



T.C.

İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Grafik Tasarımı Anasanat Dalı

**GÖRSEL SANATLARDA**

(Resimde)

**RENKLERİN DİLİ**

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: **Prof. Dr. Mehmet ÖZET**

Hazırlayan: **Birgöl ESER**

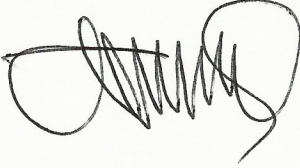
T.C.  
İSTANBUL AREL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ  
TEZLİ YÜKSEK LİSANS SINAV TUTANAĞI

21.11.2013

Enstitümüz *Grafik Tasarımı* Anasanat dalı yüksek lisans öğrencilerinden **115110149** numaralı **Birgül ESER** "İstanbul Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim - Öğretim ve Sınav Yönetmeliği"nin ilgili maddesine göre hazırlayarak, Enstitümüze teslim ettiği "**GÖRSEL SANATLARDA (RESİMDE) RENKLERİN DİLİ**" konulu tezini, Yönetim Kurulumuzun 04.10.2013 tarih ve 2013/10 sayılı toplantısında seçilen ve Sefaköy Yerleşkesinde toplanan biz jüri üyeleri huzurunda, ilgili yönetmeliğin 48. maddesi gereğince (~~60~~ dakika süre ile aday tarafından savunulmuş ve sonuçta adayın tezi hakkında *oyçokluğu/oybirliği* ile ~~Kabul/Red veya Düzeltme~~ kararı verilmiştir.

İşbu tutanak, 4 nüsha olarak hazırlanmış ve Enstitü Müdürlüğü'ne sunulmak üzere tarafımızdan düzenlenmiştir.

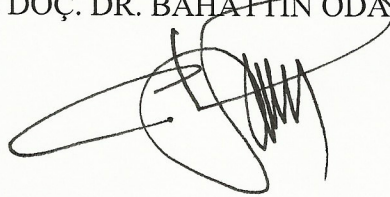
DANIŞMAN  
PROF.DR.MEHMET ÖZET



ÜYE  
PROF.GÜLER ERTAN



ÜYE  
YRD. DOÇ. DR. BAHATTİN ODABAŞI



## YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Görsel Sanatlarda (Resimde) Renklerin Dili” başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere uygun şekilde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım eserlerin tamamının kaynaklarda gösterildiğini ve çalışmanın içinde kullanıldıkları her yerde bunlara atıf yapıldığını belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15.01.2016



Birgül ESER

## ÖZET

Tarihin başlangıcından günümüze insanlığı etkileyen renk, her çağda o çağın düşün yapısıyla birlikte sanatta varlık göstermiştir. İkel dönemde insan, çeşitli toprak boyalarla mağara duvarlarına büyüsel inanışlarla resimler yapıyor, dünyayı anlama ihtiyacını çeşitli mitolojik görüşler doğrultusunda şekillendiriyordu. Sanatını bu mitolojik düşüncelerle ortaya koyarken renklere kendince çeşitli anlamlar yüklemişti. Kırmızı, Neolitik dönemde beyazla birlikte dinsel ve ölü gömme törenlerinde tercih ediliyor, kanın rengi olması, yaşam rengi olarak kabul edilmesine ve ilkel dönemde ölülerin kemiklerinin kırmızıya boyanmasına neden oluyordu. İkel insan, bu yolla ölenin ruhunun yeniden doğacağına inanmıştı.

Mısır'ın ölümden sonraki yaşam inancı devasa mezar yapıları yapılmasına neden olmuş, bu yapıların duvarları ölen kişinin hayatından çeşitli sahnelerle resmedilmişti. Boyaların karıştırıldığında anlamını yitirdiğine inanan Mısır sanatçısı, renkleri üst üste veya yan yana kullanıyordu. Renklerde genellikle kırmızı ve sarı tercih eden Mısır ressamının paletine daha sonraları mavi ve yeşil renkler de eklenmiştir. Mısır'da güneş ve ay altın ve gümüşle eşdeğer tutulmuş, bunlar boyanırken altın ve gümüş renkler tercih edilmiştir. Renk, Mısırlının düşüncesinde çok önemli bir yere sahipti. Öyle ki onun için aynı renkte olan nesnelerin karakterleri de aynıydı.

Antik Yunan Uygarlığı'nda resimlere vazolar üzerinde rastlıyoruz. Mor renk, Eski Roma ve Yunan uygarlıklarında çok rağbet gören bir renk olmuştur. Dönemin soyluluk rengi olarak kabul edilmiş, bu renk kundaklara yalnızca taht adayı prensler sarılabilmıştır.

Bizans ve Ortaçağda, sanat eserlerinde renge dinin etkisiyle simgesel bir anlayışla yaklaşmıştır. Bu anlayışta, beyaz, kırmızı ve yeşil iyi renkler olarak kabul edilmiş, sarı ve siyaha ise acı ve pişmanlık anlamı yüklenmiştir. Beyaz; ışığın, ebediliğin, saflığın simgesi olurken, lacivert tanrısal bir renk olarak kabul edilmiş, Meryem ve İsa'nın giysilerinde kullanılmıştır. Erguvan kırmızısı, Meryem'in paltosunda kullanılmış, onun insani, asil ve merhametli yanını simgelemiştir. Sarı tanrı ile kulları arasında bir köprü görevi gören uhrevi bir renktir. Bu nedenle Ortaçağ resimlerinin fonları genellikle altın sarısı

ile vurgulanır. Gotik dönemde Giotto'yla birlikte ilk defa zemin rengi altın sarısı yerine mavi olarak gösterilmiş ve onunla birlikte Ortaçağ resim anlayışı tümünden değişmeye başlamış, dinin tekeline sınırlanmayı başaran sanat, kapılarını yavaş yavaş Rönesans'a aralamaya başlamıştır.

Resimlerinde renk paletini özgürce kullanmaya başlayan Rönesans sanatçılarından Massacio, perspektifi ve derinlik duygusunu vermek için rengin olanaklarından yararlanıyor, renklerin açık-koyu değerleriyle kumaş kıvrımlarının ve mekanın hacimselliğini ustaca ortaya koyuyordu. Mantegna, gri ve beyaz rengi ölümün soğuk yüzünü hissettirmek için kullanırken, Boticelli aşkın zarafetini resimlerine yansıtmak için açık pastel tonlarını tercih ediyordu. Gerçekçi resmin ustası olan Jan Van Eyck, yağlıboyanın olanaklarıyla muhteşem eserler üretiyordu. Leonardo'nun bulduğu sfumato tekniği, resimde daha yumuşak görüntülere olanak sağlamıştı.

Rönesans resim sanatında renk sorunlarına gerçek anlamda yaklaşan Venedik olmuştur. Venedikliler, doğunun rengarenk sanatına hayrandı. Bu hayranlıkları sanat eserlerine yepyeni bir anlayışla yansıtıyordu. Venedikli ressam Tiziano, kendine özgü renk kullanımıyla öne çıkıyor, resimlerinde kullandığı sıcak renkler, atmosfere gizemli bir hava katarken figürlerine asil ve ulaşılmaz özellikler katıyordu.

Barok'la renk, özgürlüğüne kavuşmuş, klasik sanatta olduğu gibi bir nesnenin hizmetinde olmaktan kurtulmuştu. Barok dönemde renk, kompozisyonda ışık - gölge oyunlarının vazgeçilmez unsurudur. Caravaggio, figüratif kompozisyonlarında dramatik etkiyi yansıtmak için karanlık ve aydınlık zıtlığından yararlanmıştı. Rubens, Venedik ressamı gibi renkten yola çıkmış ve zamanla kendi üslubunu ortaya koymuştur. İspanyol sanatçı Velazquez, resimlerinde kırmızı, gri ve beyazla şiirsel bir etki yaratmayı başarmıştı. Jan Vermeer, kent hayatından kesitler, şark halılarıyla, incilerle, kumaşlarla dolu iç mekanlar içinde insan figürlerini resmederken, sarı, yeşil, beyaz, toprak sarısı, toprak kırmızısı ve ateş kırmızısını tercih ediyordu. Rembrandt, rengi ustaca kullanmasıyla Barok döneme adını yazdırmıştı.

Zamanla ortaya çıkan Rokoko sanat anlayışı, klasik üslubun o sağlam ve belirgin çizgisinin yerine rengi ön plana almış ve duygusallık her alanda

kendini hissettirmeye başlamıştı. Barok'un kahverengi, mor, lacivert ve altın sarısı renkleri yerini pastel renklere bırakmıştı.

Fransız Devrimi'yle birlikte bireye bağımsız düşünme ve düşüncelerini sanat yoluyla ifade etme fırsatı verilmişti. Bu da ressama bireysel hayal gücünü devreye sokarak sanatını şekillendirebilmesine olanak tanımıştı. Romantizm adı altında gelişen bu anlayışta resimler artık sırf görünen şeyi anlatmıyor, görünenin ötesinde anlamlar taşıyordu.

19. yüzyılda gelişme gösteren İzlenimcilikle birlikte modern sanat kendini hissettirmeye başlamıştır. İzlenimciler ışık ve renklere nesne biçimlerinden daha fazla önem veriyorlar, gölgeli ve karanlık yerlerin rengini doğalcılıkta olduğu gibi kahverengi değil, mor ve mavilerle boyuyorlardı.

Cezanne, İzlenimcilerin üsluplarından etkilenmiş fakat; izlenimcilerin, nesnelerin dış hatlarını ışıkla birlikte belirsizleştirmelerinden hoşlanmamıştı. Resimlerinin açık-net ve derinlikli olmasını istiyor ama bunun yanında renklerin tüm parlaklığıyla kalmasını istiyordu. Bu arayışları onun Kübizme ışık tutmasını sağlamış ve Cezanne, üç boyutu iki boyutlu yüzeye aktarmayı başarmıştı. Cezanne, resimlerinde renkleri tüm parlaklık ve saflıklarıyla kullanırken derinlik duygusunu da ustaca verebilmiştir.

Van Gogh rengin derinlik etkisinden çok çizgi ve ifade gücünden faydalanmıştır. O, Cezanne gibi doğa görüntülerinin gerçek biçimleriyle ilgilenmiyor, nesnelere duygularını yansıtmak için bir araç olarak kullanıyordu. Resimlerinde, ana renkleri karşıt renkleriyle en saf ve parlak halleriyle kullanarak duygularını yoğun bir biçimde hissettiriyordu. Van Gogh'un çağdaşı olan Gauguin, Tahiti Adası'nda bulunduğu saflık ve ilkeliği yine saf ve parlak renkler sayesinde eserlerine yansıtıyordu.

Van Gogh ve Gouguin'in nesnelerin gerçek biçimlerine bağlı kalmadan yaptıkları resimler Dışavurumculuk anlayışını doğurmuştu. Artık sanatçılar biçimleri kendi iç duygularını yansıtmak için tamamen bozarken, son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah ve koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncu renkleri kullanıyorlardı. İç dünyayı yansıtmaya isteği, zamanla soyut sanata dönüşmüş, artık duygular yalnızca şekiller ve renklerle ifade edilmeye

başlanmıştı. Ağırlıklı olarak soyut çalışmalar yapan Klee, resmin özünün renk olduğuna inanıyor ve rengin tüm inceliklerini keşfetmeye çalışıyordu.

Resimde ifadeyi güçlendirme arayışları Pablo Picasso'nun arayışlarıyla Kübizm'i ortaya çıkarmıştı. Picasso, resimlerinde bölmelere parçalamalara ve deformasyona başvururken pastel tonları tercih ediyordu. Guernica adlı yapıtını, tamamen siyah-beyaz renklerin hakimiyetiyle yaparak savaşın acı ve nefret dolu atmosferini simgeliyor, renksizliği yaşamın sona ermesiyle özdeşleştiriyordu.

Kübistlerden ve Fütüristlerden esinlenen Robert Delunay, hareketin resimle ifade edilmesini parlak renkler, daire ve çember biçimleri kullanarak başarmıştı. Neo-Plastisizm'in sanatçıları, dikey ve yatay çizgilerin dengelerini, ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyle yakalamaya çalışırken, Gerçeküstücü sanatçılar, rengi çok parlak ve temiz kullanarak yanılsamalar yaratıyorlardı. Soyut resim, ressamı sürekli yeni arayışlara yönlendiriyor, rengin onlara sunduğu imkanları sıra dışı denemelerde kullanıyorlardı. Farklı denemeleriyle adından söz ettiren Pollock, önceden hiçbir hazırlık ve taslak yapmadan, boyanın fırçadan damlatılmasıyla o anda içinden geldiği gibi resimler yapıyordu. Bu denemelerle resim sanatı artık bir hayal ürünü olmaktan çok bir eylem göstergesi olarak ortaya çıkmaya başlıyordu. Resim sanatı yavaş yavaş figürden tamamen arınıırken, izleyiciye renklerden başka hiçbir şey çağırılmıyordu. Bu anlayış günümüzde de halen devam ederken renk her zaman olduğu gibi vazgeçilmez plastik öge olmaya devam ediyor.

**Anahtar kelimeler:** Görsel Sanatlar, resim, renk.

## ABSTRACT

Color, affecting humanity from the beginning of the time, always had a place in the arts, together with the frame of mind of related era. Throughout the primitive period of time, human-being used a variety of ocher to paint colorful pictures on the cave walls, resembling their beliefs of magical nature. Satisfying the need for understanding the life with the mythological point of view. While doing this, they put meanings to the colors. Red for example, has been used along with white for religious ceremonies and funerals in Neolithic period. Being the color of blood, it has been perceived as the color of life resulting into painting of bones of the dead. Primitive people believed this act would help rebirth of the mankind's soul.

Ancient Egypt's afterlife belief caused gigantic monuments being built, with pictures about the life of the deceased. This pictures never had a mix of colors since Egyptian artist believed color would lose the meaning if mixed together. They were used side by side or layered on top of each other. With red and yellow being the preferred choices of color for the Egyptian artist, blue and green have also found its place on the palette later. In Ancient Egypt the Sun and the Moon was considered as equals of gold and silver, thus, gold and silver colors were used when depicting the Sun and the Moon. Color was an important part of the life for Egyptians, so important of a part that they believed objects with the same color had the same qualities and characters.

As for the Ancient Greek, pictures were painted on vases. Purple was a highly demanded color in the Ancient Greek and Roman Empire. The color was a sign of nobility, only the heirs to the throne were wrapped into purple swaddling clothes as babies.

At the time of Byzantium Empire and Middle Age, color was symbolized, with the affect of the religion. White, red and green were perceived as the color of the good, while yellow and black meant pain and regret. While white being the color of light, infinity and pureness, navy blue was considered as a divine color. The clothes of Jesus Christ and Virgin Mary were pictured using navy blue. Virgin Mary's coat was colored purple-red symbolizing her human, noble and compassionate personality. Yellow,



symbolizing the bridge between the God and his servants was an ethereal color. That is why yellow was generally used as the background color of the pictures painted in those periods. At the Gothic Era, starting with Giotto, blue instead of yellow was preferred as the background color changing Middle Age way of understanding to a new form helping the arts free itself from the control of the religion, opening its doors to the approaching Renaissance.

Freely using all the colors on his palette, the Renaissance artist Massacio, put the sense of perspective and deepness into his paintings. With light-dark shades of the color, Massacio put out masterful paintings depicting folds of fabric and voluminousness of places. While Mantegna used gray and white to reflect the cold face of the death, Botticelli used light pastel-like colors to reflect elegant nature of love. Jan Van Eyck, the master of realistic art has been creating magnificent pieces of oil painting, while Leonardo's sfumato style made it possible to have softer appearances with the paintings.

Venice had been the only one truly approaching color problems of pictorial art in Renaissance. Venetians admired the colorful art of the east. This admiration of Venetians affected the works of art to a new understanding. Tiziano, the Venetian artist, came into prominence with a distinctive use of colors. The warmth of the colors he used gave an enigmatic feeling to his paintings while taking his paints to a unique, noble and inaccessible point.

Baroque style freed the color from the objects as it is with the classical art. Throughout this period, color was an indispensable part of galant-shown' composition. To create the dramatic influence of his composition of figures, Caravaggio made use of the contrast of light and dark, while Rubens created his own style after he started off with the colors, like the other Venetian artists. Spanish artist Velazquez achieved a poetic result with his paintings by using red, gray and white colors. Jan Vermeer used yellow, green, white, red of flames, yellow and green ochre while depicting urban life and human figures within interior environments full of oriental rugs, pearls, fabric. Rembrandt made his well known name as a Baroque artist by masterly using color in his paintings.

With the time flowing, when Rococo period came by, this new frame of mind brought colors forward instead of strong and clear horizon of classical art, replacing brown, purple, navy and gold colors of Baroque period with pastel-like colors. Sensitivity was observed in every branch of the art.

Provided with French revolution, the opportunity of thinking independently and expressing self thoughts to the individuals helped the artists to use their own imagination to shape their pictorial art. Starting with this understanding named Romance, paintings were no more merely about what was visible, they held meanings beyond what appeared in the paintings.

19<sup>th</sup> century's impressionism shadowed out the modern art. Impressionists valued light and color more than shapes and objects, using purple and blue to depict shadow and dark as opposed to naturalism, depicting those with brown.

Cezanne, despite the fact that he was affected by the style of the impressionists, he did not like shapes getting obscured by the use of light. He wanted his paintings clear and deep while keeping the color with all the glitter. The research with this need directed Cezanne to the cubist approach and he achieved three-dimensional paintings on two-dimensional surface. Cezanne was successful using the color purely while reflecting deepness masterly.

Van Gogh on the other hand, benefited drawing and expression powers of the color instead of deepness achieved with color. He was not interested in shapes of objects, he used objects as a tool to put his emotions into his paintings. He got his feelings strongly perceived using the primary colors together with their contrasts in a pure and bright way.

Art created by Van Gogh and Gouguin without depending on the physical shapes of objects gave birth to a new understanding called expressionism. From then on, artists sought to express meaning, or emotional experience rather than physical reality. The colors dark brown, yellow, purple, red, green and orange were densely used. The desire to reflect the world from a subjective perspective turned into abstract arts in time, the emotions were expressed only with colors and shapes. Klee who was mostly creating abstract

pieces believed the essence of the painting is color, he was into discovering all the finesse of color.

Pablo Picasso's search to enhance the expression in paintings resulted into cubism become alive. Picasso used partitioning, fragmentation and deformation with pastel-like colors. Guernica, one of his works mainly composed of black and white colors to symbolize painful and hateful nature of war. He thought the absence of color as identical with the end of life.

Under the effect of cubists and futurists, Robert Delunay achieved expressing motion in his paintings with bright colors, circles and round shapes. While artists following Neo-Plasticism was after a balance between horizontal and vertical lines with primary colors; yellow, red and blue. Surrealist artists had been creating illusions using clean and bright colors. Abstraction had been constantly directing artists to new searches, they had been experimenting all the possibilities of color with unusual work of arts. Pollock, who is well known with his unusual experimental works did not make any preparation or used any templates prior to painting. He was improvising. This experimental work of arts started to change the perception of pictorial art from a figment of imagination to an indicator of action. Slowly pictorial art was getting rid of figures all together, displaying only the colors for the audience. This understanding is still dominant at the present time, while color still is an indispensable factor as it has always been.

**Keywords:** Visual arts, painting, color.

## ÖNSÖZ

Lisans ve yüksek lisans eğitimimi Görsel Sanat dallarından olan resim ve grafik tasarım alanlarında yapmam beni tez konusu olarak bu iki alanın temel ögesi olan rengi seçmeye yönlendirmiştir.

Görsel Sanatlar ( resim, grafik, heykel, mimari...), denince elbette öncelikle en önemli ve vazgeçilmez öge olan renk, akla gelmektedir. Renk hayatın pek çok alanında var olmuş ve çeşitli şekillerde insanoğlunu etkilemiştir. Resim sanatında renk onu kullanan ressamla birlikte hayat bulmuş ve resmin diğer elemanlarından daha farklı bir rol üstlenmiştir. Renk, ilk ressam olan mağara adamının çizgisiyle mesajlar vermeye başlamış ve günümüze kadar da pek çok sanatçının fırçasıyla bizlere mesajlar vermeye devam etmiştir.

Tarih öncesi dönemden başlayarak renklerin insanoğluna verdiği bu mesajları daha iyi anlayabilmek için konu resim sanatıyla sınırlandırılmış her dönemden önde gelen sanatçıların eserleriyle renk ögesi irdelenmiş ve dönemin renk anlayışı çözümlenmeye çalışılmıştır.

Tez yazma sürecinde danışman hocam Prof. Dr. Mehmet Özet, tüm samimiyetiyle bana destek olmuş, özellikle görsel anlamda ufkumu açmış ve tezde yer verdiğim çalışmaları ortaya koymama vesile olmuştur. Hocama sonsuz teşekkürler...

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 4.1.</b> Chauvet Mağarası Bizon Resmi-----	41
<b>Resim 4. 2.</b> Aurignacian Dönem El Resimleri-----	42
<b>Resim 4. 3.</b> Chauvet Mağarası Hayvan Desenleri-----	42
<b>Resim 4. 4.</b> Lascaux Mağara Resmi-----	43
<b>Resim 4. 5.</b> Altamira Mağara Resmi-----	43
<b>Resim 4. 6.</b> Mezolitik Dönem Av Sahnesi-----	45
<b>Resim 4. 7.</b> Höyücek Kutsal Alanlar Dönemi Oturan Figürin-----	46
<b>Resim 4. 8.</b> Çatalhöyük Av Sahnesi-----	47
<b>Resim 4. 9.</b> Ubeyd Dönemi Çanak Örneği-----	49
<b>Resim 4. 10.</b> Esirlerin Sümer Kralının Önüne Getirilmesi-----	50
<b>Resim 4. 11.</b> Eski Mısır Resim Örneği-----	51
<b>Resim 4.12.</b> Mısır Resim Örneği-----	53
<b>Resim 4. 13.</b> Hititlere Ait İnandık Vazosu-----	55
<b>Resim 4. 14.</b> Urartulara Ait Bir Duvar Resmi, Altın-tepe-----	56
<b>Resim 4. 15.</b> Girit Dönemi Vazo Örnekleri-----	57
<b>Resim 4. 16.</b> Zambaklı Prens, Girit Resmi-----	58
<b>Resim 4.17.</b> Miken Fresk Örneği-----	59
<b>Resim 4.18.</b> Yunan Vazoları: Solda Siyah Figürlü, Sağda Kırmızı Figürlü Vazo--	61
<b>Resim 4. 19.</b> Delphi Arabacısı, M.Ö. 470-----	62
<b>Resim 4. 20.</b> İskender Mozayığı-----	63
<b>Resim 4. 21.</b> Gizemler Villası-----	66
<b>Resim 4. 22.</b> İmparator Justinianus ve Maiyeti, Vitale Katedrali-----	69
<b>Resim 4.23.</b> Dormition İkonu-----	71
<b>Resim 4. 24.</b> Apsidde Meryem ve Çocuk İsa Torcello Katedrali, 13. y.y.-----	71
<b>Resim 4.25.</b> Diriliş Freskosu, Kariye-----	72
<b>Resim 4. 26.</b> Chartres Katedrali Vitray Örneği, 1180-----	73
<b>Resim 4. 27.</b> Giotto, “İsa Mesih İçin Ağlayanlar”, 1304-06-----	75
<b>Resim 4. 28.</b> Masaccio, “Kutsal Üçlü”, 1427 civarı-----	78

<b>Resim 4. 29.</b>	Piero della Francesca, “İsa’nın Kırbaçlanması”, 1460 civarı-----	79
<b>Resim 4.30.</b>	Andrea Mantegna, “İsa İçin Ağlayanlar”, 1480 civarı-----	80
<b>Resim 4.31.</b>	Sandro Boticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485 civarı-----	81
<b>Resim 4.32.</b>	Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düğünü”, 1434-----	82
<b>Resim 4. 33.</b>	Leonardo da Vinci, “Meryeme Müjde”, , 1472 civarı-----	83
<b>Resim 4. 34.</b>	Mihelangelo, “ Son Yargı” , Sistine Şapeli, 1541-----	85
<b>Resim 4. 35.</b>	Raffaello, “Papa X. Leo ve Cardinaller”, 1518-----	86
<b>Resim 4. 36.</b>	Tiziano, “Urbino Venüsü”, Vecellio, 1538-----	87
<b>Resim 4.37.</b>	Giorgione, “ Fırtına”, 1505-----	88
<b>Resim 4. 38.</b>	Grünewald, “Çarmıha Geriliş”, 1515-----	89
<b>Resim 4. 39.</b>	Parmigianino, “Uzun Boyunlu Madonna”-----	92
<b>Resim 4. 40</b>	El Greco, “İsa’nın Soyundurulması”, 1577-79-----	93
<b>Resim 4. 41</b>	Caravaggio, “Baküs”, 1593 civarı-----	95
<b>Resim 4. 42.</b>	Caravaggio, “Aziz Matta ve Melek”, 1600-----	96
<b>Resim 4. 43.</b>	Claude Lorrain, “Saba Kraliçesi’nin Gemiye Bindirilişi”, 1648-----	97
<b>Resim 4. 44.</b>	Peter Paul Rubens, “Leukippos’un Kızlarının Kaçırılışı.”, 1617-----	99
<b>Resim 4. 45.</b>	Diego Velazquez, “ Yumurta Yapan Kadın”, 1618-----	100
<b>Resim 4. 46.</b>	Diego Velazquez, “Papa X. İnnozenz”, 1650-----	101
<b>Resim 4. 47.</b>	Diego Velazquez, “Halı Dokuyanlar”, 1655-----	102
<b>Resim 4. 48.</b>	Jan Vermeer, “Mektup Okuyan Mavili Kadın”, 1663-64-----	103
<b>Resim 4. 49.</b>	Jan Vermeer, “ Süt Döken Kadın”, 1658-----	104
<b>Resim 4. 50.</b>	Rembrandt, “Otoportre”, 1669-----	105
<b>Resim 4. 51.</b>	Rembrandt, “Gece Devriyesi”, 1642-----	107
<b>Resim 4. 52.</b>	“Salıncak”, 1767-----	109
<b>Resim 4. 53.</b>	Watteau, “Gilles”, 1718-19-----	110
<b>Resim 4. 54.</b>	Thomas Gainsborough “Robert Andrews ve Karısı”, 1749-----	112
<b>Resim 4. 55.</b>	Jacques Louis David, “Horatius Kardeşlerin Yemini”, 1784-85-----	115
<b>Resim 4.56.</b>	Jean Auguste Dominique Ingres, “Odalık”, 1814-----	115
<b>Resim 4. 57.</b>	Caspar David Friedrich, “Rügen Adası’nın Kireç Kayalıkları”, 1818-----	118

<b>Resim 4. 58.</b> Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830-----	119
<b>Resim 4. 59.</b> John Constable, “Saman Arabası”, 1821-----	120
<b>Resim 4. 60.</b> William Turner, “Kar Fırtınası”, 1844-----	121
<b>Resim 4. 61.</b> Francesco Goya, “ İki ve Üç Mayıs”, 1808-1814-----	123
<b>Resim 4. 62.</b> Camille Coror, “Mortefontaine Hatırası”, 1864-----	124
123	
<b>Resim 4. 63.</b> Jean-François Millet, “Hasatçılar”, 1857-----	125
<b>Resim 4. 64.</b> Edouard Monet, “Folies-Bergeres Barı”, 1881-82-----	127
<b>Resim: 4.65.</b> Edouard Manet, “Balkon”, 1868-69-----	128
<b>Resim 4. 66.</b> Claude Monet, “Rouen Katedrali”, 1892-94-----	129
<b>Resim 4. 67.</b> Claude Monet, “ Nilüferler”, 1916-26-----	130
<b>Resim 4. 68.</b> Edgar Degas, “Başlama İşaretini Beklerken”, 1879-----	131
<b>Resmim 4. 69.</b> Pierre-Auguste Renoir, “Moulin de la Galette’de Dans”,1876-----	132
<b>Resim 4. 70.</b> Georges Seurat, “La Grande Jatte Bir Pazar Öğleden Sonra”, 1885---	133
<b>Resim 4.71.</b> Paul Cezanne, “Elmalar ve Portakallar”, 1895-----	136
<b>Resim 4.72.</b> Paul Cezanne, “Kayalıklı Manzara”, 1886-90-----	138
<b>Resim 4. 73.</b> Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 1885-----	139
<b>Resim 4. 74.</b> Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece” 1889-----	141
<b>Resim 4. 75.</b> Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar” 1890----	142
<b>Resim 4. 76.</b> Paul Gauguin, “Vaazdan Sonra Hayal”, 1888-----	144
<b>Resim 4. 77.</b> Paul Gauguin, “Arearea”, 1892-----	145
<b>Resim 4. 78.</b> Edvar Munch, “Çiğlık”, 1893-----	147
<b>Resim 4. 79.</b> Ernst Ludwing Kirchner, “Sokak Sahnesi”, 1913-----	149
<b>Resim 4. 80.</b> Emile Nolde, “İsa’nın Yaşamı”, 1911-12-----	150
<b>Resim 4. 81.</b> Wassily Kandinsky, “Kompozisyon”, 1923-----	151
<b>Resim 4. 82.</b> Paul Klee, “Fire in the Evening”, 1929-----	153
<b>Resim 4. 83.</b> Pablo Picasso, “Trajedi”, (Mavi Dönem) 1903-----	155
<b>Resim 4. 84.</b> Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907-----	156
<b>Resim 4. 85.</b> Pablo Picasso, “Guernica”, 1937-----	157

<b>Resim 4. 86.</b>	Robert Delauney, “Dairesel Formlar”, 1912-13-----	158
<b>Resim 4. 87.</b>	Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie”, 1942-43----	160
<b>Resim 4. 88.</b>	Joan Miro, “Bahçe”, 1934-----	161
<b>Resim 4. 89.</b>	Mark Rothko, “Toprak ve Yeşil”, 1955-----	164
<b>Resim 4. 90.</b>	Victor Vasarely, “Boglar II”, 1966-----	165
<b>Resim 4. 91.</b>	Bridget Riley, “Ease”, 1987-----	165
<b>Resim 4. 92.</b>	Frank Stella, “Moultonville II”, 1966-----	166
<b>Resim 4. 93.</b>	Yves Klein, “Antropometrie”, 1960-----	167
<b>Resim 4. 94.</b>	Andy Warhol, “Mailyn”, 1950-----	168
<b>Resim 4. 95.</b>	Anselm Kiefer, “Kızıl Deniz”, 1984-85-----	169
<b>Resim 4. 96.</b>	Georg-Baselitz, “Orange Eater”, 1982-----	170
<b>Resim 4. 97.</b>	Jiri Georg Dokoupil, “Esther”, 1983-----	170
<b>Resim 4. 98.</b>	Helmut Middendorf, “Uçak Düşü”, 1982-----	171
<b>Resim 5. 1.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 1”, 2013-----	179
<b>Resim 5. 2.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 2”, 2013-----	180
<b>Resim 5. 3.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 3”, 2013-----	181
<b>Resim 5. 4.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 4”, 2013-----	182
<b>Resim 5. 5.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 5”, 2013-----	183
<b>Resim 5. 6.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 6”, 2013-----	184
<b>Resim 5. 7.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 7”, 2013-----	185
<b>Resim 5. 8.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 8”, 2013-----	186
<b>Resim 5. 9.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 9”, 2013-----	187
<b>Resim 5. 10.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 10”, 2013-----	188
<b>Resim 5. 11.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 11”, 2013-----	189
<b>Resim 5. 12.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 12”, 2013-----	190
<b>Resim 5. 13.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 13”, 2013-----	191
<b>Resim 5. 14.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 14”, 2013-----	192
<b>Resim 5. 15.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 15”, 2013-----	193
<b>Resim 5. 16.</b>	Birgül Eser, “Kompozisyon 16”, 2013-----	194



<b>Resim 5. 17.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 17”, 2013-----	195
<b>Resim 5. 18.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 18”, 2013-----	196
<b>Resim 5. 19.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 19”, 2013-----	197
<b>Resim 5. 20.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 20”, 2013-----	198
<b>Resim 5. 21.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 21”, 2013-----	199
<b>Resim 5. 22.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 22”, 2013-----	200
<b>Resim 5. 23.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 23”, 2013-----	201
<b>Resim 5. 24.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 24”, 2013-----	202
<b>Resim 5. 25.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 25”, 2013-----	203
<b>Resim 5. 26.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 26”, 2013-----	204
<b>Resim 5. 27.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 27”, 2013-----	205
<b>Resim 5. 28.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 28”, 2013-----	206
<b>Resim 5. 29.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 29”, 2013-----	207
<b>Resim 5. 30.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 30”, 2013-----	208
<b>Resim 5. 31.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 31”, 2013-----	209
<b>Resim 5. 32.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 32”, 2013-----	210
<b>Resim 5. 33.</b> Birgül Eser, “Kompozisyon 33”, 2013-----	211

## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 2. 1.</b> Renk Spektrumu-----	5
<b>Şekil 2. 2.</b> RGB Renk Uzayı-----	7
<b>Şekil 2. 3.</b> CMY Renk Uzayı-----	8
<b>Şekil 2. 4.</b> Gözün Yapısı-----	9
<b>Şekil 2. 5.</b> Renk Diyagramı-----	27
<b>Şekil 2. 6.</b> Helmholtz Çemberi-----	28
<b>Şekil 2. 7.</b> Brewster Çemberi-----	29
<b>Şekil 3. 1.</b> Renk Çemberi-----	35

# İÇİNDEKİLER

## Sayfa

ÖZET .....	III
ABSTRACT .....	VII
ÖNSÖZ .....	XI
RESİMLER LİSTESİ.....	XII
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	XVI

## 1. BÖLÜM

### GİRİŞ

1.1. Problemin Tespiti .....	1
1.2. Çalışmanın Amacı .....	1
1.3. Araştırma Metodolojisi .....	1
1.4. Ünitelerin Planı .....	2

## 2. BÖLÜM

### RENK

2.1. Renk Nedir, Nasıl Oluşur? .....	3
2.2. Rengin Fiziksel Özellikleri.....	4
2.2.1. Işık ve Renk.....	5
2.2.2. Renk Uzayları.....	6
2.2.2.1. RGB (Toplamalı Renk Karışımı) .....	6

2.2.2.2. CMYK ( Çıkarımsal Boya Karışımı) -----	7
2.3. Fizyolojik Açıdan Renk -----	8
2.3.1. Göz ve Görme-----	8
2.3.1.1.Göz-----	8
2.3.1.2.Görme-----	9
2.4. Algılama -----	10
2.4.1. Algı Nedir?-----	10
2.4.1.1. Rengin Algılanması -----	10
2.5. Rengin Etkisi -----	12
2.5.1. Rengin Fiziksel Etkileri-----	12
2.5.2. Rengin Fizyolojik Etkileri -----	13
2.5.3. Rengin Psikofizyolojik Etkileri-----	13
2.5.4. Renk Türlerinin Psikofizyolojik Etkileri-----	15
2.5.4.1. Kırmızı-----	16
2.5.4.2. Mavi-----	17
2.5.4.3. Sarı-----	18
2.5.4.4. Turuncu-----	19
2.5.4.5. Yeşil-----	20
2.5.4.6. Mor-----	21
2.5.4.7. Kahverengi-----	21
2.5.4.8. Beyaz-----	22

<b>2.5.4.9. Siyah</b> -----	23
<b>2.5.4.10. Gri</b> -----	24
<b>2.6. Rengin Yapısı</b> -----	24
<b>2.6.1. Boya Bileşenleri</b> -----	24
<b>2.6.2. Pigmentler</b> -----	25
<b>2.6.2.1. Organik Pigmentler</b> -----	25
<b>2.6.2.2. İnorganik Pigmentler</b> -----	25
<b>2.7. Renk Kuramları</b> -----	26
<b>2.7.1. Newton ve Goethe</b> -----	26
<b>2.7.2. Albers</b> -----	27
<b>2.7.3. Young – Helmholtz</b> -----	27
<b>2.7.4. Brewster</b> -----	28
<b>2.7.5. Munsell Sistemi</b> -----	29
<b>2.7.6. Chevreul</b> -----	30
<b>2.7.7. Rood</b> -----	30
<b>2.7.8. Itten</b> -----	30
<b>2.7.9. Leonardo</b> -----	31
<b>2.7.10. Klee</b> -----	31
<b>2.7.11. Kandinsky</b> -----	31

## 3. BÖLÜM

### GÖRSEL SANATLARDA RENK

3.1. Rengin Özellikleri-----	35
3.1.2. Renk Grupları-----	35
3.1.2.1. Ana Renkler-----	35
3.1.2.2. Ara Renkler-----	35
3.1.2.3. Tamamlayıcı ve Karşıt Renkler-----	36
3.1.3. Sıcak ve Soğuk Renkler-----	36
3.1.4. Nötr Renkler-----	36
3.1.3. Rengin, Özü, Değeri ve Doygunluğu-----	36
3.1.4. Renk Kontrastlıkları-----	37
3.1.4.1. Açık-Koyu Kontrastı-----	37
3.1.4.2. Sıcak-Soğuk Kontrastı-----	37
3.1.4.3. Yalın Renk Kontrastı-----	37
3.1.4.4. Tamamlayıcı Kontrast-----	37
3.1.4.5. Kalite Kontrastı-----	37
3.1.4.6. Miktar Kontrastı-----	38
3.1.4.7. Yanıltıcı Kontrast-----	38
3.2. Rengin Armoni Kuralları-----	38
3.2.1. Armoni -----	38

3.2.2. Uygun ve Uygunsuz Renkler-----	38
---------------------------------------	----

## 4.BÖLÜM

### RESİM SANATINDA RENKLERİN DİLİ

4.1. Tarih öncesi Devirler-----	40
4.1.2.Yontma Taş (Mağara)Çağı-----	40
4.1.3. Orta Taş (Mezolitik) Çağı-----	44
4.1.4. Yeni Taş (Neolitik) Çağı-----	45
4.2. Eski Büyük Medeniyetler Dönemi-----	47
4.2.1. Mezopotamya-----	47
4.2.2. Mısır-----	50
4.2.3. Anadolu-----	55
4.2.4. Girit ve Miken-----	57
4.3. Antik Yunan Uygarlığı-----	59
4.4. Roma İmparatorluğu-----	63
4.5. Bizans ve Ortaçağ-----	67
4.6. Gotik Sanat-----	72
4.7.Rönesansve Maniyerizm-----	75
4.8. Barok Dönem -----	93
4.9. Rokoko ve Yeni-klasisizm-----	107
4.10. Romantizmden İdealizme-----	116
4.11. İzlenimcilikten Fovizme-----	125

<b>4.12. Dışavurumculuktan Gerçeküstücülüğe-----</b>	<b>146</b>
<b>4.13.1940' tan günümüze-----</b>	<b>162</b>

## **5. BÖLÜM**

### **SONUÇ**

<b>5.1. Özet -----</b>	<b>171</b>
<b>5.2. Çalışmanın Literatüre Katkısı-----</b>	<b>172</b>
<b>5.3. Araştırma Kısıtları -----</b>	<b>172</b>
<b>5.4. Geleceğe Yönelik Çalışma Alanları-----</b>	<b>173</b>
<b>KAYNAKÇA-----</b>	<b>173</b>
<b>RENGİN KOMPOZİSYONLARIMA YANSIMASI-----</b>	<b>178</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ-----</b>	<b>212</b>

## 1. BÖLÜM

### GİRİŞ

#### 1.1. Problemin Tespiti

Resim sanatı, ilk çağlardan beri insanoğlunun hayallerini, düşüncelerini, isteklerini, yaşadığı toplumu ifade etmesi için başvurduğu temel yöntem olmuştur. Bunun için de öncelikle çizim aracı olarak bir boya (renk) maddesi kullanmıştır. İlkel dönemden günümüze kadar her dönemde resimde renk tercihi ve ifade biçimleri farklılıklar göstermiştir. Sanat eserleri incelendiğinde, dönemin inancı, kültürü, coğrafi şartları, ekonomisi ve felsefesi gibi faktörlerin de etkisiyle her dönemde renklerin o dönemin sanat anlayışına paralel ortak bir dil oluşturduğu görülmektedir. Bu dil, her sanatçının eserine o sanatçının kendi duyuş ve görüşüyle yeniden şekillenerek yansımıştır. Resim sanatında renklerin dili, her sanat akımı ve o akımın önde gelen sanatçıların eserleri incelenerek çözümlendiğinde, ilgili alana yeni ve ilginç ipuçları sunacağı öngörülmektedir. Bu doğrultuda renk, öncelikle bilimsel, kimyasal, fiziksel ve psikolojik anlamda ele alınarak anlaşılmalı, daha sonra rengin tarihsel süreçte değişimi ve gelişimiyle birlikte sanat eserlerine yansıma biçimleri ayrıntılı olarak incelenmelidir.

#### 1.2. Çalışmanın Amacı

“Görsel Sanatlarda ( resimde ) Renklerin Dili” konulu bu çalışmanın amacı; resim sanatının gelişiminde, temel ifade aracı olan renk kavramının açıklanması ve renklerin oluşturduğu duygusal tepkilerden, toplumsal anlamlarına kadar, sanata ve sanat eserlerine nasıl yansıdığını ortaya çıkarmaktır.

#### 1.3. Araştırma Metodolojisi

Araştırma konusuyla ilgili kitap, ansiklopedi, makale, tez çalışmaları, internet üzerindeki bilimsel bilgiler vb. kaynaklar incelenerek tezi destekleyen bölümler tezin amacı doğrultusunda ele alınacaktır.



Rengin yapısı, ışığın ve gözün renk oluşumundaki rolüne değinilecek, algı kavramı, renk fizyolojisi ve psikolojisi üzerine bilimsel görüşlere yer verilecek, resim sanatının gelişiminde rengin rolü, renk kullanımında toplumların inancı ve kültürlerinin etkisi sorgulanarak, ilkel çağda mağara döneminden başlanarak günümüze kadar resim sanatı incelenecektir. Dönemlerin özelliklerini yansıtan, sanatçılar ve eserleri üzerinde, sanatçıların renge yaklaşımı ve rengin ifade biçimleri üzerinde durulacak ve çözümlenmeye çalışılacaktır.

#### **1.4. Ünitelerin Planı**

Toplanan kaynaklar ilgili alana göre düzenlenmiş ve tez konusu 5 bölüme ayrılmıştır. İlk bölümde, teze ilgili genel başlıklar ele alınmış. İkinci bölümde, rengin tanımı yapılmış, oluşumu ve oluşumuna etki eden faktörlere değinilirken, rengin etkileri çeşitli başlıklar altında incelenmiştir. Renkle ilgili önde gelen renk kuramlarına da bu bölümde yer verilmiştir. Üçüncü bölümde görsel sanatlarda renklerin özellikleri, türleri ve kuralları açıklanmış, dördüncü bölümde, rengin tarih öncesi devirlerden başlanarak, her çağ ve dönemde sanat eserlerine yansıma biçimi, o dönemin önde gelen sanatçılarının eserleri üzerinde incelenerek ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Beşinci ve son bölümde tez çeşitli açılardan değerlendirilerek sonlandırılmıştır.

