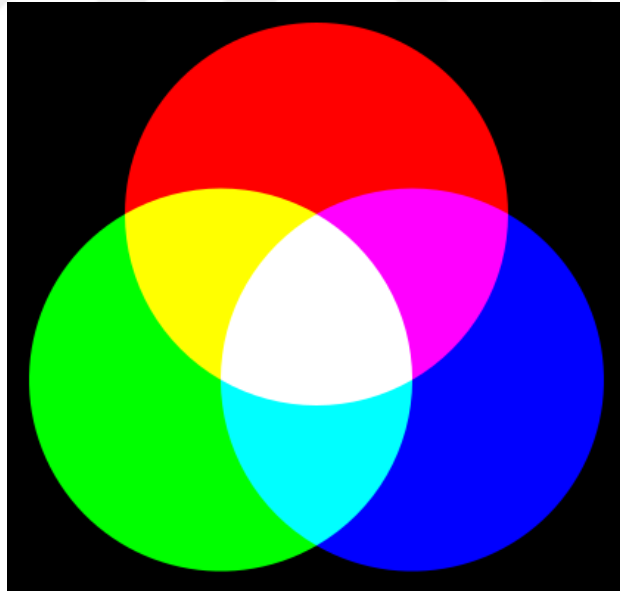


Resim 1.2.Munsell Renk Sistemi

1.3. RENGİN TEMEL İLKELERİ

Geleneksel eğitimde ve sanatta; ana renk olarak kabul edilen sarı, kırmızı ve mavi kullanılmıştır. Teknolojinin ve kullanım alanlarının gelişmesi ile temel olarak kabul edilen bu renklerde çeşitlilik oluşmuştur. Bu yüzden TV ve benzeri elektronik aygıtlarda kullanılan ana renkler, baskı ve fotoğraflarda kullanılan temel renklere göre farklılık göstermektedir. Geleneksel olarak kullanılan ana renklerin dışında ortaya çıkan bu üçlü ana renk grupları sanat ve eğitimde de yer edinmiştir.

Boyasal ana renkler (sarı, kırmızı, mavi) dışında tayf renklerinden olan kırmızı, yeşil, mavi ışık renkleri diğer hiçbir ışık renginin birleşiminden ortaya çıkmamaktadır. Toplamsal renk olarak adlandırılan bu ana ışık renklerinin birleşiminde beyaz ışık elde edilir. Toplamsal renklerin ikişerli karışımıyla morumsu kırmızı(magenta), sarı ve camgöbeği (cyan) ara renkleri oluşmaktadır(Resim1.3.). Daha çok TV ve bilgisayar gibi dijital ortamlarda kullanılması yanı sıra James Turrel gibi sanatçılarda toplamsal renkler üzerine sanatsal çalışmalarda bulunmaktadır(Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, & Cayton, 2015, s. 185-186).



Resim 1.3.Toplamsal Ana Renkler ve Ara Renkler

Nesneye ulaşan ışıktaki renk dalgalarının bir kısmının emilip diğer dalga boyunun yüzeyden yansması sonucu nesnenin renk niteliği(pigmentasyonu) ortaya çıkmaktadır. Nesne üzerindeki pigmentasyondan bize ulaşan bu renkler çıkarımsal renkler olarak

adlandırılır. Renklerin karıştırılması sonucu yansıyan rengin dalga boyu değişime uğramaktadır. Buda nesnedeki renk ışığının azalmasına ve toplamsal renklerden farklı olarak daha koyu renk tonlarının oluşmasına neden olmaktadır(Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, & Cayton, 2015). Toplamsal renklerin birleşiminden oluşan morumsu kırmızı(magenta), sarı, camgöbeği(cyan) ara renkleri çıkarımsal temel renkleri oluşturmaktadır. Bu temel renklerin ikili karıştırılması sonucu kırmızı, morumsu mavi ve yeşil ara renk olarak oluşur. Üç temel rengin birleşiminde ise siyah ortaya çıkmaktadır(Resim 1.4.).



Resim 1.4.Çıkarımsal Ana Renkler ve Ara Renkler

Toplamsal ve çıkarımsal renklerde gördüğümüz gibi, renk kullanımında ortaya çıkan hangi temel renkler dikkate alınırsa alınsın nesnenin renklerinin belirlenmesinde üç temel faktör göze çarpmaktadır.

- a) Renk özü: Nesnenin asıl rengidir. Örneğin mavi ne kadar farklı tonlar da olsa da nesne renginin özü olarak yine maviyi tanırız.
- b) Değer (tonal renk): Renkteki açıklık ya da koyuluğu yani rengin ışığı yansıtma miktarının görülmesi ile ifade edilir.
- c) Yoğunluk: Bir rengin gri değerinin yanında daha parlak durumda olması; ortaya çıkan ışığın fazlalığı ile daha canlı görünmesi durumudur. Ayrıca kullanılan renk bir nötr rengin yanına konulduğunda aynı durumu göstererek

yoğunluk derecesi (rengin yansıması) ile farklılık göstermektedir(Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone, & Cayton, 2015, s. 190-193).

Bu üç faktörü şu üç tepki etkiler:

- a) Işığın rengi: Cisme yönelen doğal ya da yapay ışık renginin ortaya çıkardığı etkidir.
- b) Işığın yoğunluğu: Işığın artıp azalması ile oraya çıkan ışık yoğunluğunun nesne üzerindeki etkisidir.
- c) Aradaki atmosfer: Uzaktaki nesnelerin atmosferin etkisi ile rengin göz tarafından algılanış durumudur(Parramon, 2005, s. 26-29).



İKİNCİ BÖLÜM

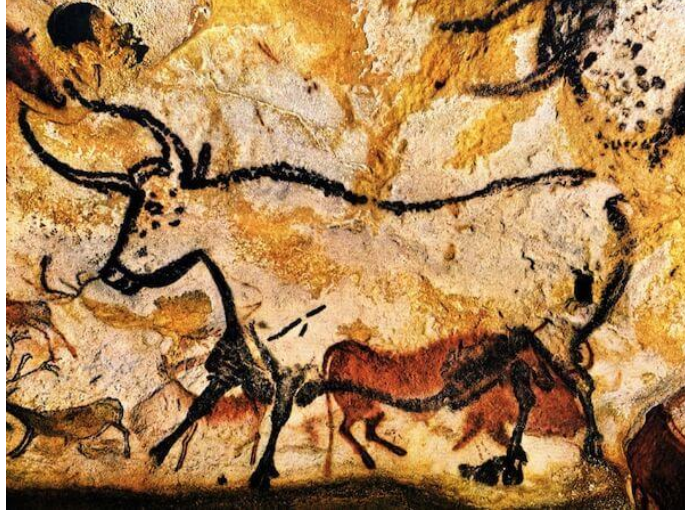
EMPRESYONİZM ÖNCESİ RESİMDE RENK OLGUSU

2.1. RÖNESANS ÖNCESİ RESİMDE RENK OLGUSU

Tüm zamanlarda, karşılaştığı durumlara karşı kendini ifade etme ihtiyacı duyan insan, duygularını yansıtmaya çalışırken “herhangi bir nesnenin belirli yöndeki düzlemsel ve iki boyutlu uzantısı(Eczacıbaşı, 2008, s. 1649)” olarak tanımlanan yüzeyi bir araç olarak kullanmıştır. Ele aldığı yüzeyin çeşitliliği bireyin bulunduğu dönemle ilişkili olarak zaman içerisinde çevresel faktörler ve teknolojinin etkisi ile farklılıklar göstermiştir. Kullanılan yüzey bazen doğal ortamındaki haliyle değerlendirilmiş bazen de renk, çizgi, ışık gibi öğeleri kullanarak yüzey üzerinde derinlik oluşturulmuştur.

Tarih öncesi dönemlerde, resim yapmak için kullanılan tüm yüzeyler zamana yenik düşerek gözden kaybolurken, çizimler için kullanılan mağara derinliklerindeki yüzeyler; dış etkenlere karşı doğal bir koruma alanı oluşturarak, çizimlerin bu güne kadar ulaşmalarını sağlamıştır. Mağaralardaki bu resimler bir ritüel yada başka her ne tür amaçla oluşturulmuş olursa olsun bize yüzey, renk ve çizginin birbirleriyle etkileşimini, figür yada simgelerden oluşan resimlerle birlikte ilk örneklerini vermişlerdir. “Yapılan çizimlerde kaya yüzeyinin bozuklukları bazen düzeltilmiş fakat genellikle görsel açıdan bu bozukluklardan faydalanıldığı için göz ardı edilmiştir(Honour & Fleming, 2016, s. 29).”

Mağara duvarlarında oluşturulan çizimlerde renk; çok çeşitli yada geniş yüzeylerde kullanılmamıştır. Yaygın olarak kullanılan aşı boyası ve siyah kömür ise genel olarak derinlik etkisi ya da biçime gölge vermek amacı güdülmeyen kullanılmıştır(Resim 2.1.).



Resim 2.1.Lascaux Mağarası Duvar Resimleri, Fransa

Bulunduğu kapalı konum itibari ile uzun süre dış etkilerden uzak kalarak kendini geliştiren Mısır sanatında en büyük etken dini inanç olmuştur. “Oluşturulan eserler tarih öncesi mağara resimlerinde kullanılan sınırsız yüzey ve derinliği olmayan yassı biçimlerle benzer doğrultudadır. Yinede buldukları yer ve ele alınan konu bakımından farklılıklar göstermektedir(Honour & Fleming, 2016, s. 54).”

Günlük yaşamdan izler taşınmasının yanında genel olarak inanç çerçevesinde oluşan resimler ve kabartmalarda biçim; derinlik kaygısı güdülmeden en iyi görünen yönü ile gösterilmiş ve anlatılan olayı en iyi şekilde vermek amaçlanmıştır. Figürler toplumda buldukları statünün önemine göre büyük veya küçük boyutlarda verilmiştir(Resim2.2.).

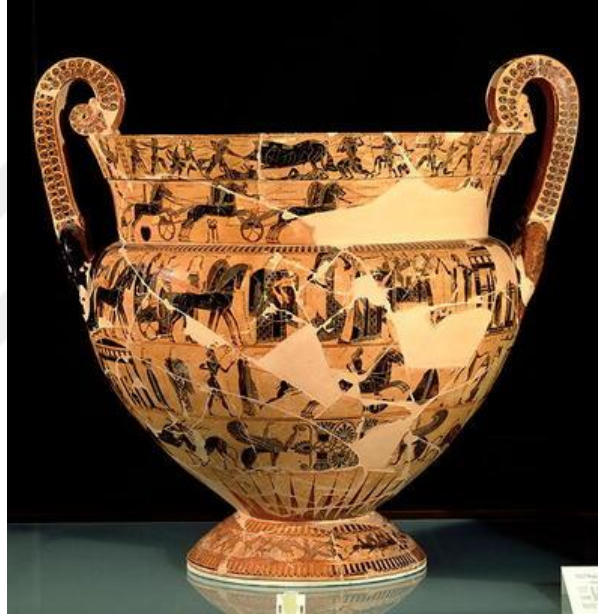


Resim 2.2.Mısır Resmi, Heykel Atölyesi

“Mısır dönemi resimlerine bakıldığında rengin, ya süsleme ya da figürü yüzeyden ayırmak için kullanılan bir araç olduğu gözlemlenmektedir. Biçime göre herhangi degradasyonun (bozulma) rastlanmadığı bu resimler de renk tenin rengi,

kıyafetlerin rengi ve biçimlerin rengine göre seçilip ve sadece biçimlere uygulanan bir resimsel eleman durumundaydı. Zeminin renklendirildiğine nadiren rastlanır. Bu tarz bir renklendirme figürleri zeminden kopararak daha çarpıcı hale getirir(Tatar, 2011, s. 86).”

Kendinden önceki doğuda yer alan Girit, Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarının birbiri üzerindeki etkileri ve sanatsal deneyimleri ile ortaya çıkan Yunan sanatı, özellikle seramik resimleri ile ön plana çıkmıştır. Yunan halkının sanat, kültür ve düşünceleri üzerinde din ile bağlantılı olarak büyük bir etkiye sahip olan destanlar; yüzey olarak kullanılan seramik vazolara işlenmiştir(Resim 2.3.).



Resim 2.3.Antik Yunan Vazosu

Siyah ve kırmızı figürlü vazolar olarak ayrılan çalışmalarda sanatçılar Mısır’da görülen ‘figürün en iyi açıdan işlenmesi’ durumunu sürdürmüşlerdir; fakat onlar gibi aynı biçime sabit kalmamış figür üzerine araştırma yaparak biçimi geliştirmişlerdir. Genel olarak açık bir zemin üzerine; ön plana çıkarılarak işlenen siyah figürlü vazolarda ve daha sonra siyah bir zemin üzerine kırmızı renkle işlenen kırmızı figürlü vazolarda figürler üzerinde çizgilerle hacimsellik verilmiştir(Eczacıbaşı, 2008, s. 1643-1647).

Çevresini saran ve kurulup yok olan kültürlerin artlarında bıraktıkları sanat anlayışları bir bütün olarak yeni kurulan otoritenin yapısını da etkilemiştir. Bunun sonucu olarak devamlı gelişen ve eklenerek devam eden bir sanat öyküsü ortaya

çıkılmaktadır. Mehmet Üstünipek'in Sanat tarihine giriş kitabında bahsettiği gibi "Yunanlıların ve diğer kurulan Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarının etkisi ile başlayan Bizans sanatı; Roma imparatorluğunun devlet teşkilatının sonucu olarak ortaya çıkan sanatsal anlayış, Helenistik kültürün etkisi ve Hıristiyanlık dini, dönemin sanatının biçimlenmesinde öne çıkan unsurlar olmuştur(Üstünipek & Üstünipek, 2012, s. 159)." Aynı zamanda Germain Bazin'in de 'Sanat Tarihi' kitabında "Bizans sanatı Roma'dan ve Doğudan kaynaklanmış; Roman sanatı ise Doğunun, Bizans'ın, Barbarların ve Antik çağın bir melez ürünü olarak ortaya çıkmıştır(Bazin, 2015, s. 179)." Görüşünü sunmuştur. Zaman içerisinde kurulan, yıkılan veya ticaret yoluyla birbirleriyle olan ilişkileri devam eden devletler; bu ilişkiler sonucu olarak elde ettikleri kültürel, ekonomik ve siyasal getirilerinin yanı sıra sanatsal birikimlerini de birbirlerine aktararak devam etmişlerdir.

Avrupa'nın 12.yy Fransa'sında ilk örnekleri mimari yapı üzerine ortaya çıkan Gotik sanatı, dini bir sanat anlayışı olmasının yanı sıra, sanata sivil ve dünyevi açıyla da yaklaşmış temel dini çerçeveden taşarak sanatın toplumsal bir yönünü de vurgulamıştır.(Beksaç, 2000, s. 15)

Mimari yapıların dengesi duvarların direnci ile sağlanırken Gotik mimaride artık arası boş sütunlar üzerindeki kemer payandalarına dayanıyordu; bu da yapı içinin aydınlığını artırdı. Bunun sonucu olarak A.Turanî'nin de 'Dünya Sanat Tarihi' kitabında yazdığı gibi Gotik sanatındaki yeni yapı biçimini "daha önceki dönemlerde fresk gibi duvar resimleri için gerekli yerin kalmamasına neden oldu. Bunun yerine sütunlar arasını boydan boya kaplayan vitray sanatı gelişti(Turani, 2011, s. 250)."

Fakir ve okuma yazma bilmeyen halkın dini figürleri ve İncil'de geçen konuları kavramalarına olanak sağlamak amacı güden Vitray Sanatı, bol ışıklı yeni gotik kilise yapılarında yan yana getirilen koyu maviler, kırmızılar ve sarılarla doğüstü bir yumuşaklıkla ruhani bir atmosfer oluşturuldu. Cepheden görülen ağırbaşlı figürler, güçlü baskın siyah hatlara ve belirgin konturlara sahipti. Kompozisyonda ışık ve gölgeye büyük özen gösterilmiş, vitray üzerinde kullanılan zengin süslemeler elyazmaları ve duvar süslemeleriyle yakınlık içindedir.

Mimari yapıdaki sütunların yükselişi dini figürlerin yanı sıra halkında yer almaya başladığı heykelerde Gotik yapıya göre uzamışlardır. Bunun yanı sıra dönem içerisinde ‘altar panoları’ yaygınlaşmış ‘kitap bezemeciliği’ gelişmiştir.

“On üçüncü yüzyılda duvar resimlerinde... kapsamlı fırça darbeleriyle ve bolca renklendirilerek dış hatları çizilmiş olan cesurca modellenmiş figürler manzaranın yada mimari arka planların ön cephelerine yerleştirilmiş ve burada biçim sağlamlığı ve mekanın boşluğu konusunda yeni bir duygu hissedilmektedir (Honour & Fleming, 2016, s. 298).”

Gotik resminde bulunan yüzeysellik, süslülük ve katlıklarına rağmen Giotto ile birlikte manzarada perspektifinde kullanılmaya başlanılması ve üzerine devam eden gelişmelerle doğaya dönük olma yönünü sürdürmesi; Rönesans’ın oluşmasında önemli bir katkı sağlamıştır(Resim 2.4.).



Resim 2.4.Giotto, İsa'ya Ağıt, Fresk, 1303-1305

2.2. RÖNESANS

On beşinci yüzyıla girerken Avrupa'nın ilgisini çekmeye başlayan doğu zenginlikleri ve bu zenginliklere giden yolların Müslümanların hâkimiyeti altına geçmesi Avrupalı tacirleri buraya ulaşmak için yeni yollar araştırmaya itmiştir. Coğrafi keşiflere yol açan bu zorunluluk getirileriyle birlikte Avrupa insanının ufkunu açarken aynı zamanda buraya ulaşan her türlü birikim; Avrupa şehirlerinin zenginliğini de artırmıştır(Akyürek, 1994, s. 116).

Avrupa'da keşifler ve artan zenginlikle birlikte buraya ulaşan yenilikler, özellikle matbaanın kullanılması sonucunun etkisi olarak hızlı ve pratik yayılmaya başlayan bilgi akışı bu dönemde ortaya çıkan Hümanizm fikrinin yayılmasına etki etmiş ve bu düşünce dönemin temel fikrini oluşturmuştur.

15. ve 16. Yüzyıllarda 'yeniden doğuş' anlamını içeren ve birçok alanda meydana gelen köklü değişiklikleri ifade etmek için kullanılan Rönesans terimi; Avrupa'nın Yunan-Roma kültür ve sanatına duyduğu hayranlığı ve bir nevi özlemle dönemi yeniden canlandırmak istemesinin yanı sıra bireyi de ön plana çıkaran dönemi adlandırmak için kullanılmıştır(Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2012, s. 17).

Ortaçağ boyunca dini yapının bir parçası olan insan, 15. Yüzyıl ile birlikte bu kabuktan sıyrılarak ne olduğunu sorgulamaya başlamıştır. E. Akyürek'in de yazdığı gibi dönem içerisinde " Rönesans düşüncesi, insanı evrensel bir organizmanın renksiz bir üyesi olmaktan kurtarır. Onu kişiliğini arayan benliğini 'özgün' renklerini bütün canlılığı ile ortaya koymak isteyen bir birey haline getirir.(Akyürek, 1994, s. 122)"

İlk olarak mimari yapılarda ortaya çıkan Rönesans, Roma'ya giderek eski roma ihtişamını inceleyen ve yeniden biçimlendirerek oluşturduğu eserlerle, Yunan ve Roma sanatına öykünen, Floransalı Filippo Brunelleschi ile başlamaktadır. Yaptığı bu incelemelerle Brunelleschi, çizgisel perspektifin temel ilkelerini bulmuş ve bunun sonucu olarak yeni bir çağın mimarisini oluşturmuştur(Gombrich, 2009, s. 224).

Daha öncesinde uzak kalınan doğanın betimlenmesi üzerine yapılan çalışmalara Giotto ile başlayan yönelim, Rönesans ile birlikte artmaya başlamış ve doğa artık gözlemlenerek tüm detaylarıyla verilmeye çalışılmıştır. Rönesans dönemi içerisinde

figürlerin ardına yerleştirilen manzara ve mimari öğeler perspektifin kullanımı ile birlikte etkili bir konum elde etmiştir.

Renklerin 15. Yüzyılda; bulunması en zor renklerin, bulunması kolay olan renklere göre daha yüksek bir maliyete elde edilmesi, maddi değerlerine göre sanatçılar tarafından kullanılmasına neden olmuştur. Bu duruma bağlı olarak resim siparişi alan sanatçı kullanılacak rengi de belirtmiştir. Beyaz, sarı, kırmızı ve mavi renkleri Antikçağdaki sanatın etkisi altında olan bu dönem içerisinde de resim sanatının baskın renkleri olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Ancak renkler üzerinde, kuram ile uygulamada ortaya çıkan sonuçlar arasında bir denge sağlama çabası 17. yüzyılda gereken çözüme kavuşmuştur(Per, 2012, s. 106-107).

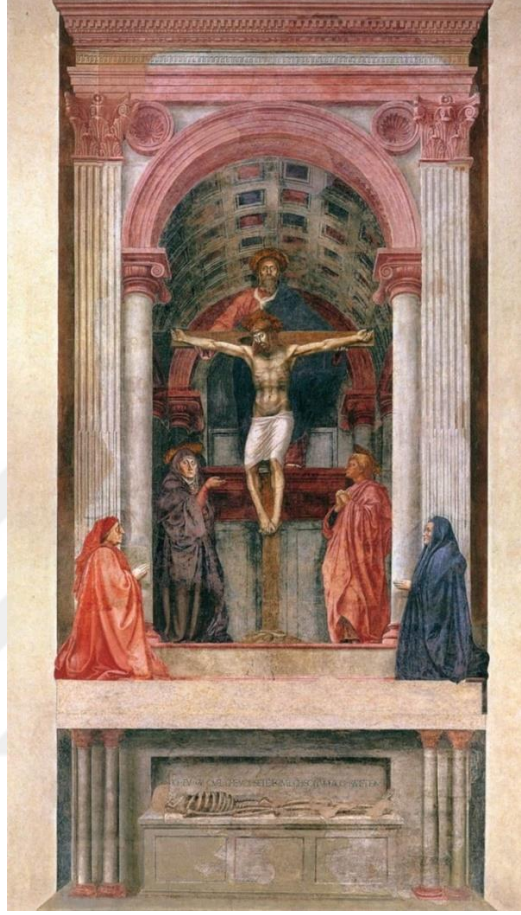
Renk açısından Antikçağdaki kullanımların etkisi devam ederken; yüzey tempera tekniği ile duvar üzerine yapılan resimlerden ziyade tuval yüzeyine doğru kaymaya başlamıştır. Bu dönemde perspektifin etkili olmasıyla birlikte kullanılan yüzeydeki derinlik etkisi gözle görünür bir biçimde ön plana çıkmıştır.

“ On altıncı yüzyıl, on beşinci yüzyıldan daha çok yüzeyden yanadır. İlkelerin henüz gelişmemiş olan tasarımları genel olarak henüz yüzeyden bağımlı iken ancak bu bağımlılığı delmek için sürekli girişimde bulunurken, sanat bir kez rakursiyi ve derin sahneyi eline geçirdikten sonra bilinçli ve tutarlı olarak asıl görme biçimi niteliği ile yüzeyden yana çıktı; yer yer derinlik motiflerince geçersiz kılınabilen bu biçim, yine de bağlayıcı temel biçim olarak damgasını bütüne vurur(Wölfflin, 2015, s. 87-88).”

2.2.1.Erken Rönesans

“Kütleli, anıtsal ve yalın bir görünümün egemen olduğu Rönesans sanatında (Eczacıbaşı, 2008, s. 1341)” perspektif ile birlikte resim üzerinde oluşturulan yüzeydeki derinlik etkisi mimari yapılarla bir bütünlük oluşturmuştur. Rönesans sanatındaki tüm bu yeniliklerle ilk çalışmaları sunan Masaccio; Floransa’daki Yeni Santa Maria Bazilikasında, henüz daha yirmi yedi yaşında iken “Kutsal Üçlü” (Resim 2.5.) fresk resminde kullandığı çizgisel perspektifle yüzeyde derinlik algısını ustaca vermiştir. Perspektifi etkili bir şekilde vurguladığı, sütunlar ve kemerleriyle Antikçağ mimarlığının resim üzerindeki etkisini de gösterdiği bu resimle döneme kalıcı bir iz bırakmıştır. Merkezi perspektifi ilk kullananlardan olan Masaccio, bunun yanı sıra insan

anatomi üzerindeki incelemeleriyle de kendini geliştirmiştir. Gotik dönemi resimlerinin aksine, zarafet yerine büyük ağır figürler, kolayca akan eğriler yerine katı köşeli biçimler kullanmıştır(Gombrich, 2009, s. 229).



Resim 2.5.Masaccio, Kutsal Üçlü, 667x317 cm, Fresk, 1425-28

“Masaccio doğayı ve insanı inceleyerek ifade konusunda yeni arayışlar içine girerek perspektif ve ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini değerlendirmiştir. Masaccio figürlerinde gerçek doğal bir rölyeflik vardır. Sanatçının eserlerinde kullandığı perspektif, kitle ve volümler birbirini tamamlayan öğelerdir. Kullanılan ışık gerçek bir kaynaktan geliyormuşçasına tasvir olunan sahneye dağılarak bütünlüğü korumaktadır(Kınay, 1993, s. 28).”

Duvar resminden farklı olarak tuval resmi üzerinde çalışan Flaman ressam Jan van Eyck teknik açıdan geliştirdiği yağlı boya tekniği ile Kuzey resmini ayırmıştır. Doğal yollarla elde edilen, doğadaki taş, toprak, ağaç ve bitkilerden elde edilen parçaları ezip yumurta akıyla karıştırılarak oluşturulan (tempera) boya kullanımını ve

çabuk kurumasının aksine üst üste kullanabilecek kadar uzun süre üzerinde çalışma imkânı veren yağlı boyayı bulmuştur. Bu buluş ile işlenen konu üzerine çok daha ayrıntılı çalışabilme fırsatı elde edilmiştir. Bu sayede renkleri gözlemleyerek, nesnelerin ayrıntılı olarak işlenmesi kolaylaşmıştır. Aşırı ayrıntılı olmasıyla diğerlerinden ayrılan Kuzey sanatında (Flaman) Jan van Eyck, Ghombrich'in 'Sanatın Öyküsü'nde' yazdığı gibi "Tüm resmi görünen dünyanın bir aynası gibi oluncaya dek sabırla ve ayrıntı üzerine ayrıntı ekleyerek doğanın bir yansımasını oluşturmuştur.(Gombrich, 2009, s. 240)"

Rönesans da resim sanatını; desen, ölçüm ve renklendirme olarak üç ana başlıkta inceleyen Piero Della Francesca, çalışmaları üzerindeki renklendirmeyi biçimlerin ışık ve gölge karşısındaki farklı durumlarına göre değerlendirerek, ışıkla nasıl gösterileceği üzerinde durmuştur. Işığın tüm resme egemen olduğu Francesca'nın çalışmalarında renkler mükemmel bir uyum içinde dağılmıştır (Ergüven, 2002, s. 104-105).

Rönesans'ın temel özelliklerinden olan simetri ve dengeyi oldukça başarılı olarak kullanan diğer bir sanatçı Floransalı Paolo Uccello dur. Çoğunlukla kalabalık figürlü kompozisyonlar üzerinde çalışan sanatçı karmaşık geometrik bir düzene sahip eserler vermiştir. (Resim 2.6.) San Romano Savaşını betimlediği dizisinde tüm resme hakim olan perspektifi geometrik bir biçimde yerleştirdiği mızraklarla net bir şekilde göstermiştir. Ayrıca San Romano Savaşı dizisinde yerde yatan bir askerle resim sanatının ilk rakursili figür örneğini vermiştir(Gombrich, 2009, s. 255).



Resim 2.6.Paolo Uccello, San Romano Savaşı, 182x320 cm, Ahşap Üzerine Tempera,1438

Hristiyanlık düşüncesi içerisinde Antik Yunan ve Bizans'ın mitolojik temalarını yeniden yorumlayan Sandro Botticelli ise çizgisel bir üslup benimsemiştir. Gotik dönemine yakın çalışmaları olan Botticelli kendine has yumuşak üslubuyla 'Bahar Alegorisi' ve 'Venüs'ün Doğuşu' resimlerinde de görüldüğü gibi(Resim 2.7.), mekân kaygısı gütmeksizin, zarif ince uzun kadın figürleriyle birlikte çizgisel bir ritim üzerine yoğunlaşmıştır(Tansuğ, 2004, s. 169).



Resim 2.7.Sandro Botticelli, İlkbahar(Bahar Alegorisi), 203x314 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1477-1482

2.2.2. Yüksek Rönesans

15.7yy da gerçeği yansıtmayı amaçlayan Rönesans ressamı 16. Yy ile birlikte denge, uyum, yalınlık ve birlik ilkeleri kapsamında yoğunlaşmış işlenen konularda gruplar halinde yerleştirilen figürleri belli geometrik formlar içerisinde düzenlemişlerdir. Anıtsal ve bütün olarak işlenen bu formlarda ışık; derinlik ve hacmi vurgulamak için kullanılmıştır. Rönesans resminde üzerinde durulan çizgi, ton, hacim ve renk öğeleri başarılı bir şekilde kullanılırken biçimin ifadesi donuk ve içe dönük olarak verilmiştir(Eczacıbaşı, 2008, s. 1343).

Daimi bir araştırma ve yenilik üzerine yoğunlaşan Rönesans sanatçıları elde edilen verileri sürekli olarak irdelemiş ve yeni bulgulara ulaşmayı amaçlamıştır. Bu

açından araştırmacı ve çok yönlülüğü ile bilinen Leonardo da Vinci dönem içerisinde en öne çıkan sanatçılardan biri olmuştur.

Andrea del Verrocchio'nun atölyesindeki çıraklığı ile bir nevi akademik döneme adım atan Leonardo da Vinci bitmek bilmez bir araştırmacılığının da temelini atmış oldu. İnsan ve hayvan vücutlarının anatomisinin yanı sıra mimari yapılar, savaş gereçleri botanik ve renk gibi birçok alanda da araştırmalarda bulunmuştur. Renklerin kimyası üzerine yaptığı araştırmalar nedeniyle sonrasında bozulan az sayıdaki tamamlanmış resim çalışmalarıyla hem döneminde hem de sonrasında sanatın köşe taşlarından biri olmuştur(Bazin, 2015, s. 320).

“Optik deneylerle ışık ve rengi inceleyen Leonardo da Vinci geliştirdiği “sfumato” tekniği ile keskin çizgisel konturları derinlik yaratacak yönde farklı bir etki ile kullanmıştır. Leonardo da Vinci, katmanlar arasında yan yana gelen renklerin birbirlerini etkileyerek optik karışımlar yarattığını keşfetmiştir(Tuğal, 2012, s. 62).”

Araştırmalarını çalışmalarına aktararak devam eden Leonardo da Vinci ‘Mağarada Meryem’ tablosunda (Resim 2.8.) doğal ışıktan ziyade bilinmeyen bir kaynaktan gelen idealize edilmiş bir ışık kullanmıştır. Resimde temel bir eleman olarak görebileceğimiz ışık figürleri rölyef etkisi ile tamamlamaktadır. Leonardo'nun ustalıkla kullandığı ışık yüzeyde bir derinlik etkisi oluşturmasının yanı sıra kompozisyonu güçlendirerek mekâna ait plastik değerleri ifade etmek için kullanmıştır(Tunalı, 2011, s. 49).



Resim 2.8. Leonardo da Vinci, Mağarada Meryem, 189x120 cm, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1508

Ressam olmasından daha çok heykeltci olarak tanınan Rönesans'ın diğer büyük ustası Michelangelo Buonarroti heykeltciliğin dışında yaptığı resimlerini heykeltciliğinin izlerini taşıyan güçlü anatomileri olan figürlerle oluşturmuştur.

“Figürlerini heykel formlarına göre oluşturan Michelangelo, ışığı onu modle etmek için kullanıyordu. Resim çalışmalarında gri-mavinin karşısında sıcak renkleri almış ve sulandırılmış boyayı katman katman kullanmıştır.(Cumming, 2008, s. 136)”

Rönesans sanatının diğer bir ünlü sanatçısı olan Raffaello resimlerinde yalınlaştırarak oluşturduğu anıtsal figürleri bol ışıklı bir atmosfer içinde ele almış ve

Piero Della Francesca, Tiziano Vecellio gibi sanatçıların etkisi altında taze renklerle bezemiştir. Antik filozoflar ve bilim adamlarını bir arada resmettiği ünlü ‘Atina Okulu’ resminde olduğu gibi (Resim 2.9.) Rönesans’ın denge ve simetrik yapısına uygun olarak oluşturduğu resimlerinde dingin düzenlemeler içinde oluşturmuştur(Eczacıbaşı, 2008, s. 1343).



Resim 2.9.Raffaello, Atina Okulu, 800 cm Genişliği, Fresk, 1510

Rönesans Venedik’inde ise Bellini, Giorgione, Tiziano, Veronesse gibi sanatçılar ışıkla yoğrulan peyzajların, çeşitli ve ince güzelliklerini göstermeyi amaçlamışlardır. Resimlerinde parlak bir ışıkla birlikte titreşen renkleri ön plana çıkararak gösteren sanatçılar bununla birlikte atmosferi de getirmişlerdir. Venedik ekolünü oluşturan bu sanatçılar figürleri yerleştirdikleri manzaralarla bütünleştirmiş ve doğayı resmin konusu yapabilmişlerdir(Kınay, 1993, s. 53).

Giorgione ye kadar sanatçılar manzarayı figür kompozisyonu ile birlikte uyum içerisinde kullanmışlardı. Fakat Giorgione ile birlikte manzara ön plana çıkarak figürden daha baskın bir konuma gelmiştir. Giorgione’nin bu kapsamda değerlendirilen ‘Fırtına’(Resim 2.10.) çalışması ise bu alandaki ilk atmosferik resim olma özelliğini taşımaktadır. Ayrıntılı bir eskiz çalışması yapmadan doğrudan boyalarla oluşturmaya başladığı çalışmalarıyla bilinen Giorgione’nin az sayıda eseri bilinmektedir.



Resim 2.10.Giorgione, Fırtına, 82 x73 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1506

Giorgione gibi yoğun atmosferik etkilerle oluşturduğu sıcak renkli çalışmalara sahip olan Venedikli Tiziano resimlerinde biçimlerin çok olması ve renklerin zenginliği ile bütünlük sağlamaktadır(Resim 2.11). “ Onda görülen bu dünyasallık, ışığın görkemi ve doğanın bütün güzellikleri renkçi bir anlayışla insan duygularını yansıtan bir özellik taşır. Renk onunla birlikte başlı başına bir yapı elemanı olarak kullanılmaya başlanıyordu. Nesnelere olan bağımlılığından kurtulan renk artık nesnelere özgü onlara yapışık bir eleman olarak değil üzerinde bulunduğu nesnelere özgünlük kazandıran bir yapı elemanı, her an değişebilen bir birleştirici olarak, ortak bir çevre oluyordu(Tatar, 2002, s. 24).”



Resim 2.11.Tiziano, Meryem'in Göğe Yükselişi (L'Assunta), 690x360 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 1516-1518

Rönesans'ın temellerinin atıldığı İtalya'da sanat biçimleri, keşfedilen teknikler çok hızlı bir şekilde gelişmeye devam etmiştir. Fakat Kuzey Avrupa'da bu gelişmeler İtalya'nın aksine yavaş ve zamanla kabul görmeye başlamıştır.

Gotik sanatın etkisi Almanya üzerinde hala hissedilirken İtalya ile olan ilişkiler sayesinde Kuzey sanatında İtalya'daki sanatsal ve kültürel alandaki yenilikleri alarak daha kapsamlı olmaya başlayan bir sanat anlayışı oluşmaya başlamıştır.

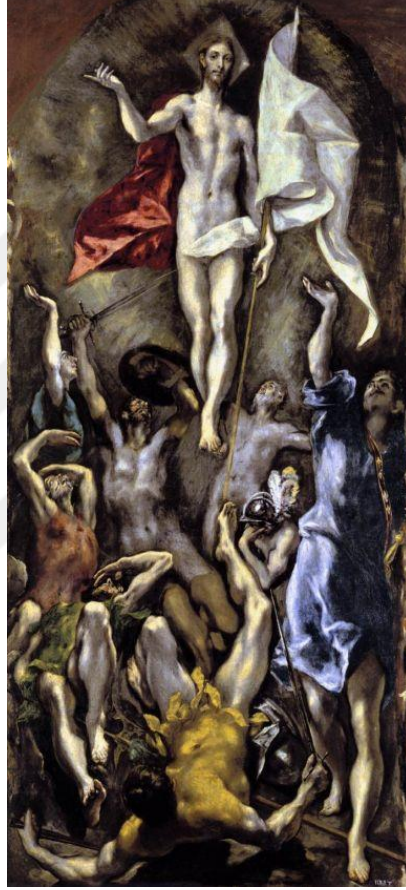
Nuramberg'li Albrecht Dürer İtalya ya yaptığı gezilerle İtalya Rönesans sanatını incelemiş bilimsel perspektif ve anatomi üzerine çalışmalarda bulunmuştur. Kuzey sanatındaki aşırı ayrıntıcılığı; yüzey üzerinde başarıyla uyguladığı çizgiselliğini kullanarak sürdürmüştür. Gravürü resme yardımcı olarak değil tek başına bir sanat olarak düşünen Dürer “ağaç baskı ve gümüş kazıma tekniklerini birleştirerek oluşturduğu yeni teknik baskılarıyla daha öncesinden elde edilemeyen gölge ve geçişleri ayrıntılı çizgileriyle farklı dokular elde ederek baskı tekniği üzerinde büyük bir başarı sağlamıştır(Honour & Fleming, 2016, s. 455).”