## 2. BÖLÜM

### RENK

#### 2.1. Renk Nedir, Nasıl Oluşur?

Çeşitli cisimlerin yansıttığı ışınların göze ulaşmasıyla kişide uyanan görsel algılama olayıdır ( Deliduman ve İ.Orhon, 2006: 47 ).

Rengin oluşması için ışık, görsel duyumun oluşması için de alıcı gerekir. Renk duyumu çeşitli dalga uzunluğundaki ışınlar aracılığı ile oluşur. İnsan gözü bu ışınlar arasındaki renklerden yedisini algılar. Kırmızı, mavi, sarı, yeşil, turuncu, mor ve çivit rengi. Bu renklerin üstüste gelmesiyle beyaz renk oluşur( Südor, 2006.167).

İlk kez İngiliz fizikçi Newton, tüm spektral renklerin beyaz ışıkta var olduğunu laboratuvar ortamında kanıtlamış, renk ilişkilerini gösteren ilk renk halkasının onlardan yapıldığını açığa çıkarmıştır (Renk Teorileri, Anonim, b.t.).

Isaac Newton 1666'da, cam prizma kullanarak yaptığı renk deneyleriyle, her rengin farklı bir hızda cam prizmadan geçerken değişik dalga uzunluğuna sahip olduğunu görmüştür. En uzun dalga uzunluğuna sahip olan kırmızı, daha kısa dalga boyuna sahip olan mordan daha hızlı bir şekilde camdan içeri girer. Işık olmadan rengi görmek mümkün değildir. Çünkü objelerin kendi başlarına renkleri yoktur. Renk olarak algıladığımız şey, ışık ışınlarının yansımasıdır (Öztuna, 2007: 88-89).

Daha sonra Goethe 'Renklerin Dünyası' adlı eserinde sarı, mavi ve kırmızının yanında renklerin de tarifini yaparak renk çemberini oluşturmuş. Goethe'nin kuramına göre renk, beyaz ışıktan değil, tümüyle karanlık ve aydınlık arasında karşılıklı etkileşim içinde meydana gelir. Buradaki karşılıklı etkileşimi de yine Newton'da olduğu gibi prizma renkleri oluşturur. Fakat, Gothe, prizmadan yansıyan ışığın, Newton'un deneyindeki gibi karşı duvara değil, hemen yanına bir zemine düşecek şekilde ayarladığında, ortada beyaz bir bandın oluştuğunu ve her iki yanında mavi ve sarı rengin belirmediğini görmüş, buna 'kökensel belirme' adını vermiştir. Buna göre Newton'un vardığı

sonuçların aksine, karanlık olmaksızın, birprizma, ışığın kendisini tek başına renk kuşağı olarak ortaya çıkartamaz (Albers, 1980: 68, Aktaran, Yıldırım, 2009: 36).

## 2.2. Rengin Fiziksel Özellikleri

Fiziksel duyu deneyimi olan renk diğer duyular tarafından algılanamayan ışığın duyumudur. Renkli görünen bir objenin kendisine dokunulabilir fakat rengine dokunulamaz. Karanlık bir ortamda bulunan bir obje fiziksel olarak varken rengi varlığını koruyamaz. Rengin fiziksel madde hali yoktur( Holtzschue, 2009: 9).

Yüzyıllar önce Isaac Newton, gökkuşağının renklerini evinin içinde oluşturmayı başarmıştı. Karanlık odasının içine küçük bir delikten geçirdiği güneş ışığını üçgen bir prizmadan geçirerek beyaz ışığı güneş tayfi (spektrum) renklerine ayırdı.

Fizikçi Young da Newton'un yaptığı deneyin tersini gerçekleştirdi. Newton ışığı tayfin altı rengine ayırmıştı, Young bu altı rengi bir perde üzerinde birbirinin üstüne düşürerek beyaz ışığı elde etti. Bu fiziksel doğa olayı şu şekilde açıklanır; çeşitli koyu, yoğun renkler birbirleriyle karışınca daha açık bir renk oluştururlar (Parramon, 1992: 13).

Bütün cisimler aydınlatıldıkları zaman üç ana ışık rengini alırlar (koyu mavi, kırmızı, yeşil), bazı cisimler aldıkları tüm ışığı yansıtırlarken bazıları hepsini yutar. Saydam olmayan cisimler aydınlatıldıklarında ışığın tümünü veya bir kısmını yansıtma özelliğine sahiptir. Örneğin; domates aydınlatıldığında mavi, yeşil, kırmızı renklerden mavi ve yeşili emer, kırmızıyı ise yansıtır. Bu nedenle biz domatesi kırmızı olarak görürüz. Beyaz bir obje kendisini aydınlatan üç ana rengin hepsini birden yansıttığı için beyaz görünür, siyah bir objede bunun tersi üç ana rengi emer bu nedenle de biz o objeyi siyah görürüz (Parramon, 1992: 13).

## 2.2.1. Işık ve Renk

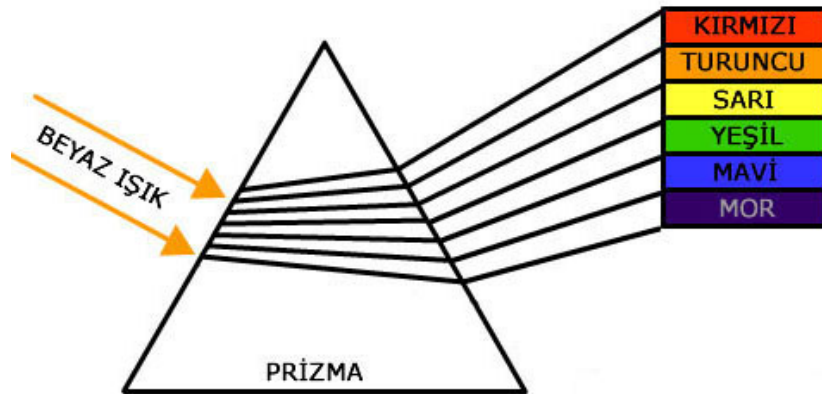
Işık varsa renk vardır. Işık yoksa rengin varlığından söz edilemez.

Işık bir ışık kaynağından çıkan görülebilir bir enerjidir (Holtzschue, 2009: 9).

Işık kaynakları, görülebilen bu enerjiyi dalgalar halinde çıkarır. Bütün ışıklar uzayda aynı hızla ilerlerken ışık enerjisi dalgaları farklı frekanslardan veya mesafelerden çıkarlar. Bu enerji yayılımından oluşan dalgalar arasındaki mesafe “dalga uzunluğu” olarak adlandırılır. Işığın dalga uzunlukları nanometre (nm) olarak hesaplanır (Holtzschue, 2009: 12).

Enerji yüklü olan elektromanyetik titreşimlerin bir kısmı, gözün retina tabakasındaki ikaz merkezlerinden, sinir sinyalleri halinde geçerek, beyinde renk hissi meydana getirir (Aykut, 1973: 10).

İnsan gözü 380 nm. İle 720 nm. Arasındaki ışığın dalga boylarına duyarlıdır. Belirli dalga boyları farklı renkler olarak algılanır; kırmızı renk, görülebilen en uzun dalga boyuna sahiptir (720 nm.); kırmızıyı sırasıyla turuncu, sarı, yeşil, mavi ve mor renkler takip eder. Mor renk, görülebilen en kısa dalga boyuna sahiptir ( 380 nm.). Bu renkler görülebilir ışığın ya da görülebilir spektrumun renkleridir. KTSYMIM (ROYGBIV) görülebilir dalga boylarının kısaltmalarıdır; Kırmızı (R), Turuncu (O), Sarı (Y), Yeşil (G), Mavi (B), Mor ( V).



**Kaynak:** [www.sciencewithme.com](http://www.sciencewithme.com)

**Şekil 2.1.** Renk Spektrumu.

Pek çok ışık kaynağı vardır; güneş, ay, ampul, parlak bir cisim, televizyon, bilgisayar... Elektrik ışığı ve güneş ışığında tüm renkler mevcutken bazı ışıklar tek renge sahiptir. Bu ışıklara Monokromatik Işık denir.

Bir nesneyi tek renkli bir ışıkla aydınlattığımızda nesnenin o ışığın rengine büründüğünü görürüz. Fakat nesne kendisini aydınlatan o tek rengi emerse nesnenin rengi siyah olarak görülür. Örneğin tiyatro sahnelerinde kırmızı spot ışığı kullanıldığında, sahnedeki bazı objeler kırmızı görünürken bazıları siyah görünür (Südor, 2006: 169).

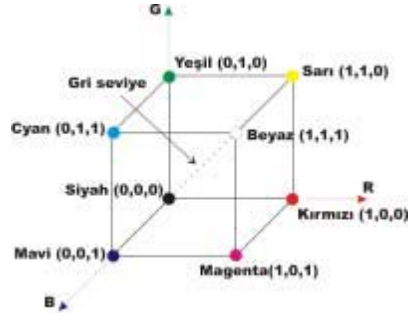
### **2.2.3. Renk Uzayları**

(“Renk uzayları renkleri tanımlamak için kullanılan matematiksel modellerdir. Renk uzayları, bütün renkleri temsil edecek şekilde oluşturulur. Renk uzayları 3D olarak tasarlanır. Çünkü Renkmetri biliminin temelini oluşturan Grassmann’ın birinci kanununa göre bir rengi belirlemek için birbirinden bağımsız üç değişkene gerek vardır. Renklerin renk uzayındaki yerleri bu değişkenlere göre belirlenir. Her renk uzayının kendine özgü biçimde renk oluşturması için bazı standartları vardır. Renk uzayları oluşturulurken bir başka renk uzayına doğrusal ya da doğrusal olmayan yöntemlerle dönüşüm yapılabilirdir”) (Yılmaz, 2002: 340).

#### **2.2.3.1.RGB (Toplamalı Renk Karışımı)**

R=Red (Kırmızı), G=Green (Yeşil), B=Blue (Mavi).

Doğadaki tüm renklerin kodları bu üç temel rengin farklı oranlarda bir araya gelmesiyle oluşur. %100 karışırsa Beyaz, %0’lık bir oran olduğunda ise siyah görüntü elde edilir. Bu renkler üç farklı ışık tayfının birbirlerini kesmesiyle meydana gelir. Değerleri değiştikçe renkler de değişir. Televizyonda monitör renklerinin kontrast ayarlarında yapacağımız değişikliklerle bu renk değişimini kolaylıkla görebiliriz. RGB renk uzayı, televizyon, bilgisayar monitörleri, tarayıcılar gibi cihazlarda kullanılır (cmyk-rgb, Anonim, b.t.).



**Kaynak:** [www.grafikler.org](http://www.grafikler.org)

**Şekil 2.2.**RGB Renk Uzayı.

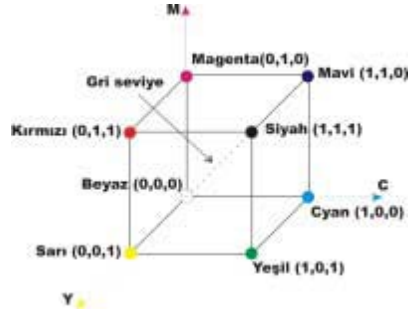
### 2.2.3.2.CMYK ( Çıkarımsal Boya Karışımı)

C= Cyan (Cam Göbeği), M= Magenta (Eflatun), Y=Yellow (Sarı).

Temelde Renk Sayısı C,M,Y olmak üzere 3tür. Bu üç renk teorik olarak %100 oranlarında karışarak siyahı verirken, pratikte tam renk elde edilemediğinden bu üç rengin karışımından meydana gelecek maliyetlerden dolayı siyah sonradan eklenmiştir (cmyk-rgb, Anonim, b.t.).

(“CMY; Cyan, Magenta, Yellow, Renklerinin oluşturmuş olduğu renk uzayıdır. Bu sistem toplamalı renk karışımı yönteminin yani RGB renk uzayının tamamlayıcısıdır. Yani; CMY renk uzayını oluşturan iki bileşenin karışımıyla RGB renk uzayını oluşturan bir bileşenin elde edilmesidir. Örneğin Cyan ve Magenta karıştırılınca, Cyanın emilmesiyle Magenta kırmızıyı, Magenta'nın emilmesiyle Cyan yeşili yansıtır. Böylece sadece emilme olmayan bölgede mavi kalır. Benzer olarak Cyan ve sarı karışımı yeşili ve Magenta ve sarı karışımı kırmızıyı verir. CMY renk uzayı küpünün (1,1,1) noktası siyahı gösterir. Küpün orijini beyaz (0,0,0) dır. Teorik olarak küpün beyaz ve siyah noktalarını birleştiren diagonal çizgi boyunca ana renklerin eşit oranlarda katılmasıyla gri renkler oluşur.”) (Yılmaz, 2002: 345).

(“CMY renk uzayı özellikle renkli baskılarda ve çoğaltma alanlarında, renkli yazıcı ve çizicilerde kullanılır. CMY ve RGB arasındaki fark şöyledir; CMY da boş zemin olarak beyaz, RGB de boş zemin olarak siyah kullanılır. CMYK, Tram yöntemiyle 4 renk birbirini tamamlayarak elde edilmek istenen renk oluşturulur. Bir başka deyişle basılı medya gözlerimiz RGB'deki gibi direk ışıkları değil basılı medya üzerinde yansıma yapan güneş ışığını görür.”) ( cmyk,rgb, Anonim, b.t.).



**Kaynak:** [www.grafikler.org](http://www.grafikler.org)

**Şekil 2.3.** CMY Renk Uzayı.

## 2.3. Fizyolojik Açıdan Renk

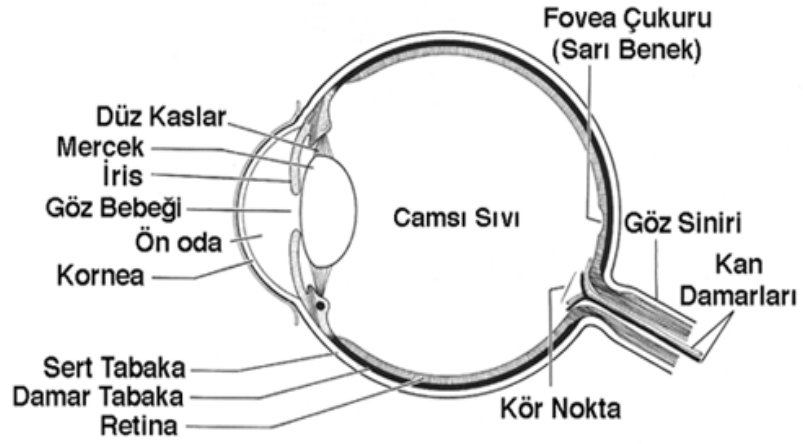
Göze gelen ışığın gözde ve sinir sisteminde meydana getirdiği değişimlerin insan beynindeki psikolojik etkilenmelerinden oluşan etkilenme zinciridir (Temizsoylu, 1987: 48).

### 2.3.1. Göz ve Görme

#### 2.3.1.1. Göz

Gözümüz ışığı algılamaya programlanmış bir makineye benzer. Işık göz bebeğinden geçerek gözün arkasında bulunan retina üzerine düşer. Retina; Koni ve çubuk adı verilen ışığa duyarlı algı hücrelerinden oluşmuştur. Bu çubuklar ve koniler aldıkları ışığı gözden beyne iletilmesini sağlayan optik bir sinir sistemine bağlıdır (Holtzschue, 2009: 36).

Çubuk ve koniler ışığa seçici tepkiler verirler. Işık fazla olursa görüşte koniler baskın olur. Koniler, renkli görüş ve ayrıntıları görebilme yeteneğine sahiptir. Koniler baskın olduğunda, küçük resim baskılarında olduğu gibi ayrıntılar ve renkler daha net görünür. Loş ışıkta çubuklar görüşe hakimdir. Ortam görüşünde çubuklar çevredekilerden ve daha az odaklanılan şeylerden sorumlu olur. Çubuklar, baskınken ince ayrıntıların görülmesi daha zordur ve renkler mat görünürler (Holtzschue, 2009: 36).



**Kaynak:** [www.biyolojisozluk.com](http://www.biyolojisozluk.com)

**Şekil2.4.** Gözün Yapısı.

### 2.3.1.2 Görme

Görme olayının olabilmesi için ışık nesne ve alıcı (göz) gereklidir. Görme cisimlerden gelen ışığın göz tarafından algılanması olayıdır.

Nesneye çarpan ışığın bir kısmı veya hepsi nesne tarafından emilir ya da bunun tersi meydana gelebilir. Işığın tümü emilmezse geri kalan ışık yansır ve göze ulaşır, göz bu ışığı bünyesinde barındırdığı ışığa duyarlı retina tabakası aracılığıyla beyne ulaştırır ve görme olayı gerçekleşir

Işığın miktarının az olması durumunda görme zorlaşır. Aşırı olduğunda da renk algısı zayıflayabilir. Aşırı parlaklık, renk algısını yok ederek geçici körlük yapabilir. Yansıtıcı yüzeyler ile yüksek ışık seviyeleri bir araya geldiklerinde Maskelene Yansıması adı verilen göz kamaştırıcılığını ortaya çıkarır. Parlak malzemelerden keskin bir şekilde yansıyan ışık, gözün algılama görevinde aksamalara neden olur ve gözün performansını düşürür (Holtzschue,2009: 23).



## 2.4. Algılama

### 2.4.1. Algı Nedir?

Algılama, bir organizmanın bulunduğu ortamla arasındaki alış veriş sonucunda ortaya çıkan bir süreç olarak tanımlanabilir.

Çevreyle organizma arasında algılamanın olabilmesi için organizma yani alıcının bir objeye yoğunlaşıp onu belirlemesi ve bu objeden gelen ışığın parlaklık derecesine göre tepkide bulunması gerekir.

İnsan ve hayvanların algısı farklılık gösterir. Örneğin; böceklerde her birinin optik elemanları besleyen sinirsel reseptörlere (alıcı) ışık ışınını yönelten bir makineye benzeyen iki küçük aygıttan oluşan (ommatidium) bileşik göz sisteminin gelişimi görülmektedir. Bu göz yapısında görme açıları geniş olur. Mozaiksel yapıları nedeniyle en yüksek düzeyde duyarlıdırlar (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 15).

Form ve şekillerin algılanması, mercek yoluyla ışınların bütünleşmesi sistemine sahip omurgalıların anında hareket edebilen gözüyle başlar. İnsan gözü daha kaba bir retina biçimine sahiptir (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 15).

İnsanlarda, algılamanın daha ilk haftalarda başladığına dair kanıtlar mevcuttur. Frantz'ın 1961 yılında yaptığı deneylerde formların bünyesindeki şekillerin algılanması, formların algılanmasından daha geç değildir. Yaptığı bir deneyde değişik şekillerle süslü ortamda bırakılan bebeklerin bu ortamdaki düzlem üzerindeki şekillere ilgi gösterdikleri görülmüştür. Yine bu deneyde bebeklerin daire biçimindeki nesnelere çok, aynı yarıçaptaki kürelere daha çok ilgi gösterdikleri anlaşılmıştır. Bu durumun derinlik algısıyla mı, yoksa uyarıların biraz daha ayrıntılı olmasıyla mı ilgili olduğu tartışılmaktadır (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 16).

#### 2.4.1.1. Rengin Algılanması

Renkle tanışmamız algı ile başlar. Algı fiziksel bir olayın sonucu oluşur, organizmanın çevresiyle olan yaşantısına verdiği tepkidir.

Bir ışık kaynağından yansıyan ışığın niteliği ve rengi ölçülebilir. Buna benzer algılar da ölçülebilir. Bir organizmanın ışığı duyumsama yeteneği, görsel netlik ve görüşün keskinliği olarak ölçülebilir.

(“Görsel netlik, ışık ve gölge şablonlarını algılama ve ayrıntıları çözümüleme yeteneğidir.”) (Holtzschue, 2009: 31).

Bu, organizmanın duyumsayabileceği en düşük ışık etkisi olarak ölçülür. Işık ve gölge arasındaki farkları görebilme yeteneği, rengin görsel netliğinden farklıdır. Koyu gri ve daha açık gri arasındaki küçük farkı algılayabilen biri, daha turuncu ve kırmızılar arasında daha maviye çalan iki benzer kırmızı arasındaki ton farkını algılamayabilir.

Rengin görsel netliği, ışığın farklı dalga boylarını (renkleri) algılayabilme yeteneğidir. İnsan gözü ışık tayfını dağınık renkler olarak algılayamaz. Işık tayfını, bir gökkuşağında olduğu gibi renklerin birbirlerine geçmiş gibi görüldüğü bir renk bandı şeklinde algılayabilir (Holtzschue, 2009: 32).

Renkler, göz kapalıyken de görülebilir, göz kapaklarımıza hafifçe bastırdığımızda beynimizde birkaç renk görüntüsünün belirlediğini görebiliriz. Yine göz uzun zaman bir renge baktıktan sonra o rengi görmez olur. Bunun nedeni gözün retinasında o rengin zıddı bir renk oluşmasıdır. Bu durum bize renk kavramının bir refleks tesir olayı olduğunu gösterir ( Çağlarca,1993: 7).

Yapılan bazı deneylerle bu refleks olayını daha net bir şekilde görebiliriz. Örneğin; 25 cm çapında beyaz bir karton kesip yarısını yeşil renge boyayıp kartonu hızlı bir şekilde çevirirsek beyaz kısmın pembe görüldüğünü görürüz. Daha sonra aynı kartonun beyaz kısmını pembeye boyadıktan sonra kartonu çevirdiğimizde bir renksizlik etkisi (gri) görülür.

Bir renge uzun süre bakıldığında göz fizyolojik olarak o rengin tamamlayıcı (zıt) rengini görür. Daire üzerindeki beyaz bölümün pembe görünmesinin nedeni budur.

## 2.5. Rengin Etkisi

Renklerin insan yaşamındaki rolü ve etkisi herkesçe bilinen bir durumdur. İnsanın duygusal hayatındaki sevinç, üzüntü, karamsarlık, neşe gibi duygularında etkili olan renkler, tıpta tedavi yöntemi olarak kullanılırken pazarlamada da reklam sektöründeönemli bir yeri yere sahiptir.

Renkler sadece görme duyusuyla ilgili değildir. Beş duyu organımızın da renklerden çeşitli durumlarda etkilendiklerine zaman zaman tanık oluruz.

Bazı renklerin sert, iğneli görünüşü olur. Bazıları düz, kadifemsi görüntüsüyle okşayıcı his uyandırır. ( Koyu deniz mavisi, krom oksidi yeşili ve Robbia kırmızısı böyledirler). Renklerde sıcak soğuk ayırımı da bu esasa dayanır. Bazı renkler yumuşaklık hissi verirler, basıları sertlik hissi verir. Kobalt mavisi her zaman sert bir görünümüdür ( Işingör, Eti, Aslier, 1986: 47). Bazı renkler seslere olan duyarlılığı artırırken bazıları azaltır. Bunun gibi bazı yiyecekler renklerinden dolayı tatlı veya acı olarak algılanabilir.

### 2.5.1. Rengin Fiziksel Etkileri

Rengin fiziki etkisi, fiziksel sistemde rengin rakamlarla ölçülebilir ve ifade edilebilir durumudur.

Renklerin rakamlarla ifade edilen fiziki özellikleri; kırılma açısı, dalga boyu ve titreşim sayılarıdır. Ana renklere sırası ile bakıldığında, kırmızı en az kırılan ve dalga boyu en uzun olan renktir. Mavi en fazla kırılan ve titreşim sayısı en yüksek olan renktir. Sarı ise kırmızıdan daha fazla, maviden daha az kırılır; titreşim sayısı olarak kırmızıdan fazla, maviden daha azdır. Dalga boyu olarak ise mavi en kısa; kırmızı en uzun; sarı, mavi ile kırmızı arasında bir dalga boyuna sahiptir (Coşkun, 2006: 8).

Newton beyaz ışığın renkli ışıklardan oluştuğunu kanıtlamak için hazırladığı karanlık odaya küçük bir delikten güneş ışığını geçirmiş ve ışığı beyaz bir perde üzerinde yedi ayrı renge ayırmayı başarmıştı. Onun bu deneyi sonucunda elde ettiği renk spektrumunda yukarıda da bahsedildiği gibi renkler dalga uzunluklarına göre sıralanmıştır (Bkz. Şekil 2.1.).

### 2.5.2. Rengin Fizyolojik Etkileri

(“Fizyoloji, vücut ve onun işleyişini inceler. Renk etkisine bedenin verdiği fiziksel etkilerin miktarını belirleyebilen, ölçülebilir bir bilimdir. Fizyoloji, davranışlarla ve farklı yollardan uyarılan bir organizmanın nasıl bir karşı harekette bulunacağı ile ilgilenir. Fizyoloji, insanın renk etkisine yanıt verme, onu açıklama ve anımsama yollarını açıklayabilir ama tam olarak ölçemez. Fizyoloji kavrayış ile ilgilenir.”) ( Holtzschue, 2009: 35).

Rengin algılanması göz aracılığıyla olur. Nesneden gelen ışık göz bebeğinden geçerek gözün ilgili birimleri tarafından beyne iletilir ve beyin oluşan görüntüye anlam kazandırarak kavrayışı meydana getirir.

Açık renkler çok kuvvetli etkileyicilerdir. Açık ve sıcak renkler daha tesirlidir. Koyu kırmızı alev gibi çeker ve organizmayı harekete geçirir. Parlak limon sarısına göz çok fazla bakamaz ve huzursuz olur. Dinlenmek için mavi veya yeşili arar (Işingör, Eti, Aslıer, 1986: 47).

Renk, nesnelere olduklarından büyük ya da küçük, uzak veya yakın gösterebilir. Bazı renkler uzaklık ve yakınlık özelliğine doğal olarak sahiptirler. Açık maviler uzaklaşmış gibi görünürken koyu maviler yaklaşma hissi uyandırır. Bir nesnenin renk özü, değeri ve doygunluğuyla oynanarak onun daha büyük, küçük, daha yakın veya uzak görünmesi sağlanabilir. Sıcak renkler, soğuk renklere göre daha yakınmış gibi görünür. Parlak renkler, mat olanlardan daha yakınmış gibi algılanır (Holtzschue, 2009: 74).

### 2.5.3. Rengin Psikofizyolojik Etkileri

Renklerin taşıdıkları ve yaydıkları titreşim frekanslarıyla insanlar üzerinde çeşitli etkiler bıraktıkları dünyada kabul gören bir durumdur.

Rengin çeşitli tanımlarına baktığımızda, renklerin bireyin güdülerini uyarak etki yarattığı ve algılamayı yönlendirdiği üzerine görüşler hayli fazladır. Bireylerde değişik kavramlar ve duygular çağrıştıran, bireyin görmesinin yeterli olmadığı ayrıca zihniyle, bilgi birikimiyle, beyniyle, düşünme gücüyle çözümlenip, anlamlandırabildiği renkler, bireyin ruhuna seslenip, çağrışım yollarını açar, duyguları harekete geçirirler ( Küçükdoğan, 2011: 68).

Günümüzde insanların zamanlarını geçirdikleri evleri, işyerleri gibi mekanları aydınlık ve yaşamaya elverişli kılmak için çaba harcamaları renklerin kişilik üzerinde etkisinin bir sonucu olsa gerek.

Renk göz ile hissedilir, fakat algısı zihinde meydana gelir. Rengin nasıl, nerede gördüğümüze ve bilgi birikimimize bağlı olarak algısı değişir. Doğal hayat, renkler içinde bizi kendine kaptırır; bunlar Antartika'nın soğuk beyazları veya tropikal ormanların gür yeşilleridir. Çevresel renklerin insan aklı ve vücudu üzerinde çok kuvvetli bir tesiri vardır. Fakat çok az insan bunun farkındadır. Çevresel renk, sadece güzel bir gün batımı ya da yeni tasarlanmış bir mekanla karşılaşıldığında dikkatin odaklandığı durumlarda fark edilir (Holtzschue, 2009:2).

Renk, güzelliğin doğal bir parçası olarak evrensel kabul görür. Kırmızı kelimesi eski Rusça'da güzellik kelimesiyle eş anlamlıdır. Tasarımcılar rengi sadece güzellik ve iletişim için değil, davranışları değiştirmek ve onlara yön vermek ve devamlılık sağlamak için kullanırlar. Bunun yanı sıra renkler, bir duyguyu dışa vurmak, bir durumu açığa çıkarmak ya da uyarmak, ikaz etmek için kullanılabilir (Holtzschue, 2009: 3).

Renklerin kişide uyandırdığı hisler çeşitlerine göre farklılık gösterir. Örneğin; sıcak renkler, sıcaklık hissi verir, heyecan, neşe gibi duyguları ortaya çıkarmasının yanında agresif ve dinamik yapıya sahip renklerdir. Soğuk renkler; genellikle rahatlatıcı, sakinleştirici etkisi olan renklerdir.

Tüm bu etkilerin yanında renklerin yaydıkları titreşim frekanslarının tıpta bir tedavi yönteminde kullanıldığı bilinmektedir.

Renk tedavisi veya kromoterapi, hastalığın organizmadaki bir ahenk noksanlığı olduğu bilgisiyle hareket eder, bu bedensel uyumsuzluğun giderilmesi vücuda renkli ışık ışınları uygulamak yoluyla gerçekleşir (Anderson, 1991: 14).

Renklerin terapiye yönelik kullanımı konusunda ilk kitap. Dr.S.Pancoast'un "Mavi ve Kırmızı Işık veya Işık ve Işınlarının Şifa Verici Özelliği" isimli eseri, 1877'de yayınlanmıştır. Bu kitap temelde uyarıcı kırmızı

ve sakinleştirici mavi ışınların kullanımından bahsediyor ve bunların insan bedeni üzerindeki zıt tesirlerini ortaya koyuyor (Anderson, 1991: 14).

Sonraki yıl Dr.E.D. Babbitt, renk tayfındaki değişik renklerin iyileştirici etkisinden söz ettiği kitabını yayınladı. Fakat farklı renk ışınlarının organizma üzerinde nasıl ve neden iyileştirici etki gösterdiklerini keşfedip açıklayan kişi D.P.Ghadiali adında Hintli bir bilim adamı olmuştur. Ghadiali teorisine göre; İnsan bedeninin her bir uzvunun ve sisteminin çalışmasını düzenleyici ve engelleyici renkler bulunmaktadır. Her rengin ayrı ayrı vücudun değişik organlarına etkisi bilinirse, çalışmasında anormallik tespit edilen organın sistemini dengeye getirecek doğru renk bulunup uygulanabilir (Anderson, 1991: 15).

Peter Mandel adında bir sağlık uzmanı da yakın bir zamanda “Renkpunktur” adı verilen bir yöntem bulmuştur. Bu yöntem Akupunktur tedavisinin bir çeşit renkle tedavi yöntemidir. Yani Akupunktur’da kullanılan iğneler yerine artık renkler kullanılacak. Bu yöntemde her bir rengin ayrı bir rahatsızlığı tedavi edici özelliği vardır. Renklerin etkisi ise şöyledir:

Kırmızı, kronik öksürüklerde, çeşitli cilt hastalıklarında; turuncu, depresyonlarda ve kalp rahatsızlıklarında; sarı, mide ve bağırsak şikayetlerinde; yeşil, eklem yerleri iltihaplarında ve sinir sistemini gevşetmede; mavi, akut soğuk algınlıklarında, uykusuzluk probleminde, empotanslıkta (iktidarsızlık) ve tansiyon yüksekliğinde olumlu etkiye sahiptir (Ersoy, 2007: 443).

#### **2.5.4. Renk Türlerinin Psikofizyolojik Etkileri**

Renkler seslerde olduğu gibi insanlar üzerinde çeşitli duygular uyandırır. Sevinç, neşe, üzüntü, keder gibi duygularımızı seslerle başkalarına aktardığımız gibi renkleri de bir araya getirip hislerimizi onlarla ifade edebiliriz.

Renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkisi daima etkisini korumuştur. Psikologlar, renklerin duygular üzerindeki, fizikçiler ise ışıkla etkisi açısından renk analizleriyle uğraşmışlardır (Gökaydın, 1989: 30).

Reklamcılık alanında bir rengin etkisi, belirli bir ürün ya da hizmetin beğeni kazanması ve kabul görmesi için son derece önemlidir. Burada hedefe ulaşmak için renklerin genel kabul gören sembolik anlamlarının bilinmesi gerekir.

Renklerin sembol çağrışımlarıyla ilgili 20'li yıllardan bu yana kabul gören deneyler vardır. Bunlar Amerikan psikologları tarafından yapılan pek çok araştırma sonucunda ortaya çıkmıştır. M. Luckiesh. "İlan ve Satış Teşvikinde Işık ve Renk" adlı kitabında bir deneyden söz eder. Bu deneyde belirli renklerin özelliklerini sınıflandırarak bunların duygusal etkilerini tespit etmek istemiştir. Deney şöyledir: Gri zemin üzerine, on iki tane renk, bir tayf oluşturacak şekilde dizilmiştir. Deneklerden, renklere baktıklarında, yan tarafta duran bir tahtada yazılı olan sıfatlardan bir tanesini ya da hislerine uygun olarak bir başka sıfatı, kağıda yazmaları istenmiştir. Yirmi tane sıfat üç gruba ayrılmıştır: Heyecan verici, sakinleştirici ve frenleyici. Sonuçlara bakıldığında heyecan verici renkler, kırmızıya yaklaşan renklerdir. Frenleyiciler de daha çok mor uca doğru yaklaşan renkler, sakinleştirici renkler ortada, yani yeşil ve mavimsi yeşil arasındaki renkler olmuştur ( Kanat,2003: 107).

#### **2.5.4.1. Kırmızı**

Renk çemberinin en kuvvetlisi olan kırmızı, tahrik edicidir, dinamizmi artırır, uzun zaman seyredilirse sınırları gerer.

Bir çok devletin bayrağı kırmızı içerir. Kırmızı kanı, ateşi, ışığın kaynağı güneşi ifade eder. İlahi aşkın sembolü olduğu söylenir (Gerez, 1981: 20). Kırmızı renk sevgiyi, aşkı çağrıştırır. Sevgililer sevgilerini kırmızı gül aracılığıyla ifade ederler.

Dekorasyonda kırmızı renk kullanıldığında hayat ve enerji verir. Örneğin oturma odasında vurgulayıcı renk olarak kullanıldığında aile bireylerine canlılık verir ve yaratıcı etkinliklerde bulunmaları için onları harekete geçirir (Renklerden Nasıl Etkileniriz, Anonim, 2008: 92). Ayrıca koyu kırmızı boyanmış mekanlar, zamanın daha çabuk geçtiği algısı yaratır. Yapılan bir deneyde; çok işçi çalıştıran firmaların tuvaletlerinin duvarları kırmızıya

boyanmış, bunun işçilerin fazla zaman geçirmelerini engellediği görülmüştür (Ersoy, 2007: 451).

İştah açıcı renk olan kırmızı pek çok gıda sektöründe logolarda tercih edilir. Yakın mesafelerde kolay fark edilir. Bu nedenle uyarı işaretlerinde kırmızı renk kullanılır

Eski çağlardan beri kırmızı çeşitli kültürlerde farklı anlamlar taşımıştır. Hindistan'da gelinler kırmızı giymiş, Çin'de kırmızının şans ve üretkenlik getirdiğine inanılmış. Neolitik çağda beyazla birlikte ölü gömme törenlerinde kullanılmıştır. Kan rengi olması itibariyle yaşamın yenilenmesi anlamına geliyordu. Bu inanış o dönemde ölümlerin kemiklerinin kırmızıya boyanmasına neden olmuştur. Anadolu'nun ana tanrıçası Kibele'nin rengi olmasının yanında İbrahim peygamber ve Meryem'in de simgesidir. Öte yandan göğün ve yerin tanrısı kabul edilen Zeus (Jüpiter), yer altı ateşi ve gök rengi anlamına gelen kırmızı renkle tasvir edilirdi. Dionisos (Baküs) ise çoğunlukla şarap ve sarhoşluğun rengi olan kırmızı giysiler içinde gösterilmiştir (Ersoy, 2007: 451).

Tarot fallarında, sembolizm de olduğu gibi eril bir renk olarak kabul edilen kırmızı, içsel gücü, potansiyel enerjiyi ve ruhun sembolüdür. Japonya'da kırmızıyı sadece kadınlar giyer. Gönülden, içten olmanın ve iyi şansın sembolüdür. Japon askerleri alaya kabul edildiklerinde, imparatorluğa sadakatlerini göstermek için kırmızı kuşak bağlarlar. Yine Japonların doğum günü veya başarılı bir sınavdan sonra kırmızıya boyanmış pirinç gönderme geleneği vardır (Uçar, 2004: 56).

Ülkemizde Güney ve doğu bölgelerinde yeni evlenen bir genç kızın gelinliğinin üzerinden beline kırmızı kuşak bağlanır. Kanın rengi olan kırmızı burada bekareti sembolize eder.

#### **2.5.4.2. Mavi**

Doğal ortamda (gökyüzü, deniz) en çok karşımıza çıkan renklerden biri olan mavi, huzuru, sakinliği, özgürlüğü ve sonsuzluğu simgeler. Sinirleri yatıştırma özelliği bakımından bir çeşit meditasyon etkisi yaratır.



Dekorasyonda kullanıldığında, geniş alanlarda kasvetli görüntü verir. Bu nedenle açık mavi, ofis ve ev ortamlarında ciddiyeti göstermek amacıyla sıkça tercih edilir. Açık mavi, mekanda ferahlık sağlarken, koyu mavi serinlik veren bir etkiye sahiptir.

Kırmızı rengin iştah açıcılığının aksine mavi yeme güdüsünü engelleyen bir etki yapar. Avrupa mutfağında gök mavisi renginde olan hiçbir yiyecek yoktur. Açık mavi, soğukluğun ve boşluğun rengidir. Boşluk ve öte taraf imajı nedeniyle, yemek masalarından uzak tutulmuştur (Kanat, 2003: 109).

Adaletin ve gerçeğin rengi olarak kabul edilen gök mavisi, lacivert (azür) tonuyla tanrısal aşkın sembolüdür. Bu nedenle ikonografik resimlerde, İsa takdis ederken lacivert giysiler içinde gösterilmiştir.

Mavi renk kırmızının aksine, tansiyonu ve solunumu azaltır, mekana psikolojik bir soğukluk getirir. Bu nedenle yüksek ısı altında çalışılan mekanlarda eşyalar maviye boyanır. Yahudiler maviyi kötü cinleri kovmak için kullanmış, Mısır, İran, Hindistan, Pencap ve İslam ülkelerinde nazara, kötülüğe karşı koruyucu olduğuna inanılarak tercih edilmiştir (Ersoy, 2007: 453).

Asya kültürlerinde, Moğol ve Türk boylarındaki pek çok efsanede mavi kurt ve mavi aslana yer verildiği görülür. Moğol Türk mitolojisinde mavi aslan ve kaplanlar, Altay boyunun atası sayılan Tangri'nin gücünü sembolize eder. Tangri Altaylar'da dağların üzerindeki mavi göklerin, mutlak hakimiyetin sembolüydü. Türk sanatında en fazla tercih edilen renk olmasından dolayı, mavinin yeşile çalan rengi "turkuaz" olarak adlandırılmıştır. Ayrıca yeni doğan bebeklerde erkeğin rengidir (Uçar, 2004: 54-55).

#### **2.5.4.3. Sarı**

İyileştirici gücü yüksek olan sarı renk, sinir sistemini harekete geçirerek enerjiyi kaslara taşır. Sarı renk, iyimserlik yaratır, umutsuzluğu ortadan kaldırarak yerine neşe, eğlence ve keyif katar. Yine sarı da kırmızı gibi dikkat çekiciliği ve ayırt ediciliği bakımından genellikle ilgili bir çok alanda kullanılır.

Güneşin rengi olan sarı; zihinsel parlaklığı, iyimserliği, sevgi ve merhameti içerir. Az miktarlarda kullanıldığında parlaklık ve sıcaklık hissi verir. Şakacılığı, aydınlığı, yaratıcılığı, samimiyeti ve hayata karşı rahat bir tutumu simgeler. Tıpkı güneşli bir gün gibi davet çekicidir. Sarı, rengin pek çok farklı tonu vardır. Saf sarı bütün diğer tonlar arasındaki en neşeli ve güneşli olanıdır. Fakat bir parça koyulaşmış haline bakmak daha keyiflidir. Soluk sarı dikkati, çürümeyi, hastalığı, kıskançlığı ve hilekârlığı simgeler. Sarı söz konusu olduğunda seçilen ton oldukça önemlidir. Sarı, pek çok dinde ilahi varlığı simgeleyen bir renktir (Şener, 2012).

Çin’de saltanatı simgeleyen sarı, ilkel toplumlarda sonsuza dek yaşımı simgeler. Çin’de saltanatın rengi olarak kabul edilmesinin nedeni; Çin hükümdarının, güneşin evrenin merkezinde oturduğu gibi, cennetin merkezinde oturduğuna olan inançtır. Sarı rengin ışınlarının, göğün mavisini delip geçerek öbür dünyanın tanrısal güçlerini açığa vurduğuna inanılıyordu. Tanrı ve tanrıçalar sarışın olarak resmedilmiştir. Hristiyan ikonografisinde altın yaldız boyanan şelale İsa’nın göğe çıkışından sonra yeryüzündeki boşluğu dolduran rengi simgelemek için kullanılmıştır (Uçar, 2004: 52-53).

#### **2.5.4.4. Turuncu**

Turuncu renk, sosyalliği ve iyi huyluluğu arttıran bir etkiye sahiptir. Hayatı daha mutlu algılamayı sağladığından sinir sistemi gergin olanların turuncu kullanmaları önerilir. Kırmızı gibi canlılığı, heyecan vericiliğiyle yaratıcılığı, güveni, cesareti ve iletişimi kuvvetlendirdiği için insan psikolojisini rahatlatır. Kırmızı renk giysiler tercih edenler kendilerine çok güvenirken, gülmeyi ve güldürmeyi başarırlar.

Dekorasyonda turuncu, iştah açıcı ve sindirimi kolaylaştırıcı özelliğe sahip olduğu için, özellikle yemek odalarında tercih edilir. Başkalarına karşı nezaketi ve saygıyı vurguladığından ortak kullanım alanlarında (salon, tv odası, mutfak) turuncunun seçilmesi yerinde olacaktır ( Renklerden Nasıl Etkileniriz, Anonim, 2008: 88).

Gökteki güneş ile yer altındaki ateşin arasında olduğu varsayımıyla, vahiy yoluyla Tanrı aşkına ulaştırdığına ve ruhsal dengeyi

sağladığına inanılır. Bağlılık ve doğruluğun simgesi olarak kabul edildiğinden, Budist rahipler ve Hristiyan din adamları çoğunlukla safran rengi kostümler giyerler (Ersoy, 2007: 457).

#### **2.5.4.5. Yeşil**

Yeşil, mavi ve sarının karışımından oluştuğu için her iki renkten de özellikler taşır. Dinlendirici bir renk olan yeşil, yorgun insanlar üzerinde yatıştırıcı bir etki yapar. Mavi tonu fazla olan yeşil, mavinin de etkisiyle, siniri alır ve tansiyonu azaltır.

Zümrüt yeşili, ortak hedefler için çalışmayı teşvik ederken bireysel hedeflerin gerçekleşmesine katkıda bulunur. Güven duygusunu arttıran yeşil, bankalarda çok tercih edilir. Ayrıca yine bu nedenle askeri alanlarda da tercih edilen bir renk olmuştur.

Doğayı, çağrıştıran yeşil, dinginlik hissi vermesi bakımından hastane içlerinde, doktorların üniformalarında tercih edilir.

Gözleri ve bedeni dinlendiren yeşil, sıcak havalarda serinlik, serin havalarda sıcaklık hissi verir. İnsanlara umut, duygusu aşılarken psikolojik ve bedensel olarak rahatlama sağlar.

Tanrı ile doğayı birleştiren renk olarak kabul edilen yeşil, sonsuz yaşamı ve ruhun yeniden canlanmasını gösterir. Psikolojik olarak insanı rahatlattığı için gözü en az yoran renktir. Bu nedenle okullarda yazı tahtaları, toplantı masaları, bilardo gibi oyun masalarında yeşil renk kullanılır.

Mitolojide, yeşil denizle ilişkilendirilir. Bu nedenle denizler Tanrısı Neptün, Poseidon'un oğlu Triton, Zeus'ün kızları olan su perileri ve deniz kızları Nereid'ler antik çağ resimlerinde hep yeşil giysilerle resmedilmiştir. İslam'da en fazla tercih edilen yeşil renk pek çok anlamlar içerir; cennetin simgesi, ümit ve murat, maddi ve manevi zenginlikleri simgeler. İslam'ın sancağı, Hz. Muhammed'in mantosu yeşildir. Yeşilin uğur getirdiğine inanılır. Bu nedenle eskiden kılıçların ve kalkanların sap ve kınları yeşil zümrütlerle süslenirdi. (Ersoy, 2007: 455).

#### 2.5.4.6. Mor

En kısa dalga boyuna sahip olan mor soğuk renklerden biridir. Kederi, melankoliyi, hatırlatır. Hristiyanlarda yas rengidir.

Mor ve menekşe rengi, rahatsız edici özellikleri bakımından genelde tercih edilmezler. Menekşe moru, dini otorite, kaos, ölüm, kendini adama, ilahi aşk gibi kavramları çağırır. Bunun yanında daha derin menekşe ve morlar asil ve mistik özelliğe sahiptir. Mor fiziksel ve ruhsal anlamda serinletilmiş bir kırmızı olmasından dolayı kederli ve rahatsız edicidir (Yıldırım, 2009: 59).

Kırmızının şiddet, heyecan, yakıcılık ve ateş gibi etkileri mora dönüştüğünde hafifler ve sükunet bulur. Bu nedenle Ortaçağ'da İsa'nın Tanrı katına yükseltilecek betimlendiği tablolarda İsa'ya mavi veya mor bir giysi giydiriliyordu. Çünkü İsa ızdırap verici olaylara maruz kalırken sükunet içinde sessiz kalmıştı ve artık Tanrıya ulaşarak sonsuz sükunet bulacaktı.

(“Mor renk kendine güven ve özgürlük duygularını harekete geçirir; kutsallık ve alçakgönüllülüğün ifadesi (Meryem'in mantosu) sayılır. Kimi zaman monarşi ve aşırı zenginliği de çağırır bir renk olur. Yaratıcı ve ruhsal özellikler taşıdığından sanatçı rengi olarak bilinir.”) (Ersoy, 2007: 456).

#### 2.5.4.7. Kahverengi

Toprağın ve bereketin rengi olan kahverengi, hareketi hızlandırır. Toprağın rengi olması bakımından saklanmanın ve kaybolmanın da rengidir. Bej gibi açık renkleri, ferahlığı açık yürekliliği ve samimiyeti gösterir. Bir çok kişi kahverengini kullanmaktan kaçınır, çünkü dikkat çekiciliği yoktur. Tonlarıyla kullanıldığı zaman uygulama alanları genişler. Açık mavi ile birleştirildiğinde modernizmi, sportifliği, bejle birleştirildiğinde ise aktif ve genç bir görünüm verir. Bu nedenle modada ve iç tasarımda kahverengi ve bej çok tercih edilen renkler arasındadır.

İnsan hareketini hızlandırdığı için özellikle fastfood restoranları, iç mekanlarında kullanılır. Sosyal dengeyi ve toplumsal dengeyi sağlayan renkler olarak kahverengi ve bej, özellikle zemine hakim olmalarıyla, güvenlik

duygusu ve toprağın yarattığı rahatlık hissini verirler. Yemek ve oturma odalarında şeftali rengiyle birlikte kullanıldığında samimi bir ortam yaratırken çocukların diğer kişilerle etkili iletişimine katkı sağlar (Renklerden Nasıl Etkileniriz, Anonim, 2008: 94).

Bazı dini inanışlarda alçakgönüllülüğü simgeler. Katolik kilisesi ve Roma'da alçakgönüllülüğün yanında fakirliğin, manevi ve zihinsel olgunluğun simgesidir. Dolayısıyla bazı din adamları, çoğunlukla kahverengi bir aba giymeyi tercih etmişlerdir. Fakat bazı çevrelerce kahverengi, pislik ve aşağılama anlamlarında da kullanılmıştır. Freud kahverenginin bir tür sadizm imajı verdiğini iddia etmiştir (Ersoy, 2007: 456).

#### **2.5.4.8. Beyaz**

Pek çok kültürde saflığın ve temizliğin sembolü olan beyaz, bozulmamış, değerini kaybetmemiş, kutsal sayılan kavramları temsil eder. Temizliği ve saflığı çağrıştırdığı için hastaneler ve ilaç firmaları tarafından çok fazla rağbet görür.

Beyazla boyanan mekanlar daha geniş görünür. Bu özelliği bakımından dar mekanlarda tercih edilir. Işığı yansıtma özelliği bakımından az ışık alan mekanlarda da iyi bir seçim olacaktır.

Bazı kültürlerde beyaz matemi, kederi ve üzüntüyü temsil eder. Kırgızlar ve Kazakların savaşırken ak bayrak astıkları, Çinlilerin de yas evinde kapıdan ak renkli bezler ile kağıtları birlikte astıkları çeşitli kaynaklarda dile getirilmektedir (Seyidov,1988: 36).

Eski çağlarda seçime adaylığını koyanlar önceki yönetimin o güne kadar yaptıklarının tamamen değişeceğini ve tertemiz bir sayfanın kendileriyle birlikte açılacağını beyaz elbise giyerek ifade ederlerdi. Günümüzde de bazı ülkelerde bu geleneğin devam ettiği görülür. Bazı toplumlarda ana yönler renklerle isimlendirilirken beyaz hem batı hem de doğu için kullanılır; çünkü güneş her gün doğudan doğup batıdan kayboluyordu. Bu düşünce ölüm ve tekrar doğma olayında da vardır. Bazı kültürlerde bu nedenle beyaz renk, ölüm ve tekrar doğma düşüncesinden dolayı dinsel törenlerde giyilmek zorundaydı. Doğuda beyaz matem rengiyken, batıda siyahtır. Sembolik düşüncelerde ölüm

hep hayattan önce gelir; yani her ölüm bir yeniden doğuştur. Bu nedenle beyaz ilkel düşüncede ölüm ve matem rengidir (Ersoy, 2007: 456).

#### 2.5.4.9. Siyah

Siyah, korkuyu, kaygıyı, çöküntüyü, nefreti ifade eder. Yaratıcılıkla ilgili bir araştırmada deneklerden bir resmin renklendirilmesi istenmiş, resimde bulunan çirkin halı imgesinin deneklerin %92 si tarafından siyaha boyandığı görülmüştür. Bu da siyah rengin insanda olumsuz duygular uyandırdığını ortaya koyar ( Samurçay, 2005: 32).

Her ne kadar olumsuz duygular uyandırsa da, ağırbaşlılığın ve soyluluğun ifadesi olmasının yanında, gücü ve tutkuyu da temsil eder. Bu nedenle tüm makam arabaları veya gücün simgesi olan araçlarda siyah kullanılır.

Siyah ölçülü kullanıldığında dekorasyonda zarafetin de göstergesidir. Beyaz, enerji sistemini dengeleyip geliştirirken, siyah yoğun bir enerjiye sahip olduğu için tek renk olarak kullanıldığında aşırılıkları dengeler.

Siyah ışığı yok ettiği, algıyı dağıtan etkenleri en aza indirdiği için konsantrasyonu sağlar. Bu nedenle bazı ünlü düşünürler ve sanatçılar, ışiksiz, karanlık bir odaya girerek konsantre olmaya çalışırlar. (Renklerden Nasıl Etkileniriz, Anonim, 2008: 88).

Siyah bazı dini inançlarda tercih edilen renk olmuştur. Kabe örtüsü ve Hacerül esved taşı siyahtır. Eski Roma'nın ilk kurulduğu yedi tepeden bir olan Palatin Dağı üzerinde bulunan küp şeklindeki taş Magna Mater'ı (Büyük Ana) simgeler. Bu taş da kutsal sayıldığı için sürekli ziyaret edilmiştir. Ayrıca siyah doğurganlık, bereket ve analık gibi özellikler de yüklenmiştir. Mitolojide bir çok ana tanrıça ve bakire, örneğin Kibele, Efes'in Artemis ve Diana'sı, Hinduların Kali'si eski Mısırlıların İsis'i, Yunan ve Roma'da Demeter, Afrodite, simgesel olarak siyahla gösterilmişlerdir. "Eski Mısır'da ve diğer Kuzey Afrika ülkelerinde mat siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereket' in simgesel bir rengidir." (Ersoy, 2007: 457-458).

("Hristiyanlarda cenaze arabaları siyahtır. İslam felekesi ve gelenekleri de siyah rengin bu ölümlü dünyada bencillik ve kendini

beğenmişliğin boş ve yanlış bir davranış olduğunu söylemek isteyen bir mesaj içerdiğini benimsemiştir. Nitekim Mevlevi dervişleri salona girip dönmeye başlamadan önce, üzerlerindeki siyah pelerini çıkarıp atarak, bu tür eğilimlerden kendilerini arındırdıklarını söylemek ister ve gerçeği ve yeniden doğuşu da simgeleyen beyaz giysileriyle görünür, sonra Sema'ya başlarlar. Dervişlerin pelerineri siyahtır, kara toprağın rengidir. Bu giysinin açılıp atılması, fiziki ölümden sonra mezara (toprağın içine) girişi yansıtır. Üzerlerinde kalan geniş etekli tennure beyaz rengi ile yeniden doğuş' tur; çünkü ölüm, Mevlana felsefesine göre, yeni bir yaşama geçiş olarak kabul edilir.” (Ersoy, 2007: 458-459).

#### **2.5.4.10. Gri**

Siyah ve beyaz renklerin karışımından oluşan gri rengi, göz tarafından en rahat algılanabilen bir renktir.

Alçak gönüllüğü ifade eden gri, uzlaştırıcı ve denge unsuru olmasının yanında ciddiyet ve hareketsizliği çağrıştırır. Siyah renkte olduğu gibi devlet kurumlarında tercih edilen bir renktir.

Gri renk bunaltıcı bir havaya neden olabileceği için pek fazla insan tarafından tercih edilmez. Gri rengi sevenler genellikle olaylardan uzak kalan, kuralcı, tutucu ve hareketsiz kimselerdir. Aktif ve dışa dönük kişiler gri rengi bunaltıcı bulurlar.

### **2.6. Rengin Yapısı**

#### **2.6.1. Boya Bileşenleri**

Boya bileşenleri dört temel maddeden meydana gelir. Bunlar: Pigmentler, bağlayıcılar, kimyasal katkılar ve çözücülerdir. Pigmentler boyaya, örtücülük, renk, dayanıklılık ve parlaklık veren toz halindeki katı taneciklerdir. Bağlayıcılar pigmentleri bir arada tutarak boya filmini meydana getirirler. Kimyasal katkılar, boyanın özelliklerini iyileştirmek ( küfe dayanıklılık ve akışkanlık vb.) için kullanılır. Çözücüler, uçucudurlar boya uygulanırken boyanın özelliklerini değiştirmeden inceltme işlevi görürler ( Boya Nedir, Bileşenleri Nelerdir. Anonim, b.t.).

## 2.6.2. Pigmentler

“Pigment, tüm nesnelerin renklerini oluşturan moleküllerdir. Pigment moleküllerinin harekete geçmesi için belirli bir enerji gereklidir. Renklerin oluşmasındaki diğer tüm aşamalarda olduğu gibi, pigmentlerle ışık arasında da ilişki vardır. Zira dünyaya ulaşan güneş ışığı, canlılarda renk molekülü olarak bilinen söz konusu pigment molekülleri için önemli rol oynar.

Gözün retinasında bulunan koni hücrelerinin üç ana rengi (kırmızı, sarı ve mavi) algılamasının nedeni de içlerinde bulunan özel pigment molekülleridir.

Pigmentlerin renkler için gerçekleştirdikleri en hayati işlem, kendilerine gelen ışığın renk enerjisini elektrik sinyaline çevirmeleridir. Yani insan gözünde renk diye tanımlanan her şey aslında gözde bulunan pigmentlerin kendilerine gelen ışığın dalga boyunu elektrik sinyali olarak beyne iletmeleridir.” ( Anonim, 2013).

### 2.6.2.1. Organik Pigmentler

Doğadaki minerallerin işlenmesiyle elde edilen tamamen sentetik olarak üretilen pigmentlerdir. İnorganik pigmentlere göre daha dayanıklı ve parlaktırlar. Organik pigmentlerin moleküler yapısı, C-C şeklinde gösterilebilecek karbon bağlantılarının mevcut olması ile ortak bir özellik gösterir.

### 2.6.2.2. İnorganik Pigmentler

İnorganik pigmentler, bazı istisnaları dışında karbon elementini içermezler. İstisnaya örnek olarak Milori mavileri verilebilir. İnorganik pigmentler, çözünürlüğü yok sayılabilecek kadar az olan metal tuzları veya metal oksitleri olarak genel bir tarif içinde sınıflandırılabilir.

Ticari değeri olan ve bu amaçla üretilen, koloristik ve teknolojik açıdan ilginç sayılan inorganik pigmentler, renk seçiminde tatmin edici genişlikte bir palete sahip değildirler. Bu yüzden bu pigmentleri üreten firmalar, bazı temel özellikleri üzerinde oynayarak, teknolojik ve koloristik açıdan, bu pigmentlerin kullanılabilir renk serisini genişletmeye çalışmışlardır (Söğüt, b.t.).



## 2.7. Renk Kuramları

Rengi tam olarak anlayabilmemiz için renk hakkındaki genel teorileri bilmek gerekir. Rengi anlama ve açıklama sorunu yüzyıllardır bilim adamlarını ve sanatçıları meşgul etmiştir. Bu araştırmacılardan bir kısmı rengin yüzeyde oluşturduğu etkiyle ilgilenirken bir kısmı rengi bileşenlerine ayırmaya, bir kısmı da rengi ışık uyarıcıları olarak incelemeye çalışmıştır.

### 2.7.1. Newton ve Goethe

Renkle ilgili ilk bilimsel araştırmalar Newton (1642-1727) tarafından yapılmıştır. Newton güneş ışığını karanlık bir odada açtığı küçük bir delikten geçirdikten sonra üçgen bir prizmadan geçirerek güneş ışığını bir tayf şeklinde beyaz bir perdeye düşürmüştür. Tayfta oluşan yedi renkten her birinin titreyişi ve kırılışı farklı olmuştur. Kırmızı renk en uzun dalga ve titreşime sahipken, mor en kısa dalga ve titreşimi gösterir. Renkler tayf üzerinde şöyle sıralanmıştır: Kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor. Newton bur renkleri bir daire üzerinde sıraladıktan sonra çevirdiği daireyle beyaz ışığı yani güneş ışığının biraz farklı görünüşünü tekrar elde etmiştir.

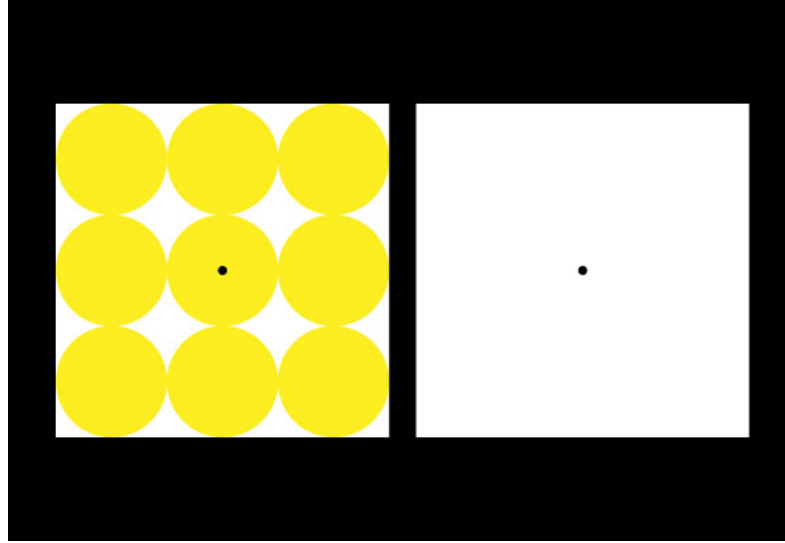
Goethe, Newton'un güneş ışığını tayflara ayırarak incelemeye çalışmasına karşı çıkmış, renkleri sınıflandırarak gözlemlerini bu sınıflarla açıklamaya çalışmıştır.

Görme işlemini retinanın aynı anda iki zıt durumda olması olarak tanımlayan Goethe, aynı anda ışığın ve gölgenin ara derecelerini ve rengin farklılıklarını algıladığımızı söylemiştir. Soluk almak için soluk vermek gibi göz karanlıkta aydınlık, aydınlıkta da karanlık ister. Zıtlıkların bu şekilde aktivitesini gözleyen Goethe, renk çemberini tanımlayıp birbirini bütünleyen renkleri belirlemiştir. Goethe ana renklerden aydınlığa en yakın renk olarak sarıyı, karanlığa en yakın renk olarak da maviyi tanımlamıştır. Goethe bu iki renkten diğer renklerin elde edilebileceğini söyler (Seçkin, Savacı, b.t.).

### 2.7.2. Albers

Josef Albers (1888-1976) Bauhaus Okulu'nda öğretmenlik yapmış, renk kontrastları ve rengin yarattığı optik etkileri göstermek için düz renkler, büyük düz yüzeyler ve geometrik biçimlerle çalışmıştır. Albers'in temel renk teorisi, optik hissinin özellikle renk kombinasyonlarının düzenleme ve oran değiştirerek kullanılmasıyla oluşturulabileceği fikrine dayanır (Josef Albers - Color Theory, 2011).

Aşağıdaki şema, Albers renk deneylerine bir örnektir. Sol taraftaki siyah noktaya birkaç saniye baktıktan sonra sağdaki siyah noktaya bakıldığında, sağda sadece beyaz bir arka plan olmasına rağmen sarı bir görüntü görülür. Bu Josef Albers'in renk teorisi üzerine çalışma örneklerinden sadece biridir.



**Kaynak:**[www.studyarthistory.com](http://www.studyarthistory.com)

**Şekil 2. 5.** Renk Diyagramı.

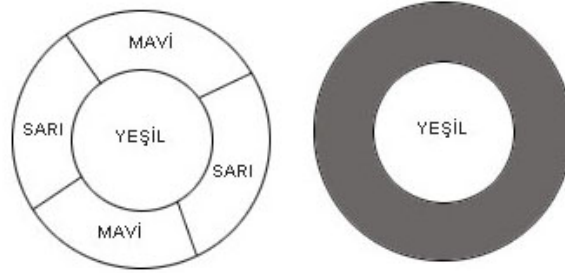
### 2.7.3 Young – Helmholtz

Young, ışığın dalga teorisini koyan bir İngiliz doktor, Helmholtz, fiziğin ses kanunu geliştiren bir Alman fizikçidir. Bu iki fizikçinin renk teorilerinin birleşimine Young-Helmholtz teorisi denir.

Young'a göre her renk göz tarafından üç ayrı renk siniriyle algılanır. Bu sinirlerden birisi uzun ışık dalgalarının hareketiyle hissedilir. Bu etkiyi yapan renk kırmızıdır. İkinci sinir, orta dalgaların hareketini hissettiren yeşil, üçüncüsü de kısa dalga veren mavi-mordur. Bunun sonucunda her sinir grubu kırmızı, sarı, mavi renklerin titreşiminden etkilenerek uyarılmış olur (Çağlarca, 1993: 13).

Helmholtz, boya renklerle ışık renklerinin karışımının tesir farklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Bunu renklerin hareketlerini eğrilerle çizerek gösterir.

- a) “ Helmholtz merkezleri bir, içiçe iki daire çizer. Dış daireyi dört kısma ayırır ve her bir kısmı sırayla sarı ve maviye, iç daireyi de bu renklerin (sarı, mavi, yeşil) karışımından çıkan yeşil renge boyar.
- b) “Bu şekilde hazırlanan daireyi hızla döndürerek sarı ve mavi renklerin optik karışımını meydana getirir. Sonuç yeşil olacağına dairenin etrafı beyaza yakın bir gri olarak görünür. Sebebi, bu iki renk aralarında tamalayıcı (komplemanter) dırlar. Bu suretle birbirlerini nötrleştirmektedirler.



Şekil 2. 6. Helmholtz Çemberi.

#### 2.7.4. Brewster

Pek çok fizikçi gibi Brewster de kırmızı, sarı ve mavi rengi üç ana renk olarak kabul etmiştir. Brewster, sarı, mavi ve kırmızıdan oluşan üç ana ışık rengi bulunduğunu ve bu renklerin birbirleriyle farklı miktarlarda karıştırıldığında bütün renk ışınlarının elde edilebileceğini ileri sürmüştür (Çağlarca, 1993: 16).

Bu teori sanatçıların da kabul ettiği ve kullandığı teoridir. Bu teoriye göre renk çemberi şu şekilde oluşur:

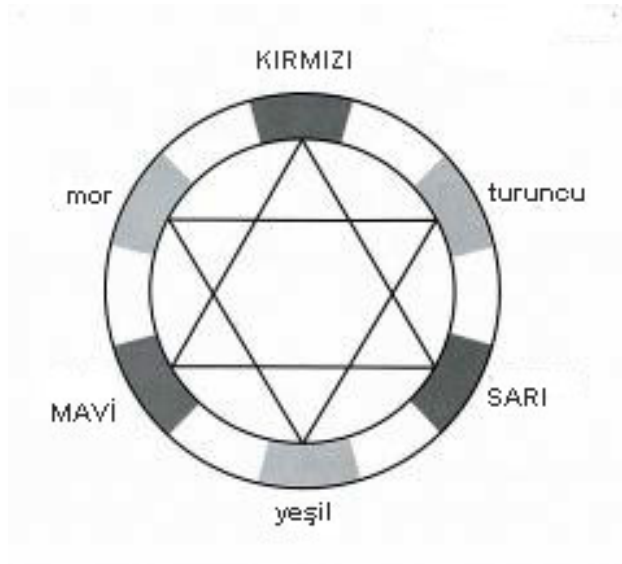
- a) Bir dairenin içine eşkenar bir üçgen çizilir ve uçlarına ana renklerden her biri yerleştirilir.
- b) Ana renkler birbiriyle ikişer ikişer karıştırılırsa ara renkler elde edilir.

Kırmızı + Mavi = Mor

Kırmızı + Sarı = Turuncu

Mavi + Sarı = Yeşil

Daha sonra daire üzerine ters bir üçgen çizilir ve uçlarına ara renkler yerleştirilirse uçları renkli bir yıldız oluşur. Bu yıldızın uçlarındaki renklerin aralarında karıştırılmaya devam edilirse orta renkler elde edilmeye devam edilir ve bu şekilde üçgenlerle dolu renklerden oluşan gökkuşağı meydana çıkar (Çağlarca, 1993: 16).



Şekil 2.7. Brewster Çemberi.

### 2.7.5. Munsell Sistemi

Munsell 1899'da kullanılmakta olan renk isimlerini tasnif etmiş, bölümlere ayırmış ve pratik bir hale sokmuştur. Bu sisteme göre; her rengin nitelikleri, kalitesi ve buutları gibi üç hali vardır. Bu, kırmızıyı sarıdan veya diğer herhangi bir renkten ayırt ettiren özelliktir. Bu üç nitelik; renk, değer ve boya kuvvetidir. Bir renk ancak, bu üç hali ile istenilen yerde düzenlenebilir.

### 2.7.6. Chevreul

Chevreul, renklerin kontrastlıkları üzerinde durur. Ona göre yanyana konulan çeşitli renkler birbirlerini etkiler ve olduklarından farklı görünürler. Örneğin; sıcak renk soğuk rengin yanına konulursa rengi soğuklaşır, fakat canlılığı artar. Kırmızının yanında sarı daha yeşilimsi görünür, çünkü kırmızıdan karşıtı olan yeşil rengin ışınını alır. Aynı şekilde diğer renkler de yanlarında olan renklerin gönderdiği karşıt renk ışınlarından etkilenir.

Beyaz fon üzerinde renklerin tonları yükselir. Bunun nedeni, beyaz fonun üzerine konulan rengin kontrast renkle renklenmesidir. Siyah fon üzerinde bu durumun tersi meydana gelir; siyah fon üzerinde renklerin değeri azalır, çünkü siyah fon, üzerine konan rengin tamamlayıcısıyla renklenir.

### 2.7.7. Rood

Sanat ve renk kuramcısı Ogden Rood (1831-1902) 'un teorisi estetik çaba üzerine kurulmuş bilimsel bir çabadır. Rood'un tamamlayıcı renk üzerine yaptığı çalışmalar Neo Empresyonist'lerin ilgisini çekmiştir.

Yaptığı çalışmalarda, renklerin eklenmesi ve çıkarılması arasında bağ kurmuştur. Eklemeli sentezde; ışık rengi olan sarıyı elde etmek için kırmızı ışık rengi, yeşil ışık rengine eklemiştir. Kırmızı ve yeşil ışık renklerinin eklemeli sentez yoluyla birleşiminden sarı renk ortaya çıkmıştır. Çıkarmalı sentezde; yeşil rengi elde etmek için de siyan mavisi ile sarıyı karıştırmıştır. Mavi boya ışığın kırmızı rengini emer, her ikisinin de yansıttığı tek renk yeşil olduğu için yeşil renk elde edilmiş olur.

### 2.7.8. İtten

Bauhaus grubu sanatçılarından olan İtten (1888-19769) renk uygulamalarını geometri gibi açıklamış, rengin algıya dayalı 7 kontrast teorisini kurmuştur. Bu kontrast çeşitlerine karşıt renkler başlığı altında yer verilecektir.

### 2.7.9. Leonardo

Leonardo, Aristoteles'in öne sürdüğü; renk çeşitlerinin ışık-gölge karışımından ibaret olduğu ve ana renklerin, kırmızı, sarı, mavi, beyaz ve siyahtan oluştuğu teorisini benimsemiş, ışık ve gölge tekniğini geliştirmiştir. Leonardo, eş zamanlı kontrast olarak bilinen; renklerin yan yana konularak kontrastlıklarının arttırılabileceği tezini öne sürdü (Behbahani, 2011: 11).

Sanatçı, ışık ve gölgeyi resimlerinde adım adım kullanarak sfumato tekniğini geliştirmiş, ayrıca perspektif üzerine de yoğun çalışmalar yapmıştır.

### 2.7.10. Klee

1919 yılında Bouhouse okulunda çalışmaya başlayan Klee 'Renklerin Alanda Düzeni' adında bir öğretim metodu üzerine çalışmıştır. Yararlı bir öğretim yöntemi ortaya koymayı amaçlayan Klee, gökkuşağının renklerini sınıflayarak bir çember üzerinde yeniden düzenlemiştir. Gothe' nin altı renk kuramını benimseyerek içeriğini rasyonalize etmiştir. Düzenlediği üç boyutlu şeklin üzerine bu altı rengi yerleştirmiştir. Beyaz rengin tepede, siyah rengin tabanda olduğu bu düzenleme Klee'ye renk ve tonlar arasındaki ilişkiyi netleştirmek için izin vermiştir (Osborne, 2006).

Geleneksel yöntemleri reddeden Klee alternatif arayışlara girmiş renkleri küçük seçimlerle kullanarak uyumlu görüntüler elde etmeyi başarmıştır.

### 2.7.11. Kandinsky

Kandinsky'e göre renklerin uyum ve kombinasyonu tüm duyguları ifade etmeyi mümkün kılar. Her bir rengin kendi anlamı vardır, bu nedenle ki belirli bir renk gerçek bir nesnede görülmediği halde insanda bir takım duygular yaratır. Kandinsky kontrast renklerin ruhsal etkileri üzerinde durmuştur. Ona göre bir aynaya baktığınızda sıcak ve soğuk renklerin etkilerini fark edersiniz; sıcak renkler bakan kişiye doğru hareket ediyormuş gibi duygu uyandırırken, soğuk renkler uzaklaşma hissi verir (Basic Color Theory by

Kandinsky, Anonim: b.t.). Kandinsky renklerle ilgili saptamalarını şu sözlerle ifade eder:

(“Başlangıçta zihnimizde renge dair iki büyük ayrım oluşur; sıcak ve soğuk, açık ve koyu. Böylelikle, her rengin dört ayrı çekicilik tonu olur, sıcak ve açık, sıcak ve koyu, soğuk ve açık ya da soğuk ve koyu.

Genellikle bir rengin sıcaklığı ya da soğukluğu, onun sarıya ya da maviye yakınlığını ifade eder. Bu yakınlık, rengin değişmez bir esas çekiciliğe sahip oluşu, fakat daha somut ya da daha soyut bir nitelik gibi kabul edilmiştir. Hareket yatay bir harekettir. Sıcak renkler izleyiciye yaklaşır, soğuk renklere ondan uzaklaşır.

Diğer renkler üzerinde bu yatay harekete sebep olan renkler, kendileri de bu harekettten etkilenmiş gibi görünseler de, kendilerine özgü olan ve bu harekettten şiddetle ayrılan bir başka harekete sahiptirler. Bu nedenle, bu, içsel çekicilikteki ilk antitezdir ve rengin sarıya ya da maviye yaklaşması büyük önem taşır.

İkinci antitez, siyah-beyaz arasındadır; yani sırf bu renklerden kaynaklanan ışık ve karanlığa olan eğilimdir. Bu renkler de, kendi özel hareketlerini yaparlar, ancak daha şiddetli bir formla.

Sarı ve mavi, ilk antitezi etkileyen başka bir harekete daha sahiptir, merkezden dışarı ve merkeze doğru hareket. Eğer iki daire çizilip sırasıyla sarı ve maviye boyanırsa; kısa süreli bir konsantrasyon, sarının merkezden dışarı doğru yayılan ve izleyiciye ulaşan hareketini açığa çıkaracaktır. Öte yandan mavi, kabuğuna çekilen bir salyangoz gibi kendi içine çekilir ve izleyiciden uzaklaşır.

Açık ve koyu renkler durumunda, hareket vurgulanmaktadır. Sarı beyazla karıştırıldığında, yani daha açık bir renk haline geldiğinde, hareketi artar. Mavinin hareketiyse, siyahla karıştırıldığında, yani daha koyulaştığında artar. Bu, asla koyu bir sarı olmayacağı anlamına gelir. Beyazla sarının arasındaki ilişki, siyahla mavinin arasındaki ilişkiye benzer. Mavi, siyah sınırına ulaşacak denli koyu olabilir. Bu fiziksel ilişkinin yanısıra, iki renk çiftinin arasındaki ayrımı belirleyen ruhsal bir ilişki de vardır.

Sarıyı soğutmaya yönelik bir girişim, yeşil bir renk meydana getirir ve hem yatay hem de merkezden dışarı doğru olan hareketi durdurur. Renk, solgun ve gerçekdışı bir hal alır. Karşıt hareketi nedeniyle mavi, sarı üzerinde bir fren görevi görür; ancak mavinin kendi hareketi de engellenmiş olur. İki renk de hareketsiz kalır ve ortaya yeşil çıkar. Aynı şekilde, siyah ve beyazın karışımı da, hareketsiz olan ve ruhsal bakımdan yeşile çok benzeyen griyi meydana getirir.

Oysa yeşil, sarı ve mavi geçici olarak hareketsizleşmiş olmalarına rağmen potansiyel olarak faal renklerdir; grideyse böyle bir hareket olanağı yoktur. Çünkü gri, biri hareketsiz bir uyumsuzluk içinde, diğeryse sonsuz bir duvar ya da dipsiz bir kuyu gibi, hareketsiz bir yokluk içinde uyumsuzluktan bile yoksun bulunan ve hiçbir faal güce sahip olmayan iki renkten oluşur.

Yeşili meydana getiren renkler, kendilerine has bir harekete sahip olduklarından, bu harekete dayanarak onların ruhsal çekiciliğini hesaplamak mümkündür.

Sarının ilk hareketi olan izleyiciye yaklaşım (bu hareket sarının yoğunlaştırılmasıyla artacaktır) ve ikinci hareketi olan sınırları aşmanın, kör gibi her engeli koşan ve amaçsızca her yöne atılan, insan enerjisi gibi somut bir benzeri vardır.

Durmadan bakıldığı takdirde sarının, hangi formda olursa olsun, rahatsız edici bir etkisi olur ve renkteki ısrarlı ve saldırgan karakter ortaya çıkar. Sarının yoğunlaştırılması, rengin sesinin acı verici tizliğini artırır.

Sarı, tipik dünyevi renktir. Asla derin bir anlama sahip olamaz. Maviye karışımı, onu solgun bir renk haline getirir. İnsan ruhundaki karşılığı delilik olabilir. Melankoli ya da hastalık hastalığından ziyade, şiddetli bir cinnete benzer.

İçe işleyen güçte bir anlam ifadesi, mavide ve onun izleyiciden uzaklaşan ve kendi merkezine dönen fiziksel hareketlerinde bulunur. Mavinin derinliğe eğilimi öylesine güçlüdür ki, renk koyulaştıkça, içsel çekiciliği güçlenir.

Mavi, tipik ilahi renktir. Sonsuz bir dinginlik hissi yaratır. Siyaha yaklaştığında, insanı da aşan bir hüzün yansıtır. Kendisine pek de uygun olmayan bir hareketle beyaza doğru yaklaştığıdaysa, insanlar için çekiciliği azalır. Müzikte, açık mavi bir flüte; daha koyu bir mavi viyolensele; daha da koyu bir mavi gök gürüldemesine benzer ses çıkaran kontrbas; en koyu maviyse orga benzer.

Mavi ve sarının iyi dengelenmiş bir karışımı, yeşil meydana getirecektir. Yatay hareket de, merkeze doğru ve merkezden dışarı doğru olan hareketler de durur. Bu nedenle, gözün içinden ruha ulaşan etki hareketsizdir. Bu, yalnızca optisyenler tarafından değil, tüm dünyaca kabul edilmiş bir olgudur. Yeşil, var olan en huzurlu renktir. Bu rahatlığın, yorgun insanlar üzerinde yararlı bir etkisi vardır; ancak bir süre sonra, sıkıcı bir hal alır. Yeşil tonlarına boyanmış resimler pasif ve sıkıcı olabilirler. Bu, sarının aktif sıcaklığına ve mavinin aktif soğukluğuna ters düşer. Renk hiyerarşisinde yeşil, -kendi halinden memnun, değişmez ve dar görüşlü- 'burjuvadır'. O, doğanın kışın fırtınalarından ve baharın üretken enerjisinden sonra dinlendiği dönem olan yazdır.

Yeşilin içindeki mavi ve sarıdan herhangi birinin hakim oluşu, ona uygun bir faaliyetin ortaya çıkmasına neden olur ve içsel çekiciliği değiştirir. Yeşil, kendine özgü sükunet ve huzurunu muhafaza eder; İlki açıklığa, ikincisiye koyuluğa eğilimle artar. Müzikte yeşil, bir kemanın yumuşak ara sesleriyle betimlenir.

...beyaz, renksizlik olarak kabul ediliyor olsa da, içindeki tüm renklerin kaybolmuş olduğu bir dünyanın sembolüdür. Bu dünya çok uzağımızdadır; armonisi ruhlarımıza dokunmaz. Muazzam bir sessizlik, geçit vermez bir duvar gibi, yaşantısını anlayışımızdan gizler. Bu nedenle beyaz, müzikteki melodiyi



geçici olarak kesintiye uğratan es'ler gibi, bizi olumsuz yönde etkileyen bu sessizlik armonisine sahiptir. Bu, ölü değil, olanaklara gebe bir sessizliktir. Beyaz, doğumdan önceki hiçliğin ya da bu çağındaki dünyanın çekiciliğine sahiptir.

Öte yandan, tamamen ölü içinde hiçbir olanak barındırmayan sessizlik, siyahın armonisine sahiptir. Müzikte bu, sonrasında melodinin herhangi bir şekilde devamının başka bir dünyanın şafağı gibi gözükeceği o derin kesin es'lerle betimlenir. Siyah, ölü yakmaya özgü odun yığınının külleri gibi tamamen yok olmuş, bir ceset gibi hareketsiz bir şeydir. Siyahın sessizliği ölüm sessizliğidir. Görünüşte siyah, en az armoniye sahip olan renk ve karşısında diğer renklerin önemsiz tonlarının öne çıktığı bir tür nötr zemindir. Bu bakımdan da beyazdan ayrılır; çünkü neredeyse tüm renkler, beyazın yanında uyumsuz ya da tamamen sessizdir.” (Kandinsky, 2005: 98-105).

### 3. BÖLÜM

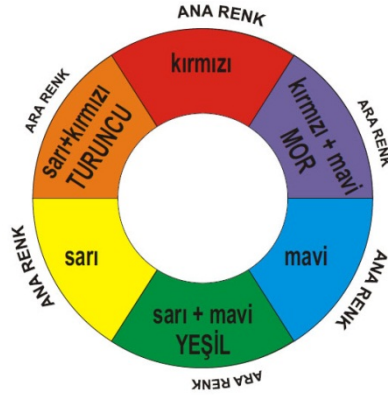
## GÖRSEL SANATLARDA RENK

### 3.1. Rengin Özellikleri

#### 3.1.2. Renk Grupları

##### 3.1.2.1. Ana Renkler

Güneşin ışığının altı rengi aralarındaki ilişkiyi gösteren bir daire üzerine yerleştirilir. Renk çemberi adı verilen bu daire üzerindeki üç renk ana renk olarak adlandırılır. Bunlar: Sarı, Kırmızı ve Mavidir. ( Şekil 3.1.).



**Kaynak:** <http://ckmboya.com.tr/renk-cemberi.html>

**Şekil 3.1.** Renk Çemberi.

##### 3.1.2.2. Ara Renkler

Herhangi iki ana rengin karışımından oluşan renklerdir. Bunlar; yeşil, turuncu ve mordur. Oluşumları Şöyledir:

Kırmızı + Sarı = Turuncu

Sarı + Mavi = Yeşil

Mavi + Sarı = Mor

### 3.1.2.3. Tamamlayıcı ve Karşıt Renkler

Renk çemberinde birbirinin karşısına denk gelen renklerdir. Renk çemberi ne kadar geniş renkle oluşturulmuş olursa olsun çemberin merkezinden düz bir çizgi çekildiğinde, çizginin bir ucu diğer uçtaki rengin tamamlayıcı yani kontrast rengini gösterir.

### 3.1.3. Sıcak ve Soğuk Renkler

Renkler insanlar üzerinde bıraktıkları etkilere göre sıcak ve soğuk olarak adlandırılır. Bu renklerin etkileri dalga boylarına göre de değişir. Sıcak renk olarak kabul edilen sarı, kırmızı ve turuncu rengin dalga boyu yüksekken soğuk renkler olan mavi, mor ve yeşil rengin dalga boyu daha düşüktür. Sıcak renkler çabuk algılanabildikleri için bakan kişide soğuk renklere göre daha yakın oldukları hissi uyandırır.

### 3.1.4. Nötr Renkler

Siyah, beyaz ve gri renkler nötr renk olarak kabul edilir. Bu renkler çeşitli renklerin elde edilmesinde kullanılır. Renklerin değerini artırıcı ve ya azaltıcı etkiye sahiptirler.

### 3.1.3. Rengin, Özü, Değeri ve Doygunluğu

Renk özü, değeri ve doygunluğu bir nesnenin bir resmin veya bir ışığın görünüşlerini tanımlamak için kullanılır. Renk özü bir şey için 'kırmızı', 'sarı' veya 'mavi' denildiğinde kastedilen şeydir.

Rengin değeri, bir rengin siyah beyazla açılıp koyulaştırılarak elde edilen ton değeridir. Yani rengin açıklık-koyuluk derecesidir.

Beyaz ve saf bir ton, açık bir değer veya gölge oluştururken, siyah ve saf bir renk, koyu bir değer veya gölge oluşturur ( Aydın, 2008).

Doygunluk renklerin şiddetini tanımlamak için kullanılır. Bir renk ne kadar safsa doygunluğu diğer bir değişle kroması en yüksek düzeyde demektir. Doygun durumda bir renk, zengin ve canlı görünür. Aksi halindeyse zayıf, solgun ve yumuşak bir etki yaratır.

### **3.1.4. Renk Kontrastlıkları**

Renk çemberinde renklerin birbirlerinin karşısındaki renge kontrast olması dışında renklerin çeşitli biçimlerde bir araya gelmesinden de renk kontrastlıkları meydana gelir.

#### **3.1.4.1. Açık-Koyu Kontrastı**

Bütün renkler açık veya koyu olmak üzere iki değere sahiptir. Bu renkler yan yana geldiklerinde birbirlerinin değerlerini artırır veya azaltır. Açık daha açık, koyu daha koyu görünür. Siyah - Beyaz gibi. Bu duruma açık-koyu kontrastı denir.

#### **3.1.4.2. Sıcak-Soğuk Kontrastı**

Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılmasıyla oluşan kontrastlıktır. Sıcak soğuk kontrastlığı ayrıca yakınlık - uzaklık etkisi de yaratır. Sıcak ve soğuk renkler yanyana kullanıldığında soğuk rengin uzaklaştığı hissi verir.

#### **3.1.4.3. Yalın Renk Kontrastı**

Renklerin birbirleriyle karıştırılmadan çeşitli biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan kontrastlıktır. Ana renklerin kullanılmasıyla en etkili kontrastlık elde edilebilir.

#### **3.1.4.4. Tamamlayıcı Kontrast**

Renk çemberinde birbirlerinin karşısına denk gelen renklere tamamlayıcı renk demiştik. Bu renklerin bir araya gelmesiyle tamamlayıcı renk kontrastı oluşur.

#### **3.1.4.5. Kalite Kontrastı**

Bir rengin beyaz ve siyahla açılıp koyulaşmasıyla ortaya çıkan tonu rengin kalite değerini gösterir. Kalitesi yüksek renkle düşük yani griye yakın rengin bir araya gelmesiyle oluşan kontrastlıktır.

### **3.1.4.6. Miktar Kontrastı**

İki ya da daha çok renk lekeleri arasındaki orantı ile yapılan kontrast türüdür. Kullanılan renklerin birbirlerinin değeri üzerine çıkmamasına dikkat edilmelidir. Orantı kaybolursa renklerden biri daha çok dikkat çeker ve armoninin bozulmasına neden olur. Kullanılan rengin, parlaklık kuvvetine ve lekelerinin büyüklüğüne bağlı olarak kontrastlık etkisi artar. Buna miktar kontrastı denir ( MEGEP, 2007).