Michelangelo'nun devasa figürleri ile oluşturduğu çalışmalarla ilk temelleri atılan Maniyerizm'de, Michelangelo'nun eserlerinden etkilenen Pontormo ve Rosso bu geçiş dönemi sanatının ilk örneklerini vermişlerdir. “Rönesans'ın temellerini oluşturan dinginlik, yalınlık, dengelilik, zihinsellik gibi üsluba ‘klasik’ niteliğini kazandıran özellikler üzerine yoğunlaşmasına karşın (Eczacıbaşı, 2008, s. 997)” Maniyerizm'de sanatçılar yenilik çerçevesinde olağandışını arayarak kendini geliştirmiş ve bu süreçte klasik çerçevenin dışına çıkmış uyum ve dengeden uzaklaşmıştır.

Rönesans'ın büyük sanatçıları gölgesinde gelişen Maniyerizm bünyesindeki sanatçılar; oran ve ölçülerin bilinçli bir şekilde bozularak uzatılan figürlerle abartılı denilebilecek formlar oluşturmuşlardır. Hayal gücü ile oluşturulan mekanları güçlü perspektifle vurgulamışlardır. Maniyerizm sanatçıları sert ışıklar içindeki alışılmamış renk uygulamalarını kullanarak biçimler üzerinde deformasyona gitmişlerdir.

İspanya'da dinsel konulara ağırlık vererek çalışan El Greco Rönesans'ın büyük ustalarından olan Venedik'teki Tiziano'nun atölyesinde kendini geliştirmiştir. El Greco antik sanat verileriyle birleşerek özgün bir stil oluşturan Maniyerizm içinde yer almıştır. Kınay'ın sanat tarihi kitabında aktardığı gibi; Bizans mozaik ve ikonalarında görülen uzun oranları benimseyen El Greco çalışmalarında figürleri abartılı bir şekilde

uzatarak vermiştir(Resim 2.12.). Çizgiler ve konturlar kıvrılıp uzarken renkler kuraldışı olarak farklılaşmışlardır. Daha yoğun olarak kullandığı grinin maviye çalan tonları tüm kompozisyona yayılırken kırmızı, sarı ve mavi renkler lokal (rengin doğal hali, ışık efekti olmadan sahip olduğu renk) renkler halindedir. Aynı zamanda kullanılan renk yüzeyde geniş alanlar kapsamıştır(Kınay, 1993, s. 62).



Resim 2.12.El Greco, İsa'nın Dirilişi, 275x127cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1600

Yenilikçi tavrı ve Rönesans'ın klasik üslup özelliklerini ele alıp onları bilinçli olarak bozan Maniyerizm; Rönesans'ın son dönemleri ile Barok üslubunun oluşması arasındaki bir dönem olarak değerlendirilmektedir.

2.3.BAROK

Avrupa’da Rönesans ve Maniyerizm sonrasında 17.yy kapsayan döneme adını veren Barok sanatı; Rönesans’ta ‘hümanizm’ düşüncesi ile birlikte şekillenen ve gittikçe bireyselleşerek kilisenin etkisinden uzaklaşmaya başlayan Sanat’a karşı bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bu karşı hareketle güçlenen Medici gibi üst sınıf ailelerin hamiliğinde olan Rönesans sanatı karşısında, evvelki etkisine kavuşmak amacı güden kilisenin gücünü artırması ile birlikte Barok önem kazanmaya başlamıştır.

Barok sanatı her ne kadar Rönesans sanatının etkisi altında gelişmiş olsa da 18. yy da kralların zengin yaşamlarını gösteren aşırı abartılı yapılarıyla özdeşleşen bir anlam içermektedir. Rönesans’ın ‘huzur ve denge’ temelleri karşısında durarak, hareketli coşkun ve renkli yapılar oluşturmuşlardır. Geometrik yapılar dâhilinde sabitlenen Rönesans’a göre daha özgür görülen Barok sanatı 19. yy ile birlikte aşırılık anlamından sıyrılarak Rönesans sonrası dönemi belirten bir terim olarak kullanılmıştır.(Bakır, 2003, s. 21-22).

“ Barok’tan önce etkili olan Rönesans sanatı ne kadar dengeli, aşırılıktan uzak, ağırbaşlı, mantıklı bir üslupsa, Barok yenilik heveslisi, hareketli aykırılıkları olan, çarpıcı, coşkun ve gösterişliydi. Böyle bir ruh halini anlatan Barok, eserinde hareketi önemseddi. Bu akımın sanatçısı hareketi sağlamak için eserine kırık, zikzak, girintili çıkıntılı bir biçim vermeye çalışırdı. Rönesans sanatçıları eserlerinde uyandırmak istediği güven duygusuyla dikey ve yatay çizgiler belirler, eserlerine bakan kişiyi yormamak için simetriye ağırlık verirlerdi. Barok’ta tüm bu dengeler yok oldu eserinde asimetri ve kütleli bütünlük önem kazandı.(Okumuş, 2016, s. 10)”

Rönesans’ın tüm kurallarını yok etme çabası içerisinde olan Barok sanatı, Rönesans’ta kullanılan çizgiselliğin dışına çıkarak daha çok ışık ve gölge üzerine yoğunlaşmıştır. “Rönesans’ta vurgulanan çizgiselliğin bir düzlemi gerektirmesi resimdeki nesnelerin düzlemler halinde ardı ardına yerleştirmesini zorunlu kılarken Barok sanatında çizgisellikten uzaklaşma ve konturların yok edilmesiyle nesnelerin önden arka plana doğru devam etmesi, bir bütün olarak kavranan resim yüzeyinde sınırsız bir derinlik oluşmasını sağlamıştır(Tatar, 2002, s. 29).”

Antik Yunan ve Roma sanatının mükemmelliğine ulaşmayı amaçlayan Rönesans sanatındaki yetkin olma, eksiksizliği oluşturma çabasından uzaklaşan Barok sanatı devingen bir yapı izleyerek oluşmakta olanı göstermeyi amaçlamıştır. Sınırlı ve kavrana bilir bir bütün içinde olana karşı durarak sınırsızlığı ve Michelangelo ile başlayan devasallığı ele almıştır. Rönesans'ın ideal güzellik anlayışını benimsemeyen Barok sanatı varlığa değil olayın önemine vurgu amacı gütmektedir(Wölfflin, 2015, s. 12).

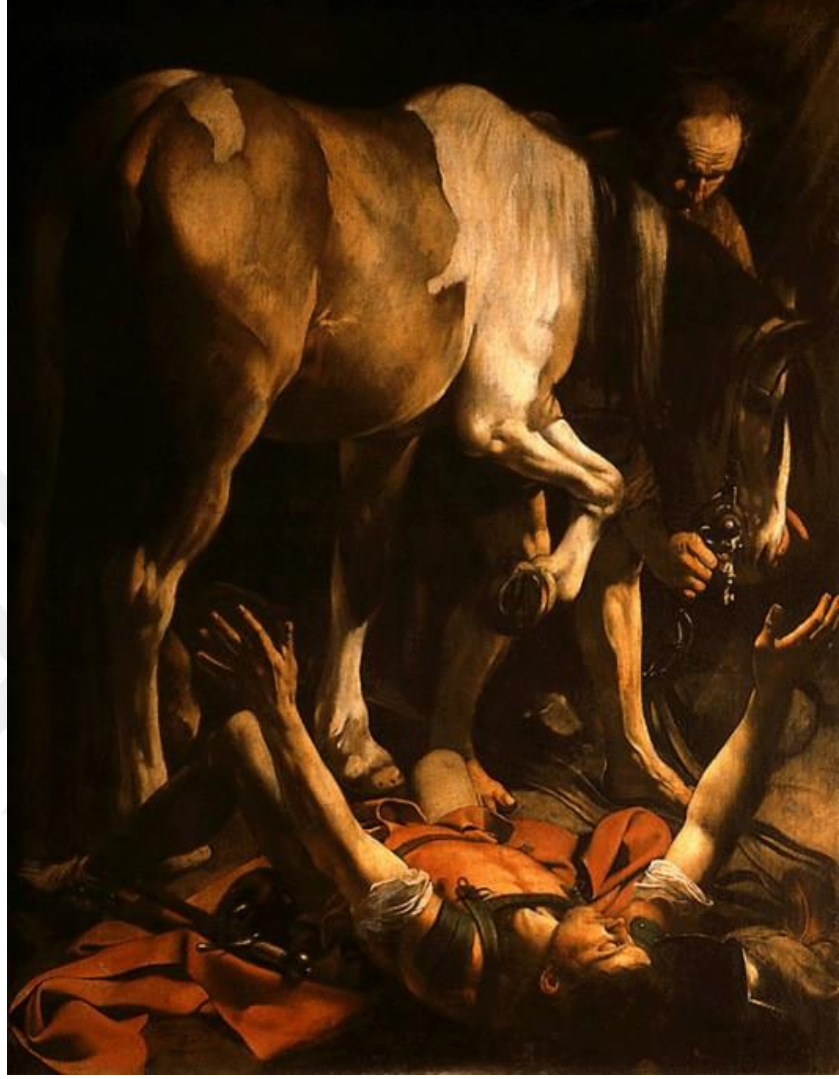
Çizgisel değerlere sahip Rönesans sanatında resim; tuval yüzeyi sınırlarında verilerek anlatılmak istenen şey hiçbir belirsizlik olmadan kolaylıkla alımlayıcıya sunulabiliyordu. Ancak Rönesans sanatının kurallarını resmin katılığına neden olduğu düşüncesiyle yok sayan Barok sanatında aktarılmak istenen konu, Rönesans'ın belli geometrik kompozisyonlarının dışına çıkarak çerçeve ile sınırlama olmaksızın açık bir kompozisyona kavuşmaktadır. Bunun yanı sıra Rönesans'ın çokluk ilkesine bağlı olarak işlenen çizgisel nesnelere düzlemden ayrılmıyor izleyiciyi parçaları birleştirerek resmi algılamak zorunda bırakıyordu. Ancak şiddetli ışık-gölgeye sahip Barok sanatında tüm çizgiler eriyerek kaybolurken nesnelere artık parça halinde değil resmin kurgusunun bir bütünü olarak algılanmıştır(Tatar, 2002, s. 29-30).

“Maniyerizm öncesi dönemler boyunca sanat ilerleyişinden etkilenecek oluşan renk kavramlarında beyaz sarı kırmızı ve maviye çalan siyahla birlikte dört ana renk vurgulanıyordu. Bu renkler arasında bir denge sağlama çabası ve renklerin sistematik olarak bilimsel bir kimliğe bürünmesi ancak 17. yy ile birlikte Barok döneminde oluşmaya başlamıştır(Ergüven, 2002, s. 111).

Rönesans'ta ışığı bağımsız olarak kullanan sanatçılar renkleri daha çok biçime göre değerlendirdiği görülürken Barok sanatı ile birlikte renk sadece nesneyi kapsamamış yüzey üzerinde gezinen tüm alanda hareketi olan bir öge olarak gösterilmiştir. Bunun yanı sıra Rönesans döneminin katı kurallarını yok sayarak Barok sanatı içerisinde kendine has ışık gölge kullanımı ile yeni bir tarz oluşturan Caravaggio; gösterdiği bu yeni yöntem ile onu takip eden sanatçılara ‘Caravaggioculuk’ adı altında birleştiren bir yol gösterici olmuştur.

İdeal güzelliğe karşı olarak doğalcı bir üslubu benimseyen Caravaggio figürlerini de içine çeken koyu bir arka planın önünde ana tema üzerine yoğunlaşan bir ışık demeti ile vurgulamıştır (Resim: 2.13).Caravaggio'nun çalışmalarında ki bu hava resimlerinde

karşıtlık içinde dramatik bir boyut kazanmıştır(Buchholz, Bühler, Hille, Kaeppele, & Stotland, 2012, s. 220).



Resim 2.13.Caravaggio, Şam Yolunda Din Değişirme, 230x175cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1601

Caravaggio Rönesans'ın ideal güzellik anlayışına, kullandığı figürlerin sıradanlığını bilinçli bir şekilde vurgulayarak karşı çıkmış, tepki çekmesine rağmen ele aldığı tüm çalışmalarında sıradan insanları model olarak kullanmaktan vazgeçmemiştir(Hollingsworth, 2009, s. 348).

Işık ve zengin bir renk anlayışıyla Barok sanatının diğer bir usta sanatçısı olan Peter Paul Rubens, kalabalık figürlü gruplarıyla oluşturduğu çalışmalarda önceki sanatçılara nazaran hareket, ışığı ve mekânı daha güçlü bir şekilde verebilmiştir.

Figürleri birbirleriyle tam bir bütünlük içinde olduğu çalışmalarını klasik güzelliğin ideal güzelliğinden uzaklaşarak oluşturmuştur(Gombrich, 2009, s. 398).

Perspektif yerine yüzeydeki nesnelere ışık-gölge ve renk ile birlikte veren Rubens bu konudaki ustalığıyla ‘renkçi ressam’ olarak kabul edilmiştir (Resim: 2.14). Çalışmalarını çizgisellik yerine ışık ve renk ile dolduran sanatçı kendinden önceki usta sanatçıların eserlerini ayrıntılı olarak inceleyerek bunlar üzerinde çalışmıştır. “Çalışmalarındaki hareket ve ışığın yanı sıra büyük mekân, kumaş ve insan gibi işlediği tüm konuların maddi özelliklerini ustalıklı işlemiştir(Atasoy, 1976, s. 142).”



Resim 2.14.Rubens, St Francis Xavier'ın mucizeleri, 725x1045cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1617

Dini konuların yanı sıra mitolojik konularda da eserler veren Rubens renk üzerine çeşitli araştırmalarda bulunarak günümüze ulaşmayan ‘Işık ve Renk Üzerine’ adlı bir

incelemeyi 1636'da yazmıştır. Renk üzerine ilgisi ile yaptığı çalışmalarda ve renklerin karşılaştırılmasıyla elde edilen verileri sistematik bir biçimde değerlendirmiştir. Bunun sonucu olarak Barok sanatında renklerin bilimsel açıdan değerlendirilebilmesine katkı sağlamıştır(Per, 2012, s. 18).

Peter Paul Rubens'in çalışmalarıyla karşılaştırıldığında abartmaya başvurmadan doğrudan anlatımı ile birlikte Venedik renk anlayışına bağlı olarak çalışmalarını oluşturan Diego Velazquez doğalcı bir anlayış sergilemiştir. İlk dönem yapıtlarında idealizme uzak olarak biçimleri olduğu gibi göstermeyi seçmiştir. Bu sebeple sanat tarihindeki gerçekçi ve doğalcı anlatımın en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilmiştir. Erken dönem çalışmalarında daha çok kullandığı güçlü ışık ve gölgeler usta sanatçıların eserlerini inceledikten sonra renk anlayışında değişikliklere yol açarak daha donuk ve gümüş bir ton almıştır.(Eczacıbaşı, 2008, s. 1583)

Barok sanatının en güçlü temsilcilerinden bir diğeri olan Rembrandt van Rijn; döneminde ticaret şehri olan Amsterdam'daki burjuva sınıfının zenginlikleri kendilerini topluma benimsetmek istemeleri amacıyla verdikleri portre siparişlerini yaparak önde gelen portre sanatçılarından biri olmuştur. Çok sayıda oto portresini yapan sanatçı yoğun olarak kullandığı ışık gölge etkisinin yanı sıra olgunluk dönemi resimlerinde renk olarak çoğunlukla kahverengi ve tonlarını (grizay) kullanmıştır(Eczacıbaşı, 2008, s. 1307)

Yağlıboya çalışmalarının yanı sıra aside yedirme baskı ve çinko çizimleri üzerinde de çalışmalar yapan Rembrandt; ticaret vasıtasıyla getirilen güneydeki İtalyan Rönesans ressamlarının çalışmalarına yakından ilgi göstererek bu çalışmalarını inceleme fırsatı bulmuştur(Honour & Fleming, 2016, s. 593). Yaptığı çalışmalar üzerinde çok katmanlı bir boya tabakası uygulayan Rembrandt yoğun olarak zıtlıklar barındıran yağlıboya tablolar yapmıştır. Farklı türde birçok pozdaki portreleriyle ışık-gölge içerisinde parlak donuk renkleri kullanarak ve resim yüzeyine birçok noktadan hareket katan karmaşık bir mekân dizaynı vererek mükemmel bir atmosfer oluşturmuştur (Resim: 2.15)(Honour & Fleming, 2016, s. 595).



Resim 2.15. Rembrandt, Gece Devriyesi, 359x438cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1642

“Jedlica’ya göre, renk, Rembrandt’ın resimlerinde genelde temsil değerinden giderek artan özgül değere doğru yol alır. Rembrandt’ın resimlerindeki açık-koyunun gelişimi rengin sürekli değiştiğini göstermektedir bize. Başlangıçta nesnelere bağımlı ve sadece temsil değerinden kaynaklanan bir renklilik söz konusu olup, resimdeki birlik keyfi düzenlenmiş bir açık-koyu ile elde edilmiştir. Oysa daha sonraki aşamada Rembrandt’ın resimleri aynı boya hamuruna dayalı bir renkle ayakta durmakta olup, her yerde parlayan renkler buradan çıkmaktadır ve bu renklere biri diğerinin sonucudur daima. Açık-koyulara gelince onlarda içinde yer aldıkları bu renklerin ürünüdür elbette(Ergüven, 2002, s. 113).”

2.4. ROMANTİZM

Barok sanatının özneliğini devam ettiren Rokoko; dışa dönük duyguları, süslemeci bir tavır içerisinde ele almış, hüznün, ölüm gibi olumsuz duygulardan uzaklaşarak eğlenceli bir yaşam tarzını tuval yüzeyine aktarmıştır. Ancak 18.yy son yarısına gelirken sanayinin gelişmeye başlaması ve devrimlerle yoğrulan Avrupa'da geçmişe bağlılık, özlem, ölüm korkusu, yurt severlik ve toprağa bağlılık gibi insanların her türlü duygularını yansıtmayı amaçlayan ve sadece döneminde geniş bir çerçeveye ulaşması ile değil aynı zamanda kendisinden sonra gelen akımlara etki etmeyi başarmış olan Romantizm akımı ortaya çıkmıştır (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2012, s. 147).

İlk örnekleri İngiltere'de ortaya çıkmaya başlayan Romantizm resminde uzun zaman boyunca figürlü konulara fon görevi gören manzara bu dönemle birlikte figür resminin önüne geçerek sanatın temel konularından biri olmuştur. Romantizm'in önde gelen sanatçılarından olan J.M. William Turner'da doğadaki en güçlü ve dramatik havayı manzara resimleri ile aktarmış ışık ve rengin etkileşimleriyle yoğrulan atmosferi resme dahil etmiştir. Bunun sonucu olarak ışık ve rengin birbirleri içinde eriyerek soyut bir görünüme kavuştuğu havayı resmin ana teması olarak kullanmıştır (Resim: 2.16),(Eczacıbaşı, 2008, s. 1333).



Resim 2.16.W.Turner, Işık ve Renk(Goethe'nin Renk Kuramı): Tufandan Sonra Sabah, 78,7x78,7cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1843

Tuval yüzeyinde renklerin birbirleri arasındaki etkileşimlerini incelemesiyle birlikte yoğun bir boya katmanı kullanan Williem Turner; Goethe'nin 'Renk Kuramı' kitabında ve Newton'un 'Optik' üzerine yazdığı yazılarında bahsi geçen renk çalışmaları ve görüşlerinden etkilenerek oluşturduğu görülen resimlerinde (Resim: 2.13) renklerin aydınlık ve karanlıktaki ton değerlerini etkili bir şekilde kullanarak farklı renkler elde etmiş, sıcak-soğuk renkleri resimlerinde dengeli bir şekilde kullanmıştır(Tuğal, 2012, s. 66).

Willeam Turner'un coşkunun bir duygu ile aktardığı çalışmalarında sonsuz bir derinliğin içindeki nesnelere, ince bir tül tabakanın ardında ve renkler arasında eriyerek belli belirsiz bir şekilde ortaya çıkıyordu. Renk ise nesnelere ve resme ait diğer öğelerden sıyrılarak kendi başına bir değer olarak kullanılmıştır. Yaptığı suluboya resimleriyle de soyut bir havaya bürünen çalışmaları resim sanatındaki soyutlamaya yönelik ilk örnekler olarak değerlendirilebilir.

2.5. REALİZM

19.yy ile birlikte başlayan Realizm hem klasik olana hem de Romantizm'in yapaycılığına karşı çıkararak biçimsel güzelliğe tepki göstermişlerdir. Akademik gerçekçilik, sosyal gerçekçilik ve Barbizon okulunun savunduğu; manzaracı gerçekçilik olarak her ne kadar kendi içerisinde bölümlere ayrılmış olsa da ressamın düşsel ve ahlakçı bir anlayışa sahip tablolar dışında bu döneme kadar üzerinde durulmamış olan köylü, işçi gibi toplumsal grupların günlük yaşamdaki sorunlarını ve durumlarını doğrudan olduğu gibi aktarmayı amaçlamışlardır(Eroğlu, 2013, s. 87).

Sanatın belli kuralları dahilinde gelişen üslup ve anlatımlarına tepki gösteren Realizm; tarihi konulardan da sıyrılarak tamamen günlük hayat konularına yönelmiştir. Devrimler ve sanayinin gelişmesi sonucunda ortaya çıkan yeni iş imkânlarıyla birlikte gelen yoksulluk resmin konusu olmuş bunun yanı sıra artan politik durumlara da değinilmeye başlanmıştır. Bunun sonucu olarak sanat artık siyasal açıdan da kullanılmaya başlanılmıştır. Yoksul ve işçi kesiminden oluşan köylü veya kasabalıları ele alan resimlerde gerçekliklerini hiçbir duygusallığa girişmeden gösteren Realizm Avrupa'daki sanayileşmenin ve siyasal yönde ki gelişmelerin ortaya çıkardığı üründür(Eczacıbaşı, 2008, s. 589).

Işığın izlenimci bir tavırla ele alan Realizm akımının sanatçıları Empresyonizm'den önce doğadan faydalanarak resimlerini oluşturuyorlardı. Fakat Adnan Turani'nin de aktardığı gibi Realizm sanatçıları "Resimlerini doğrudan doğruya doğa karşısında boyuyor ancak galeri tonlarıyla (doğal ışığın izlenimi sonucu ulaşılan parlak renkler haricinde) çalıştıklarından İzlenimcilerden ayrılıyorlardı(Turani, 2011, s. 516)."

19.yy ressamı olan Gustave Courbet gerçek ve var olan şeyler üzerinde durarak çalışmalarında klasik yöntemlerle öğrenilen şeyleri değil var olanı tüm gerçekliğiyle olduğu gibi aktarmayı amaçlamıştır. Courbet'in resimleri "Form ve lokal renk bakımından sağlam bir gözleme dayanır. Ve bu gözlemede ışık gölge yer yer görülmekle birlikte nesnelere detaylılıkları içinde gösterilmekten çekinilmemiştir(Turani, 2011, s. 516)." Courbet her ne kadar Empresyonist ressamlar gibi ışığın gün içerisindeki hareketini gözlemleyerek oluşturdukları eriyen biçimleri kullanmasa da doğal ışığın etkisi görülen çalışmalarında nesnelere tüm ayrıntılarıyla işlemiştir. Işık ve etkisini önemseyen Courbet çalışmalarında geleneksel giysiler içindeki işçi, köylü gibi dönemin sıradan insanlarını ve sıradan konuları ele alarak var olanı katıksız bir biçimde sunmuş, idealleştirmeye gitmeksizin biçimlerinde yada oranlarında gerçekçi bir yaklaşım sergilemiştir(Resim 2.17.)(Spence, 2011, s. 5).



Resim 2.17.Gustave Courbet, Güneyden Gelen Bay Courbet, 129x149 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya,1854

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EMPRESYONİZM RESMİNDE RENK OLGUSU

3.1. EMPRESYONİZM

Gelişim ve değişim içerisindeki sanat; çevresinde oluşturduğu fikir, inanç ve diğer etkenlerle birlikte dönem dönem kendi içerisinde zıtlıklarla yoğrulmuş gelişim sürecini devam ettirmektedir. Bu süreç içerisinde gruplara (izm) ayrılan ve birbirlerini etkilemeleri sonucu karşıt fikirler içerisinde yeni gruplar oluşturmalarına rağmen tarihsel süreçte değerlendirildikleri zaman bu gruplaşmalar ‘kurmaca dan doğaya, düşsel duygulardan duyuların saptanmasına, ideal güzellikten gözlemlenen duyguya’ yönelen gelişim halindeki bir organizma olduğu görülmektedir(Bazin, 2015, s. 58).

Doğal sürecinde iken sürekli olarak ideal formu yakalama çabası içerisinde olan sanat; zaman içerisinde kırılmalar yaşayarak arayışını sürdürmüştür. Bu kırılmalar sonucu ortaya çıkan izimler arasındaki en büyük değişim Empresyonizm’le gerçekleşmiştir. Empresyonizm kendinden önceki tüm sanat anlayışını yıkararak sanatta ulaşılmak istenen mükemmel form, ideal güzellik gibi temel gereklilikleri yoksaymış ve yüzey üzerinde sadece ışık ve rengin durumuna önem vererek sanat tarihinde bir dönüm noktası olmuştur.

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, sanat kuramlarının büyük bir kısmını etkileyen Empresyonizm, 1860 yılında akademik sanat anlayışına ve salon sergilerine karşı bir görüş içerisinde olan sanatçıların sergileriyle Fransa’da ortaya çıkmıştır(Antmen, 2010, s. 21).

1872 yılıyla birlikte gelenekselci salon sergilerinin çekiciliği Monet için ortadan kalkınca yeni arayışlara yönelen ve aralarında Renoir, Sisley, Degas, Cezanne, Pissarro ve Morisot’un da bulunduğu sanatçı grubuyla;1873’te içerisinde Monet’in akıma adını veren ‘İzlenim’ (Resim:2.14) tablosunun da bulunduğu bir sergi düzenleyerek salon sergilerine karşı durmuşlar ve bu sergi ile birlikte ‘Empresyonistler’ olarak adlandırılmışlardır(Spence, 2011, s. 15).



Resim 3.1.Monet, İzlenim, 48x63cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1972

Akıma ismini veren Claude Monet'in 'İzlenim' resim aynı zamanda izlenimciliğin temel ilkelerini göstererek tüm bu akımı özetler niteliktedir. Tunalı'nın 'Felsefenin Işığında Modern Resim' kitabında yazdığı gibi Claude Monet'in 'İzlenim' (Gündoğumu) resminde "hiçbir kurala bağlı, eski resmin geometrik formel perspektifi yoktur. Yani ne geometrik ve nede objektif bir perspektif'ten burada söz açılmaz. Resimde, her yer, her yerden düz bir yüzey içinde kavranıyor; hiçbir derinlik algısı, resmin üçüncü boyutu olarak işe karışmıyor. Her şey birbiri içinde akıyor, ne yan yana oluşun konturları ne de arka arkaya oluşun mekânsal uzaklıkları, onları birbirinden ayırmıyor. Böylece resim, bütün mekân değerlerinden uzak bir yüzey resmi olarak, sadece renk ve ışık impression'larının belirlediği bir resim olarak ortaya çıkıyor(Tunalı, 2011, s. 45)."

Akademik kuralların ve geleneksel konuların dışına çıkan İzlenimciler; kalabalık sokak, kahve, kır görünümüleri gibi daha çok günlük konulara değinmişlerdir. Resimlerde ele alınan bu konularda bir seçicilik olmadığı gibi döneme ait giyim tarzlarını da göstermişler ve doğa manzaraları üzerine yoğunlaşmışlardır. Atölye ortamından çıkararak oluşturulan ve durağan hiçbir nesnenin olmadığı bu resimlerde ışık, biçim ve renk incelenerek çalışılmıştır. Işığın kullanımına verilen önem; resimlerde

koyu renk tonları yerine parlak ve açık renkleri tuval üzerine doğrudan uygulayarak göstermişlerdir(Eczacıbaşı, 2008, s. 732).

Işık ve rengin incelenmesinin ilk örnekleri her ne kadar Romantizm sanatçısı olan W. Turner'ın coşkulu resim çalışmalarında görülmeye başlasa da tamamen kopmanın gerçekleştiği Empresyonizm'e gelinceye kadar 'ışık' sadece Rönesans'ta değil Barok, Klasizm, Romantizm sanatları içinde 'araç değer' olarak değerlendirilmiştir. İzlenimcilere gelindiğinde ise ışık artık bir 'araç değer' olmaktan çıkarak başlı başına bir 'değer' olmuştur. Işık, yapılan bilimsel çalışmalar ve ressamların atölye ortamından çıkarak yaptıkları gözlemleriyle birlikte ilk defa Empresyonizm döneminde keşfedilmiş, bu döneme kadar resimde doğal ışık kullanılmamıştır. Yani Empresyonizm ışığı önceki sanat dönemlerinde kullanılan idealize edilmiş ve atölye ortamında oluşturulmuş sadece bir kompozisyon aracı olarak figürlerin plastiğini sağlamasından ve üç boyutlu mekanı belirtmede kullanılmasından ziyade doğadaki gerçek ışığı kullanarak resmin temel konusu yapmıştır(Tunalı, 2011, s. 49).

“Empresyonizm ile birlikte üç boyutlu mekân kayboluyor bütün görüşler; iki boyutlu yüzey içinde akıp gidiyor. Bundan ötürü, doğada, güneş ışığında çisimler bir yüzey karakteri alıyor ve renkli yüzeyler haline geliyor. Ama bu yüzeyi, büyük renk lekeleri değil, titreyen renk tuşları ifade ediyor ve bütün doğa, bir renkli ışığın titreyişleri içinde eriyor(Tunalı, 2011, s. 52).”

Nesneyi sadece bir mekan dahilinde düşünebileceğimiz gibi, rengi olmadan da kavramamız mümkün değildir. Empresyonistler rengi ele alıncaya kadar, önceki dönem sanatlarında 'renk' ışıkta olduğu gibi başlı başına bir değer olarak değil üzerinde bulunduğu objeyi ifade etmekte kullanılan bir araç olarak değerlendirildi. Empresyonizm ile birlikte bu değişerek ışıkla birlikte renkte artık bir 'değer' olarak görülmüştür(Tunalı, 2011, s. 53).

Empresyonizm'de sanatçılar atölye ortamından çıkarak resimlerini, doğa üzerinde, doğal ışıkla çalışmaya başlamalarının yanı sıra aynı noktadan nesnelere izleyerek günün farklı saatlerinde farklı tayf değerlerine sahip olan 'gün ışığının' nesnelere üzerindeki etkisini aktarmaya çalışmışlardır (Resim: 2.15). “ Biz nesnelere 'kendisini' değil ancak onların renkli tayftan ibaret olan 'örüntüsünü' görüyoruz diyen Empresyonist sanatçı, doğaya baktığı zaman yalnız bu renk örüntüsü ile karşılaşır, yoksa onun arkasında

gizlediği içerikle değil. Bunun için empresyonistler isteyerek içerik bakımından önemsiz olan resim konularını seçtiler(Tunalı, 2011, s. 58).” Böylece ister kalabalık bir bar görüntüsü ister bir ağaç dalı olsun ışık ve rengin kavranması ile bu iki çalışmada eşit olacaktır. Nesnelere artık ışık renginin tayfları olarak öğrenilmesi ile birlikte nesnenin içeriği sanatçının ilgisi dışına çıkmaktadır ve geriye tek değer olarak ışık ve renk kalmıştır.



Resim 3.2.Claude Monet, Rouen Cathedral Serisi, 107x73.5cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1894

Empresyonizm’le birlikte sanatçılar, doğaya çıkarak resimlerini, doğada, doğal ışığın etkilerini ayrıca ışığın nesnelere ve renkler üzerindeki gün içerisinde meydana gelen değişimlerini gözlemleyip inceleyerek oluşturmaya başlamışlardır. Ancak evvelki sanat akımlarından tamamen uzaklaşarak oluşturulan bu yeni yaklaşım sadece önceki dönem sanat anlayışlarına tepki olarak ortaya çıkması değil aynı zamanda gelişen bilim ve teknolojinin sanat üzerine doğrudan etkisi olarak da görülmüştür. Artan bilimsel buluşlar sayesinde 19.yy sonlarında bilimsel renk teorileri de artık sadece bilim adamlarının değil doğrudan sanatçıların da ilgi alanına girmektedir. Bu sanatçılar Sevgi Avcı’nın makalesinde aktardığı gibi; “Rengin boya maddesi olarak bilimsel anlamda ışıkla ilişkisini araştırırken alışılmadık bir biçimde rasyonel tekniklerle renk karışımında gün ışığını ele geçirdiler. Doğal sonuçlara ulaşmak için bilimsel ve sanatsal bilginin potasında gelişmiş tamamlayıcı kontrastlık yasasının yanı sıra ardı ardına kontrastlık ve eşzamanlı kontrastlık yasalarını renk kullanımına aktardılar(Avcı, 2014, s. 61).” Bunun sonucu olarak elde edilen resim yüzeyi üzerindeki renk parçacıkları doğal ışığın yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. İzlenimcilerin ulaştığı bu kontrastlık “19.yüzyılda Chevreul ve Helmutz tarafından ilk defa bulunuyor ve empresyonist resim

bundan çok geniş ölçekte faydalanıyor(Tunalı, 2011, s. 67).” Bu kontrastlığın sonucu olarak Empresyonizm’de meydana gelen farklılıklardan biride; resimlerde önceki dönemlerde gölgeleri belirtmek için kullanılan siyah ve kahverengi tonlarını artık ortadan kaldırılarak bunun yerine gölgelendirme için mavi, yeşil ve kırmızı renk tonlarını kullanmaya başlanmasıdır.

Empresyonistlerin yenilikçi tavırları ile ortaya koydukları yeni sanat anlayışına rağmen Post Empresyonist’ler daha özgün bir anlatım yakalama çabasına giriştiler. Temel olarak kullanılan ışık ve renk üzerine çalışmalarıyla Empresyonizm’i yadsımakla birlikte bu yolla sınırlanmış olmaya da karşı durmaktaydılar. İzlenimciliğin ardından yeni arayışların simgesi durumuna gelen Post Empresyonizm;1900’lerde R. Fry tarafından ortak bir birliktelikten ziyade kendi özgün üsluplarını yakalamayı deneyen Cezanne, Vincent van Gogh ve Gauguin için kullanmıştır(Eczacıbaşı, 2008, s. 121).

“Post Empresyonistlerde, rene renkle karşılık verme çabası izlenimcilerde olduğu gibi sürdü. Böylece ışık-gölge yine izlenimcilerde olduğu gibi renklere indirgenmiş oldu. Sonunda da izlenimcilerde ilk kez gözlenen resmin yüzeyselleşmesi durumu artık post empresyonizmde de belirmeye başladı. Çünkü nesnelerin derinlikleri değil renklerin optik olarak karışımları burada söz konusu oluyor ve biçimlerin üç boyutluluğu ister istemez ihmal ediliyordu. Bu yüzdendir ki, mekân anlayışı önemli biçimde zayıflıyordu. Ayrıca nesne biçimleri geometrik yüzeylere indirgendiğinden, resmi, doğa karşısında bitirme gereksinimi de ortadan kalkıyordu(<https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/post-empresyonizm-sanat-akimi-yeni-izlenimcilik.html>).

Bu dönemde Cezanne izlenimciler gibi doğayı temel alan gözlemleri ile çalışmalarını oluşturmasına karşın doğadaki denge ve nesnelerin kütlesi üzerine yoğunlaşarak bu akımın doğal ışıkta anlık değişen rengi verme çabalarından ve resmi içinden geldiği gibi oluşturmalarından uzaklaşmış bunun sonucu olarak da kendi üslubunu oluşturmaya başlamıştır. Kendini her ne kadar sergilerine katılmış olsa da Empresyonist olarak görmeyen Cezanne resimlerinde doğadaki açıklık ve formun yapısına bağlılığını gösterme çabası onu yeni yollar aramaya itmiştir. Ghombrich’in de aktardığı gibi onun ulaşmak istediği bu amacını “ henüz adım atılmamış bir alanda aramak zorunda kaldı; sanatçı bunu, düzenli kütleli bir dünya izlenimi oluşturmak için değişik metotları araştırarak başarmayı öngörmüştü(Gombrich, 2015, s. 263).”

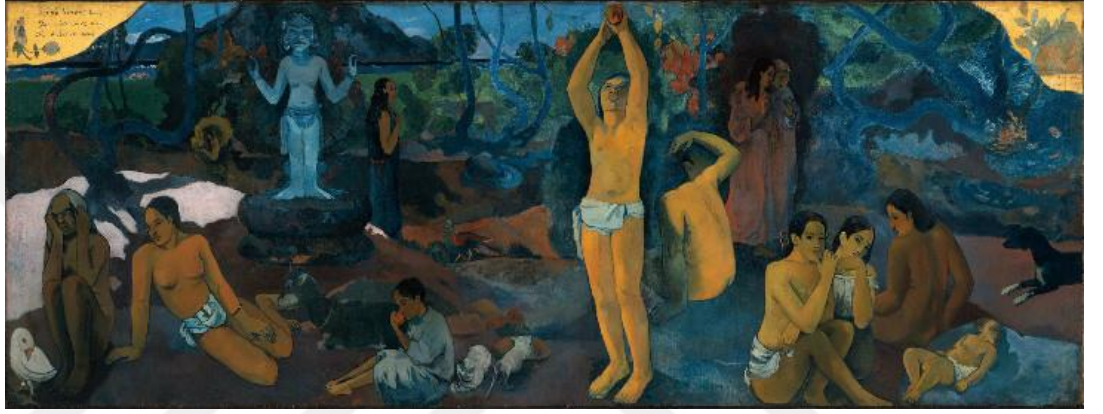
Nesnelerin yüzeydeki renk alanlarını geniş tutarak ve biçimlerin hacimlerini vurgulayarak kendi üslubunu oluşturma çabasını sürdüren Cezanne Kübizm akımının da öncüsü olarak değerlendirilmesine yol açan doğayı silindir, küre ve koni olarak temellendirilebileceği fikrini çalışmalarında göstermiştir.(Resim3.3) Oluşturduğu bu özgün üslubu ile izlenimcilerden uzaklaşan Cezanne 1904'teki Bernard'a yazdığı mektubunda doğayı geometrik formlarla ele alınması gerektiğini vurgularken resimlerinde derinlik etkisine nasıl ulaştığını şöyle açıklamıştır. “ Doğa biz insanlar için yüzeyden çok derinliktir, o yüzden kırmızılar ve sarıların temsil ettiği ışık titreşimlerimize, hava hissi katmak için yeterli bir oranda mavilik katma ihtiyacı duyarız(Harrison & Wood, 2011, s. 54)



Resim 3.3.Paul Cezanne, Mont Sainte-Victoria, 73x91.9, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1902-1904

Ele aldığı doğalcı tavrı ve sembolist yaklaşımı ile yeni teknikler üzerinde çalışan Post Empresyonist sanatçı Paul Gauguin modern dünyanın kalabalık Paris ortamından uzaklaşarak çocukluğundan gelen seyahat etme arzusuyla kendi sanat tarzını bulacağı Tahiti'ye yerleşmiş, egzotik doğadaki ilkel, naif duyguları resme aktarmayı amaçlamıştır. Ele aldığı çalışmalarında ölçülü yâda ton farkı olmayan ama belli bir

düzen içerisinde verdiği yassı renk yüzeyleri kullanmaya başlamıştır. Doğu sanatına ilgisi ile çalışmalarındaki nesnelere çevresini kaplayan siyah konturlar kullandığı geniş yüzey renklerini birbirinden ayırmıştır. Her ne kadar resimlerinde geleneksel renk değişkenliği ve perspektifi olmasa da Empresyonizm'in kabul ettiği görüşler yerine artık kendi iç dünyasını yansıtmayı amaçlayan Gauguin çalışmalarını bunu vurgulamak için sembolik görselleri de kullanarak desteklemiş ve doğal ortamın yansımaları ile birlikte resimlerini oluşturmuştur (Resim 3.4.),(Spence, 2011, s. 13).