### **3.1.4.7. Yanıltıcı Kontrast**

Rengin kullanıldığı fona bağlı olarak etki gücünün artıp azalmasıyla elde edilen kontrast türüdür. Örneğin; beyaz, gri ya da siyah fon üzerinde bir renk lekesinin etkisi çok farklı görünür. Buna yanıltıcı kontrast denir.

## **3.2. Rengin Armoni Kuralları**

### **3.2.1. Armoni**

Renkler arasındaki uygunluk, ahenk demektir. Genel kabul gören tanım; bir tablodaki bileşimlerin estetik bakımdan dengeli ve güzel olması durumudur. Tamamlayıcı renk görsel sanatlarda armoninin temel prensiplerindedir. Yanyana duran renkler birbirlerinin etkilerini tamamlayarak armoni oluştururlar. Armonide çekicilik önemlidir. Bu çekicilik bakışları kendinde toplayan özelliktir ( Çağlarca, 1993: 69).

### **3.2.2. Uygun ve Uygunsuz Renkler**

Renk çemberinde yan yana olan renkler uygun yani uyumlu renklerdir. Bu renklerin birbirleriyle ilişkileri vardır. Örneğin; mavi ile yeşil uygun iki renktir, bunlar arasındaki ilişki mavinin ortak olmasıdır. Bunun gibi turuncu ile kırmızıda da kırmızı ortak renktir.

Uygun renkler birbirlerine eşit miktarda karıştırıldığında uyumlu ve güzel tonlar oluştururlar. Bir rengin uygun rengini bulmak için o rengin renk çemberinde sağında ve solunda bulunan renklere bakmak yeterlidir.

Bir resimde renk armonisine farklı bir hava katmak için armoniye az miktarda uygunsuz renkler serpiştirmek gerekir. Armonide etkisi bu şekilde

olan renklere akortsuz, uyumsuz renkler denir. Örneğin; turuncu-mor renkler yan yana koyulursa birbirlerine uygun olmazlar. Etkileri rahatsız edici olur. Çünkü kromatik çemberde aralarında ne yakın ne de uzak bir ilgi vardır (Çağlarca, 1993: 103).

## 4.BÖLÜM

### RESİM SANATINDA RENKLERİN DİLİ

#### 4.1. Tarih öncesi Devirler

Renk tarih öncesi devirlerden beri insanlık için vazgeçilmez bir değer olmuştur. İkel dönemde insanlar rengi, duygu, düşünce ve hayallerini ifade etmek için kullanma ihtiyacı duymuşlar ve bunu gerçekleştirmek için çeşitli doğal topraklardan yararlanmışlardır.

Doğal toprakların çoğunda rengi sağlayan demirdir. Yer kabuğunda bolca bulunan demir toprakların çeşitli olmasını sağlamıştır. Demir oksit içeren toprak kayalarda bolca bulunduğu için insanoğlu killi kum dışında pigment olarak demir oksitleri ve kızıllaşmış toprakları kullanmıştır. Kızıllaşmış topraklar; demir içeren ana kayanın yağmur suyuyla değişime uğramasıyla hematit oluşumundan kaynaklanan kırmızı topraklardır. Bu topraklardan terra rossa, yaygın olarak pigment olarak kullanılmıştır ( Delamare ve Guineau, 2007: 14).

#### 4.1.2. Yontma Taş (Mağara)Çağı

20. yüzyılın başından buyana toprak altından gün yüzüne pek çok mağara çıkarılmış, incelenmiş ve mağaraların duvarlarında şaşırtıcı bir şekilde gerçeğe uygun pek çok hayvan resmine rastlanmıştır.

İlk renkli resim örneklerine Kuzey İspanya ve Güneybatı Fransa'da bulunan Altamira ve Lascaux mağaralarında rastlanmıştır. Bunlar dışında Chauvet ve Casquer de renkli resim örnekleri için önemli mağaralardandır. Bu mağara duvarlarında rastlanan resimler çeşitli hayvanların yer aldığı av sahnelerinden meydana gelmektedir. Bu resimler eski insanların yaşayışı hakkında ipuçlarıyla doludur.

Avcılıkla uğraşan o dönem insanı çeşitli büyüsel inanışlara sahipti. Resimleri yapan kişi avlayacağı hayvanın resmini gerçeğine ne kadar benzetirse o hayvana o kadar kolay sahip olacağına inanıyordu. Bu benzerlik büyüsel bir zorunluluktu. Taş devri avcısı, avını büyük bir dikkatle gözlemlediği için benzerlik derecesini ölçebiliyordu. Mağarada çalışan

sanatçıdan hayvana en çok benzeyen resmi yapması için en işe yarayacak biçimleri kullanması bekleniyordu. Ayrıca taş devri insanı yalnız iyi bir gözlemci olarak kalmıyor, avlanma işinde başarılı olabilmek için kendini avıyla özdeşleştiriyordu. Av danslarında hayvanın postuna bürünüyor, hayvanın her hareketini canlandırmaya çalışıyordu (Fischer, E. 1993: 158.)

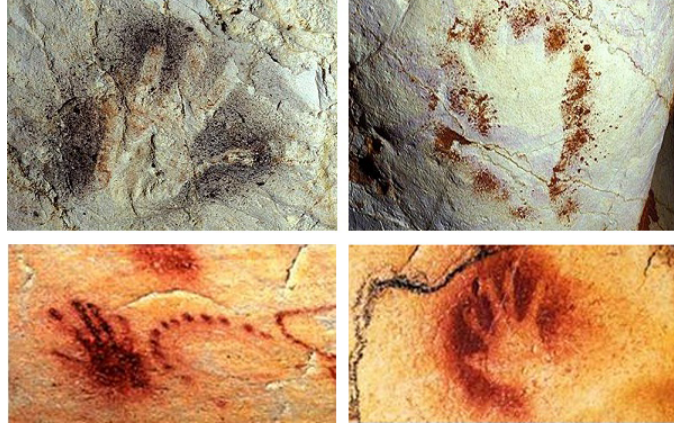


**Resim 4.1.** Chauvet Mağarası Bizon Resmi.

**Kaynak:**[http://www.aliandre.fr/?page\\_id=157&lang=en](http://www.aliandre.fr/?page_id=157&lang=en)

İlk mağara duvar resimlerine Aurignacian çağda üst Paleolitik dönemde M.Ö. 30.000’li yıllarda rastlanmaktadır. Bu resimler ellerin pozitif ya da negatif görüntülerinin duvara aktarılmasından meydana gelmiştir. Pozitif örnekte genellikle avuç içi sıvı haldeki toprak boyası (kırmızı) veya kanla boyanır ve duvara vurulurdu. Negatif teknikte resmin yapılacağı mağara duvarına yağ sürüldükten sonra el bu alan üzerine koyulur, elin üzerinden bir tüple boya üflenerek elin konturlarının duvara çıkması sağlanırdı (Üst Paleolitik Dönemde Boyama Teknolojisi, Anonim, 2013).





**Resim 4. 2.** Aurignacian Dönem El Resimleri.

**Kaynak:** <http://www.anlasana.com/egitim/ust-paleolitik-donemde-boya-teknolojisi.html>

Bu mağaralarda renkli toprak kullanıldığı açıktır. Kızıl toprakların kullanımının tarihi yontma taş dönemine (-350000) dayanır. O dönemden başlanarak kızıl topraklar dövme olarak veya ölü bedenlerin süslenmesi için kullanılmıştır. Bunun için aş boyasından faydalanılmıştır. Aş boyası killi kumdan yapılan bir üründür; pigment kumun elenmesiyle elde edilen ince parçalardan oluşur ( Delamare ve Guineau, 2007: 17).

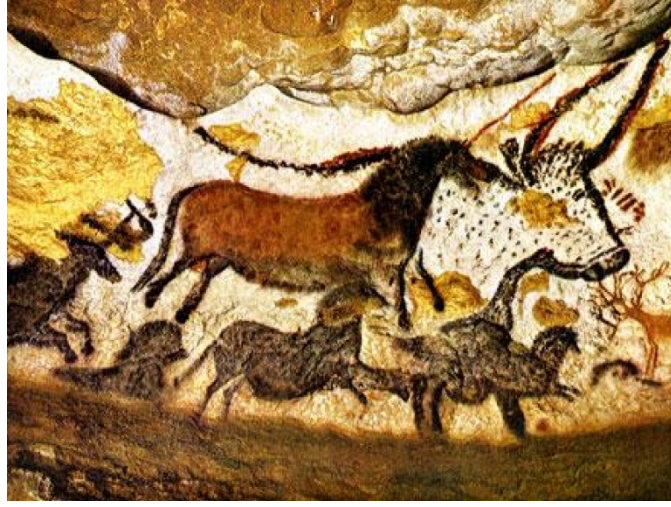
Aurignacien genel karakteri çizgiseldir. Birbiri üstüne çizilmiş hayvan desenleri usta sanatçıları aratmayacak görselliğe sahiptir. Bu resim örnekleri ilkel dönemin sanatının sanıldığı kadar basit olmadığını, perspektif anlayışının o dönemlerden beri var olduğunu kanıtlar niteliktedir.



**Resim 4.3.** Chauvet Mağarası Hayvan Desenleri.

**Kaynak:** <http://kadiasdolls.blogspot.com/2011/04/too-good-to-be-true.html>

Üst yontma taş döneminde figüratif resimler ortaya çıkmaya başlar, renk paleti artık kahverengiler ve beyazlarla zenginleşmiştir. Örneğin Lascaux mağarasının duvarlarında (-15000) kıvıll ve sarı killi kum, kahverengi ve siyah manganez oksit, kireç karbonatı beyazı kullanıldığı görülmüştür. İspanya'daki Altamira(-10000) mağarasındaki kırmızılar çok başkadır. Orada kocaman kristalli bir hematit(olijist) vardır. Tüm bu renkler içinde mavinin olmayışı dikkat çekicidir. Bunun nedeni mavi minerallerin nadir bulunması olarak düşünülmektedir ( Delamare ve Guineau, 2007: 18).



**Resim 4. 4.** Lascaux Mağara Resmi.

**Kaynak:** <http://dc304.4shared.com/doc/IuMFPmCc/preview.html>



**Resim 4. 5.** Altamira Mağara Resmi.

**Kaynak:** [http://amantesdehistoriadaarte.blogspot.com/2011\\_06\\_01\\_archive.html](http://amantesdehistoriadaarte.blogspot.com/2011_06_01_archive.html)

#### 4.1.3. Orta Taş (Mezolitik) Çağı

M.Ö 10000-4000 tarihine rastlayan bu dönem Paleolitik Çağ ile Neolitik Çağ arasında bir geçiş evresi olarak kabul edilir. Bu çağ insanı yaşamlarını hala avcı ve toplayıcı olarak sürdürürken sıcak çağın başlaması, iklimlerin ve hayvanların değişmesine bağlı olarak yerleşik yaşama başladığı görülmüştür.

İklimin değişmesi ve ormanların çoğalması insanları ağaç kesmek için çeşitli aletler yapmaya itmiştir. Kuzey Avrupa'da Ertebölle'de, bu çağın en önemli özelliği olan kap kaçaklar bulunmuştur. Sivri dipli olan toprak kaplar kuma sokularak oturtulmaktaydı. Toprağa yerleşmenin göstergesi olan bu kaplar, Danimarka, Almanya, İngiltere, İrlanda ve Fransa'da görülmektedir. Almanya'da Brandenburg'da Maglemosa üslubunda bir çeşit seramik geliştirilmiştir. Bu kaplar örme sepetin içine ve dışına kil sıvanarak yapılmıştır (Turani,2007: 28).

Mağara resimlerinin de rastlandığı bu dönemde resimler dışarıya kayalara yapılmaya başlanmıştır. Bu resimler kayalara kazınarak dikkatli kontür çizgileriyle yapılmıştır. Bazen boya da kullanılan resimler ilk önce hayvan figürleriyle zamanla stilize edilmiş insan resimlerine de rastlanır. Böylece insan kendini konu olarak ele almaya başlamıştır (Turani, 2007: 29).

Bu çağın resim anlayışı doğacı bir resimden güçlü bir stilizasyona giden anlayıştır. İskandinavya'da rastlanan resimlerde büyü ile hayvanı cezbetme anlayışı hakimdir. Resimleri yapanlar büyücüdürler. Bugün bile bu anlayışa sahip insanlar yaşamaktadır. Kuzey memleketlerinde oturan Laplar aynı stil ve anlayışta resim yapmaktadırlar. Bu resimler demir oksitli boyalar ile yapılmıştır (Turani, 2007: 30).

Genel olarak Orta Taş Devrine ait hayvanların arka ayakları yoktur. Boynuzlar perspektif içinde görülmemiştir. Resimler hacimsel değil yüzeysel olarak düşünölmeye başlanmıştır. Yavaş yavaş yarı şematik, hayali ve gerçekten uzak formlara ulaşılmıştır. Figürlerin kenarları kontürle ortası lekeyle ifade ediliyordu. Bu da resimlerde plastik ifadenin kaybolmasına yüzeyselleşmenin başlamasına neden oluyordu. Bu anlayış, yüzyılımızın

başında Empresyonizm, Expresyonizm ve Fovizm ile aynen yeniden ortaya çıkmıştır (Turani,2007: 30).



**Resim 4. 6.** Mezolitik Dönem Av Sahnesi.

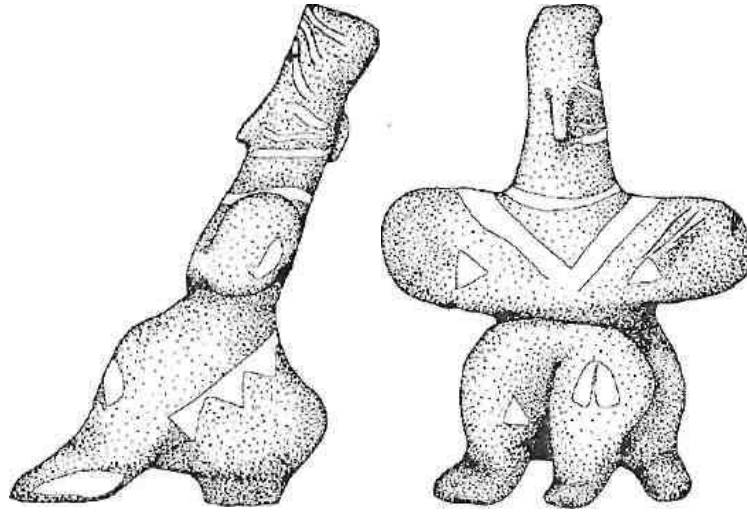
**Kaynak:**<http://genelsanattarihi.blogspot.com/2008/03/tarih-ncesi-sanat.html>

#### 4.1.4. Yeni Taş (Neolitik) Çağı

Tarih öncesi dönemler içinde en önemli dönüm noktası Yeni Taş Çağı'dır. Taşı delme, cilalama, toprağı pişirerek kaplar yapma, toprağı biçme, hayvan evcilleştirme hep bu çağda ortaya çıkan buluşlardır. Geçimini yalnızca doğadaki bitki, meyve ve çeşitli yiyecekleri toplayarak sağlayan insan bu dönemde artık kendi bahçesini ekip biçmeye başlamış ve üreten konumuna geçmiştir. Kişi mülkiyeti, toplumda iş bölümü ve mesleklerin doğuşu da ilk kez bu dönemde görülmüştür. Bu çağda yeni bir din anlayışı ortaya çıkmış, Eski Taş Çağı'nın av için yaptığı büyü anlayışı bu dönemde yerini yağmur, güneş ve bereket tanrılarına bırakmıştır (Turani,2007: 32).

Neolitik dönemde toprağın üretkenliği kadının üremesi ile özdeşleşince toprak yani kadın, kutsal sayılmış ve bu da Ana Tanrıça inancının doğmasına neden olmuştur. Bu inanç figürin adı verilen pişmiş topraktan yapılan küçük

heykelciklerin bu dönemde yoğun olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu heykelcikler büyük göbekli, iri göğüslü, geniş kalçalı, anaçlığı ifade eden kadın heykelcikleridir. Bu heykelcikler toprak ananın bereket sembolleridir. Resim 4. 7.'de pişmiş topraktan yapılmış figürin açık kahve rengi ve sarı renktedir. Soluk beyaz boya ile bazı vücut ayrıntıları oluşturulmuş ve üzerinin giysi sayılabilecek bezemelerle donatıldığı görülmektedir. Sadece Hacılar II' deki Son Neolitik Dönem (Çatalhöyük'ün ilk Neolitik Dönemlerinde) heykelciklerinde bulunan açık renkli zemine sahip heykellerin birçoğunun boyanmak üzere bu şekilde hazırlandıkları söylenmektedir (Yazar, 2008: 48).



**Resim 4. 7.**Höyücek Kutsal Alanlar Dönemi Oturan Figürin.

**Kaynak:** Yazar, 2008: 176.

(“Bu dönemde Çatalhöyük'te boya kullanımı, tüm yerleşim tarihi boyunca görülmektedir. En erken duvar boyası parçaları Tabaka X' a ait evin altındaki yapı molozları arasında bulunmuş, en geç örnekler ise Tabaka II duvarlarını kaplamıştır. Kullanılan renkler; kırmızı ve kahverenginin tüm tonları, devetüyü ve sarı, pembe ve turuncu, leylak, gri, siyah ve son olarak da mavidir. Çatalhöyük'te, temelde minerallerden elde edilen oldukça çeşitli boyar maddeler (pigment) kullanılmaktaydı. Demir oksitler (kırmızı, kahverengi ve sarı aşı boya), bakır oksitler (parlak mavi azurit ve yeşil malakit), cıva oksitler (koyu kırmızı renkli zincifre) kullanılıyor, kırmızı boya olasılıkla hematitten, leylak rengi veya mor manganezden ve kurşunî gri galenadan elde ediliyordu. Siyah, kurumdan elde edilmekteydi. Renkler tokmakla havanda iyice dövülüyor, ancak tümü el altında bulunmasına karşın, belki de hayvansal ya da bitkisel yağlarla veya yumurta akıyla karıştırılmıyordu. Boyalar topraklar veya boya kalemleri biçiminde kurutuluyor ve düz taş paletler üzerine yayılıyor olmalıydı. Duvarlardaki figürler, ana hatları çizilmeksizin, doğrudan boyanarak oluşturulmuştu. Bundan da anlaşılıyor ki, ressamlar bu ön çalışmaya gerek duymayacak kadar kendilerinden emindi.”) (Mellaart, 2003: 101).

Çatalhöyük'te çeşitli av sahnelerinin bulunduğu duvar resimlerine sıkça rastlanır. Resim 4. 8.'de bir geyik avlama sahnesi tasvir edilmiştir. Yalnızca kırmızı boya ve çok az sarı kullanılarak yapılan resimde bazıları çıplak, diğerleriyse bellerinden keskin bir biçimde fırlayan hayvan postları giymiş; yaylar, sapanlar veya topuzlarla ve bir kementle donanmış, farklı boyutlarda beş altı adam bir kızıl geyik sürüsüne saldırırken görülüyor ( Yazar, 2008: 87).



**Resim 4. 8.**Çatalhöyük Av Sahnesi.

**Kaynak:** Yazar, 2008: 301.

## 4.2. Eski Büyük Medeniyetler Dönemi

### 4.2.1. Mezopotamya

M.Ö. 5000 ile 3700 yıllarına rastlayan dönemde gelişim gösteren Mezopotamya uygarlığını, Hititler, Akadlar, Persler, Sümerler, Lidyalılar ve Babiller meydana getirmişlerdir. Mezopotamya'nın ilk kurucularından olan Sami ve Sümerler çeşitli tapınaklar inşa etmişler. Ziggurat adı verilen bu yapılar teraslar üzerine kurulmuş basamaklı, piramit görünümünde tapınaklardı. Yapıların dışına yapıyı koruduğuna inanılan insan başlı kanatlı heykeller koyuluyordu.

Mezopotamyalıların dini inancına göre ölümden sonra yaşam olgusu vardır. Bayramlarda düzenledikleri törenlerle seramik, taş ve kemikten

yaptıkları tanrı ve tanrıça heykellerini tapınaklara bırakırlar ve bu sayede tanrılarıyla bağlantı kurduklarına inanırlardı.

(“Sümer inancına göre, daha insanlar yaratılmadan önce şehirleri tanrılar yapmış ve onları yönetmek, korumak için birer baş tanrı görevlendirmişlerdir. Sanatı da insanlara tanrılar öğretmiştir. Bu çok tanrılı sistemde en önemli tanrı ise bereketin koruyucusu olan Tanrıça İnna’dır. Sümer bir tarım ülkesiydi ve tüm ekonomisi tarıma bağlıydı. Ürünlerin, hayvanların üremesi, çoğalması gerekliydi. Bunun için de cinsel güç kuvvetlenmeliydi. Sümerliler buna da bir çare bulmuşlardı. Aşk ve sevgi dolu tanrıçaları İnna’yı, çoban tanrısı olarak algıladıkları Kral Dumuzi ile evlendirirlerse onların bu birleşmesinden ürünler bollayacak, hayvanlar dölleneyecek ve böylece ülkeye bereket gelecekti.”) (Çığ, 2008:28).

Tapınak duvarlarında genellikle beyaz kullanan Sümerler, tanrıça İnna’nın tapınak duvarlarında beyaz, kırmızı ve siyah renkten oluşan mozaikler kullanmışlardır.

İlkel insan için dünyayı anlama ihtiyacı, mitolojik görüşler ve inançla beraber karışık düşünülmüştür. Mitoloji ve mitolojik inançlar, halkın hayatı, tefekkürü, sanatı ile sıkı sıkıya bağlıydı. Renkler ve onlara eski insanlar tarafından verilmiş anlamlar, bazı eski kavimlerin, milletlerin dünyayı hissetmesi ile bir derecede alakalıdır (Seyidov, 1988: 33-34).

Kırmızı, Neolitik dönemde beyazla birlikte dinsel ve ölü gömme törenlerinde tercih edilen renk olmuştur. Rengini kandan almasından yaşamın yenilenmesi olarak düşünülüyordu. İlkel dönemlerde gömütlerde bulunan kemiklerin kırmızıya boyanmış olmasının nedeni budur. İlkel insan ölenin ruhunun yeniden doğmasını sağlamak için kendince bu yolu bulmuştu ( Ersoy, 2007: 449-450).

Güney Mezopotamya’ya baktığımızda sanat Uruk şehrinde M.Ö. 4000’li yıllarda kendini göstermeye başlar. Ticaretin gelişme gösterdiği bu dönemde ithal edilen ürün çeşidi içinde bakır, gümüş, altın, kireçtaşı, bronz, renkli mermer ve lapis lazuli yer alır. Bir yüzünde barışın diğer yüzünde savaşın betimlendiği Ur Sancağı adı verilen kutu ahşap üzerine sedef, kırmızı macun, kırmızı kireç taşı ve lapis lazuli kakmadır. Akad döneminde ithal edilen ürünlerde daha fazla renk çeşidi görülür. Serpantin (koyu yeşil), doğal kristal,

mangezit (beyaz), sabuntaşı, alabastar, kalsedon (açık mavi, gri), kuvarz ve lapis lazuli ( Sinemoğlu, 1984: 57).

Yerleşik düzenin yaygınlaştığı genişçe yerleşimlerin kurulduğu dönemde temel el sanatları da gelişmiş ve bağımsız çömlekçiler de ortaya çıkmıştır. Önceleri sabit bir zemin üstünde yapılan çanak çömleklerin tüm çevresini boyamak çok çaba ve zaman gerektiriyordu. Zamanla icat edilen dönen tablet aletleriyle çanağın bir yüzünü boyadıktan sonra diğer yüzünü çevirme durumu ortadan kalkmıştı. İş kolaylaştırmak için icat edilen bu alet kısa zamanda etkisini ürünlerde de göstermeye başladı. O zamana kadar kabın çeşitli yerlerinde yapılan ustalıklı boyama, yerini daha sade boyama biçimlerine, genellikle kap çevresinde dolanan eş merkezli şeritlere bıraktı. Böylece Ubeyd Dönemi'ne ait bir bezeme türü ortaya çıkmıştır. Bu yeni süsleme yöntemi, doğrudan yeni düzeneden ortaya çıkmıştır; çünkü çanağın çevresindeki eş merkezli şeritler, çok sade bir yolla, boyaya batırılmış fırçayı dönmekte olan çanağa bastırmakla çizilmiştir. Bu yolla yapılan desenler zamanla gelişmiş, örneğin fırçanın yukarı aşağı hareketi ile dalgalı çizgiler ya da balık sırtı örnekler kolayca yapılabilmıştır. Böylece çanak çömleğin hem üretiminde hem süslemesinde zamanın kısalması çanak çömlekçiliğin o dönemde hızla gelişmesine neden olmuştur (Nissen, 2004:53-54).



**Resim 4. 9.** Ubeyd Dönemi Çanak Örneği.

**Kaynak:**<http://www.salattepe.com/11-DoNEMLER.kalite-politikamiz>



Sümerler’de resim sanatı kendini duvar resimleri, mühürler ve çeşitli yüzeyler üzerine yapılmış fresklerle göstermiştir. Bazı tapınak iç duvarlarında renkli hayvan ve insan figürleri veya geometrik soyut motifler fresk halinde işlenmiştir (Çığ, 2008: 139). Ur şehri kraliyet mezarlığında bulunmuş olan, Sümerlilerin yaşamlarını temsil eden duvar resimleri; mavi zemin üzerine kakma tekniği ile yapılmışlardır.



**Resim 4. 10.** Esirlerin Sümer Kralının Önüne Getirilmesi.

**Kaynak:** <http://pozitifyasam.biz/sumerler.html>

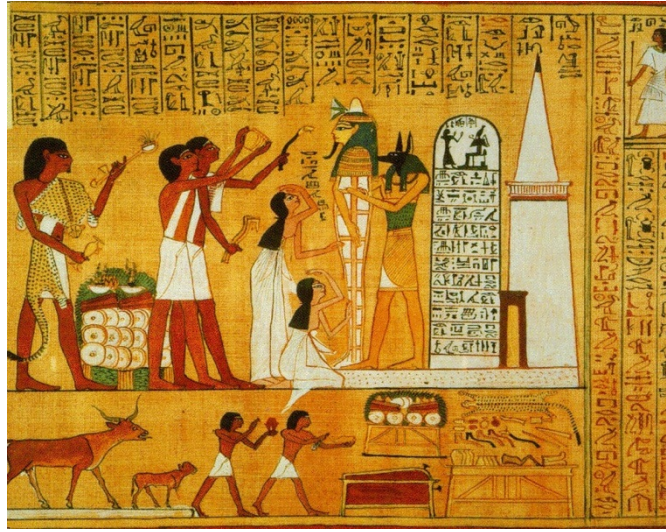
#### 4.2.2. Mısır

Mısır İmparatorluğu, M.Ö. 3000’de kurulmuş, M.Ö. 300 yıllarında Büyük İskender’in istilasıyla son bulmuştur. Mısır halkını Asya, Avrupa ve Afrika’nın çeşitli yerlerinden gelen halklar oluşturmuştur. Mısır’ın topraklarına çevresinde bulunan Nil Nehri, bereket katmıştır. Mısır sanatının temelini tanrılaştırılmış krallar için yapılan tapınaklar, anıtsal mezarlar ile bu mezarlardaki heykel, resim ve hiyeroglifler oluşturur. Mısır’da ölümden sonra yaşam inancı, ölümlerin mumyalanarak korunmasına ve anıtsal mezarlar yapılarak tanrı kralların yüceltilmesine neden olmuştur ( Yaman, Sungur ve Özer, 2012: 39).

Mısır’ın ölümden sonraki yaşam inancı mezarların biçimlerini belirlemiştir. Mezarlar ölen kişinin gücünü simgeleyecek büyüklükte yapılırdı. Mezar yapıları önceleri tümsek şeklindeyken IV. Sülale döneminde piramit

şeklini almıştır. Piramitlerin koridorlarında gömülen kişinin yaşamına ilişkin resimler, kabartmalar ve hiyeroglifler yer alır, mezar odalarında ölüye ait özel ve değerli eşyalar bulunur. Bu eşyaların hırsızlardan korunabilmesi için mezar odasına ulaşmayı güçleştiren karmaşık yol ve geçitler yapılmıştır. Piramitlerin içinde tapınak odalarında bulunur. Bu odaların içi sadelikleri ile dikkat çeker. Kralın mezar bölümünde koyu renkli taş duvarlar ve payeler, açık renkli zeminle zıtlık oluşturmuştur. Büyük piramitlerin çevresinde kralın yakınları ve o dönemin büyüklerinin tuğla veya taştan yapılmış mezarları da bulunur ( Yaman, Sungur ve Özer, 2012: 40).

Mezar odalarında, kralın hayatıyla ilgili pek çok sahne yer almaktadır. Resimlerin bazılarında kral saçını taratırken, elbiselerini giyerken, bazılarında da av partilerinde dostlarıyla beraberken gösterilmiştir. Mısırlılar ölüyü hayattaymış gibi hissettirirlerse ölümün korkulacak yönünü ortadan kaldıracaklarına inanıyorlardı.



**Resim 4. 11.** Eski Mısır Resim Örneği.

**Kaynak:** <http://chime.in/user/NWOLibrary/story/Egypt>

Ölümden sonra yaşam inancı ürünlerin gerçek dünyadan daha kalıcı ve belirgin yapılmasına neden olmuştur. (‘Nil Nehri’nin ve vadisinin ekonomik, toplumsal ve kültürel bir bütünlük göstermesi, üç kıtayı birbirine bağlayan yollar üzerindeki stratejik konumu, Mısır ülkesinde farklı sanatların oluşmasına etken olmuştur. Bunlar mimarlık, heykel, resim, cam, seramik sanatı olarak gruplandırılabilir. Mısır çamuru terimi, genel olarak kuvars tabanlı, soda-silikat

karişimli seramik yapı ve bu karişimla üretilmiş ürünler için kullanılır. Eski Mısırlılar, kuru alkalik göl artıklarından elde edilen ham soda ile toz haline getirilmiş çakmak taşı (kuvars) kullandılar. Düşük sıcaklıklarda; pişirilen bu seramiklerin rengi, genellikle mavi ve yeşildi. Ancak, diğer renklerde başarıyla elde edilmiş ve belirli devrelerde yaygınlık kazanmıştır. Mısırlılar bu çamurla boncuklar, küçük heykelcikler, muskalar, mimari süsleme elemanları, kaplar yapmışlardır (Mısır Sanatı-Eski Mısır Uygarlığı. Anonim b.t.).

Antik uygarlıklar arasında Mısır uygarlığı rengi aralıksız kullanmasıyla öne çıkar. Müzelerde boyalı nesnelere, ressam veya yazıcı aletleri bolca bulunur. Mısır ressamı kendini hiç kısıtlamadan renkleri birbirine karıştırarak ya da üst üste bindirerek doğacı bir anlayışla manzara ve gündelik yaşam resimlerini yapar. Renk paleti altı renkle kısıtlıdır, bunların her biri değerli bir taşla ilişkilendirilmiştir. Bütün simgesel renklerde olduğu gibi, karıştırılmaları durumunda anlamlarını yitirirler; bu nedenle yan yana kullanılırlar. Önceleri yoğun olarak kullanılan kırmızı ve sarı renklere daha sonra koyu ve açık maviler, yeşiller, mor, beyaz ve altın sarısı eklenmiştir. Mısırlı ülkesinde eksik olan maviyi elde etmek için bakır ve kalsiyum silikatı üretmeye başlamıştır. Bu maddeler ağır nesnelere kullanıldığı gibi resim ve mürekkep üretiminde pigment olarak da işe yarıyordu. Bu ilk birleşim pigmenti büyük başarı kazanmış ülke dışına taşınmıştır. Romalılar onu Mısır mavisini adıyla kullanmışlardır ( Delmare ve Guineau, 2007: 20-23).

Mısır duvar resimleri kayaların yüzeylerine yapılıyordu. Başlangıçta ressamlar kaya üzerine oyuk bir yüzey üzerinde meydana getirmenin güçlüğüne çekmişlerdir. Boyanın yedirilmesi için oyuk yüzeylerin içlerinin kalın bir boya tabakasıyla doldurulması gerekiyordu. Daha sonra bu işlemi gerektirmeyecek bir yöntem buldular. Girintili çıkıntılı yüzeyleri hafifçe düzelttikten sonra kil ile sıvadılar. Üzerine ince bir alçı tabakası sürdükten sonra resim yapmaya elverişli yüzeyler elde ettiler. Kuşkusuz ki Mısır resmine bugünkü önemini kazandıran üslubudur. Resimlerinde görünen figürler ve olaylar derinlik duygusunun ötesinde daima düz bir yüzey anlayışı içerisinde tasvir edilmişlerdir. Figürlere derinlik duygusu yaratacak herhangi bir hareket verilmemiş, insan vücudunun resmedilmesinde bacaklar tamamen profilden, gövde ve omuzlar cepheden, yüz profilden ve gözler daima cepheden gösterilmiştir. Büyüsel ve hikayeci resim yollarının bir arada bulunuşu resim

düzenlerinde büyük bir açık seçikliği gerekli kılmaktadır. İşte bu yüzden de bütün fazlalıkların atıldığı bir şemacılık kendini göstermiştir. Firavunlar ve tanrılar çoğunlukla diğer insanlardan daha büyük çizilmişlerdir. Resimlerde yer alan diğer figürler statülerine göre farklı büyüklüklerde resmedilmişlerdir. Kadın figürlerinde yüz ve beden rengi erkeklerinkinden daha açıktır. Beyaz, elbiselerde bazı durumlarda ise zemin rengi olarak kullanılmıştır. Okr ve beyaz karışımından çok kullanılan bir pembe elde edilmiştir. Boyanın ince sürülmesiyle saydamlık hissi verilebilmiştir. Saçları boyamak için kullanılan is zamanın yıkıntısına en çok uğrayan renktir. Mavi ve yeşillerin bitkilerde kullanıldığı görülür. Bu renklerin karışımından canlı ve çarpıcı renk tonları elde edilebilmiştir. Yeni krallık dönemi mezarlarında ölünün sürekli hayatını yansıtan sahnelerde sanatçının şaşırtıcı incelikte bir renk zevkine eriştiği görülür. Buna karşılık kralların ve tanruların resmi hayatıyla ilgili sahnelerde sanatçılar gelenekleri doğrultusunda daha dar renk sınırları içerisinde kalmışlardır. Mısır dünyasında ressamın daha çok kontur, yani çevre çizgisini çizenler diye adlandırıldıklarını biliyoruz. Mısır resimlerinde figürü ya da motifi sınırlayan siyah ya da kırmızı renkte çizilmiş çevre çizgileri donuk ve kuvvetli bir etki bırakmaktadır ( Tansuğ, 2006:28-30).



**Resim 4.12.** Mısır Resim Örneği.

**Kaynak:** <http://insanveevren.wordpress.com/2011/05/04/eski-misirin-ozet-tarihi-ve-dini-yapisi/>

‐Eski Mısır’da renk, düşünce ve insan doğasının önemli bir parçası olarak kabul ediliyordu. Öyle ki aynı renkten olan nesnelere karakter özelliklerinin de aynı olduğuna inanılırdı. Güneş ve ay, altın ve gümüşle eşdeğerdi. Kırmızının tamlayanı (karşıtı) beyazdı. Bu uygulamada da kendini gösterir. Aşağı Mısır ülkesinin hakimi kırmızı, Yukarı Mısır ülkesinin hakimi ise beyaz taç giyerdi. Diğer zıtlık yeşil ve siyahtı. Biri var olmak, diğeriye tekrar bedenlenmek üzere ölmek anlamlarını taşıyordu. Tören alayı resimlerinde insan bedenlerinin rengi koyudan açığa değışen tonlarıyla okrenkte boyanırdı. Eski Mısır’da renklerin saflığı çok önemliydi. Renkleri karıştırmamak için, sanatçılar ikinci bir renge geçmeden önce, resmin boyamaya başladıkları renkte olan tüm bölümlerini tamamlarlardı. Düz boyanan satırlar üzerindeki ayrıntılar sonradan resmedilirdi. Sanatçı olanlar zanaatçılardan farklı olarak renk karışımları yapabilirlerdi. Ama en yaratıcı olanlarında dahi, karışım renkleriyle çalışmak çok sık görülmez. Bugünkü karışımların aksine, Eski Mısırlıların renkleri karıştırıldıkları zaman pigmentler reaksiyona girerek kararıyordu. Örneğin kurşun beyazının orgiment sarı (sarı zırnık) ile karıştırılması açık sarı yaratacağı yerde çıkan sonuç siyah olmuştur.” ( Yıldırım, 2009: 123).

Antik Mısır’da renklerin anlamlarına baktığımızda şöyle bir tabloyla karşılaşırız:

**Beyaz (Hedj):**

Saflık, temizlik, basitlik ve Kutsallık anlamına gelir. Beyaz renk kendini kutsal olan her şeyde belirgin bir şekilde hissettirir. Rahiplerin sandaletleri bu nedenle beyaz olurdu. Beyaz hayvanlar kutsal kabul edilirdi.

**Siyah (Kem):**

Eski Mısırdaki siyah, verimli toprağın ve yağmurla şişmiş bulutların rengine benzediği için bereketin simgesiydi. Adını Nil taştıktan sonra geride bıraktığı bereketli toprağın adından (Kemet) alan siyah renk, her sene yeniden geldiği için yeniden doğuş anlamına da gelirdi. Ölüm tanrısı Osirisin rengi kabul edildiği için tabut rengi de siyaha boyanarak Osiristen ölümlerini öte alemde sonsuzluğa kavuşturması beklenirdi. Siyah ayrıca saçların ve güneş insanın rengiydi.

**Mavi (İrtu):**

Göklerin rengi, tanrıların hakimiyeti ve suyun rengidir. Eski Mısırdaki kral lahitlerinde zemin rengi olarak kullanılan mavi renk, ölümsüzlüğü ve sonsuzluğu ifade etmesinin yanında, ölümün ve dolayısıyla mutlak gerçeğin rengidir. Koyu Mısır mavisi tanrıların saçlarını kullanmada ve tanrı Amun’ın tenini boyamak için kullanılmıştır.

**Yeşil (Wahdj):**

Bitki örtüsünün rengi olması bakımından tazelik, yeni bir hayat, diriliş anlamına gelen yeşil iyileştirici ve korucu güçleri olan Horus’un rengidir. Sağlık sıhhat anlamına geldiği için yeşil renkli şeyler üretmek pozitif, yaşamı temsil eder.

Turkuaz ( Mefkhat)

Şafak vakti güneş ışınlarının rengi olan turkuaz, değerli taşları temsil eder. Yeni doğan bebeklerin kaderlerini kontrol eden tanrı Hathor'un rengidir.

Sarı (Khenet):

Kadınların ve Akdeniz'de yaşayan insanların ten rengidir. Aynı zamanda güneşin rengi olan sarı, altın ile birlikte, mükemmelliği simgeler. Eski Mısır'da gözden düşme, kıskançlık ve utanç anlamlarına da gelirdi (Boddy-Evans, A. (b.t.).

#### 4.2.3. Anadolu

Anadolu'da yaşayan uygarlıkların ürettikleri eserlere baktığımızda, önceleri ihtiyacı karşılamaya yönelik yapılan ürünlerde, uygarlığın gelişimiyle birlikte sanatsal kaygıların da devreye girdiği görülür.

Anadolu kültüründe çok önemli bir yere sahip olan keramikler, Hititler tarafından geliştirilmiş ve kabartmalı vazolar üretilmeye başlanmıştır. Dış yüzeyi toprak kırmızısıyla boyanan bu vazoların üzeri Eski Doğu ve Mezopotamya geleneğinde görülen yatay kesimlere bölünmüş üzeri alçak kabartma tekniğiyle çok sayıda figürün yer aldığı dini sahnelerle (kutsal evlilik sahneleri, tören alayları vb) resimlenmiştir. Bu vazoların kabartma bölümleri genellikle zeminden daha açık bir renge boyanmış, ayrıntıları da yer yer soluk siyah çizgilerle belirtilmiştir ( Yaman, Sungur ve Özer, 2012: 39).



**Resim 4. 13.** Hititlere Ait İnandık Vazosu.

**Kaynak:** <http://arkeokur.tumblr.com/post/14721946757/inand-k-vazosu-ve-kutsal-evlilik>

Renkli keramiği Anadolu'ya getiren Hititlerin heykel ve rölyeflerinde boya kullanmamaları ilginçtir. Buna karşılık Hititleri anayurtlarından süren Frigler mimarilerinde renk kullanmışlardır. Frigler tapınaklarının üzerine yerleştirdikleri alınlık levhaları renklendiriyorlardı. Tarihteki en eski mozaığe Frig saraylarında rastlanır. Az sayıda renk kullanılan bu mozaiklerin konusunu savaşlar, boğa ve aslan mücadeleleri oluşturur. Frigler pek çok mimari, heykel, mobilya, el sanatları üretmişlerdir. Çarkta biçimlendirilen Frig seramiği tek renkli ve çok renkli boya bezekli olmak üzere iki gruba ayrılır: Tek renkli olarak yapılan Frigya seramiğinde siyah ya da gri astar kullanılmıştır. Bezekli olanlarda ise motifler genellikle kırmızı, kahverengi ve açık renk astar üzerindedir. Çok sevilen geometrik bezekler arasında dikdörtgenler, üçgenler, tek merkezli daireler, zikzaklar dikkati çekmektedir. Kabin tümünü kaplayan geometrik bezemeli olanların yanında panolara bölünmüş ve panoların içi hayvan figürleri ile doldurulmuş olanları da vardır (Frigya Sanatı. Anonim, 2012).

Anadolu'da varlık gösteren bir diğer uygarlık Van çevresine yerleşen Urartulardır. Urartular, çeşitli renklerdeki taşları keserek işlemiş ve bu taşlarla kayalıklara, tapınak, saray, kale ve kuleler inşa etmişlerdir. Saray ve tapınak duvarlarını renkli resimlerle süslemişlerdir. Bu resimler genellikle parlak ve birbirleriyle uyum içinde düzenlenmiştir. Resimlerde kırmızı, mavi, beyaz, bej, siyah ve çok az da yeşil kullanılmıştır. Konturlar için siyah kullanılmış, zemin rengi ve üzerine kullanılacak renk çok itinalı ayarlanmıştır. Açık ve koyu zıtlığına özen gösterilmiş bu da resimlere parlaklık ve canlılık katmıştır.



**Resim 4. 14.** Urartulara Ait Bir Duvar Resmi, Altıntepe.

**Kaynak:** <http://tjpnw.wordpress.com/armensk-historie/>

Lidyalılar da Anadolu'da yaşamış ve pek çok sanat eseriyle varlığını günümüze ulaştırmıştır. Diğer uygarlıklarda olduğu gibi mimari, heykel ve el sanatlarıyla uğraşmışlardır. Seramiklerinde genelde sarı, beyaz ya da turuncu boyalı zemin üzerine kırmızı boyayla kuş, boğa, aslan ve yaban keçileri ile sfenksler resmetmişlerdir.

#### 4.2.4. Girit ve Miken

Girit adası çevresinde M.Ö. 3000 sonlarından M.Ö. 2000 yılı sonlarına kadar süren ve genellikle Ege ya da Pre-Helenik (Yunan öncesi) adı verilen büyük bir uygarlık olan Girit'te resim ve renkli dekorasyon büyük önem taşımıştır. Uygarlığın erken çağlarında seramik kap kaçak üzeri, koyu sarıdan koyu kırmızıya kadar çeşitli renklerle geometrik motiflerle süslenmiştir. Bu motifler M.Ö. 19. yüzyılda ev süslemelerinde görülen doğal bitki stilizasyonlarıdır. O dönemin örneklerinde görülen çok renkli geometrik süslemeler sonraları azalmış yerini bitki süslemeleri ile deniz hayvanları almıştır. Kırmızı, turuncu, sarı ve beyazın egemen olduğu renklerde büyük bir ustalık hissedilir ( Tansuğ, 2006: 32). Ancak renklerle belirli bir konu resmedilmiyor, Kapların üzeri, çemberler, helezonlar, akıcı formlar ve yuvarlak süslerle kaplanıyor, yanlarına ara ara bitkisel formlar yerleştiriliyordu. Hayvanlar ve bitkiler, aynı üslup çizgilerle çalışılmış, bitkilerde natüralist bir biçimlendirme olmadığı gibi belirli bir bitki türü de gösterilmeye çalışılmamıştır ( Turani, 2007: 133).

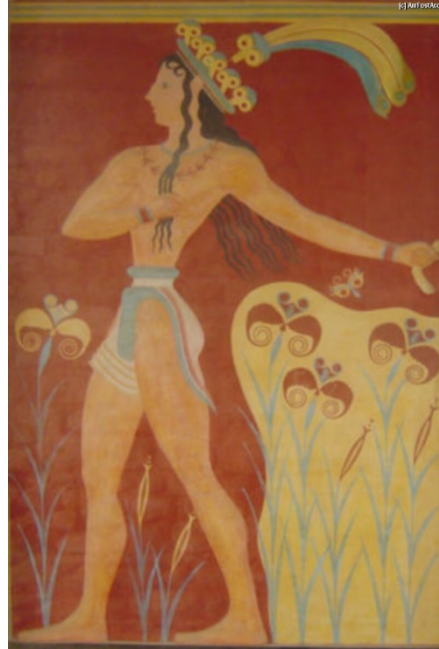


**Resim 4. 15.** Girit Dönemi Vazo Örnekleri.

**Kaynak:** Çakır, 2011: 7.



Girit'te M.Ö. 18. yüzyıldan itibaren duvar resimleri görülmeye başlar. Özellikle Girit uygarlığına adını veren Minos Krallığı'nın başkentinde, Knossos sarayındaki duvar resimleri dikkat çekici örneklerle doludur. Yaş bir alçı üzerine çizilip boyanmış olanların yanında, Mısır resmindeki özelliklere sahip olanları da vardır. Girit uygarlığının Mısır'la sıkı bağlantılarından dolayı Mısır resminde görülen bazı özellikler, örneğin; kadın teninin erkeklerinkinden daha açık renkte olması, Girit'te de görülür. Fakat bu tür etkilenmelerin dışında Girit resmi, Mısır'daki resim anlayışından tamamen farklıdır. Girit resminde bütünü gösterilmeyen bazı figürler de tüm ayrıntılarıyla ele alınmıştır. Bunlardan biri ünlü bir Girit resmi olan Zambaklı Prens adındaki resmidir. Resimde izleyiciyi etkileyen, figürün yüz güzelliği yanında ressamın ulaştığı yalın sadeliktir. İzlenimci bir nitelikte olan bu sadelik Girit resmini karakterize eder. Girit resmi tüm bu özellikleri dışında rengi kullanımındaki cesaretle de farklı bir ayrıcalığa sahiptir. Bir maymun figürünü mavi renkte gösterebilen bu cesaret, Girit'in dünyaya bakış tarzını anlamak için ip ucu sayılabilir. Hatırlanması gereken bir şey de bu resimlerin buldukları mekanların doğrudan ışık almamasıdır. Bu yüzden de kuvvetli renklerin kullanılması bir zorunluluk olmuştur ( Tansuğ, 2006: 34).



**Resim 4. 16.** Zambaklı Prens, Girit Resmi.

**Kaynak:**<http://www.gorselsanatlar.org/archive.php?topic=16802.0>

Kuzeyden göçle gelen ve Peloponez yarımadasına yerleşen kabileler kısa zamanda Girit'le ticari ve kültürel alışverişe başlamıştır. Peloponez köyünde kurulan ve Miken uygarlığı adını alan kültür çevresinin, önceleri Girit uygarlığının yalın bir taklidi olduğuna inanılmış, ama bu uygarlığın orijinal özelliğinin zamanla fark edilmesiyle bu kanı ortadan kalmıştır. Miken uygarlığında saraylar Girit ölçüsündeki resimlerle donatılmıştır. Resimlerin aynı nitelikte olmadığı bu çevrede, yalnızca resim temalarının Girit'le benzerlik gösterdiği ve bunlara bazı yeni temalar da eklendiği görülür. Miken'de Girit'te görülen renk kullanımındaki cesaret görülmez. Fakat yine de bu resimlerde yer alan figürlerde atak hareketlerin yakalanmaya çalışıldığı göze çarpar. Ne var ki bu özellikler Girit resmindeki kadar hünerli değildir. Bazen en hızlı kaçış hareketinin bile donmuş olduğu görülür. Buna karşılık Miken çevresi ressamı seramik vazoların süslemesinde daha büyük başarı göstermiştir ( Tansuğ, 2006: 35).



**Resim: 4.17.** Miken Fresk Örneği.

**Kaynak:** Yıldırım, 2009: 140.

### 4.3. Antik Yunan Uygarlığı

M.Ö. 1200'lerde Dorlar tarafından kurulan Antik Yunan uygarlığının bu dönemi karanlık çağ olarak adlandırılmakta, asıl Yunan kültür çağlarının M.Ö. 8. yüzyılda başladığı kabul edilmektedir. Mimari ve heykel alanında önemli eserleri günümüze ulaşan Yunanlıların resim sanatı örneklerinden

hemen hemen hiçbir şey kalmadığı için Antik Yunan dönemi resmi hakkında ancak kazılardan elde edilen çok sayıda vazo üzerindeki desen ve resimlere bakarak bir fikir sahibi olabiliyoruz.

M.Ö. 9. yüzyıldaki örneklerde soyut, geometrik motifler, zikzaklar ve gamlı haçlarla süslenmiş yunan vazolarının süslemelerine M.Ö. 8. yüzyılda stilize edilmiş insan figürünün de girdiği görülür. Ölü gömme törenleri ve dinsel konulu sahnelerde gösterilen insan figürü, başın bir yuvarlak, gövdenin üçgenle gösterildiği şematik bir üslup özelliği gösterir. Aynı yüzyıl içinde yunan resmine doğu sanatlarının etkisiyle, dekoratif biçimlerle ele alınmış hayvan motifleri (geyik ve kuş) girer. Yunan sanatındaki bu gelişim Doğu ve Mısır etkisiyle olmuştur. Yunanlı denizciler bu yüzyılda koloninin gelişimiyle doğuyla etkileşime girmiş ve doğunun zengin süslemeleriyle tanışmışlardı. Denizciler Yunanistan'a bitki, kuş, aslan gibi pek çok hayvan figürüyle süslü eşyalar getiriyorlardı. Bu etkilerle eski soyut motiflere duyulan ilgi azalmış ve sıkıcı bulunmuştur. Doğunun bu dönemde Yunan resmine olan belirleyici etkisine "Doğu üslup çağı" adı verilmiştir (Tansuğ, 2006:41-42).

M.Ö. 7. yüzyıl sonunda vazo resminde siyah figür tekniği gelişti. Bu teknik Korintliler tarafından keşfedilmiş daha sonra Atinalı ressamlar da bu tekniği Korintlilerden kopya etmeye başlamışlardır. Bu teknikte kilin doğal kırmızı rengi üzerine siyah figürler resmediliyordu. Burada kullanılan siyah renk boya değildir. Engobe adı verilen bu madde kilin çok iyi elenmesiyle elde edilen bir tür sıvı kildir. Yunanlı çömlekçilerin kullandığı üç aşamalı fırınlama yönteminin sonunda kabın kaba malzemesi kırmızı kalırken, daha pürüzsüz ve silis yüklü kil siyaha dönüşür. Bu teknikte figürlerin kumaş, saç, kas gibi ayrıntıları kolaylıkla fark edilmez fakat M.Ö. 530 yıllarında ortaya çıkan kırmızı figür tekniğinde, siyah zemin üzerine kırmızı toprak renginde çizilen figürlerin bütün ayrıntıları açık bir şekilde görülebilir.



**Resim 4. 18.** Yunan Vazoları: Solda Siyah Figürlü, Sağda Kırmızı Figürlü Vazo.

**Kaynak:**<http://breigel.livejournal.com/82860.html>

Yunan sanatı, Napolyon'un Mısır seferine kadar bilinen en eski sanat olarak kabul ediliyordu. Mısır sanatının keşfinden sonra Yunan sanatından da eski bir sanat olduğu düşünölmeye başlandı. Ancak Batı dünyası Yunan sanatını Batı dünyasının sanat ve kültürüne temel olarak kabul etmiştir.

Eski Yunan düşüncesinde insana ayrı bir önem verilirdi. İnsana verilen bu önem tanrının da insan biçiminde düşünölmesine neden olmuştu. Tanrıların insanlardan tek farkı sahip oldukları ölümsüzlükleriydi. Onların da tıpkı insanlar gibi yiyip içtikleri, sevdikleri, kıskandıkları ve kavga ettikleri düşünölmürdü. Yunan sanatının temel konularını tanrıların efsaneleri oluşturmuştu. Oysa Mısır sanatı dinsel bir esastan hareket eder efsanelere yer yoktur. Mısır sanatı seyirci için yapılmamıştı. Buna karşılık Yunan sanatı ideal güzelliği seyirciye sunma kaygısı taşıyordu. Yunan sanatını Mısır sanatından ayıran nokta, Yunanlarda ideal yüzler ve herkes tarafından kabul edilen ideal ölçülere uygun insan vücutlarının olmasıdır (Turani, 2007: 127.).

Yunan sanatındaki bu ideal insan düşüncesi sanatçılarında ideal insanı yaratma çabası doğurmuştur. Yunan heykeltıraşı bu düşüncesine ancak ideal ölçülerde heykel yaparak ulaşabileceğine inanıyordu. Sanatçı yaptığı bu heykellere de gerçeklik hissini ancak renklendirerek verebileceğini biliyordu.

Akropolis'te bulunan pek çok heykel örneğinde rengin kullanıldığına dair izler açıkça görülebilmektedir. ("Bronz heykellerin, malzemelerinin iyi korunabilmiş olmasına bağlı çok renkliliği, bu figürlerin gerçekte nasıl bir etki oluşturduğunu somut bir biçimde yansıtabilir. "Delphi Arabacısı"nın gözleri enkrüste edilmiştir. Beyaz göz yuvarlağının içerisinden kahverengi iris ve siyah gözbebeği belirgin bir şekilde parlar. Bazı bronz heykellerin üst göz kapaklarının iç kenarında da, hala siyah ya da kırmızı boya kalıntıları bulunmaktadır. Yani göz çukurunun parlak beyazı, kimi zaman ışığın geliş yönü de göz önünde bulundurulacak şekilde üst göz kapağının iç kısmı koyu, daha açık renkli alt göz kapağı ise kırmızı renkte boyanarak, çerçeve içine alınmıştır.") (Brinkmann, 2006: 28).



**Resim 4. 19.**Delphi Arabacısı, M.Ö. 470.

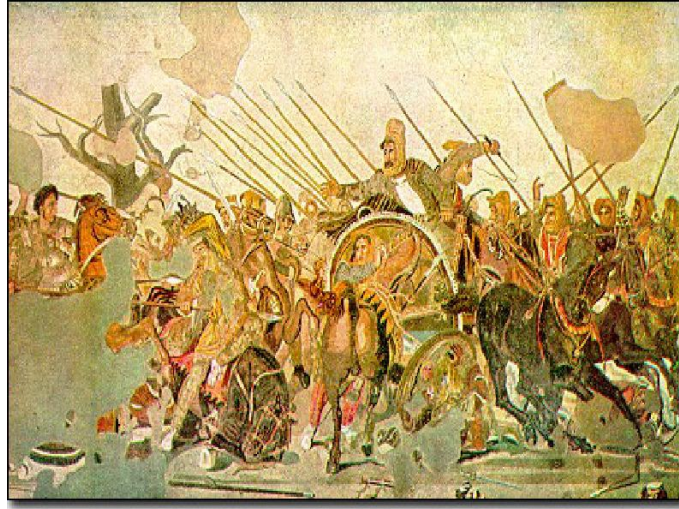
**Kaynak:**<http://www.fysis.cz/hermes/delfy/mus/delf455.htm>

Antik dönem eserinin renkli olarak günümüze ulaşabilmesi için korunması gerekir. Eserin renkleri orta seviyede korunabilmişse o eserde genellikle kırmızı ve yer yer de mavi yeşiller görülebilir. M.Ö. 6. Yüzyılın sonuna dek mavi, yeşil, renkler geniş alanlarda pek tercih edilmezdi. Bu renkler daha çok küçük süslemelerin boyanması için tercih edilirdi. Geniş yüzeyler için sarı, kahverengi ve kırmızı kullanılırdı.

#### 4.4. Roma İmparatorluğu

Tarihte en uzun yaşayan imparatorluklardan bir olan Roma imparatorluğu çok geniş sınırlara ulaşmış ve varlık gösterdiği coğrafyalarda önemli sanat eserleri bırakmıştır. Roma döneminden günümüze ulaşan pek çok mimari, heykel ve mozaik eser örneklerinden Roma sanatı hakkında bilgi edinebilmemize rağmen Roma resim sanatı hakkında ancak pek az ev ve mezar örneklerinden bilgi edinebiliyoruz.

M.Ö. 2. yüzyıldan M.S. 79 yılına kadar önemli devrini sürdüren Roma resim sanatının eski örnekleri, iç süsleme konusunda, Helenistik üslupla benzer özellikler taşır. Bu üslupta evlerin duvarları mermer kaplama izlenimi uyandıracak şekilde renklerle donatılmıştır. Pompei'deki en eski mozaikler, küp biçiminde küçük, renkli taşların dizilmesiyle yapılmış ve bu teknikle Yunan resimleri kopya edilmişti. Pompei'deki mozaiklerin en ünlüsü M.Ö. 4. yüzyılda yapılmış bir Yunan resminin kopyası olduğu sanılan İskender mozaiğidir ( Tansuğ, 2006: 51-52).



**Resim 4. 20.** İskender Mozaiği.

**Kaynak:** <http://www.bluepoint.gen.tr/troia/iskender.html>

Roma resim sanatının Helenistik sanatı kopya ettiği gibi yaygın bir kanı vardır. Bunun yanında Helenistik sanat anlayışının Roma anlayışıyla birleşerek farklı bir tarz ortaya çıkardığı da kabul gören bir düşüncedir. Romalıların

Yunanistan'dan sanatçı ve sanat eserleri getirdiklerini çeşitli kaynaklardan biliyoruz. Bu etkileşimin doğal sonucu olarak da Roma'da Helenistik üslup karışımı bir tarz ortaya çıkmıştır. Günümüze ulaşan Roma eserlerinin duvarlarında bu tarzda yapılmış, ev içi konularının yer aldığı pek çok mozaik pano yer alır. Bu çeşit konuların yer aldığı resimleri Romalılar fresk ve mozaik tekniğiyle yapmıştır.

(“Bir mozaik panosunda çok değişik malzemenin kullanılması gerekiyor. Ancak gelişim süreci içinde ele alındığında yüzeydeki süsleme malzemesinin köklü değişiklikler geçirdiğini görüyoruz. Mozaikte ilkin süsleme unsuru olarak farklı renklerde ve çoğunlukla da siyah-beyaz çakıl taşları kullanılmıştır. Zaman içerisinde çakıl taşlarının çeşitli renklerde boyandığına tanık oluyoruz. Bu dönemde çakılların traşlanmış örneklerine de rastlanmıştır. Ancak taşların gerçek traşlanması “ Tesseræ “ denilen teknik önce eski Yunan , sonraları da Roma mozaiklerinde kendini göstermiştir. Bu teknikte taşlar kübik, dörtgen ve üçgen prizmalar biçiminde önceden kesilip, hazırlanır. Ardından mozaik panosuna işlenirdi.

Tesseræ'nin keşfinin mozaik resimsel tarzda yapma arzusundan doğduğu sanılmaktadır. Antik çağın en önemli mozaikleri çakıl ve camdan yapılmış, Tesseræ'lerden üretilmiştir. Taştan sonra en önemli mozaik süsleme malzemesi camdır. İlk kez M.Ö.3. ve 1.yy.'lar arasında Helenistik çağda görülmüş ve sanatçılara sınırsız bir renk kullanma olanağı vermiştir. Bu iki ana maddenin dışında mermer , kiremit parçaları , seramik Tesseræ'ler , Terrekota parçalar ve nihayet altın ile gümüş kullanılmıştır. Bu son ikisi ilkin Romalılar tarafından uygulanmıştır.

Altın Tesseræ'lerin Roma dönemine ait ilk örneklerini Antakya döşeme mozaiklerinde M.Ö. 300'lerden sonra görmekteyiz. Genç Hıristiyan ve Bizans mozaikleri döneminde altın Tesseræ'lerin Tanrı ve İsa tasvirlerinde gümüş ise 2.derecede önemli kişilerde kullanılmıştır. Teknik ve malzemenin yanı sıra kullanılan harcın kendisi de büyük önem taşıyordu. Roma döneminde harç yüzeye iki üç kat oluşturacak şekilde ve Tesseræ yüzeyi taşıyacak şekilde seriliyordu. Birinci kat harcın dibe çökmemesi için harç hamuru sık döşenmiş taşların üzerine çatlama önlemek amacıyla yerleştirilirdi. Yer mozaiklerinden başka duvar mozaikleri için de aynı uygulama dikkatle hazırlanır ve her durumda su geçirmeyen bir reçine ya da katran tabakası harçtan önce uygulanırdı. Ardından iki sıra kaba pürüzlü ve duvarın eklem yerlerinde çivilerle kuvvetlendirilmiş ikinci harç tabakası gelirdi. Üçüncü kat ise, oldukça koyu hazırlanmıştır. Ve yapıştırıcı olarak bileşiminde mermer tozu ve dövülmüş tuğla içermekteydi.

Roma mozaikleri yapılış olarak ikiye ayrılabilir. Birincisi küçük küplerin yan yana konmasından meydana gelmiş Opustessellatum denilen tarz. Dörtgen ve prizmatik küplerden yapılmış olan desen çalışma bittiğinde değişik renklere boyanırdı. İkinci tekniğe ise Opusvermicilatum ya da minyatür mozaik

deniyordu. Bu teknikte taşların doğal renkleri korunur ve küçük mozaik parçaları resmin gidişine göre dizilirdi. Ancak bu dizilme nedeni ile taşlar adeta bir solucan gibi uzayıp giderdi. Opusvermicilatum da zaten bu anlama gelmektedir.”) (Zeugma’nın tarihçesi, Anonim, b.t).

M.S. 313 yılının sonlarında Roma’da Hristiyanlık dini benimsenmeye başlandı. Hristiyanlığın yayılmasının doğal bir sonucu olarak Yunan ve Roma sanat dünyasında benimsenen klasik estetik anlayışı yerini Hristiyanlığın kendi ideallerini ifade ettiği yeni bir estetik anlayışa bıraktı. Sadece dıştaki organik güzelliği ve uyumu araştıran klasik estetiğe karşı bu yeni estetik anlayış aynı zamanda iç güzelliği ve biçim canlılığını amaçlıyordu. Bu estetik kaygılar, Ortaçağ resim sanatında ve Bizans dünyasında da kendini gösteren bir yüzeyciliğin ve yepyeni perspektif araştırmaların doğmasına yol açtı ( Tansuğ, 2006:53).

Mısır sanatından başlayarak katı bir klasisizm biçim anlayışı gelişim göstermişti. Mekan ve hacim izlenimi bile nesnelere yeni bir gözle incelenmesine engel oluyor, bu da resimlerin katı geleneksel kurallar ekseninde kalmasına yol açıyordu. Romalı sanatçı, Yunan idealizmi doğrultusunda doğayı kendi gördüğü şekilde resimleme arzusundaydı. Bunun sonucunda Romalı sanatçılar klasik Yunan anlayışını Helenizmin getirdiği doğu mistisizmi ile yeniden ele alarak nesnelere özgün bir renk ve ışık kullanarak yeni bir form vermeyi başarmıştır.

Roma’da Via Latina’da bulunan katakomp resimleri açık zemin üzerine çizgici bir üslupla meydana getirilmiş örneklerle karşımıza çıkar. Bu resimler eski pagan temalarının yanı sıra, Hristiyan temaları ve günlük hayattan konuları kapsar. Bu resim anlayışı sonraları özellikle Bizans’ta, Ortodoks olan Hristiyanların ikonlarında da kullanılmıştır. Hristiyanlığın geniş çapta yayılmasıyla, resimde ve heykelde insan vücuduna ait gözlemlerin, dinin doğrultusunda önemini kaybettiği görülmüş, ideal vücut kavramının kaybolmasıyla yeni bir resim anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu anlayış, kendini katı, dekoratif ve süslü duvar resimlerinde göstermiştir.

Bu resimlerde, büyük tek renkli zeminler, sarı ya da kırmızı aşiboyası, kalsiyum karbonat (kalsit ve aragonit) ya da kil beyazı, karbon siyahı gibi saf



pigmentlerle boyanıyordu. Bazı aşırı gösterişli bezekler Mısır mavisi ya dazincifre kırmızısı (cıva sülfürü) gibi dışarıdan getirilen çok masraflı pigmentlerle hazırlanmıştır. Pompei'deki Gizemler Villası buna iyi bir örnektir ( Delamare ve Guineau, 2007: 28).



**Resim 4. 21.** Gizemler Villası.

**Kaynak:** Yıldırım, 2009: 185.

Roma fresklerinin günümüze kadar çok canlı renklerini koruyabilmiş olmasının sebebi kullanılan laklardır. Bu laklardan çeşitli şekillerde yararlanılıyordu. Organik laklar renkleri çoğaltmak için kullanılmışlardır: Kırmızı boya odunu lakı alevleri canlandırmak amacıyla zincifre kırmızısını kaplamış, pembeye çalan bir mor elde edilmesi için lacivert taşı mavisinin üstüne güvercinboynu lakı eklenmiştir ( Delamare ve Guineau, 2007: 64).

Mor renk Eski Roma ve Yunan uygarlıklarında çok rağbet gören bir renk olmuştur. Purpur rengi ya da Tiran moru olarak adlandırılan mor renk dönemin soyluluk rengi olarak kabul edilmiştir. Purpur rengi bebek kundaklarında kullanılmış fakat bu renk kundaklara yalnızca taht adayı presnler sarılabiliştir. Ayrıca Tiran moru ile boyanmış giysileri giyenlerin tehlikelerden korunduğuna inanılmış, genç ve bekar kadınların giydiği togaların kenar süslerini boyamada bu renk kullanılmıştır.

“Romalı kadınların festivallerde giydikleri tunikler “crocotula” olarak bilinir. Bu terim “safran renkli” anlamına gelir ve kutsallığı simgeleyen sarı renk için kullanılır. Safran, ayrıca eski Roma’da “ateşe kurban verme” gibi bazı dini törenlerde ateş papazlarının eşlerinin giydiği cüppelerin boyanmasında da kullanılmıştır. “Byssinum” altın sarısına verilen addır ve kabuklu midyelerde gizlenen ince iplikciklerden ekstrakte edilerek üretilen bir boyadır. Eski Roma’da üst düzey erkeklerin giydiği ince, keten cüppelerin rengidir. Bu renk ahlaki saflığı simgelemektedir. Canlı sarı renk veren muhabbet çiçeği (Resedaluteola), Romalı gelinlerin düğün törenlerinde giydiği “flammeum” adı verilen duvakların boyanmasında kullanılmıştır. Bu çiçeğin rengi gelinin bekâretini simgelemektedir. Latince “milesius” rengi, Aydın İlinin İlçesi olan Söke’de, o dönemde çok ünlü olan yünlü dokumalar, kumaşlar ve giysilerde kullanılan bir renk adıdır ve görkemi simgeleyen kırmızı renk tonlarını anlatmaktadır. Gök mavisi, ruhların göç ettiği cenneti simgelemektedir. Beyaz renk, öldükten sonra mezara konurken kadınlara giydirilen giysinin rengidir. Boyanmamış koyunyünü rengi de Eski Roma’da yas giysilerinde kullanılan bir renk olmuştur.” (Ölmez, 2003: 51).

#### 4.5. Bizans ve Ortaçağ

Bizans sanatı genel olarak 300-1453 yılları arasını kapsar. Roma imparatorluğunun ikiye ayrılmasıyla oluşan doğu bölümü Bizans adıyla anılmıştır. Ancak Bizans hiçbir zaman bir Roma sanatı değildir. Bizans sanatı, Hristiyanlığın benimsenmesinden sonra Roma kültüründen yeni görüşüne uygun olan unsurları almış, putperestlikle ilgili olanları da terk etmiştir. Böylece Bizans kendine uygun yeni bir dünya görüşüyle sanatını şekillendirmiştir.

“Ruhani bir sanat olan Bizans sanatı, natüralist bir tasvir tarzını bilinçli olarak dışladığı gibi, aynı zamanda insanın (sanatçının) hayal gücünden kaynaklanan keyfi özelliklere yer vermez. Biçimler ruhani bir aleme ait olup, kutsal ve sembolik formlar ve mistik renkler kullanılır. Gereksiz ayrıntılara yer verildiği takdirde konu bütünlüğünün dağılacağını göz önünde tutan bu sanat, bir tasviri en yalın, en açık ama mistik bir güçle dolu ve ruhsal yaşantılara yön verici bir tarzda ele alır ve tabiatıyla insan tutkuları bir kenara itilir ve tanrının hizmetine adanmış bir sanat anlayışı ortaya çıkar.” (Beksaç ve Akkaya, 1990: 39-40 ).

Bizans sanatında tasvir sanatlarının kullanılıp kullanılmaması uzun zaman tartışma konusu olmuştur. Ortodoks kilisesinin üç boyutlu heykeli tamamen yasaklamasıyla Bizans’ta Ortodoks’a bağlı kesimlerde heykel

sanatının gelişmediği görülür. Yunan dünyasında tanrıların vücutlaştırılması anlayışı ile doğudaki soyut tanrı anlayışı her zaman çatışma halinde olmuştur. Bizans'ın ileri gelenleri ile saray, soyut tanrı inancını benimsemiş olmalarına rağmen halk somut bir tanrıya tapınma ihtiyacını duyuyordu. Bu durum karşısında imparator III. Leo 725 yılında putlara tapınmayı tamamen yasakladı. Pek çok ikona bu dönemde tahrip edildi. "İkonodul" adı verilen tasvir taraftarları ile "İkonoklast" adı verilen tasvir karşıtları karşı karşıya geldi. İkonoklastlar tarafından pek çok can katledildi. Tasvir düşmanlığı dönemlerinde İkonodulların birçoğu büyük kralın Aachen'deki sarayına gitmiş ve oraya Bizans sanat geleneğini götürmüştü. İtalya'daki Bizans etkileri Doğu Roma İmparatorluğu'nun bu ülkeyi işgal etmesi sonucu oluşmuştur. Böylece Ravenna'daki kiliseler bu dönemde Bizanslılar tarafından mozaiklerle bezenmeye başlanmıştır (Turani, 2007: 210).

("İkonoklazma Devri sonrasında Makedonya Hanedanı'yla birlikte resim sanatı da kilise ve devlet için etkin ve vazgeçilmez bir ifade aracı haline almış ve buna bağlı olarak Bizans İkonografyası yeni bir boyut kazanarak gelişme imkanı bulmuştur. Sanat dallarının gelişmesine paralel olarak, imparatorluğun güç gösterisine dönüşen gösteriş ve şatafat tutkusu, lüks eşya tüketimine de yol açmış ve 9-10. yüzyıllar boyunca Bizans eyaletlerinde kaliteli ve gösterişli dokumalar, bakır, gümüş, altın, mine tekniğindeki üstün niteliklere sahip yapıtlar, seramik eserler ve zarif cam eşyalar üretilmiştir. Haliyle bu sanat endüstrisinin gelişmesinde Bizans aristokrasisinin Doğu'dan kaynağını alan lüks ve gösteriş tutkusu, önemli bir paya sahibi olmuştur. Doğu'nun çok renkli ve çarpıcı üslubu, çanak çömlek yapımından, mineli, sırlı levhaların ve plakaların rölik muhafazalarının, kutsal resimlerin süslenmesine ve hatta önemli mevki sahiplerinin özenli giyimlerine kadar yansımıştır.") (Beksaç ve Akkaya, 1990: 40). 6. yüzyıla tarihlenen " İmparator Justinianus ve Maiyeti" adlı mozaik tablo, Dönemin lüks gösteriş düşkünlüğünü gözler önüne sermesi açısından iyi bir örnek sayılır.



**Resim 4. 22.**İmparator Justinianus ve Maiyeti, Vitale Katedrali,Ravenna İtalya

**Kaynak:**<http://tr.wikipedia.org/wiki/l. Justinianos>

Ortaçağda sanat eserlerinde renge, dinin getirdiği kurallar doğrultusunda, simgeci bir anlayışla yaklaşılır.

(“Bu anlayış, beyaz, kırmızı ve yeşilin iyi renkler olduğuna, buna karşılık sarı ve siyahın acı ve pişmanlık anlamına geldiğine karar verir veya beyazı ışığın, ebediliğin, saflığın ve eldemezliğin simgesi olarak gösterir. Ortaçağ renk duygusu konusunda gerçekliğin duyulur yönlerine ilişkin çok canlı bir beğeni sergiler. Renk güzelliği, hemen algılanabilirliği, bölünmez doğası, oransal güzelliğin aksine bir ilişkiye ya da bağıntıya bağlı olmaması nedeniyle katışıksız yalın güzellik şeklinde duyumsanır. Öyleyse doğrudanlık ve yalınlık, Ortaçağ renk beğenisinin ayırt edici özellikleridir. Ana renkleri, belirgin renkleri yeğler, ara tonlardan uzak durur; chiaroscuro’larla ışığın rengi belirlemesi, hatta figürün sınırları ötesine yayması yerine, renklerin birlikteliğinin kendi parıltısını yarattığı bir anlayışı benimser.”) ( Eco, 1999: 70- 84.).

Ortaçağda ressamalar daha çok dışarıdan alınan ya da yerel olarak üretilen mineral pigmentleri kullanırlar. Bunlar lacivert taşı, ya da azurit mavisi, bakır ya da toprak yeşili, kırmızı ve siyah aşı boyasıydı. Lacivert tanrısal bir renk olarak kabul edilir, Meryem ve İsa’nın giysilerinde kullanılırdı. Erguvan kırmızısı, Meryem’in paltosunda kullanılır, onun insani, asil ve merhametli yanını simgelerdi. Sarı tanrı ile kulları arasında bir köprü görevi gören uhrevi bir renktir. Bu nedenle Ortaçağ resimlerinin fonları

genellikle altın sarısı ile vurgulanır. İncil’de de kutsal konuların hepsinin altın sarısı fon üzerine işlenmesi dikkat çekicidir.

Ortaçağ Bizans resim gelişmelerine baktığımızda Ortodoks ilkelerinin tüm yetkinliğiyle ikonografide kendini gösterdiğini kolaylıkla görebiliyoruz.

(“İkonograf, tabiattaki renklerle ilgilenmeyip, genellikle doğacı olmayan mistik renkleri kullanır. Mistik teolojinin en eski yazıları, İncil’in Resullerin İşleri bölümünde adı geçen Ariopagos azasından Dionysius’aisnad edilmişse de, aslında 5. - 6. yüzyıllarda Suriye’de bilinmeyen teologlarca yazılmıştır. Yazılar, oldukça ayrıntılıdır ve renk sembolizmine de yer verilir. Doğu Kilisesi’nin belli başlı litürjik renkleri, semavi hiyerarşi ile bağlantılı olup, her renge sembolik önemli anlamlar yüklemiştir. Burada belirlenen gelenek, daha sonra Ortodoks kilisesinde korunmuş ve manastırlarda yazılan resim hakkındaki elyazma rehber kitaplara girmiştir. Dolayısıyla, ikonaların renklendirilmesi, manastır ikona ressamlarının keyfiyetine bırakılmamıştı. Belli başlı azizlerin elbiselerinde kullanılan renkler, onların ruh dünyalarını ve karakterlerini sembolize ediyordu. Kilise tarafından yönlendirilen doğulu ressamların geleneksel biçimlerin ve renklerin dışına çıkmaları mümkün değildi. Onlar, bu işe kendilerini ilahi ilk örneklerin mütevazı kopyacıları olarak adanmışlardı.”) (Akkaya, 2000: 124).

Bizans sanat anlayışının ikon örneklerinde kendini gösterdiği önemli yerlerden biri de Rusya’dır.

(“En erken Rus ikonaları Novgorod şehrine aittirler. Rus ikonalarının parlak ve canlı renkler taşıyarak yarattığı özel duyarlılık bu ekolün eserlerinde yer bulmaya başlıyor. Önce canlı kırmızı, sonraları beyaz ve soluk okr fon renklerine düşkünlük, Novgorod üslubunu karakterize eden öğeler arasında bulunuyor. 14. yüzyılda Novgorod üslubunun iyice belirginleştiğini, Bizans’tan daha yalın bir yöntemi olduğunu, çizgi ve renk yönünden de daha açık tonlara bağlandığını görüyoruz. Yaroslav okulu ise 13. yüzyılın ilk yarısında önem kazanmış... Bizans prototipi kuvvetle izlendiği halde, Bizans üslubundan daha az ciddi, parlak, açık renklerle canlı bir görünüş yaratılmıştı. Bu okullar arasında Rostov’un, ayrıntılı renk sıraları kullandığı ve yeşil ile portakal renginin hâkim olduğu örnekler yarattığı görülür. Tver okuluna gelince, bu çevrede meydana getirilmiş ikonalar arasında ünlü bir Dormition hem düzenlenişindeki karmaşık hareket, hem de renk zenginliğiyle dikkati çeker. Bu özellikle mavinin hakim olduğu bir örnektir. Tver okulunu karakterize eden öğelerin ışık dağılımları içindeki soluk renk değerleri ve firuze renkler dikkati çeker. Rus ikona sanatının Bizans etkileri karşısında özellikle bu renk değerleriyle direnmiş olduğu söylenebilir.”) (Tansuğ,2006: 84-85).



**Resim 4.23.** Dormition İkonu.

**Kaynak:**[http://www.icone-religieuse.fr/PicM/icone-dormition-de-la-vierge\\_2\\_5520.jpg](http://www.icone-religieuse.fr/PicM/icone-dormition-de-la-vierge_2_5520.jpg)

Orta Bizans döneminde İtalya’da Venedik şehrinde San Marco ve Torcello kilise duvarlarında görülen resimlerde İtalo-Bizanten adıyla farklı bir üslup yaratılmak istendiği görülür. Resimlerde Bizans etkileri hissedilse de tam Bizans üslubunda sayılmazlar. Torcello kilisesinin apsidinde bulunan resimde Meryem altın sarısı zemin üzerinde ince uzun duruşuyla boşlukta yüzer gibi gösterilmiştir. Bu mistik atmosfer hissi tam da Bizans’a uygun bir anlayıştır ( Tansuğ, 2006: 68).



**Resim 4. 24.** Apsidde Meryem ve Çocuk İsa Torcello Katedrali, 13. y.y.

**Kaynak:** <http://venezia.myblog.it/tag/torcello>

Bizans sanatı Hristiyan ikonografisinin etkisinin azalmasıyla özgün bir anlayışa kavuşur. Bizans'ın son dönemlerine doğru resim sanatı değişik özellikler göstermeyi sürdürür. Bu dönemlere rastlayan Paleologoslar hanedanı zamanında resim sanatı değişik üsluplar ortaya koymuş ve bu dönem Paleologos rönesansı olarak adlandırılmıştır.

(“En ilginç örneklerini Kariye camisinde gördüğümüz Paleologoslar devri resim sanatı, Orta Bizans resminin genel havasından ayrılmıştır. Bu resimlerde beliren özelliklerden biri resmin kilise mekanına eskisi gibi uymaktan sıyrılarak kendi mekan özelliklerine sahip çıkmaya yönelmesidir. Tek figürlerin insancıl birer bildiri getirmeye çalışan ifadeleri de Orta Bizans'ın 11. yüzyıldaki dogmatik ve 12. yüzyıldaki tarihsel bildiri ve anlamlarından çok farklıdır.”) ( Tansuğ, 2006: 72).



**Resim 4.25.** Diriliş Freskosu, Kariye.

**Kaynak:**<http://www.turkish-media.com/forum/topic/117284-istanbul-tarihi/>

#### 4.6. Gotik Sanat

Ortaçağ'ın son büyük dönemi olarak kabul edilen Gotik dönem 12. y.y. sonlarından Rönesans dönemine kadar sürer. Gotik sanat dönemi Avrupa'da yeni üslupların doğuşunda önemli rol oynamıştır. Kuzey Avrupa'da şehir hayatının gelişmesi paralelinde varlık gösteren gotik sanatta resim daha çok büyük katedrallerin pencerelerinde hayat bulur. Gotik çağda duvar resimleri

saray ve şatoların duvarlarını süsler. Gotik dönem duvar resimleri daha çok Fransa ve İngiltere gibi ülkelerde yaygındır.

Fransa Chartres katedralinde bulunan vitray resimleri yonca yaprağı biçimindeki geometrik şekiller içine yerleştirilen figürlerden meydana gelir. Ana teması dini efsanelerden oluşan resimlerde, kırmızı, mavi ve sarı renkler başrolüdür.



**Resim 4. 26.** Chartres Katedrali Vitray Örneği, 1180.

**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/Chartres\\_Katedrali](http://tr.wikipedia.org/wiki/Chartres_Katedrali)

Gotik sanat Paris'te kitap resimlerinde gelişme gösterir. 13-14. yüzyılın ilk yarısında yüzeysel, dekoratif minyatürler yapılmış, bu minyatürlerde üç boyutlu mekan ve hacimli figür denemeleri görülmüştür.

Kitap resimleri konusunda ünlü olan resim sanatçısı, Matthew Paris adındaki İngiliz Rahiptir. Sanatçı dinsel konulardan çok tarihteki gerçek olaylara meraklıydı ve İngiliz tarihini konu alan bir yazmayı resimlemişti. Matthew'in resimlediği yazmalar arasında Hristiyan azizlerin hayatlarının konu edildiği yazmalar da vardır. 1270 yıllarında Henri III'ün oğlu Edward için



yazdırdığı Apokalis yazması bu dönemin önemli eserlerindedir. Bu yazmanın resimlerinde yüzey süslemeciliği ile realizm arasındaki gotik denge dikkat çekicidir. Gotik resmin doğalcılığı roman doğalcılığından ileri fakat Rönesans doğalcılığından geridir. Gotik sanatta aslanan görsel gerçeklikle sanat gerçekliği arasında eşit eğilimleri ve yasaları ortaya koymaktır ( Tansuğ, 2006: 100).

İtalya'da 13. y.y. sonlarına kadar hakim olan Gotik sanat anlayışının terk edileceğinin sinyalleri 1302 de ölen Floransalı Usta Cimabue ile verilmeye başlanmıştı. Bu anlayış daha sonra Giotto'nun resimlerinde kendini iyice hissettirmeye başlamıştır.

(“Giotto'nun, Assisi ve Padua'daki fresklerinde, vücut hacimlerini modle etmeye başladığı ve bunda başarıya ulaştığı, dolayısıyla yüzeysel resimden üç boyutlu ifadeye yöneldiği görülür. Fakat bu fresklerde görülen doğa biçimleri, figür yüzeyleri ve hareketleri, optik gözleme rağmen, kişiye özgü değil, görece bir biçimlendirme içindedir. Bu bakımdan Gotik gelenekten kurtulma sıralarında yapılan doğa gözlemlerinin, ancak itibari yüzeyler figürler yapılamasına olanak verdiği görülür. Giotto'nun bu yeni biçimlendirme anlayışı, onu izleyenlerce ve talebeleri tarafından sürdürüldü. Gene o sıralarda, Simone Martini (1284-1344) Siena'da Floransa anlayışından çok, Gotik ressam olarak görevlendirilmişti. Fakat Giotto olsun, Simone Martini olsun, itibari renk ve belirli özellikleri olmayan figürler resmetmişlerdir. Konuları dini olan bu resimlerde Martini süsleme unsurlarının etkisinden kendini kurtaramadığı gibi, altın yıldızı da bırakmamıştır. Bu bakımdan Giotto ile arasında açık fark görülür.”) ( Turani, 2007: 248).

Giotto ile resim sanatına gerçek yaşamla ilgili olguların girdiğini görüyoruz. Giotto gökyüzünün altın sarısı yerine mavi olabileceği gerçeğinin fark edilmesini sağlamıştır (Eroğlu, Ö. 1996: 65). Giotto Ortaçağ resim anlayışını tümünden değiştirmiştir. “İsa Mesih İçin Ağlayanlar” resmi Giotto'nun anlayışını yansıtmaya bakımından iyi bir örnektir.

(“Figürler eski, geleneksel formlara uygun stereotipler halinde resmedilmemiştir. Onlar hisseden, acı çeken varlıklardır ve yüzlerinde bireysel ifadeler saklıdır; alışıl gelmiş altın sarısı zeminin yerinde ise gerçekçi bir tabiat tasviri görülmektedir. Resim, birbirinden açık seçik ayırt edilen arka ve ön planıyla derinlik kazanmış bir yüzey mekâna dönüşmüştür. Olay tek bakışta

anlaşılabilmektedir. “Önem Perspektifi” nde olduğu gibi gözün oradan buraya kaydırılmasına gerek kalmamıştır. Sanata getirdiği bu yepyeni anlayış ressamı daha yaşarken bir efsane haline getirdi. Giotto yenilikçi anlayışıyla resme yalnız üç boyutluluğu katmakla kalmamış, eserlerine imzasını atan ilk sanatçı sıfatıyla da resim tarihine geçmiştir. Bireysel yaratıcılığa yaptığı bu vurguyla başlattığı gelişme sürecinde ressamlar, geleneksel zanaatkâr statüsünden kurtularak kendi özelliklerinin farkına varmaya başladılar”) (Krausse, 2005: 7, 8).



**Resim 4. 27.** Giotto, “İsa Mesih İçin Ağlayanlar”, 1304-06.

**Kaynak:** [www.wga.hu/frames](http://www.wga.hu/frames)

#### 4.7.Rönesans ve Maniyerizm

14. yüzyıl başlarına kadar dinin ve yüksek mevki sahibi kişi ve kurumların tekelinde, Ortaçağ'ın kalıplaşmış formları ve konuları çerçevesinde şekillenen sanat, yavaş yavaş kabuğundan sıyrılmaya başlıyordu. Bu kıpırtılar “yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans'ın başladığına işaret etti.