Resim 3.4. Paul Gauguin, Nereden Geldik? Neredeyiz? Nereye Gidiyoruz?, 139x375cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1897

Doğadaki anlık değişimleri gözlemleyerek tuvale aktaran Empresyonist sanatçılar, doğal ışığın gün içerisindeki hareketiyle birlikte renk üzerinde durmuş ve bunların nesnelere üzerindeki anlık değişimlerini yakalayıp tuval yüzeyi üzerinde bir izlenim oluşturmaya başlamışlardır. Empresyonistlerin aksine Post Empresyonistler ise her ne kadar doğa ile ilişkilerini koparmayarak doğa ortamında çalışmış olsalar da nesnelere sadece ışık ve renk ile değerlendirilip kütlelerini kaybetmesine karşı durarak, daha geniş renk yüzeyleri kullanmışlar ve kütleli bir form vermeye başlamışlardır. Aynı dönemlerde Yeni izlenimcilik (Neo Empresyonizm) olarak Georges Seurat ve Paul Signac'nın öncülüğünde ortaya çıkan akım ise renkleri daha çok bilimsel ve optik açıdan ele almışlar ve renkleri doğrudan tuval üzerine noktalar halinde yan yana kullanarak yine günlük yaşam sahneleri ve manzaraları konu edinmişlerdir.

“Neo Empresyonistler, tıpkı Empresyonistler gibi, paletlerinde sadece saf renklere yer verdiler. Ama palette herhangi bir rengi karıştırmayı da kesinlikle

reddediyorlardı, elbette, kromatik dairede, renk dairesinde birbirine yakın duran renkleri karıştırmak dışında. Birbirine çalan ve beyazla açılan bu renkler, güneş tayfinin çeşitli renklerini ve bütün tonlarını geri getirmeye çalışıyordu. Sarı ve kırmızıyla karışan bir portakal rengi, kırmızı ve maviye çalan bir mor, maviden sarıya geçen bir yeşil, beyazla birlikte, kullandıkları tek öğelerdi. Ama bu saf renklerin optik karıştırılması ve oranların değiştirilmesiyle, aşırı koyudan aşırı griye dek değişen, sonsuz sayıda renk elde ettiler(Harrison & Wood, 2011).”

Yeni İzlenimciler geniş renk alanlarını kısıtlayarak renkleri, birbirlerini tamamlayan noktalar halinde, renk teorilerini inceleyerek kullanmaya başlamışlardı. Sevgi Avcı'nın makalesinde aktardığı gibi “Neo Empresyonistlerin kesin kurallara ve akla dayalı yöntemleri vardı. Bu birbirlerini tamamlayan renk noktalarını Chevreul'ün yetmiş iki bölümlü renk diyagramına* göre seçilip uyguluyorlardı(Avcı, 2014, s. 62).” Yeni izlenimciler renk teorilerine göre gözden geçirip matematiksel olarak ele aldıkları bu çalışmalarda renkler optik açıdan değerlendirerek oluşturuluyordu.

Empresyonistlerin yakalamaya çalıştıkları anlık izlenimlerden uzak duran Seurat, renk üzerine yapılan bilimsel araştırmalara ilgi duyarak “ Charles Blanc'ın 1867 yılında yayımlanan, yazarın belli, kesin kurallara bağlı renginde müzik gibi öğretilebileceğini kanıtlamaya çalıştığı ‘Çizim Sanatının Grameri’ ve Chevreul'ün 1839 tarihli ‘Eşzamanlı Renk Karşıtlıkları Yasası Üzerine’ adlı kitapları Seurat'nın estetik araştırmalarına temel oluşturmuştur. Bunun yanı sıra, James Maxwell ve Hermann Helmholtz'un ışık üzerine deneyleriyle, yapıtlarında matematik ve müzikle birleştiren Davit Sutter'ın kuramlarını incelemiştir(Eczacıbaşı, 2008, s. 1397).” Bu bilimsel çalışmaların ışığı altında geliştirerek oluşturmaya devam ettiği çalışmalarında Seurat renkleri doğrudan tuval üzerine noktalar halinde yerleştirerek ‘Noktacılık’ (Pointilism) adını verdiği bir teknikle oluşturmuştur. Yan yana noktalar halinde kullanılan bu renkler birbirlerinin ton

* Chevreul, yarım küresel bir renk sistemi (Hemisphere) içinde öngördüğü renk kombinasyonlarını ve dizilişini modellemiştir. Daha önce Moses Harris tarafından oluşturulan renk çemberi mantığıyla yapılan bu çalışma yetmiş iki renk değeri oluşturacak şekilde tamamlanmıştır. Oluşan çemberdeki her bir renk doğrudan karşısında tamamlayıcı rengi olacak şekilde yerleştirilmiştir. Merkez çemberdeki renkler (toplam yetmiş iki), normal renk ve ton değerlerindedir. Daha yoğun pigment renkleri için bu çember yirmi iki adım ton değerine bağlı olarak düzenlenmiştir. Renk kırılmaları olarak tanımlanan dokuz adımdan oluşan her bir renk değeri ile gri ton değerleri birleşerek düzenlenen renk skalası, yetmiş iki renk için tekrarlandığında renk yarı küresi oluşur (Tuğal, 2012, s. 55-56).

değerlerine etki ederek farklı tondaya da farklı renkte değerler ortaya çıkarmaktaydı. Renk teorileriyle ve optik üzerine yapılan bilimsel çalışmaların bir yansıması olan bu tekniği geliştiren Seurat, çeşitli renk ve tondaki değerleri yan yana getirerek alımlayıcının farklı bir renk algılamasını sağlamıştır. (Resim 3.5.) Seurat'ın uyum içerisinde olması gerektiğini vurguladığı bu sanat anlayışını, tuval yüzeyindeki renkleri: “ ton karşıtlığı (aydınlık-karanlık), renk karşıtlığı (sıcak-soğuk) ve çizgi karşıtlığı (yatay-dikey) (Erden, 2016, s. 72)” olarak temellendirerek bu üç olgu üzerinde değerlendirmiş ve çalışmalarını, renklerin doğadaki durumlarını yitirmeden atölye ortamında aktararak oluşturmuştur.



Resim 3.5. Georges Seurat, La Grande Jatte Adasında Pazar Öğleden Sonra, 207,6x308cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1884-86

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EMPRESYONİZM SONRSI RESİMDE RENK OLGUSU

4.1.FOVİZM

Empresyonizm'in sanat tarihindeki kırılma noktalarından biri olmasına neden olan 'geleneksel sanat anlayışını reddetme' anlayışını takip eden dönem içerisinde sanatsal faaliyetler, renk ve optik üzerine yapılan bilimsel araştırmalarla birlikte güçlenmiş, ulaşılmak istenen en uç noktaya ulaşma çabası, Yirminci Yüzyıl da Fovizm ile birlikte akademik sanatı reddederek varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Fovizm her ne kadar Empresyonizm'in anlık izlenimleri aktarma çabasına ve sadece doğada yapılan çalışmalarla görsel olarak kavranan durumları aktarmalarına karşı olsa da, Mary Hollingsworth'un da aktardığı gibi; Neo Empresyonizm'in bilimsel çalışmalarla birlikte gelişen renk ayrımı ilkesini, Cezanne'nin salt izlenimden uzaklaşarak nesnelere kütleleriyle vermeye başladığı çalışmalarındaki resimsel kurguyu, Gauguin'nin egzotik doğa ortamında geniş renk alanlarıyla oluşturduğu dekoratif renk kullanımı ve Vincent van Gogh'un ise içgüdüsel olarak yaklaştığı nesnelere renklerle vurgulamasını bir arada toplayarak yirminci yüzyılın önemli üsluplarından birini oluşturmuştur(Hollingsworth, 2009, s. 434).

Yoğun renk kullanımıyla birlikte karşıt renk tonlarını tüpten çıktığı gibi tuval yüzeyine uygulayan ve bu yüzden 'Fovlar' (Vahşiler) olarak adlandırılan Fovizm; Henri Matisse öncülüğündeki bir grup sanatçının bir araya gelerek 1905'te açtıkları sergi ile ortaya çıkmıştır. Çalışmalarında Gauguin'in etkisi gözlemlenen ve bu sanatçıların eserlerinde geniş yüzeylere yayılan renklerle oluşan Fovizm'i Ahu Antmen; "Gerçekte bir akım olmaktan çok çeşitli kaynaklara göre 1903-1908 yılları arasında benzer eğilimler paylaşan birkaç sanatçının birkaç sergide buluşmasından ibarettir(Antmen, 2010, s. 37)." Diyerek açıklamaktadır.

Resimlerini her türlü taklitten uzak tutmayı amaçlayan Matisse, Andre Darain, Raul Dufy ve George Rouault perspektife, siyah beyaza, derinliğe ve göz aldanmalarına karşı durarak anlık izlenimler vermekten uzak durmuşlardır. Bu Fovizm ressamaları,

nesnelerin gün içerisinde ışığın etkisi altındaki durumlarının yanında optik açıdan değerlendirilmesiyle ilgilenmiyorlardı. Bu sebeple Fovlar çalışmalarındaki nesnelerin durumlarından doğan derinliğinde ortadan kaldırarak kabul ettikleri yüzey, kontur ve rengi resmin temel öğeleri olarak değerlendiriyorlardı(Turani, 2011, s. 571).

İçeriğin çok önemsenmediği Fovist resimler de ele alınan konular çoğunlukla doğa biçimlerini reddederek oluşturdukları manzara, natürmortlar ve portreler olmuştur. Fovist ressamların çalışmalarında genel olarak göze çarpan aşırı parlak ve kontrast renklerin, doğal olmayan yaklaşımla ele alınmasının yanı sıra, dokunun kullanılması resim yüzeyinin iki boyutlu olduğunu vurgulamayı amaçlamaktadır(Antmen, 2010, s. 37).



Resim 4.1.Henry Matisse, Kırmızı Uyum, 180x220cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908

Empresyonizm ressamlarının rengi ele alarak yaptıkları çalışmaları inceleyen ve resimlerinde rengi ön plana çıkaran Henry Matisse renkleri o zamana kadar kullanılmayan bir tarzda, aykırı olarak ele almıştır. Fovist resminin temel özelliği olan kontur çizgileri ve renk ile birlikte bir denge arayışına girmiştir. Doğru etkileri görülen resimlerinde rengi ve çizgiyi birlikte kullanarak dekoratif bir hava verilmiş, tüm yüzeyi

tek bir renge boyayarak yada yüzeyi renk alanlarına bölerek bu yüzey üzerinde kullandığı biçimlerle denge ve uyumu aramıştır(Resim 4.1.).

Yazmış olduğu ‘Bir Ressamın Notları’ makalesinde doğayı kopyalamaktan uzak kalınması gerektiğini vurgulayan Matisse doğayı ele alırken “Doğayı yorumlamak ve onu resmin ruhuna boyun eğdirmek zorundayım. Bütün tonlarda bulduğum ilişkiden canlı bir renk duyumu biz müzik bestesindekine benzer bir uyum çıkmalı(Harrison & Wood, 2011, s. 95).” Diyerek kendisini müzik ile bütünleştirdiği (Müzik ve dans tablolarıyla bu etkiyi açıkça göstermiştir.)ve renk-çizgi uyumunu yakalamaya çalışmıştır. Son dönem çalışmalarında boya kullanmayan Matisse renkli kâğıtlar kullanarak soyut kompozisyonlar oluşturmuştur.

4.2. EKSPRESYONİZM

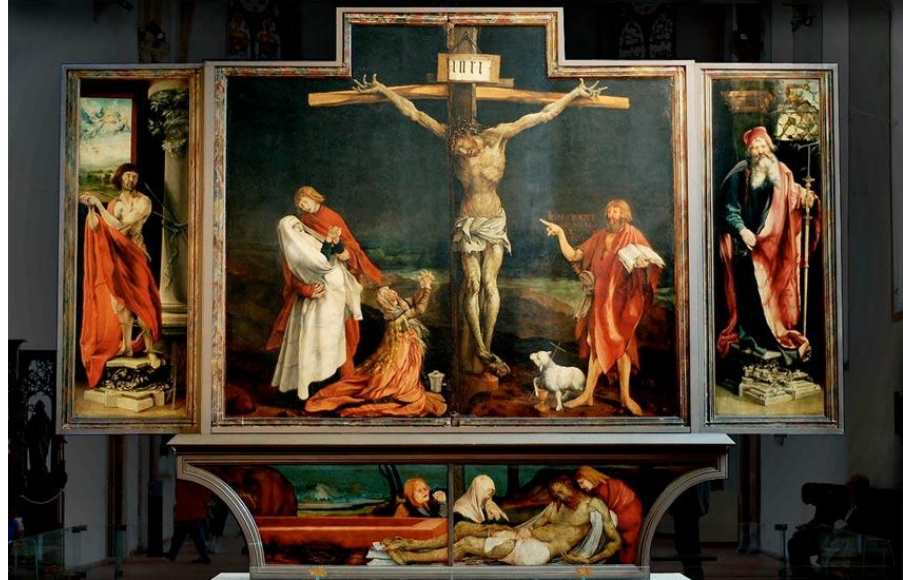
İfadeci üslubu, anlatımcılığı, dışavurumculuğu ile öne çıkarak sanat tarihinde yerini alan Ekspresyonizm; Yirminci Yüzyıl Avrupa sanatının yanı sıra bu dönemden sonra gelişen sanat kolları için bir hareket merkezi olmuştur. Yirminci yüzyıl başlarında kullanılmaya başlayan Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) terimi ilk olarak nerede ve nasıl kullanıldığı konusunda birçok farklı görüş sunulmaktadır. Norbert Wolf’un ‘Dışavurumculuk’ kitabında aktardığı gibi bunlardan en öne çıkanları şunlardır; “Berlinli galerici Paul Cassirer’in ‘Dışavurumcu’ sözcüğünü ilk kez Norveçli sanatçı Edvard Munch’un duygu yüklü resim ve baskılarının izlenimci yapıtlardan ayırmak amacıyla kullandığı söylenir. Aynı sözcüğü sanat tarihçisi Wilhelm Worringer, Sturm dergisinin Ağustos 1911 sayısında, Paul Cezanne, Vincent van Gogh ve Henri Matisse’in resimlerini nitelemek için kullandı(Wolf, 2005, s. 6).”

Ekspresyonizm teriminin ilk kullanımındaki bu çeşitli görüşlerin yanı sıra barındırdığı anlam açısından; yani sanatçının duygu ve iç dünyasını ifadesi yada dışavurumu bu terimi birçok sanat dönemine veyahut eserine yönelik kapsayıcı bir başlık haline getirmektedir. Ekspresyonizm’de bu temel olan ‘ifade’ konusu; Michelangelo’nun abartılı figür anlayışında, Alberch Dürer’in insanların ruh hallerini vurguladığı baskılarında (Resim 4.2.), Matthias Grünewald’ın figürlerinde yakaladığı ifadeci tutumunda (Resim 4.3.) ve El Greco’nun sıra dışı bir şekilde oluşturduğu resimlerindeki uzatılmış figürlerinde olduğu gibi bir çok sanatçıda yakalayabiliriz.

Ancak bu durum Ekspresyonizm için Cahit Kınay'ın 'Sanat Tarihi' kitabında "Sanatçının aşırı bir duyarlılık ve dizginlenemeyen bir dinamizm ile eser meydana getirmesi temel ilkedir(Kınay, 1993, s. 274)."Şeklinde aktardığı gibi Dışavurumculuğun bir sanat stili ya da ekolü olarak değerlendirilmesi için gerekli olan tavrı bu duygu yoğunluğuna bağlı olarak ortaya çıktığı vurgulanabilir.



Resim 4.2.Albrecht Dürer, Melencolia, 24x19cm, Bakır Oyma, 1513



Resim 4.3.Matthias Grünewald, İsenheim Altar Panosu, 69x650 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya ve Tempera, 1513-15

Yukarıda belirtildiği gibi Ekspresyonizm’de sanatçıların ortaya koydukları amaç; duygularını ve iç dünyalarını coşku içinde renk, çizgi ve kullandıkları tuval yüzeyi üzerindeki belirgin kütle ile vurgulayarak dışa vurmalarıydı. Ancak Ekspresyonizm bu temel üzerine değerlendirilerek dönem içerisindeki sanatçıların çalışmaları incelendiğinde ortaya çıkan ortak bir biçimsellik olmadığı için Engin Berksaç’ın ‘Avrupa Sanatına Giriş’ kitabında aktardığı gibi “Dışavurumculuk bir akım olarak değerlendirilmekten ziyade değişik sanat anlayışlarının uygun ifade ortamı bulunduğu (bir yönelim yada eğilim olarak değerlendirebileceğimiz) bir sanat hareketidir(Beksaç, 2000, s. 111).”

Empresyonizmin etkilerinden uzaklaşarak eserlerini oluşturmaya başlayan Cezanne, Vincent van Gogh ve Matisse’nin çalışmalarından etkilenen Ekspresyonist sanatçılar; sanatın temel olarak kendi iç dünyasının derinliğini yansıtması gerektiğini savunuyorlardı. Renkleri sert fırça darbeleriyle tuval üzerine uygulayarak bir form yakalamaya çalışan Ekspresyonistler, Empresyonizmin doğalcılığına karşı bir duruş sergilemekteydiler. Bu açıdan sanatçılar çalışmalarında artık dış dünyanın gerçekliğini konu dışına çıkararak kendi gerçekliklerini vurgulamaya yönelmişlerdir. İç dünyasını yansıtma çabası içerisine giren Ekspresyonist sanatçı vurgunsu yani çalışmanın anlamını yansıtmak için artık nesnelere ihtiyaç duymuyordu. Bu durumda anlatılmak istenen artık önemsiz olan nesne değil sanatçının iç dünyası olmaktaydı(Richard, 1991, s. 9).