O devirde bugünkü anlamda “sanatçı” kavramı yoktu. Ressamların görevi İncil'den sahneleri halkın anlayabileceği biçimde resmetmekti. Bazen resamlara hükümdarlar veya kentsoylular tarafından da siparişler veriliyordu. Fakat zanaatkar statüdeki ressam kendisine verilen bir resmi kafasına göre biçimlendirme özgürlüğüne sahip değildi. Ressamın resmini yapması için

gerekli tüm bilgiler önceden belliydi. Örneğin Eski ve yeni Ahit'te ismi geçen her şahsın nasıl gösterileceği önceden belli kurallarla sabitlemişti. Resim önem perspektifine göre kurgulanmak zorundaydı. Önemli olay ve konu büyük, önemsiz olan daha küçük gösterilmek zorundaydı. Resimde ana tema Tanrısal alemdi. Bu alemin dünyadan ne denli daha yüce olduğunu göstermek için de vazgeçilmez renk olan altın sarısı, zeminde kullanılmalıydı ( Krausse, 2005: 7).

(“Ressamlar 14. yüzyılın başlarında Ortaçağ'ın alışlagelmiş formlarını geride bırakarak, görme alışkanlıklarını günümüze kadar belirleyecek olan perspektif kurallarını geliştirdiler. Sanat o zamana kadar sadece dinsel temalarla yetinirdi. İnsanların öte dünyadan çok, bu dünyayla ilgilenmeye başlamasıyla sanatın ele aldığı konu yelpazesi de yavaş yavaş değişmeye başladı. Sanatçılar artık yepyeni temalara el uzatabiliyordu. Ressamlar, uzun ve yavaş bir süreç içinde zanaatkar statüsünden kurtulmaya ve özgür sanatçılar olarak fikirlerini ifade etmeye başladılar.”) ( Krausse, 2005: 6).

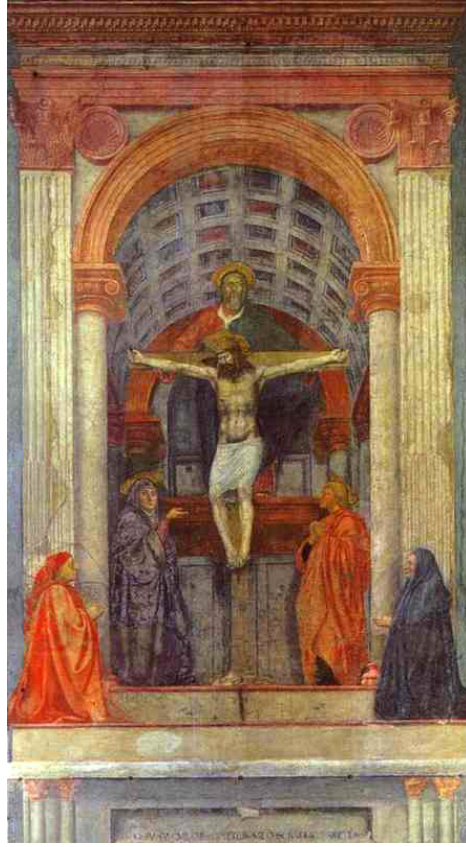
Temelleri Ortaçağ'da atılan bu yeni anlayış birden bire ortaya çıkmamıştı. Bu anlayışa zemin hazırlayan etkenler toplumsal gelişim içinde ortaya çıkan olaylar ve düşüncelerdi. Sanat hareketlerinin de bu toplumsal gelişime paralel değişmeye ve gelişmeye başladığı görülmüştür. Bu yeni görüş ve gelişmeler insanın kendini ve dünyevi güçlerini keşfetmesini sağlamıştır.

Rönesans'ın düşüncesinin temelinde Antik Çağ'ın hümanist (insancıl) düşüncesi vardı. İnsanlar kendi akıllarını kullanabiliyorlar, Tanrı, hayat ve her şey hakkında yorum yapabiliyorlardı. Sanatçılar Antik Çağ'ın eserlerini inceliyor ve kendilerine örnek alıp, taklit etmeye çalışıyorlardı. Bu yeni gelişmelerin hayat bulduğu yer kuşkusuz Floransa'ydı. Pek çok önemli sanatçı burada yaşıyor ve kentsoylu ailelerden siparişler alıyorlar bazıları bu aileler tarafından himaye ediliyordu. O dönemin sanatsal ve kültürel anlayışını destekleyen Medici ailesi oldu. Medici'ler Cosimi de' Medici antik kitaplarla ilgilenen bir bilginler ekolü olarak “Eflatun Akademisi” kurdu ve daha sonra bir kütüphane kurdu. Kentin nüfuzlu tabakası arasında güzel sanatlara ilgi bir moda haline gelmişti. Bütün bu gelişmeler burjuva kesimi arasında bir rekabet ortamı oluşturmuştu, burjuva daha önce hiç görülmemiş biçimde her konuda

bilgilerini geliştirmeye çalışıyordu. İnsanlar Vitruvius'un ve Öklid'in eserlerini okuyor; geometri, şiir sanatı ve felsefe üzerine tartışmaya giriyorlardı. Resim sanatının sırları Giotto'da olduğu gibi ustadan çırağa aktarılmıyordu açıkça tartışılıyordu ( Krausse, 2005: 9).

Bu özgür düşünce ortamından elbette renk faktörü de nasibini alacaktı. Ortaçağ resimlerini inceleyen insanların ilgisi renge, içerdiği anlamlar dışında da yaklaşmaya başladı. İnsanlar Giotto ile ilk defa gökyüzünün altın sarısı yerine mavi olabileceğinin farkına varmışlardı. Renk açısından bu bir uyanıştı. Artık sanatçı yapacağı resimde renk paletini kendi belirliyor ve özgürce kullanıyordu.

Rönesans'ın resim sanatında ortaya koyduğu yeniliklerden biri de perspektifin bulunuşuydu. Perspektif sayesinde sanatçılar resimlerine derinlik duygusu verebiliyordu. Resimlerinde perspektif kurallarını uygulayan ve Erken Rönesans dönemine adını yazdıran önemli sanatçılardan bir Masaccio'dur. Sanatçı aynı zamanda ışıkla ilgili çalışmalar da yapıyordu. Masaccio 1427'de Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi duvarına yaptığı "Kutsal Üçlü" freskinde kullandığı ışık - gölge oyunuyla görenleri şoka uğratmıştı. Resmin kurgusu gözü inanılmaz ölçüde yanıltıyordu. Bu tür resimlere alışık olmayan izleyici önce kilisenin duvarından açılan bir kapıdan başka bir odaya baktıklarını sanmıştı. Bu etkiyi yapan yalnızca ışık ve renk değildi. Vücutların, perspektifin de kullanımıyla mekan içine doğru bir oranda yerleştirilmesi bu etkiye katkıda bulunmuştu elbette. Masaccio'nun resimlerinde kullandığı bu ustaca ışık-gölge oyunlarında rengin rolü yadsınamazdı. Sanatçı renklerin açık-koyu değerleriyle kumaş kıvrımlarının ve mekanın hacimselliğini ustaca ortaya koymayıbilmişti.

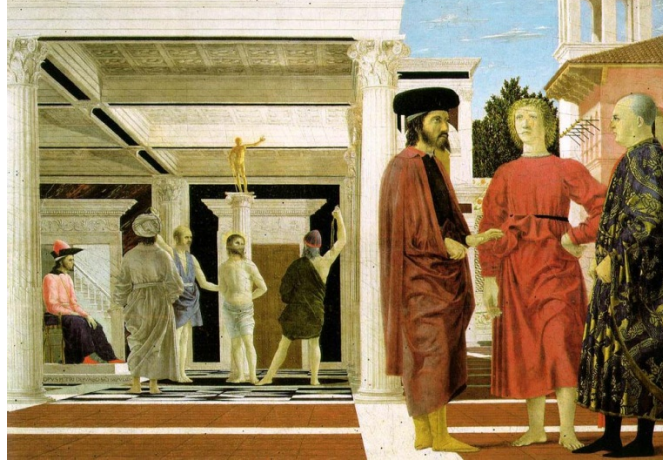


**Resim 4. 28.**Masaccio, “Kutsal Üçlü”, 1427 civarı .

**Kaynak:**<http://tr.docdat.com/docs/index-12915.html>

Rönesans’a kadar sadece zanaat sayılan ressamlığın bağımsız, serbest bir sanat dalı olarak tanınması sanatçıları bilimsel araştırmacılar gibi yeni buluşlara yönlendiriyordu. Artık sanatçılar kilise raflarındaki kitaplarla yetinmiyor doğayı kendi gözlemlerine dayanarak inceliyorlardı. Bu araştırmacı sanatçılardan bir olan Pierro della Francesca, eline geçen her şeyi inceliyor ve karmaşık çizimlerle kağıda geçiriyordu. Bu çizimleri daha sonra bir fasikül haline getirilmiş ve ders kitabı olarak kullanılmıştır. Pierro da pek çok Rönesans sanatçısı gibi Tanrı’nın yarattığı her şeyin kusursuz bir geometriye sahip olduğunu düşünüyor ve insanoğlunun bu geometriyi tanımak ve çizmek zorunda olduğuna inanıyordu. Sanatçı yalnızca resimleri en ince detayına kadar çizmekle kalmamış, Erken İtalyan Rönesans’ında, ışığın, resmin genel bütünlüğü ve malzeme ile renklerin görünümü açısından önemini kavrayan ilk ressam olmuştur. Pierro Urbino Sarayı’nda çalışan Hollandalı ustalardan

“glaze” tekniğini öğrenmiş ve resimlerine ışıklı, berrak bir hava vermekle birlikte resim sanatında ilk kez gün ışığı, yani doğal ışık izlenimi vermeyi de başarmıştı. Onunla birlikte resim sanatına artık mekan, renk ve beden unsurlarına ışık da eklenmiştir. Bu dönemden sonra ressamlar resim sanatının beş şartına (renk, mekansallık, üç boyutluluk, ışık ve hareket) mükemmel bir biçimde hakim olacaklardır ( Krausse, 2005: 12).



**Resim 4. 29.**Piero della Francesca, “İsa’nın Kırbaçlanması”, 1460 civarı.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org/pages/search.php>

Ressamların Rönesans’la birlikte gelen gelişmelere katkıları hiç durmadan devam edecekti. Bu ressamlardan Andre Mantegna cesur deneyleriyle öne çıkar. “İsa İçin Ağlayanlar” adlı resminde İsa’nın naaşını rakursi denem perspektif kısaltımla etkileyici bir biçimde resmetmiş, bu dramatik sahneyi kullandığı renk paletiyle daha da güçlü kılmıştı. Sanatçı resmin geneline hakim olan gri-beyaz renkle ölümün o soğuk atmosferini izleyiciye çok güçlü bir biçimde hissettirmiştir. Fakat bu ölüm asla bir son değildir. Her ölüm bir yeniden doğuştur. Mantegana İsa’nın yeniden dünyaya geleceğini haber verir gibidir.



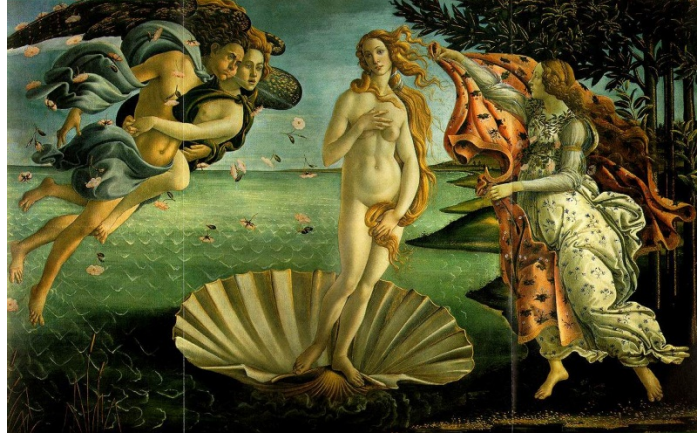
**Resim 4.30.**Andrea Mantegna, “İsa İçin Ağlayanlar”, 1480 civarı.

**Kaynak:**<http://www.pintoresfamosos.cl/obras/mantegna-2.htm>

Antik ağ’a öykünmenin yaygın olduğu bu sanat ortamında, Antik ağ’a farklı bir bakış açısıyla yaklaşan sanatçılar da vardı. Sanatçı Sandro Boticelli, Antik ağ’ın dinsel temalarını Hristiyan düşüncesiyle tekrar yorumluyordu. Boticelli “Venüs’ün Doğuşu” adlı eserini Yunan mitolojisinden yola çıkarak yapmıştı.

(“Dalgaların köpüğünden doğan Güzellik ve Aşk Tanrıçası Venüs, çalkantılı bir denizde rüzgar tanrıları tarafından bir doğurganlık simgesi olan istiridye kabuğunun içinde, çıplak olarak ayakta karaya sürüklenmiştir. Orada kendisini kırmızı bir pelerine sarmak üzere içek Kraliçesi Flora beklemektedir. Uçuşan saçlar ve dalgalanan giysiler resme hareketli bir hafiflik verir. Boticelli Yunan heykellerine öykünerek tanrıçasını “kontrapost”, yani serbest bacak-destek bacak pozisyonunda resmetmiştir. Resmin ana figürünün kendi içinde sakin ama aynı zamanda harekete hazır görünen hali, resme neşeli bir huzur katıyor. Bu keyifli hava, resme hakim olan açık pastel tonlarla destekleniyor”) ( Krausse, 2005: 13).

Boticelli aşkın zarafetini yansıtmak için bu tonları tercih etmişti. Tablonun sağında duran içek Kraliçesi’nin elindeki kırmızı yeşil kıyafet yaşam ve aşk kavramlarıyla bağlantılıdır. Tablonun solunda duran Zehhyros’un yeşil olarak gösterilmesi de onun yaşamın kaynağı meyveleri olgunlaştıran yönünü vurgular.



**Resim 4.31.**Sandro Boticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1485 civarı.

**Kaynak:**<http://solakkedi.com/resim%20okumalari/015.html>

Rönesans’ın hümanist düşünce yapısı, insanı ilgi odağına yerleştirmiş ve insan figürü resimlerde boy göstermeye başlamıştı. Ortaçağ boyunca da resimde insan figürüne yer veriliyordu. Fakat insan ancak Tanrı ile bağlantılı gösterilebiliyordu. Ayakta gösterilmek yalnızca kutsal kişilere (İsa, Meryem, Peygamberler ve Azizler) özgüydü. Bu katı dinsel anlayış 15. Yüzyılın ortalarında Jan Van Eyck tarafından yıkıldı.

Sanatçı 1434 yılında bir çiftin nişan sahnesini canlandırarak ilk defa sıradan insanları resmin ana konusu yapıyordu. “Arnolfini’nin Düğünü” adlı resmi, perspektif kullanım, detaylardaki ustalık, figür ve mekanın gerçeğe müthiş uyumuyla Eyck’ı gerçekçi resmin ustası haline getiriyordu.

Tablonun kompozisyonu, geometrik çizgilerle oluşturulmuş. Anın törenselliği, eşlerin heykeli andıran duruşlarıyla verilmiş, bu renkli heykeller kendilerini çevreleyen dekorla ön plana çıkarılmıştır. Kadının arkasındaki geniş karyola, parlak kırmızı rengiyle yeşil mantoyu tamamlamaktadır. Arnolfini’nin tarafındaysa, yüzleri, vücut hatlarını, nesnelere girinti ve çıkıntılarını belli belirsiz gölgelerle ortaya çıkaran, tatlı ve loş bir ışığın girdiği açık bir pencere görülüyor ( Thema Larousse, 1994:241).

Resmin bu müthiş gerçekçi, homojen görünümü Kuzeyde çok erken yaygınlaşan yağlıboyanın olanaklarıyla sağlanabilmiştir. Resmi



homojenleştiren bu teknik, özellikle Kuzey’de çok erken yaygınlaşan yağlıboyanın bir yansımasıdır. Yumuşak ve geç kuruyan yağlıboya, ressamın her nesnesini, kapatmasına olanak veriyordu. Çok ince renk tonlamaları ve geçişleri mümkün kılıyordu. Kumaşların kıvrımları, koyudan açığa mükemmel renk geçişleriyle üç boyutlu hale getiriliyor, parlak malzemelere noktasal vuruşlarla aydınlık hissi veriliyordu. Kıyafetler, bedenler ve yüzler o zamana kadar hiç görülmemiş bir doğallık, üç boyutluluk kazanıyordu.



**Resim 4.32.**Jan Van Eyck, “Arnolfini’nin Düğünü”, 1434.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org/pages/search.php>

Rönesans’ın olgunluk dönemlerinde gerçekçi görüntülerin resimde daha yumuşak bir görünümle ortaya koyulduğu görülür. Bu görünüm Leonardo’nun buluşu olan Sfumato tekniğiyle mümkün olabiliyordu.

Leonardo bu tekniğiyle (“sert hatları yumuşatarak resminde daha büyük bir özgürlük yakalar. Renkler artık resmedilen mekanların ve nesnelerin özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır. Gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık resmin önemli unsurları haline gelirler. Leonardo bu yöntemle hem erken

Floransa resminin ustası olduğunu gösterir, hem de onu çoktan ardında bıraktığını. Katı, soyut bir geometrik biçim olan çizgiye ve bariz konturlara ağırlık veren eski resimlerin yerini artık nesnelere ve bedenleri bambaşka bir canlılık içinde gösteren zengin ışık-gölge oyunları ve geçişken konturlar almıştır; resim göze çok daha “ruhani”, bedenler çok daha canlı görünür. Resimdeki bu devrimin çıkış noktası, Leonardo’nun gölgeye yüklediği anlamdır. Gölge artık sadece ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk değildir; kendine ait bir renk değeri, yorumlanmak ve kavranmak isteyen bir manası vardır.

Leonardo’nun “Meryem’e Müjde” adlı resmi sanatçının tekniğini göstermesi bakımından güzel bir örnektir:

(“Resimde ele alınan olay, Meryem’in evinin önünde, akşamın alacakaranlığından yayılan loş bir ışıktaki cereyan eder. Bahçe, nemli çimenlerle ve çiçeklerle yumuşaktır ve bir duvarla ayrılmıştır. Resmin üst yarısında bir orman ve ardında ağaçlıklı tepelerin gözüktüğü uçsuz bucaksız bir manzara vardır. Kırmızılar giymiş olan melek Cebrail, Meryem’e Tanrı’nın kelamını getirmek üzere sağ dizinin üstüne çökmüştür. Bakire Meryem, meleğe saf bir açıklıkla, çekinmeksizin yanıt verir. Sağ elini, elişinin üstüne koymuştur. Omuzlarına dökülen saçları ve yumuşak yüz hatlarıyla Meryem, Leonardo’nun dingin kadın güzelliği idealini simgeler. Bu devirde yaptığı portre resimlerine dikkatle çizilmiş ayrıntılar, pastel ve geçişken renklerle tuvale aktarılmış nazik, yumuşak hatlar damgasını vurur. Bu portreler insanın içini, ruhunu dışarıya vurma denemeleridir.”) ( Krausse, 2005: 14).



**Resim 4. 33.**Leonardo da Vinci, “Meryeme Müjde”, 1472 civarı.

**Kaynak:**<http://eclaircie.canalblog.com/archives/2011/11/30/22856404.html>

Yüksek Rönesans dönemine adını yazdıran bir diğer usta sanatçı da Michelangelo'dur. Michelangelo tüm dünyasını sanatına adanmıştı. Bu adayış ona resim ve mimarlık alanında ölümsüz eserler yaptırmıştır. Fakat Michelangelo hep bir heykel sanatçısı olarak kalmıştır. Öyle ki onun Sixtine şapelinin tavanına yaptığı fresklerdeki figürler heykelleşmiş insan görünümünden ibarettir. Sanatçı Barok'un ilk biçimlerini yansıtmamasına ve desenlerinde derinliği perspektifle ustaca verebilmesine rağmen figürlerindeki adale şişkinlikleri ve hareketleriyle heykelci niteliğinden kurtulamamıştır. Onun figürleri dev insanlardır. Bu figürlere ne İtalya'da ne de başka bir yerde rastlamak mümkün değildir. Çünkü o da tıpkı Leonardo gibi hayal gücünü müthiş bir biçimde kullanabiliyor ve tüm bu figürleri kendi hayal dünyasında oluşturuyordu ( Turani, 2007: 373).

Papa II. Julius sanatçıya 1508'de Sistina Şapeli'nin tavanlarını süsleme görevini verdiğinde sanatçı tavanı boyayarak bölmelere ayırmış ve buralara İncil'den aldığı pek çok öyküyü resmetmişti. Şapelin tavanına resmettiği figürlere müthiş bir ustalıkla akla gelebilecek her hareketi vermişti. Figürleri, tenlerinde kullandığı o kusursuz renklerle adeta renkli heykelleri andırıyordu. 1984-1994 yıllarına kadar Michelangelo resimlerinde koyu renklerin kullanılmasıyla özdeşleştirilmişti. O tarihler arasında Sixtina Şapeli'nde yapılan bir restorasyon herkesi şaşırtmıştır. Sanatçı sanılanın aksine resimlerinde çok parlak renkleri kullanmıştı. Gombrich'e göre parlak renklerin kullanılması böylesine az ve dar pencereci bir yerde gerekliydi.



**Resim 4. 34.** Mihelangelo, “ Son Yargı” , Sistine Şapeli, 1541.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Rönesans'ta renk paletine gün geçtikçe yeni pigmentler katılıyordu. Fakat bu pigmentlerden çok resim tekniklerindeki incelik dikkati çekiyordu. Resimde, renk tablonun perspektifine katılır bütünüyle, ona oylum ve derinlik kazandırır, ışık-gölge oyunları çok önemli bir rol üstlenirlerdi. Altın sarısı çizgilerle ya da menekşe rengi çizgilerle yapılmış taramalar kırmızılarla yeşillerin titreşmesini sağlardı ( Delamare ve Guineau, 2007: 59).

Rönesans sanatçısı artık mekana, renge, bedenlere , ışığa ve harekete nasıl biçim vereceklerini mükemmel bir şekilde öğrenmişlerdi. Rönesans'ın önemli sanatçılarından olan Raffaello da kendinden önceki sanatçılarda olduğu gibi tüm bu yetkinliğe sahipti. Floransa'nın öncü sanatçılarından olan sanatçı sahip olduğu yetkinliği kutsal olanın emrinde kullanıyor pek çok dini konulu resme imzasını atıyordu.

Rönesans döneminde burjuvanın kısa sürede yükselişi, sanat koruyuculuğuna soyunan bazı ünlü aileleri (Medici) Papalığa kadar yükseltmişti. Böylece Vatikan önemli bir sanat merkezi haline gelmişti.

Raffaello Papa için çalışan sanatçılar arasındaydı. Papa X. Leo için yaptığı bir resimde, Papa'ya parlak kırmızı giysiler giydirmişti. Raffalle'nun giysilerde kırmızıyı tercih etmesi elbette rastlantı değildi. Aslında onun Vatikan'da ressam ve mimar olarak sergilediği tüm yetenek antik geçmişe duyduğu düşkünlüğü ve şimdiki zamanın büyüklüğünü sergileme isteğini yansıtır. Giysilerin Roma imparatorlarınkine öykünen parlak kırmızı rengi burada Papalığın zaman içindeki zaferini ilan eder ( Delamare ve Guineau, 2007: 71).



**Resim 4. 35.**Raffaello,“Papa X. Leo ve Cardinaller”, 1518.

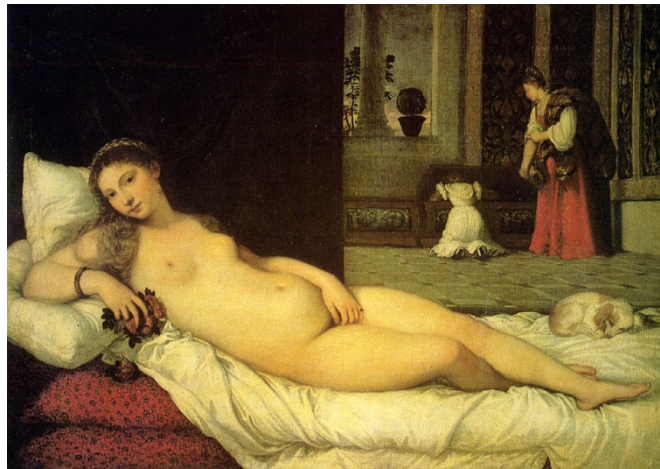
**Kaynak:**<http://www.giotto.org/srctripb.html>

Rönesans resim sanatında Floransa ve Roma'dan sonra önemli bir merkez de Venedik'tir. Venedik Floransa ve Roma'dan renkçi üslubuyla ayrılır. Rönesans resminde bütün form sorunları çözülmüştü; sağlam bir desen, doğru bir perspektif... Tüm bunların yanında renk ikinci derecede önemliydi. Renk sorunlarına gerçek anlamda yaklaşan Venedik oldu. Venedik kentinin renk yaklaşımını Krause şu sözlerle dile getiriyor:

(“Nadide kumaşlar, muhteşem giysiler, ışıldayan camlar ve göz kırpan pahalı mücevherler bu zengin kent devletinin gündelik hayatının vazgeçilmez parçalarıdır. Hükümetin emriyle Doğu’ya giden her ticaret gemisi oradan sanat eserleri ve başka hazineler getirmekle yükümlüydü. Doğu’nun rengarenk yaşamı Venedik resmine damgasını vurmuştur. Venedikliler eskizle, matematiksel yöntemlerle hesaplanmış kompozisyonlarla (“disegno” yani desenle) ilgilenmiyordu. Onların gözünde en önemli unsur resmin kendi renk diliydi (“colorite”)... Önemli olan, resimdeki renklerin duyularımız ve duygularımız üzerinde bıraktığı izlenimdi. Venedikli ressamlar renklerle düşünüyordu. Kadifemsi bir doygunluktaki kırmızılar, maviler, doğanın betimlenmesinde ışık oyunları ile yaratılan yepyeni bir atmosfer, özenle resmedilmiş insan yüzleri Venedik sanatının en has özellikleridir. Ressamlar Venedik’te belki de suyun kucagında yaşadıkları için ışığa böyle bir duyarlılık gösteriyor, olağanüstü, parlak ışık oyunları geliştiriyorlardı.”) ( Krausse, 2005: 19).

Venedik resmi denince akla gelen ilk isim Tiziano Vecellio’dur. Tiziano’nun kendine özgü renk anlayışıyla ortaya koyduğu doğal kompozisyonları Venedik’in sınırlarını aşmakla kalmamış sanatın geneline yayılmış, 19. yüzyıla kadar sanatın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Tiziano’nun kendine özgü renk kullanımını gösteren en iyi örnek “Urbino Venüsü” adlı resmidir. Venüs’ün bireysel yüz hatları, anlamlı bakışları, vücut oranlarının olağan üstü uyumu sanatçının gerçek modelden çalıştığını gözler önüne serer. Tiziano’nun Venüs’ün teninde kullandığı berrak renkler odanın o loş karanlığında Venüs’ü öne çıkarmıştır. Tiziano’yla özdeşleşmiş sıcak renkler resme gizemli bir hava katarken Venüs’e ulaşılmaz bir Tanrıça havası vermiştir.



**Resim 4. 36.**Tiziano, “Urbino Venüsü”, Vecellio, 1538.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Venedik'in o kendine özgü renkçi ressamlarından biri de Giorgione'dir. "Fırtına" adlı resmi, kompozisyon, ışık-gölge ve renk kullanımıyla oldukça ilgi çekicidir. Yapıt, ışık ve atmosfer etkileri ile gizemli bir hava yaratmaktadır. Havanın o bulutlu ve karanlık görüntüsü yaklaşan bir fırtınanın habercisi gibidir. Figürlerin duruşu ve anatomik özelliklerindeki gerçekçi özellikler oldukça inandırıcı boyuttur. Kompozisyon, renk, ışık-gölge kullanımı resmin konusuyla bütünleşmekte ve resme daha inandırıcı bir doğallık katmaktadır.



**Resim 4.37.**Giorgione, "Fırtına", 1505.

**Kaynak:** <http://www.artita.ru/view-giorgione-1>

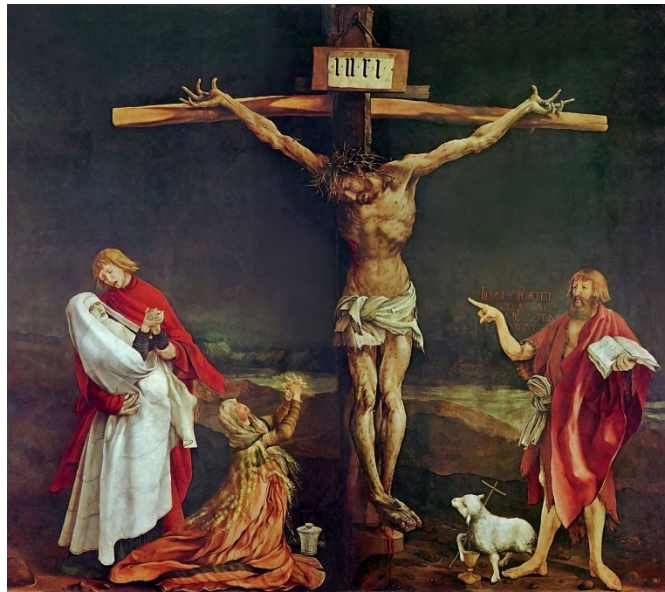
Venedikli sanatçıların doğrudan duylara hitap eden renkçi üsluplarının gelişiminde Hollandalıların da etkisi vardır. Venedikliler Hollanda'yla uzun süreli ticari ilişkilerde bulunmuş ve onlardan yağlı boya tekniğini öğrenmişlerdi. O zamana kadar tempera tekniği kullanılıyordu. Bu teknikte toz boyalar yumurta akıyla karıştırılıyordu. Bu teknikte boyanın çabuk kurumasına sebep oluyordu. Oysa yağlıboya temperadan çok daha yumuşaktı ve geç kuruyordu. Bu sayede de sanatçı resminde daha yaşken oynamalar yapıyor ve resmineistediği etkiyi verebiliyordu. Yağlıboya parlaklığıyla da temperadan daha etkili görüntüler elde edilmesini sağlıyordu.

Rönesans'ın etkileri güneyde tüm Avrupa'ya yayılmışken Almanya hala Ortaçağ'ın etkisindeydi. Sanat faaliyetleri Kilise'nin etkisinden kurtulamamıştı. 16. yüzyıl ortalarında Almanya'ya güneyden hem göç hem de ticaretin etkisiyle Rönesans sanat ruhu girmeye başlar. İtalyan sanatının Albert Dürer üzerinde bıraktığı etkiyi sanatçı şu sözleriyle ifade eder:

“Biz bin yıldır sanat diye bir şey görmemişiz...” ( Krausse, 2005:29).

Almanya Rönesans'ında renk konusunda Grünewald öne çıkar. Dürer'in çizgisel üslubuna karşın Grünewald resimlerini renk zenginlikleriyle ifade ediyordu. Gerçeği olduğu gibi betimlemeyi seven Grünewald, renkleri ve biçimleri coşkuyla abartıyordu. Sanatçının üslubunu “Çarmıha Geriliş” adlı eseri üzerinde Krausse'nin şu ifadeleriyle net bir biçimde anlayabiliyoruz:

(“Çarmıhtaki ölü İsa'nın bu gece tasviri, üç boyutluluğu ile şok edici bir etkiye sahip. İsa sağ yanındaki insan grubuyla karşılaştırıldığında dev boyutlarda betimlenmiş; işkence edilmiş, kanlı bedeni çürüten etin aldığı yeşilimsi mat renge bürünmüş. Çarmıhın sol yanında yerde ellerini kavuşturup diz çöken Maria Magdalena görünüyor. Onun yanında ise yere yığılıp kalacak gibi duran Meryem Ana'yı tutan, İsa'nın en sevdiği havarisi Yohan vardır. Çarmıhın sağ tarafında ise eliyle İsa'ya işaret eden Vaftizci Yahya durur. İsa'nın solgun teni hem gecenin karanlığıyla ve çarmıhın dibinde bekleyen insanların kan kırmızısı kıyafetleriyle ürkütücü bir tezat oluşturur, hem de ölmekte olan Mesih'in çektiği eziyeti gözler önüne serer.”) ( Krausse,2005:31).



**Resim 4. 38.**Grünewald, “Çarmıha Geriliş”, 1515.

**Kaynak:** [http://christimages.org/biblestories/it\\_is\\_finished.htm](http://christimages.org/biblestories/it_is_finished.htm)



Rönesans'ın o muhteşem uyumlu, idealize edilmiş kompozisyonları ömrünü ancak 20 yıl kadar sürdürebilmiştir. Kuzey Avrupa'da ortaya çıkan yeni keşifler hızla yayılıyor insanları mevcut olanı sorgulamaya zorluyordu.

Christopher Columbus 1492'de Hindistan'a ulaşmaya çalışırken Amerika'yı keşfetmiş, Floransalı kaşif Amerigo Vespucci Honduras ve Güney Amerika'ya dört keşif yolculuğu yapmış ve kıta onun adıyla anılmaya başlanmıştı. 1497-98'de Vasco de Gama Afrika'nın güney ucundan dönmeyi başarmış, Hindistan'a giden yolu bulmuştu. Onun bulduğu yolu takip edip başka topraklar keşfeden yeni isimler... Tüm bunlar 16. yüzyılda dünyanın görüşünü değiştirmeye yetmişti ( Wundram, 2008: 25)

Martin Luther 1517'de Katolik Kilisesi'ne karşı Reformasyon savaşı başlattı. Poretestanlar Papalığı din ve ahlaktaki tüm çöküşten sorumlu tutuyor. Özellikle Papalığın "Günahları Af" mektupları çok tepki çekiyordu. Luther Kilise'nin ticaretten elde ettikleri inanılmaz paralara karşı tepkisini ortaya koyuyordu. Reform hareketlerinin böylesine hızla yayılması karşısında hümanist düşünce ile dogmatik dini inançlar arasındaki uçurum arttı. Kilise kendisine olan inancı ciddi anlamda yitiriyordu. Artık hiç kimsede iyimserlik kalmamıştı. Ressamlar çevrelerindeki ahenge olan inanç ve çöşkularını yitirmişlerdi. Genç sanatçılar bu yanıltıcı dünya karşısında akılcı, dengeye dayalı sanat kurallarıyla duramayacaklarını anladılar. Loeonardo, Michelangelo ve Raffaello tarafından sanat gidebileceği son noktaya ulaşmıştı. Genç ressamların bu ustalar karşısında yapabilecekleri pek bir şey kalmamıştı. Onlar da "Modernizm" in öncülerinin yapacağı gibi var olan resim dilini yeni bir bakış açısıyla yorumlamayı, geleneksel sanata baş kaldırış yolunu seçtiler ( Krausse, 2005:23).

Rönesans'ın sonlarına doğru sanatta görülen bu farklı görüş ve düşünüş sonucunda Maniyerist üslup doğdu.

Maniyerizm'in öncüsü olan Tintoretto, El Greco, Parmigianino gibi ressamlar, klasik sanatın o ideal güzellik ve biçim anlayışını tamamıyla değiştiren bir anlatım biçimi ortaya koydular. Tintoretto Rönesans ustalarından, özellikle Michelangelo ve Tiziano'dan çok etkilenmişti. Michelangelo'nun deseni ve Tizianonun renklerini birleştirerek yepyeni bir üslup yaratmayı hayal

ediyordu. Hayal dünyası ona Maniyerist sanat anlayışında görülen tiyatro vari sahnelerle dolu kompozisyonlar yaptırıyordu.

Tintoretto, coşkulu bir kişiliğe sahipti. Resimleri heyecanın dorukta olduğu gerilim dolu kompozisyonlardan oluşur. Kendinden emin fırça vuruşlarıyla, karanlık, mistik ve kontrast renk tonlarıyla, figürlerinin o iç içe geçen bedenleri ve abartılı perspektif kısaltımlarıyla Tintoretto, Maniyerizm'in zirvesine oturur.

Maniyerist üslup abartıyla doludur. Sanatçıları kendilerinden emin bireysel ve özgün düşüncelerle resimlerini oluştururlar. Resimde dışavurumcu eğilim gösteren ressamlar, uyum yasalarını reddederler. Rönesanas'ın klasik dairesel kompozisyonlarının yerini asimetrik ve hareketli kompozisyonlar alır. Figürlerin ayakları yere basmaz uçuşur gibidirler. Parmigianino'nun "Uzun Boyunlu Madonna" adlı resmi tüm bu özellikleri en iyi şekilde yansıtır:

("Ön plan ile uzak arka plan aynı düzlemde yan yana yer alırlar. Resmin ağırlık noktaları eşit dağılmamıştır. Ressam resmin sol yanına kalabalık bir melek grubu yerleştirirken göz sağ tarafta derin bir mekana açılmakta, açık renkli bir sütun sırasının ardında geniş, karanlık bir manzara uzanmaktadır... Arka plandaki sütun, Meryem'in parlayan diz ve ön plandaki meleğin normalden uzun bacağı arasında bir kompozisyon birliği sağlandığını görürüz. Zayıf, aşırı uzatılmış kollar ve bacaklar, bütün oran duygularına ters gelen gerilmiş, çevrilen ve dönen bedenler Maniyerizm'in özelliğidir.") (Krausse, 2005:25).



**Resim 4. 39.** Parmigianino, “Uzun Boyunlu Madonna”

**Kaynak:**<http://www.artita.ru/view-mazzola-11>

Maniyerizm’in tipik üslup özelliklerini resimlerinde açık bir biçimde gösteren bir diğer sanatçı El Greco’dur. Onun resimleri Ortaçağ’ın etkisinde oluşan, dini öyküleri mistik atmosfer içinde ele aldığı resimlerden oluşur. Sanatçı “İsa’nın Soyundurulması” adlı resminde ana renklerin güçlü frekanslarından yararlanmışır.

(“Resimde başlıca figürler kompozisyondaki önem sıraları gözetilerek ana renklerle boyanmıştır. İsa figürüne kırmızı elbise giydirilmiş, çevresindeki figürlerin kıyafetleri ise mavi ve sarıyla yapılmıştır. İsa’nın sağ tarafındaki adam ötekilerin büyüklüğünde bir renk lekesiyle yeşil elbiseli olarak tasvir edildiği halde gözümüzü aynı kuvvetle çekmiyor. Burada gözümüzü çeken, ana renkleri kırmızı, mavi ve sarıdır. Bizi, sahnenin tesiri altında bırakan da bu renklerdir... İsa’nın eli, sarı ve yeşil renk lekeleriyle meydana getirilen kapalı alanda bağışlayıcı bir hareket yaparken görülüyor. Resmin sağ üst köşesindeki adamın, parlak sarı bir renk lekesi aracılığıyla dikkatimizi çeken suçlayıcı elinin bize çevrilmiş olması, suçlu bizmişiz gibi, üzerimizde adeta bir şok etkisi yapmaktadır. Kolu, tuvalden çıkarcasına, dosdoğru bize yöneltmiştir ve şimdi anlıyoruz ki gösterilen İsa değildir ve suçlanan biziz. Resmin anlamını bize hissettirebilmek için El Greco, her şeyden önce, renklerdeki ifade gücünden yararlanmışır.”) (Lowry, 1972: 54-61. Aktaran, Çoşkun, 2006:33).



**Resim 4. 40** El Greco, “İsa’nın Soyundurulması”, 1577-79.

**Kaynak:** Coşkun, 2006.

#### 4.8. Barok Dönem

16. yüzyılda Katolik Kilisesi’ne açılan reform karşıtı savaş hızla yayılıyor bu durum karşısında kilise çeşitli tedbirler almaya çalışıyordu. Sanatın gücünün farkında olan Katolik Kilisesi sanatı bu duruma karşı kullanmaya karar verdi. Sanatçıları himaye ediyor ve onlara pek çok sipariş veriyordu. Kendilerine verilen bu değer sanatçıları memnun ediyor, Avrupa’nın her yerinden sanatçılar Roma’ya akın akın geliyordu. Bu dönemde İtalya’da Hristiyan tarihini ve mitolojisini yansıtan sayısız eser yapıldı. Çoğu dev boyutta olan bu eserler hareketli kompozisyonları ve dokunaklı konularıyla insanların duygularına sesleniyordu. Sanatçılar Maniyerizm’in zorlama yapıcılığına karşı duruyor yeni kompozisyon denemelerini kendi hayal gücüne göre yapıyorlardı. Bu arayışlar sonunda yepyeni bir üslup doğdu.

“Barok” adı verilen bu yeni üslup içinde farklı dünya görüş ve yaklaşımlarını barındırıyor, daha önce hiç denenmemiş kompozisyonlar ortaya koyuyordu. Kiliselerin duvarları bu yeni anlayışta yapılan dev boyutlu resimlerle donatılıyordu. Sarayların ve kentlerin gelişmesiyle imparatorluk, saray konuları ele alınıyordu. Bu dönemde konu yelpazesi öylesine çeşitlidir ki sıradan halk da resimde tasvir ediliyor ve kişilerin doğal güzellikleri keşfediliyordu.

(“Figürler, örneğin bir Massacio’daki gibi “bedensellikleri” ile değil, ruhsal derinlikleriyle var olurlar. Resmin tüm mekânsal hacmi de artık “içinde dolaşmaya” izin vermez. Figürlerin ruhaniliği mekana yansır ve gerçekdışı görünür. Melekler, azizler ve insanlar aynı mekanda yan yana, kol kola uçmaktadırlar. İzleyici bu ara dünyanın çekim gücüne kapılmış hisseder kendini. Mekânı düzenleyen hiçbir kaçış noktası yoktur. Çapraz ve kavisli çizgiler gözü resmin içinde dolaştırır. Göz, resimde bir süre amaçsızca gezindikten sonra hayretler içinde tek bir noktaya yöneldiğini fark eder.”) (Krausse, 2005: 34).

Bu nokta Barok resmin karakteristik özelliği olan ışık ve onun aydınlattığı, resmin baş rolündeki kişiyi gösterir. Barok sanatı, karanlık-aydınlık kontrastını renk kontrastından daha çok kullanmış, ışığın yarattığı ilahi ve dramatik atmosferden amacı doğrultusunda yararlanmıştı. Barok dönemin önde gelen sanatçılarından olan Caravaggio özellikle ışık-gölge kullanımıyla dikkat çeker.

(“Caravaggionizm, (Tenebrizm) İtalyanca ‘Tenebrismo’olarak da bilinir. Batı resmindeki figüratif kompozisyonlarda, aydınlık ve karanlık alanların dramatik etkiyi artırmak amacıyla karşıtlık oluşturacak biçimde düzenlenmesidir. Caravaggiocu resimlerde çok koyu bir fon üstünde verilen figürler, bir ışık demetiyle aydınlanır ve oluşan ışık-gölge karşıtlığı sonucu hacim kazanırlar. Bu teknik ilk kez Caravaggio tarafından uygulanmış ve 17.yüzyıl başlarında ondan etkilenen birçok ressamca benimsenmiştir.”) (Ana Britannica, 1987: 332).

Caravaggio, dinsel konuların işlendiği dev tiyatral kompozisyonlara karşıdır. Tanrının varlığına yeryüzünde kanıt bulunabileceğine inanmıyor,

ruhani varlığın ancak insanın iç dünyasıyla görülebileceğini savunuyordu. Yanılsamacı resimlerden uzak durmuş, yaptığı eşsiz tablolarında gerçekçiliği olanca doğallığıyla gözler önüne sermiştir.

Sanatçı (“resim sanatını, her türlü abartıdan ve süslemeden uzak, güçlü gerçekçiliğiyle neredeyse zorla yenilemiştir. Duygularıyla yaşayan bir haz adamı olarak sanatta yapay ahlak gösterilerine şiddetle karşı çıkıyordu. Eserlerinde özellikle figürleri tam tanımlanmamış esrarengiz ve karanlık bir araka plandan ortaya çıkaran ışıklandırma tarzı belirgindir... Caravaggio’nun Baküs’ü çok dünyevi bir tanrıdır. Güçlü kuvvetli delikanlı her an ayağa kalkıp, üzerinden ressamın ona giydirdiği Antik giysileri çıkartıp atacakmış gibidir.”) (Krause, 2005: 34).



**Resim 4. 41** Caravaggio, “Baküs”, 1593 civarı.

**Kaynak:** <http://www.artrenewal.org>

Caravaggio resimlerinde klasikçiliğin alışılmış, ideal güzellik anlayışından uzak duruyor, güzel çirkin ayrımı yapmaksızın resimlerinde doğalcı bir yaklaşım sergiliyordu.

(“Caravaggio’nun “doğalcılığı” yani güzel ya da çirkin, doğayı aslına bağlılıklarla verme ereği, belki de Carracci’deki güzellik tapınıncından daha dinseldir. Kutsal Kitap’ı defalarca okumuş ve orada söylenenler üzerinde düşünmüştü kuşkusuz. Eski kitap kahramanlarını daha gerçek ve elle tutulur

biçimde göstermek için elinden geleni esirgemedi. Işık-gölgeyi kullanış yöntemi de amacına katkıda bulundu. Caravaggio'nun ışığı, vücuda zarafet ve yumuşaklık vermez; sertlik ve derin gölgelerle yarattığı karışıklıkla neredeyse göz alır ve tüm sahneyi, çağdaşlarından pek azının değerlendirebildiği, ama sonraki sanatçıları kesinlikle etkileyen uzlaşmasız bir içtenlikle belirginleştirir.”) ( Gombrich, 2007: 393).

Caravaggio'nun Contarelli Şapeli için yaptığı “Aziz Matta ve Melek” adlı yapıtında, kullandığı renkler ve ışık-gölge oyunları ile doğalcı üslubu net bir biçimde görülüyor:

(“Mattheus İncil yazarken bir melek ona ilham vermektedir. Mettheus ihtiyar, çirkin adeta düşünceden yoksun bir adam olarak tasvir edilmiştir. Melek, onun elini bizzat tutarak yazdırmaktadır. Ve adam sanki hiçbir şey bilmeyen beceriksiz bir ihtiyar pozundadır... Işık-gölge ve planların siyah-beyaz değerlendirilişi bilgili, gözlemde tam doğacı bir biçime dayanmaktadır. Anatomi, ideal Rönesans anlatımından uzaklaşmış, tenin ve damarların âdeta optik bir saptanmasını göstermektedir. Çıplak bacakların kirliliğine kadar varan bir doğa gözlemi ve bunun saptanması, yaşlılığın tendeki izleri, ressam tarafından ifade edilecek yeni öğeler olmuştur. Görülüyor ki, nesnenin optik, biçimsel durumu, ışık-gölge ile sanatçıyı natüralist bir anlatıma, doğacılığa götürmüştür. Böylece kutsal bir kişi, dünyevi görüntünün içine oturtuluyor, uhrevi olan dünyevileşiyor. Renkler de lokal izlenimlere dayanıyor.”) (Turani, 2007: 457).



**Resim 4. 42.** Caravaggio, “Aziz Matta ve Melek”, 1600.

**Kaynak:** <http://www.oel-bild.de/Heiliger-Mattaeus-mit-Engel.htm>

Caravaggio'nun alışılmamış ışığından pek çok sanatçı etkilenmiştir. Bunlardan Nicolas Poussin ve Claude Lorrain Fransız Barok'una adına yazdıran sanatçılardandır. Fransız olmalarına rağmen her iki sanatçı da Klasik Antik Çağ ve Rönesans idealizmine ilgi duydukları için hayatlarının büyük bir bölümünü İtalya'da geçirmişlerdir.

Poussin ve Lorrain resimlerinde daha çok manzara konularını ele alırlar. Lorrain'in resimlerinde ışık başroldedir. ("Resimleri uzak bir hayal alemini çağrıştırır. En ince nüanslara kadar işlediği geniş, düz araziler ya da açık deniz sıcak renklerle betimlenmiştir. Bu renk örtüsünün ardında sütunlarla bezenmiş bir düşler diyarıyla karşılaşırız. Batan güneş veya sabahın erken saatleri gibi özel efektler resimlerdeki manzaraları iyice idealize etmeye yarar. Resim aslında karşımızda uçup gidecekmiş izlenimi verir. Lorrain'in kahverengi tonlardaki aydınlık "ideal manzara"larında doğa insan eliyle öylesine değiştirilmiştir ki...") (Krausse, 2005: 37). İnsanı gerçek dünyadan alıp hayal aleminde yolculuğa çıkarır.



**Resim 4. 43.**Claude Lorrain, "Saba Kraliçesi'nin Gemiye Bindirilişi", 1648.

**Kaynak:**[http://tr.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Lorrain](http://tr.wikipedia.org/wiki/Claude_Lorrain)

Barok sanatı, Flaman sanatçı Rubens'te bambaşka bir biçimle ortaya çıkar. Onun resimleri İtalyan Barok'unda görülen hareket ve dinamizmi içerirken klasik sanatın huzur ve dinginliğini barındırmaz. Rubens Venedik resminde olduğu gibi renkten yola çıkmıştır. Sanatçı 1615 ile 1620 yılları arasında kendine özgü bir üslup ortaya koymayı başarmıştır.



Rubens resimlerinde, (“ışıklı yerleri mat sıcak renklerle, gölgeli yerleri ise saydam soğuk renklerle ince olarak boyuyor, böylece ışıklı yerlerin resim yüzeyinde canlı olarak ifadesini sağlıyordu. Rubens, soğuk renkli gölgeli bölümlerde kıvı ve kahve renkleri çizerek değerlendiriyor ve böylece biçimin devamını, gölgeli olan bölümlerde devam ettirebiliyordu.”) (Turani, 2007: 457). (“Rubens, önceden griye çalan yeşil (Terre-verte) rengiyle tuvalin zeminini örter. Bu zemin renginin üzerine koyu kahverengini (Terre desienne brulee) yağla karıştırarak tablonun gölge kısımlarını işlerdi. Kırmızı (sanguin) veya kahverengi ile figürleri çizdikten sonra, renkleri koyardı. Kestane renginde gölgelerin kapladığı ve yer yer kırmızılardan bulunduğu kısımlardan başlayarak soğuk yeşil bir tonu... ışıkla gölge arasına rastlayan yerlere koyardı. Sedef rengindeki ışıklar daima çok boya ile sağlanmıştı.”)

Kompozisyonlarında hakim renk kırmızıdır. Parlak tonların yer aldığı eserlerinde, kan rengi kırmızılardan, donuk altın sarıları, sedef renginde ciltler, koyu maviler, son derece güzel bir ahenk yaratırlar. Rubens büyük kompozisyonlarında renk çeşitlerini önceden hazırlar ve bunları vernik ve esansla karıştırarak ayrı ayrı çanaklara koyardı. Tablonun ışık, gölge ve yarım gölge kısımları için önceden hazırlanmış bu boyalardan alarak tuval üzerinde karıştırmak suretiyle çalışırdı. Ayrıca saf olarak, yani başka bir renkle karıştırmadan kullandığı renkleri (beyaz, sarı, mavi, yeşil, siyah ve toprak rengi) palet üzerine dizerek kullanırdı.”) (Eikman, 1951: 4-5).

Rubens, bir süre İtalya’da kalmış, Carracci ile Caravaggio’nun eserlerini inceleme fırsatı bulmuştu. Eserlerinde bu sanatçılardan izlere rastlanır. Rubens’in resimleri yapı, ritim ve kompozisyon oluşumu açısından Michelangelo ve Raffaello’yu hatırlatır. Renk seçiminde de Tiziano ile Veronese’nin izlerini bulmak mümkündür. Resimlerdeki ustalık ve canlılık çağdaşlarında büyük beğeni uyandırıyor. Altar resimlerine, portrelerine, av ve mitoloji temalarına, Hollandalıların Van Eyck’tan beri alıştığı o gerçekçi havayı katmayı ustalıklarla başarmıştı. Devrin güzellik anlayışı doğrultusunda tanrıça ve deniz kızlarını erotik ve tımbul betimliyordu. “Leukippos’un Kızlarının Kaçırılışı.” resminde renkler arasındaki yumuşak geçişler, hafif kontrastlar, hareketli figürler ve bunların ortaya çıkardığı çok parçalı, heyecanlı bir kompozisyon dikkati çeker (Krausse, 2005: 38).



**Resim 4. 44.**Peter Paul Rubens,“Leukippos’un Kızlarının Kaçırılışı.”, 1617.

**Kaynak:**<http://www.leosart.narod.ru/fla-rubens.htm>

İspanya’da barok sanatının yansımalarını en iyi görebileceğimiz sanatçı Diego Velazquez’dır. Psikolojik keskinliği, fırçasının ustalığı, biçim ve ayrıntıyı çizmeden resimlerine yansıtmayı başaran özel tekniğiyle belleklerde yerini almıştır. Sanatçı Rönesans İtalya’sına hayran bir akademik ortamda yetişmişti ve doğal olarak onların sanatından etkilenmişti. Ama bu etkilenme onun resimlerinde sanatçının kişisel bakış açısıyla yoğrulmuş ve yepyeni bir anlayışla sonuçlanmıştır. Velazquez resimlerine sıradan halk tiplmelerini de konu olarak almıştı. Bu tiplmelerindeki coşkulu anlatımla gerçekçiliğe duyduğu ilgiyi yansıtmıştır. “Yumurta Yapan Kadın” eserinde karanlık fondaki kişileri ve eşyaları parlak bir ışıkla öne çıkarır. Duruşlar, uzaklara dalmış bakışlar çok insancadır.



**Resim 4. 45.** Diego Velazquez, “ Yumurta Yapan Kadın”, 1618.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Sanatçı 1623'te bir portresinin sanatsever kral IV. Felipe tarafından beğenilmesiyle kralın ressamlığına atanır. İtalya'ya gitme fırsatı bulan Velazquez, Caravaggio ve Tiziano'nun resimlerini inceler ve ikisinin senteziyle Tintoretto'yu kopya eder. Daha sonra İtalya'ya ikinci kez gittiğinde Papa X. İnnozenz'in portresini yapar. Fakat bu portre her şeyiyle gerçekçi bir resimdir. Çünkü o Raphael'in Papa X. Leo'nun portresinde yaptığı gibi din adamını onurlu, ağır havasıyla resmetmemiştir. Velazquez, din adamını o gözle görmemektedir. Bu görüş dönemin sanatçıya telkin ettiği bir görüştür. Bu resim ayrıca basit bir karakter etüdünün yanında yenilikler de getirmiştir. Örneğin kumaşın üstündeki ışık oyununu, geniş fırça ve boya çırpıştırmalarıyla anlatır. Bu yeni bir denemedir, sanatçı taze boya zevkine varmıştır. Onun için obje değil anlatım önemlidir. Velazquez böylece kırmızı, gri ve beyazla resimsel bir şiir yapılabileceğini gösterir. Kısacası, sanatçı konuyu değil boya güzelliğini keşfetmiştir (Turani, 2007: 462, 463).



**Resim 4. 46.** Diego Velazquez, “Papa X. İnnozenz”, 1650.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Velazquez’in “ Halı Dokuyan Kadınlar” adlı eseri de olgun bir barok resmidir. Önde çarkın başında ip eğirenler yer almış, arkada ise ışıklı bir yerde, dokuma sahnesi izleniyor. Bu tablo, en eski fabrika resmi olarak kabul edilir. Velazquez, bir yanda saray, diğer yanda fabrika hayatını tasvir ediyor. Bu resimde imalat çalışmalarının akıcı havası ve çalışanların anlık hareketlerinin yansıması, XIX. yüzyıldaki Realistleri ve Empresyonistleri çok etkilemiş ve Velazquez’i ilk empresyonist olarak saymışlardır. Kaçıcı, anlık hareketler, böylece ilk kez ele alınıyordu. Keskin hatlı çevre çizgileri de ortadan kalkmıştı. Sanatçı, Empresyonistlerden farklı olarak, doğayı izlenimlerine göre düzenler. Empresyonistlerde doğa, sevilen motif olarak yansıtılır. Velazquez, bu izlenimciliği dolayısıyla, fırçasını süratle kullanmakta, böylece tabloda beliren boya tuşları, eserine bir tazelik getirmektedir. İşte bu taze boya sürüşü, Velazquez’in boya sanatına getirdiği en büyük yeniliklerden biridir (Turani, 2007: 462, 463).



**Resim 4. 47.**Diego Velazquez, “Halı Dokuyanlar”, 1655.

**Kaynak:**<http://www.tarihnotlari.com/diego-velazquez/>

Hollanda’da barok, ülkenin zengin bir devlet haline gelmesi ve kuzey eyaletlerinin Katolik hanedanından bağımsızlıklarını elde etmeleriyle çok farklı boyutlara taşınıyordu. Dinden bağımsız konular sanatçıların özgür iradeleriyle şekilleniyor Meryem Ana ve aziz tasvirleri tarihe karışıyordu. “Altın Çağ” denilen bu devirde en rağbet gören konular gündelik hayattan oluşuyordu. Resimlerini gündelik yaşam sahnelerinden oluşturan Hollandalı sanatçılardan Jan Vermeer, kent hayatından kesitler, Şark halılarıyla, incilerle, kumaşlarla dolu iç mekanlar içinde insan figürlerini resmetmeyi çok seviyordu.

(“Rönesans’ın çizgiye dayanan desen resmine karşın, Vermeer’de bir çeşit renk klasizması dikkat çeker. Işıldayan renklerle yumuşak bir uyum içinde örülmüş bir dokudur onun resmi. Hollandalıların, eşyalarını natüremort olarak görmek istemeleri, Vermeer tarafından keşfedilmiştir. Figürleri, sakin ev durumlarını da yansıtır. Örneğin iki kadın avluda sessiz sedasız meşgul olurken, bir kız para tartarken, bir başka kadın mektup okurken gibi konular, genellikle ev içleri ile birlikte canlandırılmıştır. Ayrıca bir kızın süt gümüğünü doldurması, bir çiftin masada oturup gevezelik etmeleri, bir kadının ayna karşısında süslenişi gibi konular, daima bir ev sıcaklığının insana huzur ve sükun veren havası ile anlatılmıştır. Geniş duvarlar üzerinde bazen bir ayna ya da resim, bazen bir kumaş yığını, resmin can aldığı renklere olanak vermiştir. Vermeer bir Venedik ressamı gibi renkçidir. Ancak o, tipik bir kuzeyli olarak,

gerçekçi, içli ve duygulu bir renk uyumunu bu gerçekçiliğine katmıştır.”)  
(Turani, 2007: 462, 447).

(“Vermeer’in pigmentleri klasiktir. Sarı kök boyası, bakırtaşından elde edilen yeşil, üstübeç beyazı, toprak sarısı, toprak kırmızısı ve ateş kırmızısı. En çok tercih ettiği pigmentlerden biri de, lapis taşından elde edilen mavidir. Bu renk her tablosunda bolca görülür ve tüm gölgelerin temel rengini oluşturur. Buna karşın siyah rengi kullanmaz; onun yerine kahverengi ve mavi karışımı bir rengi tercih eder. Aynı şekilde yeşili, mavi ve bitki sarısını karıştırarak çiçek sarısına yakın bir tonda kullanır. Bu renk bir süre sonra başkalaştığı için, içindeki bitki sarısı zamanla açılır. Böylece Delf kentinin ağaçları maviye bürünür; tıpkı Resmin Alegorisi’nde kadının başındaki defne yaprakları gibi. Gökbilimci’nin üzerindeki kıyafet yeşille mavi arasında belirsiz bir renktir; burada da aynı fenomen söz konusu olabilir.”) (Durmuş, 2006: 46-47).



**Resim 4. 48.** Jan Vermeer, “Mektup Okuyan Mavili Kadın”, 1663-64.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>



**Resim 4. 49.**Jan Vermeer, “ Süt Döken Kadın”, 1658.

**Kaynak:** <http://www.artrenewal.org>

Hollanda’da barok resmin en büyük ustalarından olan Rembrandt, olgun barok dönemi anlayışını tam anlamıyla yansıtır. Klasik sanatın o durgun ölçülerini bir tarafa atan sanatçı resimlerinde uzak yakın etkisini başarılı bir biçimde yansıtır. İnsanı şaşırtan bir derinlik ve hacimsellik atmosferi içinde figürlerini canlandırır. İşte Rönesans sanatının o tek cepheliliğinden bu derinlik anlayışına varış, olgun barok döneminin en dikkat çeken özelliğidir. Bu özellik Rembrandt’ın eserlerinde hayat bulur.

Rembrandt, kendine özgü renk kullanımıyla da çağdaşlarından ayrılır. (“Kendine özgü, madde olmuş bir boya buldu. Bu boya Rubens’in maddesi gibi zarif, hafif bir madde değildi. Daha inandırıcı, gerçek, canın, maddenin ta kendisi idi. İşte onun özellikle kendi portrelerinde bu inanılmaz boya durumunu görürüz. Bu sağlam, düşündürücü, madde olmuş boya, ondan önce ve sonra artık kimsede görülmedi. Yalnız bazen Goya’da bir iki kez gözlemlendi. Bu boya durumu, basit bir işçilik değildir. Bu, onun gözlemine dayalı, inanılmaz bir fırça ovuşturması, fırça dolaştırması, bir büyü ve boyanın ışıklılığa, maddeye ve plastik değerlendirilmesine ilişkin bir boya olayı idi. Bu iç dünyanın en etkin yansıması, yalnız kendine ait portrelerinde vardır. Ünlü sanatçılar içinde, kendini model olarak ondan çok değerlendiren sanatçı yoktur.

Onun kendini yansıtan her portresi, olgun bir iç dolgunluğuna ve yetkinliğine sahiptir. Ayrıca bu portreler, bizi onun ruhsal durumuna yakınlaştırır.”) (Turani, 2007: 462, 470).



**Resim 4. 50.** Rembrandt, “Otopotre”, 1669.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Barok’un resim sanatına getirdiği en dikkat çekici yenilik ışıktır. Fakat barok resimde bunun yanında klasik sanatta daha önce hiç görölmemiş bir yenilik daha yaşanıyordu. “Renk”, Barokla artık renk özgürlüğüne kavuşmuş, klasik sanatta olduğu gibi bir nesnenin hizmetinde değildir. Sanatçılar rengi yalnızca bir nesneye bağlı bırakmıyor, örneğin; bir sandalyeyi gösteren kırmızı renk, resmin genelindeki başka nesnelere üzerinde de farklı tonlarıyla kullanılıyordu. Bu durumu Wölfflin, şöyle anlatıyor:

(“Vurgulu tek renklilik sadece bir geçiş devresini temsil eder. Çok geçmeden hem vurgulu, hem de renkli olmanın pekala mümkün olabileceği anlaşıldı; böylelikle yer yer renklerin etkileri öylesine güçlendirildi ki bunlar, yoğun renkli noktalar haline gelerek, ışık parıltılarının eşi bir etkiyle 17. yüzyıl resmine bir çehre verdiler. Eşit olarak üleştirilmiş rengin yerine şimdi tek renk noktalarıyla, çift, üçlü ya da dörtlü seselimli (resonance) renklerle karşılaşmaktayız, ve bunlar bütün resme kayıtsız şartsız egemen olmaktadır. Resim artık, pek sevilen bir deyimle, belirli bir tonaliteye göre akort edilmiştir. Beri yandan buna, yer yer rengin inkarı da katılır: desende nasıl çizginin her yerde aynı nitelikte olmasından vazgeçildiyse, rengin etki yoğunluğunun



gücünü artırmak için de, katkısız rengi, yarı renkler, ya da hatta ne olduğu belirsiz renklerle, renklerin donukluğu içinden ortaya çıkarıvermek gerektiği anlaşılmıştı. Ama bu renkler başlı başına ya da başkalarından ayrılabilir değerler olarak ortaya çıkmıyor, çok uzaklardan hazırlanmış bulunuyorlardı. 17. Yüzyılın koloristleri rengin bu “oluş”unu başka başka yollarla kavramışlardır. Ama hepsinde klasik sistemdeki renk kompozisyonuyla olan büyük ayrılık meydandadır: Klasik tablolarında renkli kompozisyonda adeta tam bir hazır parçaların birbirine eklenmesiyle çalışılırken şimdi renk geliyor, gidiyor, gene geliyor, şurada kuvvetli, burada hafif oluyor ve tüm, tablonun her yerinden geçen genel bir hareket tasarımı olmadan kavranamıyordu. En ince ayrıntılara kadar renkleri olduğu gibi vermekten başlayarak zamanla, tamamıyla genel renk izlenimine yönelmiş bir tasvir yoluna geçilmiştir.”) (Wölfflin, 2000: 195-196).

Rengi özgürlüğüne kavuşturan sanatçılardan ilki Velazquez'di. Fakat Rembrandt rengi Velazquez'den daha ustaca kullanıyor, rengi pırıltılı, ışıklı yerleri ortaya çıkarmada zekice kullanıyor, az sayıda kullandığı parlak rengin, resimlerinin geneline hakim olan kahve tonları sayesinde daha da parlamasını sağlıyordu. Rembrandt'ın renk, ışık ve boya kullanımını Krausse şu şekilde dile getiriyor:

“Rembrandt'ta olaylar çoğunlukla iç mekânlarda geçer. Işığı ise tamamen kendine has bir tarzda kullanır. Rembrandt, özellikle açık-koyu efektleri yaratarak resimlerinin duygusal etkisini ve derinliğini olağan üstü artırmıştır. Resimlerinin her yerini aydınlatmaz, belli köşelerini, bazen büyük bir kısmını bilinçli olarak karanlıkta bırakırdı; alışılmışın dışında aydınlattığı alanların ise çoğu zaman ışığı nereden aldığı belli değildir. Işık adeta resmin içinden çıkmakta, sembolik bir anlama bürünmektedir. Bu tarzıyla Caravaggio'nun izinden gittiği söylenebilir” (Krausse, 2005: 42).

Rembrandt bu zekice ışık ve renk kullanımını 1642'de sipariş aldığı büyük portre resminde de ortaya koymuştur. “Gece Bekçileri” adındaki bu resimde sanatçı, tiyatro sahnesi gibi tasarladığı kompozisyonda figürleri loş bir karanlık içinde ışıklı olarak göstermiş, ışık-gölge oyunları ile mekanda derinlik duygusu yaratmıştır. Bu resimde ilginç bir detay karşımıza çıkar; askerlerin arasından beyaz elbiseleriyle ışık saçan bir kız dikkat çeker. Sanat tarihçiler bunun ışık dağılımının gereği olduğunu öne sürerler. Bu eserinde Rembrandt, boyayı kalın fırça vuruşlarıyla sürmüş, karanlık ortamda vurguladığı ışıklı alanlarla izleyicinin bakışlarını resmin genelinde dolaştırmayı başarmıştır.



**Resim 4. 51.** Rembrandt, “Gece Devriyesi”, 1642.

**Kaynak:**[http://www.scoopy.com/Nightwatching\\_Press\\_Notes.htm](http://www.scoopy.com/Nightwatching_Press_Notes.htm)

#### 4.9. Rokoko ve Yeni-klasisizm

1715 yılında XIV. Louis’in ölümüyle mutlakiyetçilik etkilerini yavaş yavaş kaybediyor, yeni kral XV. Louis döneminde pek çok alanda yapılan yenilikler halkın dünyaya yeni bir gözle bakmasını sağlıyordu. XV. Louis yönetime gelir gelmez konutunu Versay’dan Paris’e taşımış, tabii sarayda yaşayan aristokratlar da kralla birlikte Paris’e gitmişlerdi. Paris tiyatrolar, balolar ve sosyal aktivitelerle dolu bir rüya kentiydi. Saray halkı Paris’teki malikanelere taşındı. Paris, aristokrasisi, burjuvazisi, ve vergileriyle devlete büyük destekte bulunan vergi toplayıcılarının kültürleriyle yoğruluyor ve yepyeni bir kültür doğuyordu. Yeni kültür doğal olarak sanatı da etkiliyor sanat, farklı bakış açılarıyla değişiyordu. Barok’un baskıcı yönetiminin etkisiyle oluşan o dev boyutlu, ağır, tutarlı resimleri, yerini daha küçük boyutlu, süslü, neşeli resimlere bırakıyordu. Bu yeni sanat anlayışı “Rokoko” adıyla anılmıştır.

(“Artık sanat, yücelik ve güçlülüğün yerine yaşamın güzellik ve hoşluğunu ifade ediyor, etki altına alıp ezme yerine büyüleyip hoşla gitme

amacını güdüyordu. Sanat daha erişilebilir, daha insancıl, daha alçakgönüllü duruma gelerek yarı tanrıların ve üstün kişilerin konusu olmaktan çıktı ve ölümlü, güçsüz, duyumsal, haz düşkününü kişilere seslenmeye başladı... “Şimdi gerçek sorun, mantıklı düşünce ve duygu, nesnel dünyası ve özne, usçu öngörü ve sezgi gibi karşıtlıklardan, hangisine öncelik tanınması gerektiği idi. Rokoko sanatı, geç Barok dönemin klasisizmini çökererek; kendine özgü resimsel üslubu, ‘resimsel’ ayrıntıya olan duyarlılığı ve izlenimci tekniğiyle, orta sınıf sanatının duygusal yönlerini ifade edebilen, Rönesans ve Barok sanatının biçimsel dilinden çok daha uygun olan bir üslup yaratmış, böylece yeni seçeneğin yolunu açmıştır.”) (Houser, 1995: 26: 42).

17. yüzyılın ortalarında çok renkli üsluplara sahip sanatçılar ortaya çıkmıştır. Antoine Coypel, tiyatro düşkünüdür; Watteau melankolinin, Boucher, mutlulukla kendinden geçen kadının resmini yapar; Rosalba Carriera, yarı belden figürleriyle olay yaratır; Chardin, köşesine çekilip evinin resmini yapar. Bu sanatın meraklıları sadece Fransızlar değildir. İdeal bir mutluluğun yansıması olarak görülen sanatçılar ve hoş konular, doruk noktasına ulaşmış incelikleriyle bütün Avrupa’yı büyülyordu. Gösteriş meraklıları küçük, zarif konaklarına uygun yeni siparişler veriyor, bunların konularını da kendileri belirliyordu. Fransız Rokoko ressamı artık Barok ressamlarının o geniş yüzeyli, belirgin konturlara sahip, kuralcı, klasik üslubundan hoşlanmıyordu. Yeni anlayış, kahramanlık temalarından uzaklaşmış, hafif erotik, süslü, bu dünyanın hayallerini, zevklerini yansıtan sahnelerle dolu kompozisyonlarıyla kendini gösteriyordu.

Fragonard, Rokoko döneminin sıradan konularını, neşeli, zevkli ve estetik bir biçimde betimlemesiyle tanınır. Resimlerinin tek amacı güzellik ve aşkı gibi görünür. Ayıba kaçmayan erotik sahneleri seven sanatçı, bir renklendirme cambazıydı. Yapraklara ve bulutlara hızlı fırça vuruşlarıyla hayat verirdi. Ama renklerine çok fazla beyaz kattığı için kimi yerlerde resimleri yapay bir hava kazanır. Zengin soylulardan pek çok sipariş alan sanatçı “Salıncak” adlı resmini Fransız Kilisesi’nin mali işler müdüründen almıştı. Siparişi veren kişi, aşığıyla birlikte zevkli saatler geçiren bir hanımefendiyi resmetmesini istemişti. Sanatçı renkleri resmin atmosferine uygun bir biçimde kullanmıştır. Pastel renkte bir elbise giyen şapkalı hanımefendinin üstüne ormanın her yerini aydınlatan sıcak, göz kamaştırıcı bir güneş ışığı düşüyor,

sallanan kadının ayakkabısı ayağından sıyrılmış, yeşillikler içine doğru havalanıyor (Krausse, 2005: 47).



**Resim 4. 52.** “Salıncak”, 1767.

**Kaynak:**<http://triviumproject.com/location/london/#1>

(“Rokoko bilimsel gelişmenin devam ettiği; elde edilen bilgilerin ansiklopedilerde sınıflandırıldığı; buna karşın Fransa yönetimindeki asillerin lükse, zevke daldığı bir dönem olarak iki farklı düşünüş ve duyguyu içinde barındırmaktadır. Fransa dünyanın efendiliğini yaptığı bir dönemdedir ve dünyevi olana bağımlılığı gün geçtikçe artmaktadır. Ancak ahlaki değer kayıpları bu gelişmenin diğer kötü yüzünü gösterir. Fransız saray hayatını işleyen Rokoko resimlerinde bu durum açık olarak görülmektedir. Resimlerde yoğun şekilde uçucu ve pastel tonlar kullanılarak, dönemin yaşam anlayışı ifade edilmiştir.”) (Coşkun, 2006: 43).

Rokoko sanat anlayışında klasik üslubun o sağlam ve belirgin çizgisinin yerini renk almış, duygusallık her alanda kendini hissettirmiştir. Barok’un kahverengi, mor, lacivert ve altın sarısı renklerinin yerini pastel renkler; gri, pembe ve gümüş renkler almıştır. Bu dönem sanatçılarından olan Watteau, konularında diğer sanatçılardan farklı bir yaklaşım içinde olmuş, kendi hayal dünyasında oluşturduğu figürlerinin psikolojik durumlarını izleyiciye renkle

başarılı bir biçimde duyumsatabilmiştir. Ele aldığı konuları bir tiyatro sahnesindeymiş gibi gösterir. “Gilles” adlı eserini Krausse, şu şekilde yorumluyor:

(“Gilles, gerçekten de üzgün bir palyaço mudur yoksa üzgün palyaço rolünü oynayan biri midir? Bu hakikaten de bir tiyatro mudur, yoksa sosyetenin sevdiği maskeli balolardan birine mi düşmüşüzdür? Watteau bize bu soruların cevabını vermek istemez. Watteau bu soruyu, tiyatro ile cemiyetteki rol oyunları arasındaki sınırı ortadan kaldırmak istercesine yanıtsız bırakır. Resimleriyle hayatı bir tiyatro sahnesi gibi anlatmaktır amacı.”) (Krausse, 2005: 46).



**Resim 4. 53.** Watteau, “Gilles”, 1718-19.

**Kaynak:**[http://www.eftekasat.net/details.php?image\\_id=102263](http://www.eftekasat.net/details.php?image_id=102263)

(“Watteau’nun resimlerinde geliştirdiği tema, müzisyeninkiyle benzeşir, tüm resim yüzeyi çeşitlemelerle örülüdür. Onun müziği çok iyi tanıyan bir sanatçı olduğu açıktır. Resimlerindeki ‘davranış bağımsızlığı’ çağı için yeni bir aşamadır. Onun yapıtlarında seyirci figürlerin davranışlarına bakarak konuyu çözmek zorunda değildir. Müzikte olduğu gibi resmin tümünün ilgiyi çekmesi amaçlanmıştır. O, konuyu, daha doğrusu ‘tema’yı korumak ister, bunun için de kesinlikten kaçınır. Seyirciye duygularını kullanmakta öncelik tanır.”) (Houser, 1995: 26: 43).

Rokoko sanatı 17. yüzyılın sonlarına doğru zirveye ulaşır. Dönemin zenginlerinin aşk kaçamakları, erotizm içeren sahneler, mahrem konular, Rokoko resminin ana konularını oluşturuyordu. Bu konular Fransız Boucher ve onun öğrencisi Fragonard'la hayat buluyordu. Boucher Fransa'nın önde gelen sanatçılarındandı. Dört mevsimi hoşça giden, zarif, mecazi bir anlatımla ele alıyor, figürlerle nesnelere tek tek ayrıntılarıyla işlemektense, eserinin izleyici üzerinde genel bir etki bırakmasını tercih ediyordu. Aydınlık, pastel tonlar kullanan Boucher, bu tonların değişik nüanslarıyla resme farklı bir ışık, parlaklık veriyordu (Krausse, 2005: 48).

Ressamlar dönemin aydın kesimi tarafından eleştirilmiş, israf düşkünü aristokrasinin ahlaksız zevklerini yüceltmekle suçlanmışlardı. İngiliz ressam William Hogart da aydınların düşüncesini destekliyor ve onların idealleri doğrultusunda resimlerinde ahlaki değerlere önem veriyordu. Yaptığı bir dizi resimle toplumun ahlaki çöküntüsünü eleştiriyordu. Ona göre bu tip sıradan, gündelik konuların resim sanatında yeri olamazdı.

Aydınların bu görüş ve düşünceleri çok geçmeden sanata bakışı değiştirdi. Artık Barok resim ve Rokoko'nun dekoratif tarzına boş, yarasız işler olarak bakılmaya başlandı. Bunların yerine duyguları daha saf ve dürüst bir şekilde ifade edebilecek bir sanat anlayışı aranmaya başlanmıştı. Bu beklentilere Thomas Gainsbrough ve Sir Joshua Reynolds yanıt verecekti. Reynolds, dekoratif sanattan uzak duruyor, kendine klasik ideallerin güzelliğini örnek alıyordu. Gainsbrough ise klasik ideallerden çok, kendi görüş ve duygularından yola çıkıyordu. Her iki sanatçı da portre ressamlığında ustalaşmışlardı. Gainsbrough, manzara resimleri yapmaktan zevk alıyor, portre ressamlığını da para kazanmak için yapıyordu. Sanatçının bu iki alandaki başarısı "Robert Andrews ve Karısı" adlı eserinde karşımıza çıkar.

("Gainsbrough, Hollanda janr ve manzara resimlerinden esinlenmiş, ancak karakterleri çok daha rahat ve soğuk betimlemeyi yeğlemiştir... Robert Andrews ile karısının üstüne soğuk, "yalın" bir ışık düşer. Çift bu ışıkta biraz donuk gözüktür ve etraflarındaki canlı, sıcak tonlarda ve toprak renkleriyle resmedilmiş doğa manzarasından kopar. Figürlerin sağında ve solundaki kaçış çizgileri manzaranın derinliklerine doğru uzanır ve resme cömert bir üç boyutluluk kazandırır.") (Krausse, 2005: 50).



**Resim 4. 54.** Thomas Gainsborough “Robert Andrews ve Karısı”, 1749.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Sanatçıların Aydınlanma ruhuna olumlu yanıt vermeleri, Gainsbroug ve Reynolds’la başlamış, yavaş yavaş pek çok sanatçı tarafından bu görüş (dünyayı akıl yoluyla kavrama ve daha akılcı eserler ortaya koyma) kabul görmeye ve yayılmaya başlamıştı. Bu düşünce 18. yüzyılın ortalarında, Antik Yunan ve Roma medeniyetleri gibi yerlerde yapılan kazılarda ortaya çıkan eserlerle birlikte daha da güç kazandı. Sanatçılar, sanatın hoşla gitmeden önce eğitmesi gerektiğini savunuyorlar ve bu düşüncelerini destekleyen klasik sanat anlayışına tekrar geri dönme eğilimi gösteriyorlardı.

Klasik sanat, sanat tarihinin pek çok döneminde ilgi görmüştü. (“Orta Çağ'da uluslararası Gotik sürecin başta gelen temsilcisi olan Giotto di Bondone'de klâsik biçim anlayışı ve doğallık kaynaşmış durumdaydı. Rönesans sürecinin bilhassa yüksek döneminde yine doğalcı bir klâsisizmin varlığı kendini göstermişti. Maniyerizm, klâsisizmin doğalcı görüntüsünü arka plana iten bir ara devirdir. Klâsisizm aslında usçuluğun ve doğalcılığın zaferi olarak nitelendirildiğinde, disiplinsizliğin, gelişigüzel fantezilerin, yapmacıklığın ve hafifliğin tam karşısındadır. Barok dönemde, bilhassa N. Poussin ve Louis Le Nain gibi sanatçıların doğalcı klâsisizm anlayışları dikkat çekicidir. Rokoko ise klâsik yalınlıktan bir uzaklaşma havasını taşımış ve bu süreçte bilhassa saray aristokrasi sanatında, doğallığını kaybeden bir biçimsellik hâkim olmuştur.”) (Akkaya, b.t.).

Rokoko resim sanatındaki bu hafif, süslü ve yapay eğilimlere karşı 18. yüzyılın sonlarında toplumun aydın kesimi, açık bir biçimde klasikçiliğe yönelince, Yeni-Klâsisizm adıyla klasikçilik yeniden doğar. Yeni-klâsisizm

önce saray çevrelerinde, öncelikle aristokratlarca benimsenmiş, sonra orta sınıfça kabul görmüş ve sonunda da devrimci burjuvazinin estetiği haline gelmiştir. Aristokrasi Barok'un coşkulu duyumculuğunun izlerini taşıyor, orta sınıf ise akılcılığa, mütevaziliğe ve disipline önem verdiği için klâsisizmin doğalcılığını, açık ve yalın tavrını benimsemiştir. Bu nedenle onsekizinci yüzyıl Avrupa'sının resim sanatı zaman zaman yoğun bir klâsisizme yönelirken bazen de daha gelişigüzel yorumlara açık kalmıştır. Dönemin akılcı yaklaşımları klâsik sanat anlayışıyla hayat bulmuştur. Her ne kadar klâsisizmin otoritenin sanat üzerindeki etkisiyle şekillendiği görüşü öne çıksa da, klâsisizm toplumun entellektüel görüşleri doğrultusunda kendi estetik anlayışını bulmuştur (Akkaya, b.t.).

Yeni-klâsisizm, Barok ve Rokoko'ya bir tepki niteliği taşıyordu. Özellikle Rokoko'nun aşırı süslemeci tarzına karşı klâsisizmi savunuyor ve onu tekrar diriltme amacını güdüyordu. Krause Rokoko'nun aşırı süslemeci ve yapay resimlerine karşı Yeni-klâsisizm'in daha akılcı daha berrak eserler yaratma eğiliminde olmalarına karşı bu arzularında çok da başarılı olmadıklarını dile getiriyor ve Yeni-klâsisizmin gelişme ortamını şöyle anlatıyor:

(“Neo-Klasik resmin kimi zaman soğuk, fazla düz ve taklit gibi görünen ‘tarihselciliği’ bugün gözümüze, karşı çıktığı Rokoko kadar yapay ve dışsal görünür. Yine de bu sanat akımı bir yeniliği temsil ediyordu. Rönesans sanatçılarının Antik Çağ'a öykünerek yeni bir bilgi biçimini ve düşünsel tutumu dışa vurmaları gibi, Neo-Klasik ressamlar da Fransız devrimi'nin arifesinde yeni bir çağın yolunu hazırlamaktaydılar. Ama bu ‘Anti-Rokoko’ sanatçıları Antik Çağ'ı Rönesans'takiler gibi taklit etmediler; onun biçimlerini ve içeriklerini kullanarak o günün yeni, güncel dünya görüşünü ifade etmenin yollarını aradılar.

Önceleri pek hissedilmese de Neo-Klasizm düşünce tarihinde bir dönüm noktasını temsil eder. Aydınlanma, Sanayi Devrimi ve mutlakıyetçi feodal sistemin çöküşü Tanrı, insan ve dünya algılarını tepetaklak etmişti. Hıristiyanlık dini, toplumdaki belirleyici rolünü tamamen kaybediyordu.

Değer yargılarındaki bu devrim kendisini elbette sanatta da açığa vuracaktı. Barok döneme kadar resme damgasını vuran dinsel motifler artık hemen hemen tümüyle kaybolmuştu. Mitolojinin yerini tarih alıyor, Antik Çağ'ın ve burjuva dünyasının imajları ön plana çıkıyordu. Sanatın toplumdaki



yeri de yeniden belirlenecekti. Hele Fransız Devrimi'nin ardından sanat artık gitgide kamusal bir olay haline geldi") (Krausse, 2005, 52, 53).

Sanatçılar artık dış dünyanın gerçeklerini taklit etmek yerine kendi dünyası, kendi gerçeklerini resimlerine konu ediyor, onu fotoğrafik bir gerçeklikle abartılı tiyatro sahnelerindeymiş gibi gösteriyordu. Fakat Yeni-klasisizmin bu başarılı fotoğrafik gerçekçiliğine rağmen sanatçılar plastik değerleri tam anlamıyla eserlerine yansıtamaz. Resimler, soğuk ve hissis renkler, sert kontürlerle şekillenmiş, ışık-gölge oyunlarından mahrumdur. Bu da resimleri yapay bir atmosfere sokar.

Bu dönemin önde gelen sanatçısı Jacques Louis David, açık, yalın, yapmacıksız bir sanat anlayışının (Yeni-klasisizm) temellerini atmıştır. Sanatçı resimlerini, ağırbaşlı doğalcı bir üslupla şekillendirirken sağlam deseniyle her şeyi denetimi altına almıştır. Resimlerinin konusunu, mitoloji ve tarihten aldığı sahnelerle oluşturur. Sanatçı, kullandığı renkleri iyice karıştırırken fırça darbelerini gizli tutar. Yalın ve sağlam bir üsluba sahip David, tekniğiyle çağdaşlarını geride bırakır. "Horatius Kardeşlerin Yemini" adlı eseri sanatçının tüm yetkinliğini gözler önüne serer:

("Kompozisyona giren her şey ressamın denetimi altındadır. David'in klâsisizmi, çizgisel kompozisyon ve desen anlayışına da etkin bir değer vermekte olup, sağlam ve mükemmel bir estetik yaklaşım tüm detaylara sinmektedir. Aklın denetimindeki açık, yalın ve kesin sonuçlara ulaşan aktarım gücü bu estetiğin temelini teşkil eder. Kompozisyondaki yalınlık, anlatımın daha da yoğunlaşmasına yardımcı olmakta; gereksiz süslemeler, abartılı ifade ve aktarımlar devre dışı bırakıldığından konu tüm ciddiyetiyle vurgulanmaktadır.

David'in bu şaheserde sergilediği üslûp özellikleri öylesine bir uyum içindedir ki, sanatsal açıdan her şey âdeta yerli yerini bulmuştur; ağırbaşlılık, yalınlık, simgesellik, didaktik bir ahlâksallık, figürlerin heykelleri andıran anıtsallığına ve ifadeye katkıda bulunan açık-koyu kontrastlar, koyu ve donuk renk armonisi, ışığın denetim altında ve istenilen etkiyi sağlamak amacıyla kullanımı (hem kompozisyon bütünlüğüne hem de ifadeye güçlü katkı yapmak üzere istenilen yerlere düşürülen berrak ışık), çizgilere (konturlara) önem veren kompozisyon ve sağlam desen anlayışı, klâsik anatomiye hâkimiyet ve tüm diğer teknik uygulamalar...) (Akkaya, b.t.).