“Gelişmelerin başlangıcında en önemli şey izlenimcilere özgü edilgen doğa betimlemelerini aşmak, çekincesiz, parlak renkler kullanarak ve acımasızca yalınlaştırılmış biçimler oluşturarak kişiye özgü duygusal gücü resme aktarmaktı. Perspektif kuralları, anatomiye uyum, doğal görünüm ve renkler ya hiçbir anlam taşıyor yada pek az umursanıyordu. Çarpıtma ve abartılı maddesel dünyayı ruhsal dünyaya uygun bir biçimde saydamlaştırmaya eşdeğer kılındı(Wolf, 2005).”

Kendilerini hiçbir kurala bağlı kalmaksızın iç dünyalarını aktarma eğilimine giren Ekspresyonizm sanatında bu yüzden farklı sanat anlayışları veya eğilimlerinin bulunması kaçınılmaz olmuştur.

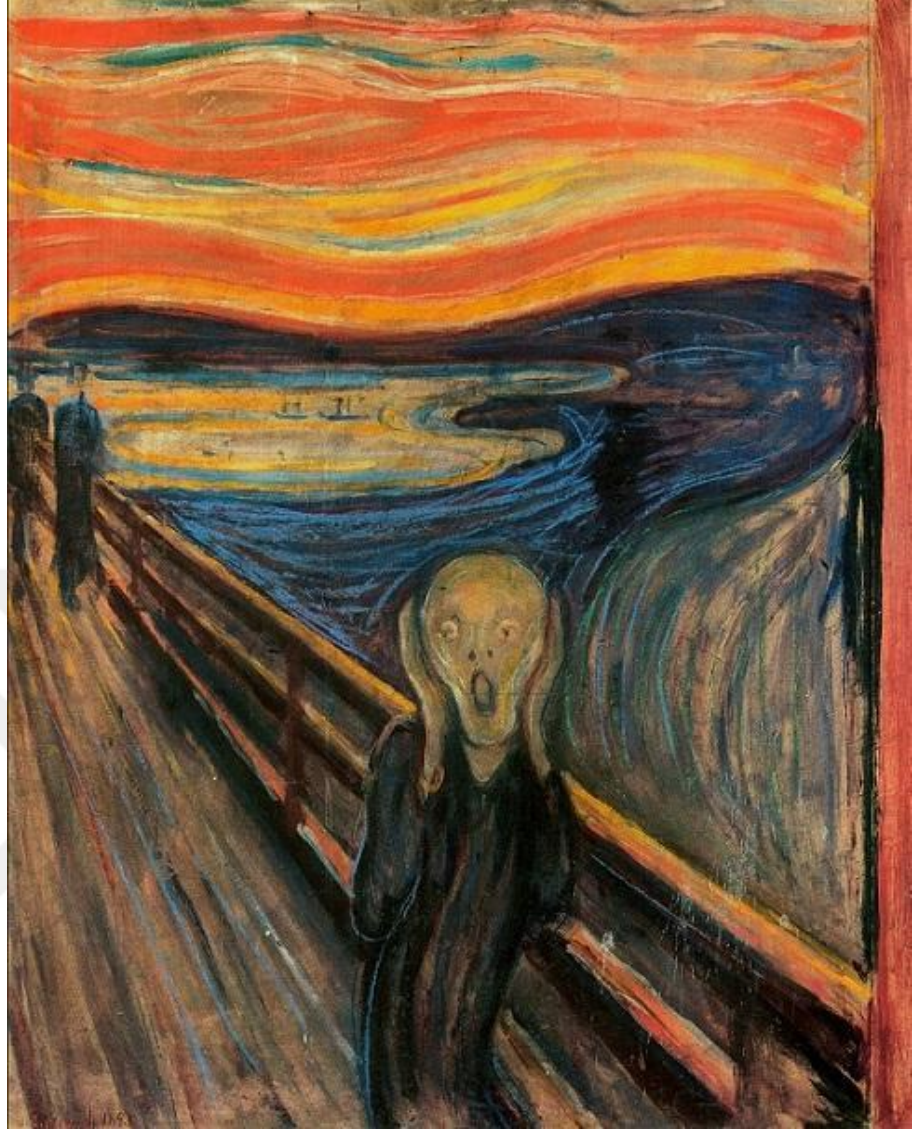
İlk olarak Empresyonizm’in kalıplarından sıyrılarak kendi iç dünyalarını tuval üzerine boyanın geniş fırça darbeleriyle uygulayan ve bilinen geleneksel sanata ters

düşen bir sanat eğiliminde olan Vincent van Gogh ve Gauguin; her ne kadar ekspresyonistler için öncü kabul edilseler de, Dışavurumculuk başlığı altında ilk örneklerini James Ensor ve Edvard Munch'ın çalışmalarında görmekteyiz.

James Ensor ve Edvard Munch'ın farklı niteliklerde çeşitli çalışmalar yapmalarına rağmen, dramatik ve ürkünç ifadelerle sahip resimlerinde, iç dünyalarını yansıtırken çizgi ve renk kullanımında özgür bir ifade etme biçimi kullanmışlardır. James Ensor çalışmalarında karnaval maskeli yada gerçekdışı kalabalık figürlere yer vererek canlı aydınlık renkleri ürkünç bir biçimde yan yana getirerek kaba fırça darbeleriyle tuval yüzeyine uygulamıştır (Resim 4.4.). “Vincent van Gogh'un anlatımcılığından, Paul Gauguin'in yüzeysel dekoratif etkilerinden ve simgesel renklerinden, Toulouse-Lautrec'in figüratif arabeskinden(Eczacıbaşı, 2008, s. 1108)” etkilenen Edvard Munch ise ‘Çılgılık’ resminde olduğu gibi (Resim 4.5.) bireyin ruh ifadelerini yansıtmaya çalışarak kıvrımlı ve akıcı çizgisel renkleri şiddetli bir biçimde yüzeye uygulamasının yanı sıra çalışmalarında acı, ölüm, hastalık gibi konuları sıklıkla işlemiştir. Ele aldığı bu konuları işlerken renkleri duyguların aktarımında bir araç olarak kullanmıştır. Edvard Munch'ın renklere karşı duygusal yaklaşımı, oluşturduğu eserlerinde renklerin psikolojik etkilerini de (kırmızının şiddeti temsil etmesi gibi) vurgulayarak kullanmıştır.



Resim 4.4. James Ensor, La Mort et les Masques, 78.5x100 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1897



Resim 4.5.Evard Munch, ığlık, 84x66 cm, Karton Üstüne Tempera ve Kazein, 1893

Avrupa'da sanatçılar izlenimciliğe karşı olarak doğadaki ışığın ve rengin izlenimlerini yansıtmayı reddetmiş, kendi iç dünyalarını şiddetli renk tonları ve kaba fırça vuruşlarıyla düzenledikleri resimlerle aktarmayı sanat için temel olarak kabul etmişlerdir. Bu ortamda Dışavurumculuğun merkezi konumuna gelen Almanya'da Die Brücke (Köprü) ve Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) gibi, sanatçıların bireysel olarak gelişmelerine imkân tanıyan gruplar ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılın ilk manifestolu akımı olma özelliğini taşımasına rağmen yaptıkları çalışmalarla biçimsel olarak birbirinden bağımsız bir sanat topluluğu olan Die Brücke (Köprü) grubu, Almanya, Deresten kentindeki bir grup mimarlık öğrencisi tarafından

1905 yılında kurulmuştur. Almanya dışavurumculuk sanatının öncüleri olan bu grup kendilerine amaç olarak Hayatın içindeki korku, acı gibi duyguları yansıtmak olarak görmüşlerdir. Akımın aynı zamanda manifestosunu ahşap baskı ile hazırlayan Ernst Ludving Krichner'in yanı sıra Erich Heckel, Karl Schmith Routlus ve Fritz Beyl den oluşan ve sonrasında farklı sanatçıların da dahil olduğu bu grupta figüratif bir üslup benimsenmiştir. Grubun adını ise Nietche'nin 'Hedef değil köprü olmak gerek' sözcüğünden yola çıkarak eski sanat anlayışıyla yirminci yüzyıl sanat anlayışı arasında bir 'köprü' kurma çabasında olmuşlardır (Antmen, 2010, s. 37).

Dışavurumculukta esas olarak kullanılan serbest fırça darbeleriyle birlikte, doğal renkler dışına çıkarak şiddetli canlı renkler kullanan Die Brücke grubundaki Krichner derinliği olmayan geniş renk yüzeyleri kullanmıştır. Çalışmalarda “duygu ve deneyimi büyük sade biçimler ve katıksız renklerle vermek (Eczacıbaşı, 2008, s. 865)” gerektiğini söyleyen Krichner; kullandığı figürlerdeki renkler çevresinde güçlü dış çizgiler kullanmıştır (Resim4.6.).



Resim 4.6.Krichner, Gösteri Sanatçısı (Marcella), 100x76 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1910

Almanya’da Die Brücke (Köprü) grubu dışında öne çıkan diğer bir grup ise Wassily Kandinsky ve Frans March öncülüğünde, sanat üzerine soyuta varan fikirleriyle, farklı görüşlere izin vermeyen NKVM (Münih Yeni Sanatçılar Birliği) den ayrılarak daha özgür görüşlü olan Der Blue Raiter (Mavi Atlı) grubunu kurmuşlardır.

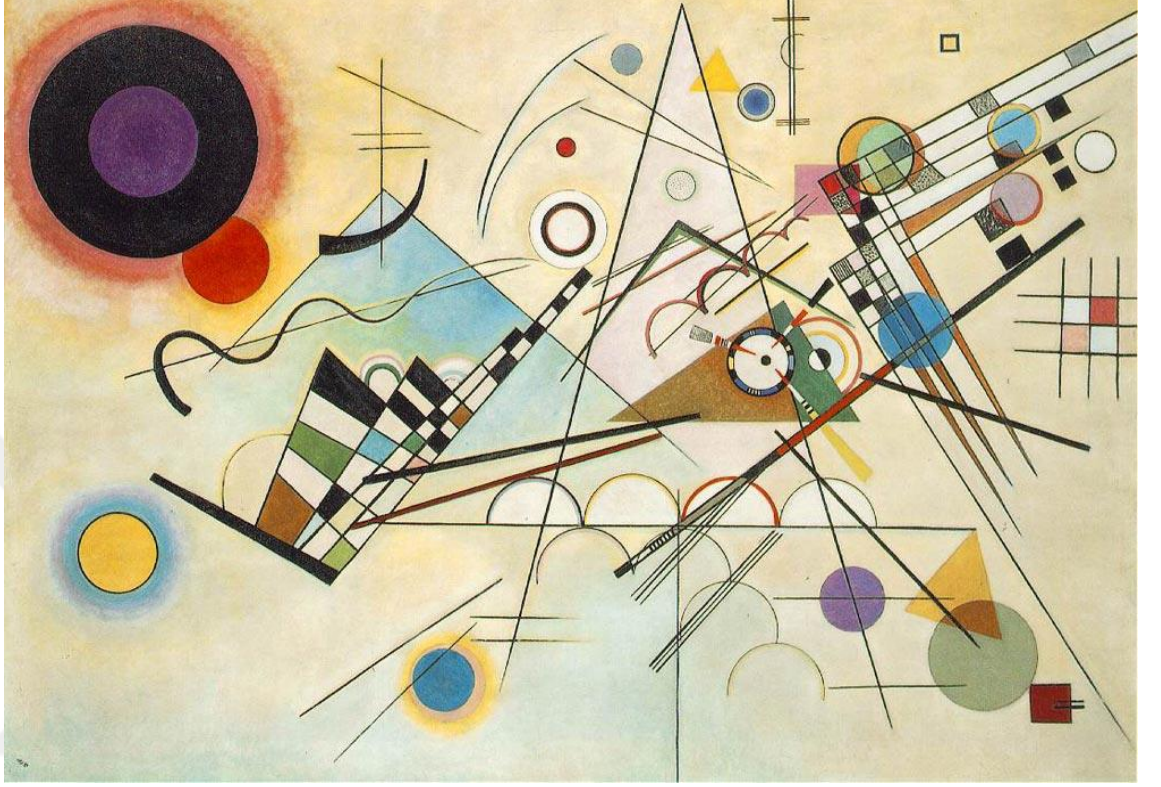
“Yirminci yüzyıl sanatının en ufuk açıcı gruplarından biri olan Der Blaue Reiter (grup, Kandinsky’nin 1903’te yaptığı bir resmin adını taşımaktadır), nerede ve ne zaman çıktığını bir yana bırakıp iyi sanatı öne çıkarmayı amaçlıyordu. Üyelerinin zorla bir tarza uymalarını değil, yalnızca iç benliklerini ifade etmelerini istiyordu. Kandinsky: ‘Yalnızca gerçek sanatçılara değer veririm. Onlar, bilinçli yada bilinçsiz bir şekilde, içsel yaşamlarını tümüyle özgün bir biçimde ifade eder, yalnızca bu amaca ulaşmak için çalışırlar,’ demektedir. Sanatta ruhsal gerçeklik arayışı, grubun desteklediği ve meydana getirdiği geniş bir yelpazedeki gerçekçi-olmayan sanat eserleriyle birlikte Der Blue Reiter’in uluslararası faaliyet alanına ve etkiye sahip olmasına yol açtı(Kandinsky, 2013, s. 8).”

Kandinsky ve March’ın bu yenilikçi tavırları gölgesinde oluşturulan Der Blaue Reiter’da belli bir tavır içinde olmadan farklı tutumlarda özgür bir yaklaşım sergilemişlerdir. Die Brücke’nin figüratif bir yaklaşım göstermelerinin aksine Der Blaue Reiter sanatçıları çalışmalarında daha çok soyut bir tavır benimseyerek yeni biçimler bulmayı gerekli görmüşlerdir. Yumuşak ve parlak renkler kullanarak oluşturdukları bu resimlerde sert ve köşeli biçimler kullanmışlardır.

Bu grup içerisinde gerçekleştirdiği çalışmalarla çağdaş sanatın en etkili bireylerinden biri olan Wassily Kandinsky Rusya’dan sanat eğitimi görmek için gittiği Münih’te sanat anlayışına etki edecek olan çalışmaları inceleme fırsatı buldu. Burada incelediği İzlenimci sanatçıların sergilerinin yanı sıra özellikle “ nesnenin maddeden arındırılmasına ilk kez Monet’nin ‘Saman Yığınları’ resminde karşılaşmıştı ve bu süreçte Neoizlenimciler, Sembolistler, Fovistler ve Kübistlerle ilişkiye geçti(Kandinsky, 2013, s. 9).” Bu etkiler sonucu olarak doğayı; soyutlama üzerine yaptığı çalışmalarla tamamen renk, çizgi ve biçimler üzerine soyutlamış olduğu yeni bir anlayışa ulaştı.

Kandinsky ‘Sanatta Ruhsallık Üzerine’ kitabında kendi resimlerinde oluşturmaya başladığı soyutlamanın temellerini geometrik formların renkile ilişkilendirerek “formu, renk yüzeylerini ayıran çizgi (Kandinsky, 2013, s. 71)” olarak tanımlar. Çalışmalarında

sık sık kullandığı geniş renk yüzeyleri üzerindeki bu geometrik ve doğrusal şekillerle Kandinsky iç duygularını dışsal bir ifadeye dökme biçimi olarak sunmuştur (Resim 4.7.).



Resim 4.7. Wassily Kandinski, Kompozisyon VIII, 140x201 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1923

4.3. 1945 SONRASI RESİMDE RENK OLGUSU

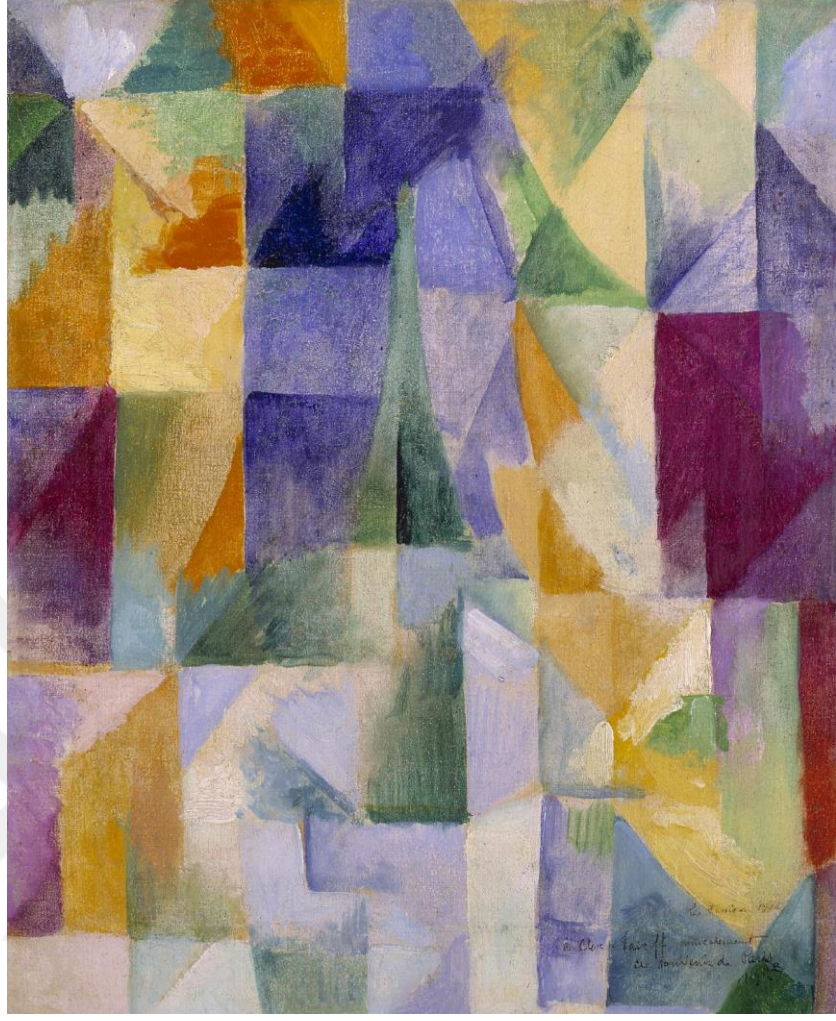
Sanat tarihinde bir kırılma noktası olarak değerlendirdiğimiz Empresyonizm sanat akımının, yalnızca doğadaki renk ve ışığın hareketini inceleyerek, nesneyi geri plana atmasıyla başlayan soyutlama eğilimi; çalışmalarıyla sanatçıların aşama aşama natüralizmden uzaklaşmalarına neden olmuş ve soyut sanatı yani 20. yüzyılın öne çıkan sanatsal yorumunun temelini oluşturmuştur. Empresyonizm'in nesneyi (bunun yanı sıra konuyuda) önemsizleştirerek başlattığı bu eğilimin sonucu olarak ortaya çıkan yeni durumda, doğayı geometrik formlar üzerine temellendiren Cezanne; Klasik sanatla, Modern sanatın temel biçimi olarak gördüğümüz 'Soyut Sanat' arasında bir köprü olarak bağ kurmuştur.

Çalışmalarında Empresyonist sanatçıların doğayı gözlemleyip oluşturdukları izlenimlerden uzaklaşarak nesnelere kütleleriyle vermeye başlamasının sonucunda

Cezanne; Fovizm'in çıkış noktası olmasına ek olarak çalışmalarında doğayı geometrik formlar olarak değerlendiren Pablo Picasso ve Georges Braque'ın öncülüğünde oluşmaya başlayan Kübizm içinde çıkış noktası olmuştur. "Yalnız bu adı geçen sanatların değil, tüm çağdaş geometrik soyut sanatların başına Cezanne'ı koymak gerekir. Hatta daha ileri giderek; 'Paul Cezanne, bugün Soyut denen resmin babası olarak kabul edebiliriz' de diye biliriz(Tunalı, 2011, s. 123)."

"Wassily Kandinsky'nin çalışmalarıyla ana yönünü alan 'soyut sanat', yeni bir sanat ilkesinden hareket ediyordu. Bu ilke, sanatı, artık doğanın ve nesnelerin bir ifadesi olarak görmüyor da, Kandinsky'nin deyişi ile doğanın sanatı bozduğuna inanıyordu. Bu anlamda sanat, doğanın bir taklidi değil, tersine, sanat, sanatçının renk, çizgi ve biçimlerle meydana getirdiği, doğa ve nesnelerle ilgili olmayan, 'kendine özgü' bir varlık olarak anlaşılıyordu. Bu anlamda sanat gitgide doğa ile ilgisini azaltarak, ilkin doğanın bir deformation'u (analitik kübizm) olur, daha sonrada sentetik kübizmde salt kurgusal bir sanat olur. Bu kurgusal nitelik içinde, sanat yapıtı, giderek kendine özgü bir varlık, yalnızca biçim, çizgi ve renklerden oluşan, bu elemanların dışında başka hiçbir obje'yi ifade etmeyen yada doğayı taklit etmek gibi bir görevi üstlenmeyen bir varlık olarak oluşur(Tunalı, 2011, s. 175-176)."

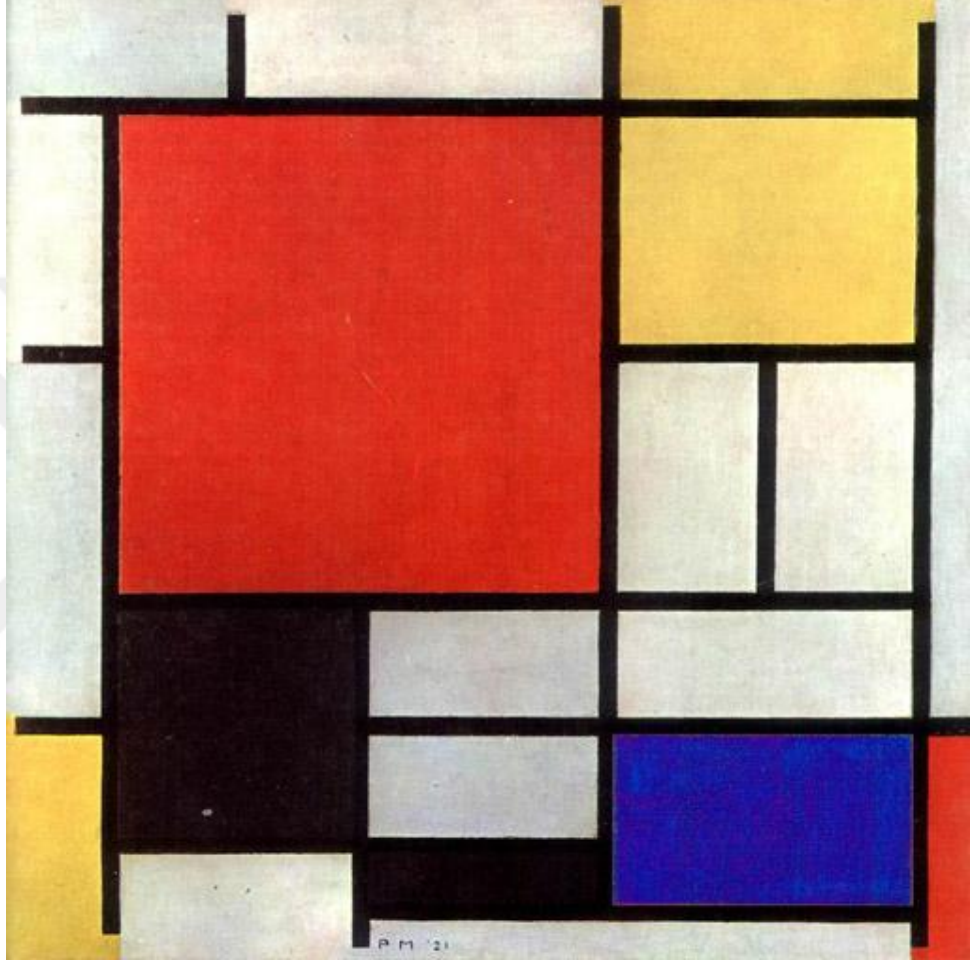
Kübizmden yola çıkarak oluşturmaya başladığı çalışmalarında Robert Delaunay renkleri kontrastlarıyla birlikte tuval yüzeyinde kullanarak soyutlamaya gitmiştir. Michel Eugene Chevreul'un 'yetmiş iki bölümlük renk diyagramı' ile renk üzerine yaptığı çalışmalar sonucu ileri sürdüğü tezinden (eşzamanlı renk kontrastları ilkesi 1839) etkilenen Delaunay renklerle çalışmalarını sürdürerek Orfizm akımını başlatmıştır. Nesnelerin ve mekânın sadece renkler aracılığıyla tuval yüzeyine aktarılabilceğini savunan Delaunay renklerin uyumu ile oluşan 'yavaş devinim' ve karşıt renkleri kullanarak oluşturduğu 'hareketli devinim' içeren çalışmalarına dayanan 'eşzamanlılık' (simultanisme) kuramını geliştirmiştir. 'Eyfel kulesi' ve 'Eşzamanlı Pencereleler' gibi oluşturduğu serilerde ışık ve rengi özdeşleyerek elde ettiği renk tekniğiyle Macke ve Klee'yi etkilemiştir (Resim 4.8.). Soyut Sanat kapsamındaki bu çalışmalarıyla Delaunay bunun yanı sıra devinimi renklerin karşıtlığını kullanarak tuvale aktarması Kinetik Sanat için bir temel olmuştur(Eczacıbaşı, 2008, s. 392).



Resim 4.8. Robert Delaunay, Şehrin Üzerindeki Pencere, 46x37.5 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1912

İlk olarak Hollanda manzara resimleri ile Başlayan Piet Mondrian ise ilk çalışmalarındaki “Hollanda manzaraları, onun dikey ve yatay unsurları vurgulamaya; böylece elde ettiği iki boyutlu yapının yine Hollanda manzaralarına özgü derinlik özelliğiyle oluşturduğu gerilimden yararlanmaya yönlendirdi (Lynton, 2009, s. 74).” Doğadan yola çıkarak oluşturmaya başladığı bu yatay ve dikey çizgilerle tuval yüzeyi üzerini kaplayan ve kübizmden etkilenerek soyutlamaya yönelen Mondrian renklerin çeşitliliğini azaltarak dikey ve yatay çizgiler arasına yerleştirdiği; mavi, kırmızı ve sarı renkleri kullanmıştır (Resim 4.9.). Bunun sonucu olarak oluşturduğu çalışmalarını renk ve çizgi üzerine kuran Piet Mondrian’ın hedefini ‘Yeni Plastik Üzerine Notlar’ da “İlişkileri plastik olarak renk ve çizgi karşıtlıkları aracılığıyla dile getirmek (Harrison & Wood, 2011, s. 317).” olarak aktarırken amacı ise “yaşamın temelinde yatan, ancak

doğada anlatımını bulamayan, denge ve uyumun evrensel ilkelerini dile getirmek, doğal biçimleri yatay ve dikey ilişkilerinin değişmeyen öğelerine, doğal renkleri ise temel renklere indirgemekti (<http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/17851-piet-mondrian-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>).



Resim 4.9.Piet Mondrian, Kırmızı, Sarı, Mavi ve siyahla kompozisyon, 60.90x60.90cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1921

“ Soyut Sanat’inen etkili öncülerinden olan Delaunay,Mondrian ve Malevich tümüyle betimleme dışı bir sanata yönelirken, Kübizmden yararlanmışlardı. Delaunay’ın sanatı ışık, renk ve hareket lirizmine ağırlık veriyor herhangi bir genel felsefeyi dile getirmeyi amaçlamıyordu. Mondrian’ın sanatı evrensel değerleri ve (yin ile yang birleşmesinde olduğu gibi) karşıtların yan yana geldiği varoluşu dile getiriyordu; ona göre, yaptığı dinamik fakat uyumlu tablolar henüz gerçekleşmemiş fiziksel ve ruhsal dünyanın modelleri olarak görülmeliydi, böyle bir dünyada

resmin gereği olmayacaktı. Malevich ise, doğrudan doğruya dinsel olmamakla birlikte, teknolojik dünyayı yadırgadığını belirten görüntüler sunuyordu(Lynton, 2009, s. 82).”

20. yüzyılın ilk yarısı sonlanmaya yaklaşırken sanat dünyasında meydana gelen hareketlilik Ahu Antmen’in de ‘20. Yüzyıl Batı Sanatı Akımları’ kitabında aktardığı gibi “Hem Almanya ve İtalya’daki sanatçılara karşı gösterilen tavırlar, hem de ikinci dünya savaşı gibi büyük bir kargaşa (Antmen, 2010, s. 143)” Avrupa’daki tüm halk gibi sanatçıları da yeni umutlar içinde ABD’ye yönelmelerinde etkili olmuştur. Bunun sonucu olarak, o zamana kadar dünyanın sanat merkezi konumunda olan Paris artık yerini New York’a bırakmaya başlamıştır.

Avrupa’dan Amerika’ya uzanan bu sanat yolunun neticesinde ortaya çıkan ve ‘Soyut Dışavurumculuk’ (Abstract Expressionism) olarak adlandırılan bu yeni akım her ne kadar Amerika’da New York merkezli olarak şekillenmeye başlasa da Avrupalı sanatçılar tarafından oluşturulmuştur. ‘New York Okulu’ olarak da değerlendirilen Soyut Dışavurumculuk’un sanatçıları bu yeni ortamlarında birçok farklı kültür arasında kalmalarının da etkisi ile yeni sanatsal sorunlar üzerine kafa yormak zorunda kaldılar.

“ New York Okulu Sanatçılarının çoğu kültürel, felsefi, estetik nitelikli formatif(gelişimin erken safhası) konularla karşı karşıya kaldılar. Bunlar toplumsal duyarlılık gerekliliğini, varoluşçuluğu, Sürrealistlerin bilinç altına karşı, gerçekçi bir Amerikan yorumundan kaynaklanan ilgiyi, Meksika etkisini ve Avrupa Modernizmi’nin formel dağarcığını – özellikle Kandinsky’nın 1910-1914 arası soyut dışavurumculuğu, Mondrian, Picasso’nun Guernica’sı, iki savaş arası Kübizm ve soyut Sürrealizm – içeriyordu. Kübizm’den yüzeysel resim espasını ve resim düzlemine yaklaşımı ele aldılar. Biomorfik formlar ve otomatist unsurlar, Sürrealizmden ve Picasso’nun 1930’lu yıllardaki çalışmalarından geldi. Kandinsky ise erken dönem yapıtlarıyla, fırça çalışması ve ressamlık konusunda özgürlük ve amacın etik ciddiyetini besleyen moral ton konusunda ilham verdi(Fineberg, 2014, s. 34).”

Jonathan Fineberg’in aktardığı Avrupa Sanatının, Soyut Dışavurumculuk üzerindeki tüm bu etkilere rağmen, New York merkezli olarak ortaya çıkan bu yeni akımın kendine özgü farklılıkları da bulunmaktaydı. Renk ve biçimlerin kombinasyonu ile oluşturdukları çalışmalarda kendi bireyselliklerini aktaran Soyut Dışavurumcu

akımın sanatçıları, büyük tuval boyutları kullanmalarıyla da Amerikan Soyut dışavurumculuğun temel özelliklerinden birini oluşturmuşlardır. Ahu Antmen'in de yazdığı gibi farklı kompozisyon anlayışlarına yol açan bu durum "Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbirleriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açması (Antmen, 2010, s. 147) " New York Sanat Okulu Sanatçılarının çalışmalarında görülen ortak bir özellik olmuştur.

Kendine özgü bu yeni kavrayışlarıyla birlikte Soyut Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarını tamamen soyut içerikler barındırmıyordu. Figür çalışmaları da bulunan resimleriyle birbirlerinden farklı tutumlar içindeki bu sanatçılar 'gerçek üstçülük' sanatının temel prensibi olarak da değerlendirilen "çağrışımlar" ve "özdevinim (otomatizm)" den de yola çıkıyorlardı. Dışavurumculuğun temel özelliği olan resme başlamadan önce hiçbir hazırlığa gerek duymamayı sürdürerek anlık 'ifade'leri biçimlendiriyorlardı. Tasarlama ya da hazırlık sürecini ortadan kaldıran bu görüş neticesinde tuval yüzeyi üzerinde hiçbir sınır olmadan gerçekleşen resim yapma süreci Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarındaki en önemli evre olarak büyük bir önem kazanıyordu(Eczacıbaşı, 2008, s. 1431).

20. yüzyıl öncesi dönemde Ekspresyonizm içerisinde sanatçıların resimleri kendi duygu ve iç dünyalarının ifadesinin yansıması olarak aktardıklarını belirtmiştik. Dışavurumculuğun getirdiği etki ile birlikte bireysel bir tavır gösteren Soyut Dışavurumcularda " Bundan sonra duygusal ve dışa vurumcu olmanın ötesinde, kavramlara yönelik daha deneysel ve zaman zaman da protest hareketlerin çoğaldığına tanık oluyoruz(Kalfa, 2016, s. 28)." Bunun sonucu olarak sadece tuval yüzeyi üzerinde renk ve şekillerle kendilerini ifade eden Soyut Dışavurumcular;ek olarak resim yüzeyi olarak kullanılan tuvali bir yanılama alanı olarak görmüyorlardı. Adolph Gottlieb, Mark Rothko, Barnett Newman'ın 1943 de ki Amerikan Soyut Dışavurumculuk hakkındaki açıklamalarında "Bizler, karmaşık düşüncelerin yalın ifadesinin peşindeyiz. Büyük boyutlardan ve biçimlerden yanayız çünkü bunlar kendilerini daha çok gösterebilmektedirler. Bizler resim yüzeyini yeniden görünür kılmayı arzu ediyoruz. Derinliksiz yüzeylerden yana olmamız, derinlik yanılmasını aşarak hakikati göstermek çabamızdan kaynaklanmaktadır(Antmen, 2010, s. 154)."Olarak açıklamışlardır.

Jackson Pollock ve Williem de Kooning ile özdeşleşmesinin yanı sıra Franz Kline, Robert Motherwell’ide kapsayan Aksiyon (Hareket) Resmini Amerikan Soyut Dışavurumcu sanatçıları büyük tuval yüzeyleri kullanarak oluşturmuşlardır. Soyut Dışavurumculuk içerisinde kendilerine ait farklı bir grup özelliği gösteren bu sanatçılar çalışmalarını; “Jackson Pollock yere serdiği geniş tuvaler üzerine delikler açtığı teneke kutulardan boyaları damlatıp yüzeylere saçarak(Resim 4.10.), Willem de Kooning eylemlerini fırça darbeleriyle gerçekleştirerek, Franz Kline beyaz bırakılmış zemin üzerine doğu kaligrafisini anımsatan kesik uçlu ya da oval siyah fırça vuruşlarını atarak ve Robert Motherwell ise çağdaş olayların yaşam, ölüm, zulüm gibi duyguları lekesele bir yaklaşımla tuvallerine aktararak oluşturulan resimleriyle dikkat çekmişlerdir(Karabaş & Yıldız, 2016, s. 353).” Soyut Dışavurumculuk içerisinde zamanla ortaya çıkan bu gruplaşmanın bir diğeri ise; Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt ve Mark Rothko’nun çalışmalarında vurguladıkları ve yukarıda verdiğimiz 1934 deki yazılarında aktardıkları gibi büyük tuval yüzeyleri üzerinde tek renk (Monokrom) tonlu resimler yaparak ‘ Renk Alan Resmi’ anlayışını oluşturmuşlardır.

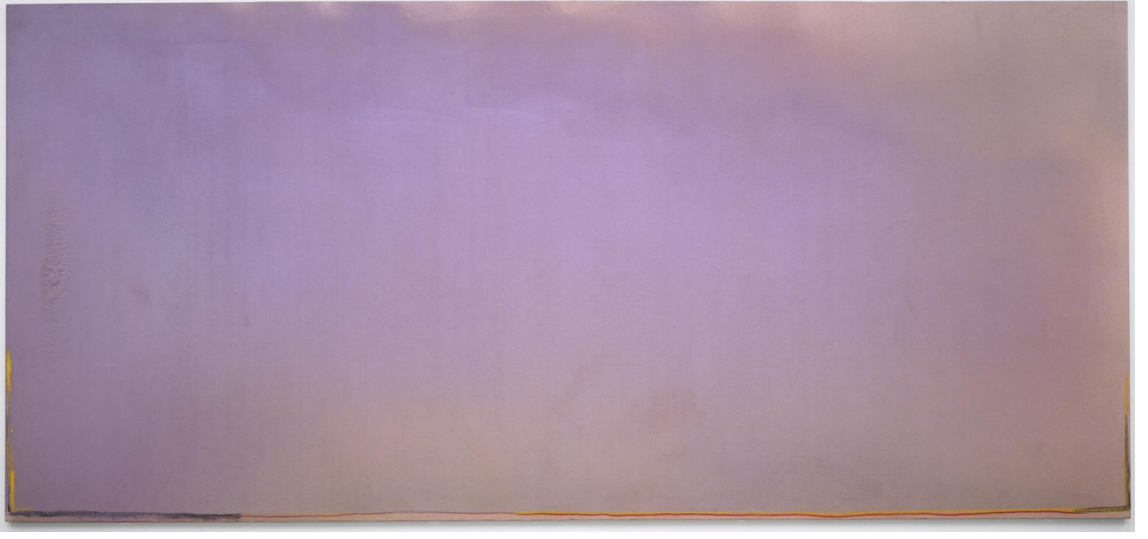


Resim 4.10.Jackson Pollock, Numara 1, 173x264 cm, Tuval Üzerine yağlıboya, 1948

Zaman içerisinde ortaya çıkan farklı gruplar; Amerikan Soyut Dışavurumculuğun geniş yüzeyli büyük tuvaler kullanmalarını ve bu tuval yüzeyini kaplayan renk-biçim kombinasyonunu sürdürmelerinin yanı sıra soyut dışavurumcu sanatçılarının derinlik yanılması yerine resim yüzeyini ön plana çıkarmalarını da devam ettirmişlerdir. Tüm

bunlara ek olarak New York Okulu'nun geleneğini devam ettirmiş ve farklı görüşlerde ekleyerek yeni sanat anlayışları ortaya çıkmıştır. Soyut Dışavurumculuk akımının "Renkçiliğini tavır olarak sürdürmekle birlikte, gerilim ve hareket yerine, uyum ve denge niteliklerini benimseyen yeni bir soyutlama türü belirlemiştir. Aynı dönemde gene Soyut Dışavurumculuk'un bazı özelliklerini benimseyen ancak ona karşıt tutumda ikinci bir tür soyutlama daha ortaya çıkmıştır. Yalınlığı, renk alanları arasındaki kesin sınırları ve geometrik nitelikteki biçimleri yeğleyen bu soyutlama farklı bir tavır içinde gelişmiştir. Her iki tür soyutlama da önceleri 'Ard Ressamca Soyutlama' adı altında anılmışsa da giderek 'Renk Alan Resmi' ve 'Minimal Sanat' olarak birbirinden ayrılmışlardır(Eczacıbaşı, 2008, s. 1309-1310)."

20. yüzyıl Soyut dışavurumculuk akımı içerisinde gösterilen Al Held, Frank Stella, Helen Frankenthaler, Morris Louis, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Frank Stella, Ad Reinhardt gibi Soyut Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarıyla zaman içerisinde farklı görüşler benimsemeleri onların farklı anlayışlar içinde anılmalarına neden olmuştur. "Başlangıçta Ard Ressamca Soyutlama tanımı altında sunulan Held, Stella, Kelly ve Noland, akım yerleştikçe Minimalist olarak tanınmışlardır. Diğer yandan Ard Ressamca Soyutlama, başlangıçta Olitski, Frankenthaler ve Francis gibi, büyük tuvaler üstüne az sayıda öğeyle çalışan; ancak kesin bir geometriyi ve sert kenarlı renk alanlarını kullanmayan, daha yumuşak ve atmosferik resimler yapan sanatçılar da içermiştir(Resim4.11.). Giderek bu tür sanatçılar, Renk Alan Resmi akımı içinde yer almıştır(Eczacıbaşı, 2008, s. 122)."



Resim 4.11. Jules Olitski, Instant Loveland, 294.6x645.7 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 1968

Soyut Dışavurumculuk akımının en güçlü temsilcilerinden olan Mark Rothko; Amerikan sanatçıların genel özelliği olan ‘büyük boyutlu tuvaler’ kullanarak çalışmıştır. Ele aldığı bu büyük tuval yüzeylerinde üst üste yerleştirdiği geniş renk alanlarını yumuşak geçişlerle vurgulayarak tuval yüzeyinde kendine çeken bir derinlik oluşturmuştur. Paralel ve simetrik dikdörtgenler halinde, tek renk tonlarını (monokrom) kullanarak çalışmıştır(Resim 4.12.).



Resim 4.12. Mark Rothko, Black on Maroon, 266.7x381.2 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya-Akrilik-Tempera, 1958

Mark Rothko; 1947 deki ‘Romantikler Acele Etmişlerdir’ yazısında “ Benim resimlerim gerçekte birer dramdır;herbir şekil, bu dramı sahneleyen birer oyuncudur. Utanıp sıkılmadan her türlü hareketi dramatik olarak ifade edebilen oyunculara olan gereksinimden yola çıkarak şekillenmişlerdir(Antmen, 2010, s. 156).” Diyerek tarif ettiği, dingin ve durağan halde görülen çalışmalarına, yoğun bir duygusallık yükleyerek üretmiştir.

ABD’li Soyut Dışavurumculuk sanatçılarından olan Barnett Newman ise; Aksiyon (Hareket) resmi sanatçılarının bir ön hazırlık yapmadan doğrudan tuval yüzeyi üzerinde çalışmalarının aksine, resimlerini önceden tasarlayarak oluşturmayı tercih etmiştir. Büyük boyutlar halinde yatay bir dikdörtgen tuvali dikey boya yüzeyleriyle bölen Newman; çalışmalarındaki resimsel dili “ilki geniş parçalanmamış ve düzene sokulmamış bir renk yada renk alanı, ikincisi bu alanı bölen ve kesen başka bir renk sütünü(Lynton, 2009, s. 238)” olarak iki kısma ayırmıştır(Resim 4. 13). Bunun etkisi ile birlikte büyük boyutlu tuvaldeki yalın renk yüzeyleri ve bunu kesen ‘zip(vınlama)’ renk çizgileriyle zaman içerisinde Minimal Sanat’ın içerisinde değerlendirilen sanatçılardan biri olmuştur.



Resim 4.13. Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimis, 2.42x5.41 m, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1950-51

Amerikan Soyut Dışavurumculuğu kapsamında gelişen Amerikalı sanatçılar zaman içerisinde farklı gruplanmalar içerisinde yer alarak kendi tarzlarını bulma yönünde çaba göstermişlerdir. Zaman zaman farklı gruplar içerisinde de değerlendirilen

bu sanatçılar Soyut Dışavurumculuğun ardından; Ard Ressamca Soyutlama, Renk Alan Resmi, Sert Kenar ve Minimalizm gibi Sanat gruplarında yer almışlardır. Bu gruplar içerisinde yer alan sanatçılar zaman içerisinde kendi bireyselliklerini ön plana çıkararak daha bağımsız yeni anlayışlara yol açmıştır.



SONUÇ

Bu tez çalışmasında sanat tarihi boyunca rengin yüzey üzerinde sanatçılar tarafından nasıl değerlendirildiği ele alınmıştır. Renk, tarihsel süreç içerisinde birçok alanda ilgi odağı olarak; sanatın yanı sıra birçok alanda da kullanılmıştır. Rengin bu geniş doğası resim sanatı üzerinde büyük bir etki oluşturmuştur. Birey üzerinde duygusal açıdan derin bir etkiye sahip olan renk, hem duyguların hissedilmesinde hem de çok yönlü bir anlatım aracı olarak kullanılmasında iç dünyamızı yansıtılabileceğimiz bir alan sunmaktadır. Bu süreç içerisinde tabii olarak biçimlerin görülüp değerlendirilmesinde en büyük etkiye sahip olan ışığın nesne üzerine çarpıp yansıtılarak göz tarafından algılanması ve bunun sonucu olarak sanatçının, resimde renk olgusunu ifade etmesi durumu, birçok bilimsel ve sanatsal çalışmanın tetikleyicisi olmuştur.

Kullanabildiği yüzeyleri duygu ve düşüncelerini yansıtmak için bir araç olarak değerlendiren sanatçı; yaptığı resimlerin ilk örneklerinde her ne kadar sanatsal bir amaç gütmese de, bu resimler; büyü veya her ne amaçla kullanılmış olursa olsun, üreticisinin amaçlarını yansıtmak için kullandığı bir alana dönüşmüştür. Bu süreç içerisinde sürekli bir değişim ve gelişim içinde olan insan hayatındaki bilimsel ve sanatsal faktörler; fikirlerin yanı sıra sanatçıların kendi içlerinde barındırdığı birikimlerle insanları harekete geçirme amaçlarını da etkilemiştir. Antik dönemlerden itibaren yüzey üzerinde kendini ifade etmede bir araç olarak 'renk' kullanımını değerlendiren sanatçı; ortaçağdan itibaren kilisenin etkisiyle resimleri oluşturmuş ve renkleri kullanmıştır. Rönesans'ta Hümanizm düşüncesi ile birlikte kilisenin baskısından kurtulmaya başlayan sanatçı, kendini ifadede her ne kadar Antikçağdaki renk anlayışını ve dini konuları ele almayı devam ettirse de Rönesans ile başlayan (bilimsel buluşlar, matbaanın yaygın olarak kullanılmaya başlanması gibi) gelişmeler sonucu kendine yeni kapılar açmıştır. Bu dönemde resimlerinde kullanılan yüzeylerin ahşap veya duvardan ağırlıklı olarak tuval yüzeyine doğru kaymaya başladığını görmekteyiz. Perspektif'in kullanımı ve yüzey üzerinde rengin ton değerinin yumuşatılması gibi yeni bir etki sağlayan teknikler resim yüzeyinin yeni bir anlamsal boyuta ulaşmasını sağlamıştır.

Büyük olayların, endüstrileşmenin yaşanması, sanayinin gelişmesi, teknik icatlar (teknoloji ve fotoğraf makinesinin kullanımı) ve yeni keşiflerin ortaya çıkması gibi birçok etken çevresinde yoğrularak farklılaşmaya başlayan resim sanatı, artık uzun süreden beri ele aldığı doğayı taklit etme durumundan uzaklaşmaya başlamıştır.

Bilimsel keşifler ve bunun etkisi sonucu insan çalışma hayatındaki hareketliliğin artması ile birlikte resim sanatı da bu değişimlerden etkilenerek gelişimini sürdürmüştür. 17. yüzyıl öncesi rengin sistematik incelenmesi üzerine araştırmalar sınırlı iken teknolojik buluşlar ve icatlarla birlikte Newton'un renk üzerine yaptığı çalışmalarla gelişim göstermeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak renk üzerine yapılan bilimsel araştırmalarda dahil olmak üzere resim sanatı bilimsel kuramlardan da etkilenmeye başlamıştır. Günün belli bir zaman diliminde doğrudan açık havada çalışarak doğal ışığı gözlemlemekle birlikte 'ışık ve renk' başlığı altında ilk olarak inceleyen sanatçılar ise Empresyonistler olmuştur. Bu döneme kadar gelen süreçte ışık ve renk sanatta daha çok "araç değer" olarak atölye ortamında oluşturularak nesnenin durumu hakkında bilgi vermesi açısından kullanılmıştır. Ancak Empresyonizm ile birlikte atölye dışına çıkan sanatçı nesnenin kalıpları dışına çıkarak ışık ve rengi bir "değer" olarak ele almışlardır. Ve bunun sonucu olarak daha çok doğa üzerine yoğunlaşan Empresyonistler için konudan ziyade ışık ve renk temel problem olarak değerlendirilmiştir. Resimlerindeki renk olgusu ile Empresyonizm 20. Yüzyıla gelindiğinde sanat kuramlarının büyük bir kısmını etkilediği görülmüştür.

Dünya savaşları ve baskıların da etkisi ile birlikte sanatçılar ve fikirleri, sanat merkezi olarak değerlendirilen Avrupa'dan Amerika kıtasına kaymasına neden olmuştur. Resimde rengi ele alımlarına bakıldığında büyük boyutlu tuval yüzeyleri üzerinde geniş renk alanları kullanarak anıtsal bir anlatım sergileyen ve iç dünyalarındaki duygusal yoğunluğu renk ve biçimlerle aktarmaya başlayan sanatçılar,yüzey üzerinde geniş renk alanları kullanarak daha soyut kavramlara yönelmişlerdir. Dışavurumculuk, Fovizm ve Op Art gibi farklı sanat ekolleri altında yer alarak kendi üsluplarını arayan ve zamanla kendi bireyselliklerini ön plana çıkararak daha bağımsız yeni sanat anlayışları geliştiren sanatçılar, çalışmalarında kullandıkları yüzey ve renk alanlarıyla yeni kavramlar oluşturmanın yolunu açmışlardır.

Sonuç olarak mağara resimlerindeki sınırlı renk çeşitliliği zaman içerisinde insan hayatına etki eden (teknik gelişimler, sanayi, kuramsal değişimler, duygusal güçlükler gibi) birçok etmenle birlikte yoğrularak hem renk çeşitliliğini hem de kullanım alanındaki çeşitliliğini artırmıştır. Bunun yanı sıra sanat tarihinin her safhasında yerini alan renk, sanatçının duygularını coşkulu bir ritim içinde yada tamamen bilimsel temellere oturarak yüzey üzerine aktarabilmesi, rengin devam eden sanat sürecinde temel öğelerden biri olarak kullanılmaya/değerlendirilmeye devam edeceğini göstermektedir.

Bilimsel çalışmaların etkisi ile kullanım alanı artan rengin dijital ortamdaki kullanımını giderek artırmıştır. Bunun yanı sıra dijital baskı veya ışık etkilerinin de kullanılmaya başlanılması artık sadece tuval yüzeyi ile kendini sınırlamayan sanatçı için bugün olduğu gibi gelecekte de yeni fikirlerin oluşmasına yol açacaktır.

KAYNAKÇA

- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı.
- Antmen, A. (2010). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atasoy, N. (1976). *17. ve 18.Yüzyıllarda Avrupa Sanatı*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Avcı, S. (2014). Bilimsel Renk Bilgisinin Resim Sanatındaki Yansımaları. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* , 53-67.
- Bakır, B. (2003). *Mimaride Rönesans ve barok*. istanbul: Nobel yayıncılık.
- Bazin, G. (2015). *Sanat Tarihi / sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*. (S. Hilav, Çev.) istanbul: Kabalcı.
- Beksaç, E. (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. İstanbul: Engin.
- Buchholz, E. L., Bühler, G., Hille, K., Kaeppele, S., & Stotland, İ. (2012). *Sanat, Başvuru Kitapları*. (D. N. Özer, Çev.) çin: NTV.
- Cumming, R. (2008). *Sanat-Görsel Rehber*. (A. 1. Önel, & A. Çetinkaya, Çev.) çin: İnkılap.
- Çağlarca, S. (1993). *Renk ve Armoni Kuralları*. İstanbul: İnkılap.
- Eczacıbaşı. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1-3). istanbul: Yem Yayınları.
- Eczacıbaşı. (2008). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3). istanbul: Yem Yayınları.
- Erden, E. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*. İstanbul: Hayalperst Yayınevi.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2013). *Bir Resme Nasıl Bakmalıyız?* İstanbul: Tekhne.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (S. Atay-Eskier, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Goethe, J. W. (2013). *Renk Öğretisi*. (İ. Aka, Çev.) İstanbul: Kırmızı.
- Gombrich, E. (2015). *Sanat ve Yanılsama*. (A. Cemal, Çev.) Çin: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) Çin: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram- 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (D. R. Küçükerdoğan, & B. Ergüder, Dü) İstanbul: İnkılap Kşitapevi.
- Honour, H., & Fleming, J. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Alfa.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum Süreci İçerisinde Sanatın Tarihi*. istanbul: Hayalperest.
- Kalfa, Z. (2016). 20. yüzyıl Resim Sanatı ve New York. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* , 16-33.
- Kandinsky, W. (2013). *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (G. Ekinici, Çev.) İstanbul: Altıkırkbeş.
- Karabaş, P. A., & Yıldız, G. (2016). Soyut Dışavurumculuk Akımı Kapsamında Renk Alanı Resimleriyle Mark Rothko. *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)* , 351-364.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi-Rönesans'tan Yüzyılımıza*. Ankara: Gaye Filmcilik Matbaacılık A.ş.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Öyküsü*. (P. C. Çapan, & P. D. Öziş, Çev.) ÇİN: Remzi Kitapevi.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2015). *Sanatın Temelleri: Teori ve uygulama*. (N. E. Noyan, Dü., N. B. Kuru, & A. Kuru, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Okumuş, A. (2016). *Türk Süsleme Sanatında Barok ve Rokoko*. İstanbul: İlkekitap.
- Parramon, J. M. (2005). *Resimde Renk ve Uygulanışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Per, M. (2012). Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* , 17-26.
- Per, M. (2012). Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* , 103-119.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (B. Madra, S. Gürsoy, & i. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Spence, D. (2011). *Büyük Ressamlar- Gauguin*. (İ. Sevinç, Çev.) İstanbul: Koleksiyon.
- Spence, D. (2011). *Büyük Ressamlar Monet*. (İ. Sevinç, Çev.) İstanbul: Koleksiyon.
- Spence, D. (2011). *Büyük Ressamlar-Renoir*. (İ. Sevinç, Çev.) istanbul: Koleksiyon.
- Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*. istanbul: Remzi Kitabevi.

- Tatar, M. (2002). *Klasik Resimde ve Modern Resimde Yüzey. Yüksek Lisans Tezi* .
Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tatar, M. (2011, 11 25). *Plastik Sanatlarda Yüzey Yanılsamalarının Algı Açısından Sıfır Noktasına İndirgenmesi. Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi* . İstanbul:
Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tuğal, S. A. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Op Art*. istanbul: Hayal Perest .
- Tunalı, İ. (2011). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkiye Diyanet Vakfı. (2007). *İslam Ansiklopedisi (Cilt 34)*. istanbul: Türkiye Diyanet
Vakfı Yayın Matbaacılık.
- Üstünipek, M., & Üstünipek, Ş. (2012). *Sanat Tarihine Giriş*. İstanbul: Artes.
- Wolf, N. (2005). *Dışavurumculuk (Ekspresyonizm)*. (M. T. Yalım, Çev.) İstanbul:
Remzi Kitabevi.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul:
Hayal Perest.

İNTERNET KAYNAKLARI

- <https://www.arthipo.com/artblog/sanat-tarihi/post-empresyonizm-sanat-akimi-yeni-izlenimcilik.html>
- <http://www.filozof.net/Turkce/edebiyat/edebi-sahsiyetler-kisilikler-biyografileri/17851-piet-mondrian-kimdir-hayati-eserleri-hakkinda-bilgi.html>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Ahmet HARMANCI
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum/ 1990
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi\Güzel Sanatlar Fakültesi\Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi/ Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Güzel Sanatlar Fakültesi/ Resim Ana Sanat Dalı/ Tezli Yüksek Lisans Programı
Bildiği yabancı Diller	İngilizce
Katıldığı Sergiler	<p>2012- Atatürk Üniversitesi, Bahar Şenlikleri Rektörlük Sergi Salonu- ERZURUM</p> <p>2012- Resim Bölümü Özgün Baskı Atölyesi Gravür Sergisi Erzurum AVM Sergi Alanı- ERZURUM</p> <p>2012- 3. Türk Şöleni Etkinlikleri Anadolu Gravürleri Sergisi Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi Fuayesi- ERZURUM</p> <p>2013- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri Rektörlük Sergi Salonu- ERZURUM</p> <p>2014- Bayburt Üniversitesi Bahar Şenlikleri Rektörlük önü- BAYBURT</p> <p>2014- Ani Gravürleri Sergisi, Ani Ören Yeri- KARS</p> <p>2014- Mezuniyet Sergisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi- ERZURUM</p> <p>2014- Erzurum Kongresi 95.Yıl Etkinlikleri Tabyalar Gravür Sergisi-ERZURUM</p> <p>2014- Erzurum Winter Fest Organizasyonu Resim sergisi- ERZURUM</p> <p>2015- Sanat geliyorum der. Karma sergisi- ERZURUM</p> <p>2015- Atatürk Üniversitesi Bahar Şenlikleri -ERZURUM</p> <p>2015- 1. Uluslararası İpekyolu Ülkeleri Kültür Buluşması Ani gravürleri Sergisi /ERZURUM</p>
İletişim	
E-posta Adresi	ahmet-25090@hotmail.com
Tarih	2018