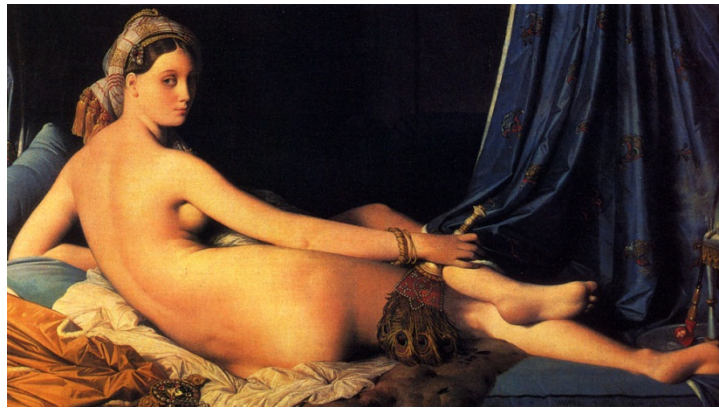


**Resim 4. 55.**Jacques Louis David, “Horatius Kardeşlerin Yemini”, 1784-85.

**Kaynak:**<http://www.clg-pneruda.ac-creteil.fr/hdapguernica1.html>

Yeni-klasisizm sanat anlayışını, üslup özelliklerini resimlerinde görebileceğimiz bir diğer sanatçı David’in öğrencisi olan Jean Auguste Dominique Ingres’tir. Güzelliği ön plana alan sanatçının resimlerinde biçim bozmaya yönelik eğilimler görülür. Bu durumu Turani şu sözlerle ifade ediyor:

“İngres, uyumlu hatların vücut konturlarını belirtmesi için, vücut çizgilerinde abartmalar bile yapıyordu. Böylece klasik bir ölçü ve denge, eserinin kurulmasında yer alıyordu... Onda her şey çizgi ile sınırlanmış gibidir. Ancak İngres’ te romantik aşırılıklara da rastlanır. Örneğin, onun daha 1814 tarihli “Odalique” (Odalık) adlı çıplak resminde, İstanbul haremindeki bir zarif kadın değil, Venedik sarayının bir kadını gösterilmiştir. Bu resimde İngres’in “Arabesk” leri de artık görülür. Arabeskler, vücut çizgileriyle sağlanan uyumlu eğrilerdir. İngres, eğrilerin uyumu için vücutta deformasyonlar yapmayı da gerekli bulmuştur” (Turani 2007: 500).



**Resim 4.56.**Jean Auguste Dominique Ingres, “Odalık”, 1814.

**Kaynak:** <http://www.artrenewal.org>

“İngres’in boyası ince ve akıcı, dokunuşları canlı ve tamamlayıcıdır. Resimlerini beyaz tual üzerine boyamıştır. Beyaz zemin kullanımı, dönemin ressamlarınca önemli bir teknik problemin çözümü olarak görülmüştür. Yağlıboya zamanla şeffaflaştığından; koyu renkli zemin, resimde zamanla daha çok ortaya çıkarken üzerindeki şeffaf gölgeler geriye batıyordu. Bu yüzden yarı tonlar zaman içerisinde kayboluyordu. Uzun süredir problemin farkında olan sanatçılar açık renk zemin kullanmanın avantaj sağladığını kavradılar.

İngres’in sanatı dönemin özelliği olarak, romantik ve klasik unsurları birarada barındırır. O, konu bakımından olduğu kadar, desenindeki ve tekniğindeki yenilikçiliği açısından da romantik tavrılıdır. İngres, Neo-Klasiklerin kullandığı ince dokunmuş tual bezinin aksine kaba, işlenmemiş bez kullanmıştır. Açık ton zemin boyamasının yanı sıra gelenekleri, gölgelerde beyaz kullanarak da yıkmıştır. İngres, monokromcu bir ressam olarak bilinmesine karşın, resminde hangi rengi kullanacağına önceden değil resmi oluştururken karar veriyordu. İngres’in parlak renkli düz alanları, güçlü duygusal ve görsel çekicilik veren etki yaratır.” (Yıldırım, 2009: 296).

#### 4.10. Romantizmden İdealizme

Fransız Devrimi’yle birlikte köklü bir toplumsal değişim yaşanıyordu. Avrupa’nın her yeri savaşlarla, devrimlerle sarsılıyor, bu keşmekeş içinde insanlar yeni düşünce ve ideallerle yepyeni bir anlayış geliştiriyordu. Aydınlanmadan beri insanlık kendi ideallerini oluşturma çabası içinde olmuş, toplumsal sorumluluk bilinciyle birlikte bireye bağımsız düşünme ve düşüncelerini sanat yoluyla ifade etme fırsatı verilmişti. Bu bağımsızlık artık bireyi tam merkeze alıyor, Yeni-klasisizmin o akılcı, kuralcı bakış açısı karşısında artık duygu ve bireysel hayal gücü devreye giriyordu. 19. Yüzyılın başlarında bu anlayışlarla pek çok yeni üsluplar ortaya çıkar. Bütün bu üsluplar Romantizm adı altında birleşir.

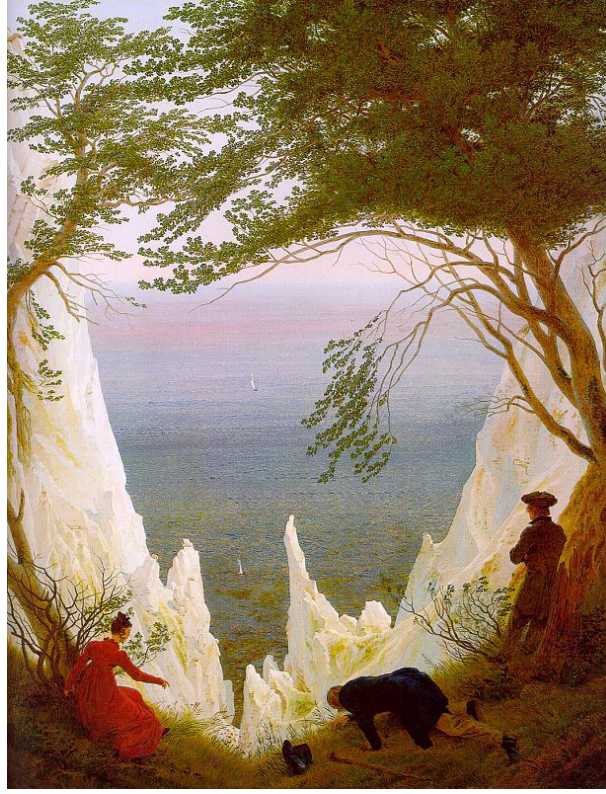
“İnsanın doğadaki tanrısallığı ancak kendi içinde bulunduğu kadarıyla kavrayabileceğini” söyleyen Schellin’in romantik doğa felsefesini benimseyen pek çok sanatçı, kendi sezgileriyle dünyanın esrarını çözmeye çalışmışlardır. Bu amaçları doğrultusunda doğa resimleri yapan sanatçılar, doğayı ruhun yansıması olarak görüyor, ona simgesel anlamlar yüklüyorlardı. Doğa onlara göre insanlığın acziyeti karşısında özgürlüşme alanıydı. En fazla işlenen konular, uçsuz bucaksız bir doğa, uçurum kenarında sonsuzluğa bakan figürler, alabildiğine geniş sular içinde fırtınaya yakalanmış çaresizce çırpman insanlar gibi “vanitas” tasvirleridir. Vanitas temaları Barok’ ta da işleniyordu.

Romantikler, Barok' un ışığından etkilenmiş fakat resimlerinde esrarengiz etkiler yaratmak için ışığı daha kısıtlı kullanmışlardır. Barok sanatın ışık-gölge oyunlarından, dramatik gece tasvirlerinden etkilenmişler, ama Barok'ta bir amblem görevi gören bu unsurlar Romantizm' de insanın duygularını harekete geçirmek veya kendi duygularını eserlerine yansıtmak için kullanılmıştır (Krausse, 2005: 57).

Resimler artık sırf görünen şeyi anlatmıyor, görünenin ötesinde anlamlar taşıyordu. Modern sanatta da olduğu gibi, resimler izleyicisiyle iletişim halindedir, ondan kendisine anlamlar yüklemesini beklemektedir. Bu yaklaşım ilk defa Romantik resimle karşımıza çıkar. Romantizmle gelen yeniliklerden biri de sanatçının nesnel dünyayı kendi bakış açısıyla yorumlayıp bambaşka bir biçimde karşımıza çıkarmasıdır. Romantizm'in bu yeni anlayışı çok farklı bakış açılarıyla şekillenen üsluplar doğurdu. Romantizm'in Almanya'daki temsilcilerinden olan Caspar David Friedrich, Romantik anlayışı eserlerinde olanca açıklığıyla yansıtır.

(“Caspar David Friedrich gözlerin algıladığı doğayı ruhunun simgesel bir peyzajına dönüştürür. Doğa güçleri karşısında insanın büyük yalnızlığını ve bunun sonucu olan yıkımı dile getirir. Friedrich'in tabloları, yaşam ve insanın ölümü temel sorunu, özellikle de insan, Tanrı ve doğa arasındaki ilişkiler üzerine monologlardır. Çoğu zaman, tekdüze, minör bir tonaliteyi, belirsiz bir saati ve alacakaranlığı resmederek, ölmekte olan yaşam duygusunu güçlendirir.”) (Yıldırım, 2009: 305).

(“Ressamın görevi havayı, suyu, taşı, ağacı olduğu gibi resmetmek değildir” der ressam Caspar David Friedrich, “ruhu, duyguları yaptığı resme yansımalıdır.” Rügen Adası'nın Kireç Kayalıkları resminde duygulara geniş heyecan verici bir pencere açmıştır. Biri korkuyla çalılığa tutunan, diğeryise gözünü uzaklara dikmiş dalgın dalgın bakan iki adam duyguyu, korkuyu ve hasreti simgeler. Sarp kayalıklarla derin uçurumun ardında gün ağarmaktadır, kızılıığı denizin üzerine yansır. Manzaranın ürkütücü karakteri onu daha da çekici ve haşmetli kılar. Sivri uçlarıyla göğe yükselen kayalar manzarayı kapatmakta, görüşümüzü kısıtlayıp, ruhumuzu boğmaktadır.”) (Krausse, 2005: 57).



**Resim 4. 57.**Caspar David Friedrich, “Rügen Adası’nın Kireç Kayalıkları”, 1818.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Romantizm’de en etkili isimlerden biri de Eugene Delacroix’dır. Sanatçı canlı renklerle oluşturduğu olağan üstü hareketli kompozisyonlarıyla izleyiciyi etkisi altına alır. Duygunun ön planda olduğu Romantizm’de Delacroix, artık duygunun olabildiğince yoğun olması için çaba harcıyordu. Tam anlamıyla bir renk tutkunu ve savunucusu olan sanatçı, Ingres’in çizgiye önem veren kompozisyonlarına karşıdır. Onun örnek aldığı sanatçılar renkli kompozisyonlarıyla tanınan Rubens ve Tiziano’dur.

1892’de yaptığı bir Fas ziyaretinde sanatçı doğayı gözlemleme fırsatı bulmuştu. Doğanın sert renkleri, ressamın zihninde renk ve ışık ilişkisi hakkında yeni ufuklar açar. Sanatçı gözlemlerine notlarında şu şekilde yer verir: “Ten, gerçek rengine ancak açık havada ve özellikle de güneşin altında kavuşuyor. İnsan başını pencereye tuttuğunda, odanın içerisinde görüldüğünden çok daha farklı görünüyor; aptal atölye çalışmaları rengi hep yanlış yansıtmak için adeta ant içmiş...” Delacroix’nın bu saptamaları

Empresyonizm'in temelini oluşturmuştur. Sanatçı bu saptamalarıyla kendi renk kuramını yazar. İncelemelerinin önemli sonuçlarından biri, nüanslı ara tonların, zıt ana renklerin birbiriyle karıştırılması yoluyla elde edilebileceğiydi. Ressam boyaların siyahla karıştırılmasıyla ara tonun elde edilemeyeceğini, ancak renklerin kirleneceği tezini öne sürer. Bu tezini Empresyonistler benimsemiş ve resimlerinde kullanmışlardır Aynı rengin çok ince nüanslarla ayrılan değişik tonlarını yana yana koyarak renklerin parlaklığını arttırmayı başaran sanatçı 20. yüzyılda pek çok sanatçıya yol göstermiştir (Krausse, 2005: 62).

(“Delacroix'nın özgünlüğü, eski bilgilerine ek olarak yaptığı gözlemleri ile yeniden biçimlenmekteydi. Özellikle rengi kullanışı, Doğu seyahati boyunca gelişen tekniği ve yöresel konuların içeriğini dramatize ettiği resimlerinde daha da olgunlaşmıştı. Kızılsan sıcak renkleri, Doğu güneşinin paletine yansıyan parlak ışıktan etkilenmişti. Aslında, renk onun için zaten önemliydi. Bunu, "Tüm resimlerin baş düşmanı gridir, renklerdeki zıtlık ne kadar belirgin olursa, parlaklık ve seslilik o kadar artar." ya da "resim renktir" sözleriyle açıklamıştı. İşte Doğu seyahati, bu düşüncelerini olgunlaştıran bir ortam olmuştur. Doğa izlenimleri, ışıkla değişen renk zenginliğinin sınırlarını zorlayıp, günlük olaylar ve davranış biçimlerinin cazibesini de içine alarak çok farklı bir zemin sunmuştur sanatçıya. Romantizmin önemli temsilcisi Delacroix yenilikçidir ve kuvvetli bir renkçidir... Doğu'nun parlak ışığı ve sıcak renkleri, onun fırça vuruşlarındaki serbestlikle kaynaşarak, yeni bir anlayışa yönelmesine yardımcı olmuştur.”) (Bulut, Ü. 2003: 95).



**Resim. 4. 58.**Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Romantizm doğa manzaralarının çokça konu edildiği bir sanattır. Manzaralarıyla bu dönemde iz bırakan sanatçılardan biri John Constable olmuştur. Resimlerini tamamıyla hisleriyle oluşturan sanatçı, doğa resimlerini abartılı biçimde idealize eden geleneksel kompozisyonlara karşı çıkar. Sanatçının gökyüzü ve bulutlar üzerine yaptığı bir dizi bilimsel çalışması resimlerinin oluşumunda etkili olmuştur. Sanatçı doğayı olduğu gibi kendi renkleriyle betimlemeye özen göstermiştir. “Saman Arabası” adlı eserini bir manzara kesitini üç ay boyunca günün değişik saatlerinde incelemesi sonucu yaptığı bilinmektedir. Resimde sıcak kahverenginin aşamalı bir biçimde grimsi mavilere dönüştüğüne tanık oluruz.



**Resim 4. 59.** John Constable, “Saman Arabası”, 1821.

**Kaynak:** <http://www.quizz.biz/quizz-401109.html>

Constable’ın doğayı olduğu gibi abartısız resmetme eğiliminin aksine Turner doğayı kendi sanatsal yaratımı için bir araç olarak görüyordu. Resimlerinin konusundan çok onları resmetme biçimi dikkat çekicidir. Renklere çok önem veren sanatçı bu açıdan Delacroix’ı geçmiştir. Resimlerini hızlı fırça vuruşlarıyla ortaya koyarken, renklerin açık-koyu zıtlıklarına dikkat eder. İzleyici ilk bakışta resimlerine anlam veremez, ancak birkaç dakikalık gözlemlerle resmin konusu belirginleşir. Sanatçı için duygu ön plandadır. Bu nedenle resmettiği nesnenin somut bir biçimde algılanması onu pek ilgilendirmez. Bu düşünce tarzı daha sonra soyut resmin çıkışında etkili olmuştur. Ressamın üslubunu en iyi gösteren resimlerinden bir “Kar Fırtınası” adlı resmidir.

“Turner’ın resmi, adeta doğadaki olaylarının savaşını tuvale yansıtma zorunluluğundan kaynaklanmış gibi durur. Malzeme sanki enerji yüklü bir merkezden dışarıya doğru fırlamaktadır. İzleyici resmin içeriğini somut bir motif yoluyla değil, resmin yapılış tarzıyla kavrar: Buharlı bir gemi, fırtınayla tipi yüzünden kabarmış denizde ilerlemeye çalışmaktadır. Renkler ve çizgiler natüralist (doğalcı) bir üslupla kullanılmıştır, Turner’ın kompozisyon yasalarına itaat ederler. İngiliz ressam betimlediği sahnenin ürkütücü karakterini, kullandığı ince ve saydam renk tabakalarıyla dengeleyerek resmine adeta bir suluboya tadı vermeyi başarır.” (Krausse, 2005: 63).



**Resim 4. 60.** William Turner, “Kar Fırtınası”, 1844.

**Kaynak:**<http://imgur.com/r/museum/ETG2b>

Fransız Devrimi’nin yarattığı yıkımlar, sarsıntılar, acılar sanatçıları etkiliyor, bu etkilenme resimlerinde özgün yaklaşımlarla ortaya çıkıyordu. Kuşkusuz savaş her yerde aynı yıkımlar, acılarla dolu atmosferi yaşatır. İspanya’da da savaşlar yaşanıyor ve sanatçılar tepkilerini resimleriyle dile getirmeye çalışıyorlardı. Francesco Goya İspanya-Fransa savaşına fiili olarak katılmış ve yaşanan vahşeti özgün resimleriyle gözler önüne sermiştir. Sanatçı bir yandan savaşı gözlemlerken bir yandan da mevkiini ve işini korumak için iktidarı ustalıkla kollayarak çalışmalarını sürdürüyordu.

“Goya (1746-1828) bir yandan kraliyet ailesinin portrelerini, yaşantılarını resmediyor; diğer yandan da onların, acımasız, halktan uzak, entrikacı dünyalarını, bön bön bakan yüzlerini inanılmaz bir "karşı saftaki insan"ın kara mizahıyla yansıtıyordu. Böylece kraliyet ailesinin asla



kabullenemeyeceği bir soytarılar damgasını vuruyordu onların yüzüne. Buradaki anlaşılmaz gibi görünen durum, aslında Goya'nın kurallara geleneklere, baskılara karşı duyduğu tiksintinin yansımasıdır. Fiili olarak İspanya-Fransa savaşına da katılan Goya'nın sanatsal kişiliği, içinden çıkılmaz fırtınaların, düşlerin, akıl dışı dünyanın karabasanlarının şeytanî ve ölümcül görüntülerinin kabul gördüğü bir kişiliktir. Bilinçaltından doğan, düşler dünyasının imgeleri, izleyicileri, yüce ya dakorkunç biçimlerin dile getirildiği bir evrene götürmekte ve "kara romantizm" in tanımına uygun resimleriyle bütünleştirmektedir. "Goya'da herşey kendi imzasının, kendi kişiliğinin damgasını taşır; ancak ister istemez O'nda da dönemin romantik duyarlılığının ortak ve değişmez öğeleri olan belirgin mekân anlayışından düşsel mekânlara uzanma görülür. Bu resimlerdeki dehşet, kendisinden önceki ressamın düşlerine ve fantezilerine benzemez. O, kötülükleri, dehşeti, acımasızlığı ve şeytani olan duyguları gövdeye dönüştürmekte; bu duyguları insanın ruhunda var olan ve görünenler olarak resmetmektedir, Goya'nın bu resimlerinde şeytan ve kötülükler, insanlığı yok etmeye yönelik görüntüler olarak sert ve açık bir görsellik kazanmıştır. Zaten Romantizmin özünde var olan, bireyin önem kazanması ve geleneksel yıkıma karşı çıkış, ister istemez sanat alanında, düşlerin ve evrenin varlığını daha büyümlü sunulmasına imkân vermektedir. Böylece Goya resimleriyle tüm acı duygulara görsellik kazandırmayı uygun görmüştür." (Bulut, Ü. 2003: 91).

Goya'nın İki ve Üç Mayıs adlı tabloları sanatçının savaşın o dehşetli, acımasız atmosferini kendi duygularıyla yoğurarak olağan üstü bir biçimde tasvir ettiği eserlerinden en dikkat çekici olanlarıdır.

Bu resimleri Goya olayların bütünümlü simgesel olarak ifade edebileceği iki kanatlı bir tablo olarak düzenlemiştir. Resimler bir yandan isyanı, diğer yandan baskıyı göstermektedir. Her iki resimde de figürlerin gerçekçi tasviri dikkat çeker. İki Mayıs, renklerin keskinliğiyle (kırmızılar, toprak renkleri, maviler, beyazlar ve siyahlar, atın üzerindeki yeşil gölgeler), fırça darbelerindeki sertliği, savaşçıların yüzünden okunan öldürücü hiddet veya umutsuzlukla savaş ortamının kargaşasını yaşatır. Üç Mayıs ise gecenin ağırlığı içinde çok daha boğucudur. İnfaz taburunu oluşturan gözü dönmüş askerlerin karşısında yer alan üç grup, ezilen halkı temsil eder; solda, bir kan gölü içinde yerde yatanlar, bir sonraki yayılım ateşi için seçilmiş ortadakiler ve ikisi arasında hemen ölecek olanlar. Bu sonuncular arasında koca bir fenerin çiğ ışığı altında, kendinden geçmiş tavrıyla (kahramanlık mı, meydan okuma mı yoksa yalvarma mı?) beyaz gömlekli bir adam durmaktadır. Daha belirsiz hatlarla çizilmiş olan arkadaşları yüzlerini kaba elleriyle gizlemekte, gözlerini fal taşı gibi açmakta ve kaçamak bakışlar atmaktadır. Goya'nın fırça darbeleri, özü yansıtmak için lekelere indirgenmiştir. Ortadaki ışıklı alanın çevresinde,

renkler koyu ve donuktur: siyahlar, toprak renkleri, zeytin yeşili...(Thema Larousse, 1994: 283).

Mavi ve kırmızı, Fransız devriminin rengidir, bu renkler eski monarşi rengi olan beyazla birleşerek üç renkli Fransız bayrağını oluşturmuştur. Bu renkler tüm dünyada özgürlüğün renkleri olarak simgeleşmiştir. Goya ortadaki figüre beyaz giydirecek, halkın özgürlük haykırışlarını tüm dünyaya duyurmak ister gibidir.



**Resim 4. 61.** Francisco Goya, “ İki ve Üç Mayıs”, 1808-1814.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Sanat tarihi sırasıyla, Romantizm, Gerçekçilik ve Gerçekçiliğin en uç noktası olan izlenimcilik akımlardan söz eder. Bütün bu akımlar idealist olarak nitelenebilir. Çünkü hepsinde akla dayanan bir estetik kaygı vardır. Hiç biri başka bir akımın bir taraftan sürüp gitmesine engel olamamıştır. Bu idealist anlayış, önce Antikçağ’ın, sonra Gotik sanatın kaynaklarından beslendi; daha sonraysa Raffaello’nun öncellerini kendilerine örnek aldılar. Yüzyıl sonunda ilkel sanatların stilistik zenginliğini keşfeden akım, rengin desene Yeni-klasik tarzda baş eğmesi olan “ideal güzel”le başlayan 19. yüzyıl, bir renkler simgeciliğiyle sona erdi. Mutlak güzellik kavramı, 19. yüzyılda Alman estetikçi Winckelmann’ın yazılarıyla ortaya çıktı. Bu estetik Platoncu ideal bir biçim ilkesini savunur (Thema Larousse, 1994: 286).

Fichte ve Schellin gibi idealist filozofların düşüncelerinden etkilenen Alman ressamlar “saf gerçekçi” resimler yapmayı arzuluyorlar, bu amaçlarına ancak öznellekle nesnelliğin birleşimiyle ulaşabileceklerine inanıyorlardı. Bu sanat anlayışı duyguların ön planda olduğu Romantizm’den kaynağını alır. Fakat bir çok akım idealizm başlığı altında toplanır. İdealist ressamlar Romantiklerin düşüncelerini biraz daha farklılaştırıp sürdürürken, dönemin

değişen toplumsal ve siyasi koşulları sanatçıları resimlerinde daha derin konseptlere yer vermeye yönlendiriyordu. Ressamlar 19. yüzyılın ikinci yarısında yepyeni bir yaklaşımla özerk ressamlığın önünü açtılar. Detaylarında doğalcı ama üslupta, renklendirmede ve konu seçiminde Yeni-klasisizmin ideallerine bağlı ressamlar, sadece hayal güçlerinin ürünü eserler ortaya koymaya başladılar. Doğalcılığın gözlemlere dayalı rahat üslubuyla, gerçekçiliğin gördüğünü yapma tarzını geride bıraktılar (Krausse, 2005:68-69).

Doğalcı üslubuyla bilinen ressam Camille Corot, doğanın nesnel görünümünü kendi iç dünyasında yorumlayarak ortaya koyduğu manzaralarıyla yeni bir tür yaratır. Corot ve doğalcı diğer ressamlar resimlerini açık havada yapmak için küçük bir köye yerleşmişlerdi. Burada açık havada doğayı gözlemliyor böylece doğanın tam anlamıyla doğal halini yakaladıklarına inanıyorlardı. Yıllar sonra ressamların açık havada resim yapmaları izlenimcilerin örnek aldığı bir yaklaşım olmuştur. Doğalcı sanatçılar, ışığı ne açık renkte parlak damlacıklar şeklinde ne de Romantiklerin kullandığı biçimde simgesel anlamda kullanmışlardı. Onların bu kendine özgü rahat fırça kullanımları klasisizmden beri yerleşen katı kuralları geride bırakmış ve izlenimciliğin önünü açmıştır.



**Resim 4. 62.** Camille Corot, “Mortefontaine Hatırası”, 1864.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

(“19. yüzyılda artan sanayileşmeyle birlikte gitgide daha hızlı değişen gerçekçilik üzerine yepyeni bilgiler edinilmiş, gerçeklik hakkındaki düşünceler, anlayışlar tamamen farklılaşmıştı. Bu nedenle 19. yüzyılın ikinci

yarısında gördüğümüz gerçekçi resim üslubu hem gerçeği olduğu gibi, katışıksız haliyle yansıtmaya çaba göstermiş hem de onun toplumsal koşullarını resmin içine katmıştır. Sanayi Devrimi'nin değiştirdiği, buhar makineleriyle, trenlerle ve fabrikalarla donattığı hayat, önceleri çok az sayıda olmalarına rağmen bazı sanatçılara, Romantiklerin hayal dünyalarından çok daha cazip göründü. Motiflerini gündelik hayatın içinde buluyorlardı. Böylece Millet, Hollandalı “janr ressamı”ndan sonra işi ve işçiyi bir nesne olarak sanatın içine katan ilk ressamlardan biri olmuştur.

Doğalcılar Romantiklerden özellikle motifleriyle ayrılırlar. Resim teknikleri akrabadır ve ikisi de geleneksel olarak tanımlanabilir: Formaları belirgindir, resim alanını perspektif kurallarına uygun kullanırlar ve ikisinin de resimlerine kapalı kompozisyonlar hakimdir. Yalnız Millet “Hasatçılar” adlı resminde “Barbizon Okulu” sanatçılarının yeni buluşlarından yararlanmaya başladığını kanıtlar. Eğilen kadınlar yumuşak ışıkta kırsal çevrenin doğal bir parçasına dönüşürler. Yüksek ufuk çizgisi köylü kadınları toprağa daha da yaklaştırır. Böylelikle hem biçimsel, hem de düşünsel planda üzerinde durdukları tarlaya ait olurlar.”) (Krausse, 2005: 65-66).



**Resim 4. 63.** Jean-François Millet, “Hasatçılar”, 1857.

**Kaynak:** <http://zazecritoire.unblog.fr/2013/01/20/il-y-a-75/>

#### 4.11. İzlenimcilikten Fovizme

19. yüzyılda Avrupa sanatında gelişme gösteren İzlenimcilik, eski sanat anlayışlarına sırtını tamamen dönmüş, modern sanatın kapılarını aralamıştır. Ondaki önceki sanat akımlarında az da olsa geleneksel anlayıştan izler vardır. Eskinin çizgici anlayışı Delacroix’le birlikte önemini yitirirken yerini renkçi bir üsluba bırakmıştı. Şimdi İzlenimcilikle beraber bu yaklaşım genç sanatçılar

tarafından benimseniyor ve daha da ileriye götürülüyordu. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında renkçi arayışlar artmış ve meyvelerini vermeye başlamıştır. İzlenimciler ışık ve renklere nesne biçimlerinden daha fazla önem veriyorlardı. Onlar için atmosfer önemliydi ve bu nedenle doğa manzaralarını ele alırken nesnelere ayrıntılarına değil genel izlenimlerin yakalanmasına çalışıyorlardı. İzlenimciler nesnenin ışık altında aldığı görüntüsüyle ilgilendiklerinden o nesnenin gerçek biçimiyle ilgilenmemiş, bu da desenin ortadan kalkmasına ve tamamen izlenime dayalı bir anlayışın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Nesneye bağlı biçimin ortadan kalkmasıyla Rönesans'ın nesneye bağlı biçimle ilgili perspektif anlayışı da ortadan kalmıştır. Bu anlayış yerini renkle elde edilen bir perspektif anlayışa bırakmıştır.

İzlenimcilerin kullandıkları renkler önceden bellidir. Örneğin sıcak-soğuk renkleri nerede kullanacaklarını biliyorlar, gölgeli ve karanlık yerlerin rengini doğalcılıkta olduğu gibi kahverengi değil, mor ve mavilerle boyuyorlardı. İzlenimlerin leke halinde fırça vuruşlarıyla gösterilmesi bu sanat anlayışını doğurmuştur. Bu anlayış Barok sanat anlayışında da ışık-gölgeli alanların resimlenmesinde kullanılıyordu. Velazquez, Rembrandt, Rubens, Goya, Delacroix bu gelişmelerde önemli rol oynamıştır.

İzlenimciliğin ortaya çıkmasında önemli rol oynayan faktörlerden biri de 19. yüzyılın ortalarında fotoğraf makinesinin icadıydı. Genç sanatçılar fotoğrafın anı yakalamasını ilginç buluyor ve fotoğraf makinesi gibi onlar da dünyayı gördükleri gibi nesnel bir biçimde resmetmek istiyorlardı. Doğaya çıkıyor ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini inceliyor, nesnenin ışığın etkisiyle o anda aldığı biçimini, nesnenin gerçek görüntüsünden bağımsız bir biçimde tamamen gördüklerine sadık kalarak tuallerine aktarmaya çalışıyorlardı. Zamanla nesnenin görüntüsünün ışığa bağlı olduğunu keşfettiler. Işığın aydınlık-karanlık, açık-koyu değerinin yanında renginin de olduğunu anladılar.

İzlenimci akımın ilk temsilcisi Edouard Manet olmuştur. Manet'in eserleri döneminde çok eleştirilmiş büyük tartışmalara yol açmıştır. "Kırda Yemek" adlı tablosu 1863 Sanat Fuarı'nın jürisi tarafından reddedilmiş ve büyük skandala yol açmıştır. Resimde iki giyinik erkeğin arasında oturan kadın müstehcen bulunmuş, resim sanatına layık görülmemiştir. Fakat sanatçı, klasik

sanattan bir alıntı yapmıştı. Amacı Raffaello'nun "doğada nü" adlı eserini farklı bir biçimde ele almaktı. Bunun dışında sanatçı, burjuvanın çok sevdiği Pazar piknikleri ve Paris'te iyice yaygınlaşmış fuhuş sektörünü eleştirmeye amaçlamıştı. Kendisini hiçbir zaman İzlenimci olarak nitelerek istemeyen Manet, boyalarını izlenimciler gibi ayrı ayrı kullanmaz, geleneksel usule uygun olarak paletinde karıştırırdı. Alansal boyama tarzı kullanır ve temiz konturlara önem verirdi. Bu resimlerindeki kişilerin arasındaki bağlantıyı koparır ve resminde bir iletişimsizlik atmosferi yaratırdı. Resimlerinin motifleri ilk bakışta birer detay gibi görünür ve alelacele seçilmiş izlenimi uyandırır. Bu tarzı izlenimcileri andırır. Resimlerinin kompozisyonu fotoğraf makinesinin bir anı yakalaması gibidir. Betimlediği figürlerin dalgın, düşünceli ruh hallerini ustaca verir. Sanatçının en ünlü eserlerinden olan "Folies-Bergeres Barı" adlı resminde renk kullanımı ve figürün ruh halini yansıtmaya bakıldığında ne kadar ustalaştığını gösterir (Krausse, 2005: 71).



**Resim 4. 64.** Edouard Manet, "Folies-Bergeres Barı", 1881-82.

**Kaynak:** <http://www.vebidoo.de/edouard+gross>

Manet rengi derinlik yaratmada ustaca kullanmıştır. Goya'dan etkilenerek yaptığı "Balkon" adlı resminde kullandığı açık-koyu kontrastı, ve renklerinin isabetli seçimiyle olağanüstü bir derinlik etkisi yakalamayı başarmıştır. Geleneksel renk uyumuna aldırış etmeden balkonun parmaklığında kullandığı yeşil, kompozisyonun önünde güçlü etkisiyle öylesine belirgindir ki

arka planda kalan görüntüyü geriye doğru iterek derinlik duygusunu kuvvetlendirir. Bu resimde Manet'in yaptığı yeniliklerden biri de hacim etkisini geleneksel yöntemlerden farklı olarak vermesidir. Geleneksel yöntemde gerçekçi bir hacim duygusu, ancak yumuşak geçişlerle verilebilirdi. Manet, bu etki için resimlerinde ışık kaynağını cepheden verir, bu yüzden “balkon” adlı resmindeki kadınların yüzlerine bakıldığında burunları yokmuş gibidir. İzleyici bu insanlara gerçekten de karşıdan bakıyormuş gibi hisseder. Sanatçı gün ışığında, nesnelere incelemiş ve yuvarlak biçimlerin basit renk lekeleri gibi yassı algılandığını görmüştü. Çalışmalarıyla genç İzlenimci sanatçılara örnek olmuş ve İzlenimciliğin önünü açmıştır.



**Resim:4.65.**Edouard Manet, “Balkon”, 1868-69.

Kaynak: [http://irmabrunner.blogspot.com/2013\\_01\\_01\\_archive.html](http://irmabrunner.blogspot.com/2013_01_01_archive.html)

Doğadan görünüşlerin yoğun olarak betimlendiği izlenimcilikte doğada gün ışığındaki gözlemlerini tam anlamıyla izlenimci bir yaklaşımla tualine aktaran sanatçı Claude Monet olmuştur. (“Avrupa resmi, hiçbir dönemde manzarayı Monet kadar sevimli resmetmedi. Onun resmi bu yüzden Avrupa’da yayıldı. Güneş ışınlarının titreşen pırıltısını, aydınlığını, ışıklı bulutlarını, titreşen gelincikli buğday tarlalarını, öğle sıcaklığının yakıcı

atmosferini ilk olarak o keşfetti.”) (Turani, 2007: 516). (“Monet için bir manzara resmi, tuale aktarılmış anılardan veya manzaranın bir anlık atmosferinin yansıtılmasından ibaret değildir. Bir nesnenin ya da manzaranın kendisinde yarattığı izlenimini, yakalamaktı onun için önemli olan. Nesnelere “objektif güzelliği”yle değil, hızla geçen bir anın bıraktığı yoğun etkiyle ilgileniyordu. Görüntülerin geçici, elle tutulamayan, saklanamayan güzelliğini arıyordu. Atölye ressamlığını kesin bir dille reddeden Monet, açık havada yapılan eskizlerin atölyede tuale aktarımı sırasında ressamın hiçbir zaman o ana yoğunlaşmadığı, hep motiflerin “özünü” aramaya çalıştığı görüşündeydi... Monet 1880’lerde, özellikle 1890’dan itibaren aynı motifin günün değişik saatlerinde, farklı ışık koşulları altındaki görüntülerini diziler halinde çalışmaya başladı... 1892 ile 1894 arasında Rouen Katedrali’nin cephesini betimleyen 20 resim ortaya çıkarabildi. Aynı motifi gösterse de her bir resim değişen ışığa bağlı olarak farklı bir manzara sunar. İzleyici resimlerdeki bu değişik karakterleri ve atmosferleri resimlere ancak uzun uzun baktığı zaman anlayabilir; resim izleyiciye kendini ancak uzun süren bir “beraberlikte” ifşa eder... Monet 1899 yılında nilüfer resimleri dizisine başladı. Aynı tema, 1915 ile 1924 arasında Fransız devletine armağan olarak yaptığı sekiz büyük duvar resminde de yansımıştır. Bu resimlerinin renkleri öncekiler kadar soyut ve rastgele değildir. Nerdeyse bir çiçek bayramı havası taşıyan, çok özel resimlerdir. Nilüfer resimlerinin renk değerleri nesnel görüntüye bağlı olarak ayarlanmıştır ve daha “gerçekçi”dir. Monet’nin son dönem nilüferleri adeta izleyiciyi etkilemekten çok, sırf kendisi için yarattığı, huzurlu, ideal bir dünyanın yansıması gibidir.”) (Krausse, 2005: 75).



**Resim 4. 66.** Claude Monet, “Rouen Katedrali”, 1892-94.

**Kaynak:** <http://circleme.com/valentinapontillo>





**Resim 4. 67.** Claude Monet, “ Nilüferler”, 1916-26.

**Kaynak:**<http://circleme.com/valentinapontillo>

Doğa görünümünün ressamı olan pek çok İzlenimci ressama karşılık Edgar Degas manzara görüntüsünden farklı konuları ele alıyordu..Degas’ın ana konusu figürler ve onların hareketleriydi. Degas’ın üslubu renkten çok çizgici bir karakter taşımıştır. Çizim onun için adeta bir tutkuya dönüşmüştü. Figürlerinin hareketlerini bir fotoğraf makinesi gibi beklenmedik anlarda yakalamak istiyordu. Bu nedenle de konularını, açık hava yerine, bale sahnelerinden seçmeyi tercih etmişti. Balerinlerin provalarını seyrediyor, vücutların çeşitli açılardan görünümünü inceleme olanağı buluyordu. Degas klasik anlayışın figürün tam görüntüsünü ya da en önemli tarafını gösterme anlayışına sırtını çevirmiştir. Balerinleri resmederken istediği yerleri, kimi zaman vücutları kimi zaman da sadece bacakları göstermeyi tercih etmiştir.



**Resim 4. 68.** Edgar Degas, “Başlama İşaretini Beklerken”, 1879.

**Kaynak:** <http://adreyopoetry.wordpress.com/tag/edgar-degas/>

İzlenimci figür sanatçılarından bir diğeri de Pierre-Auguste Renoir'dır. Sanatçı insan tenini şiirsel bir anlatımla betimliyordu. (“Renoir, doğaya aşık mizacı ile, gelenekle olan ilişkisini kesmemiş ve insan vücudunu izlenimci bir paletle yeni bir şekilde ifade etmiştir... Onun bütün resimlerinde, renklerin uyumu ve şaşırtıcı açık-koyu kontrastlarının tatlı bağdaştırılışı, kadife gibi okşayıcı bir etki yaparlar. Güzel çekik gözler, boyalı, pudralı fakat genç, pastel vücutlu kızlar, onun çok figürlü kompozisyonlarının hepsinde görülür.”) (Turani, 2007: 517).

(“Renoir tamamen rengin kendi anlatım gücüne güvenirdi. Kısa, yumuşak çizgilerle, ince nüanslarla hafif, muğlak konturlar oluşturmuştur. Öyle ki, resmin tüm unsurları içiçe geçer, gözümüzün önünde “yüzmeye” başlar. Bu renk örtüsünün altında herhangi bir ayrıntı yakalamak zordur. Ama Renoir'ın resimleri, “sentetik görme” olarak adlandırılan, gördüğümüz nesnelere zihnimize birleştirme özelliğimizden ötürü yine de bir bütün olarak çıkar karşımıza. İzleyici karşısındaki tuvalde gördüğü bulanık, muğlak ve betimleyici imajı ister istemez bilinçaltısındaki “tipik” başka imajlarla karşılaştırır ve eksikleri kendi tamamlar. Arkadaşı Monet gibi Renoir da “sentetik algılama sürecine” bilinçli olarak gönderme yapardı; çünkü her resim, izleyici onu gözüyle tamamladığı zaman daha etkileyici hale gelir. Leonardo'nun Sfumato tekniğini de hatırlatan üslubun 20. Yüzyılın soyut resminin zeminini hazırladığını söylemek mümkündür.”) (Krausse, 2005: 73).



**Resim 4. 69.** Pierre-Auguste Renoir, “Moulin de la Galette’de Dans”,1876.

**Kaynak:**<http://arte2011.wikispaces.com/Renoir>

İzlenimcilerin ışığın anlık izlenimlerini yakalama istekleri çalışma yöntemlerini de zorunlu olarak değiştirmelerine neden oluyordu. Sanatçılar boyalarını ya palet üzerinde alelacele karıştırıyor veya tual üzerinde hızlı fırça vuruşlarıyla üst üste koyuyorlardı. Bu alelacele yapılan resimler yakından hiçbir anlam ifade etmiyordu. Ancak uzaktan bakıldığında izleyici yarım kalan boşlukları zihninde önceden var olan görüntülerle birleştiriyor ve resim o zaman anlam kazanıyordu. Bu çalışma tarzı George Seurat için yol gösterici olmuş ve Seurat sanat tarihine noktacılık olarak geçen akımı başlatacak resimlere imza atmıştır. Seurat optik bilimin renklerin prizmada kırılmasına yönelik bulgularını da incelemiş ve yepyeni bir anlayış geliştirmiştir. Sanatçı renkleri küçük parçalar halinde tual üzerine koyuyordu. Resimlere uzaktan bakıldığında renkler birbirleriyle ilişkiye giriyor ve saf halleriyle sürüldükleri için de daha canlı, parlak ve hareketli görünüyordu. Resimlerinde daha çok üst kesimden insanların mutlu Pazar gezilerini konu edinen Seurat, ışığın hareketli görüntüsünü net ve durgun figürlerle dengelemiştir.



**Resim 4. 70.**Georges Seurat, “La Grande Jatte Bir Pazar Öğleden Sonra”, 1885.

**Kaynak:**<http://www.rasiel.com/Art-Wallpapers/seurat1.html>

İzlenimci sanatçılar klasik anlayışın kuralcı yaklaşımına karşı çıkmıştı. Fakat bu karşı çıkış sadece doğayı birebir gözlemleyerek ışığın etkisiyle oluşan renkleri özgürce yansıtmalarından ibaretti. Onlar da doğa görüntülerine sadık kalıyor, renkleri doğayı olduğu gibi yansıtmak için kullanıyorlardı. Gombrich bu görüşünü şu sözlerle ifade eder:

(“İzlenimciler, amaçlarında, Rönesans’ta doğanın bulgulanmasından doğan sanatsal geleneklerden pek çok uzak değillerdi. Onlar da doğayı gördüğümüz gibi çizmek istiyordu. Geleneksel ustalarla aralarındaki çatışma, amaçlarda değil, resmin araçlarında yatıyordu. Renklerin yansımaları üzerine araştırmaları, özgür fırça sürüşünün etkileri üzerine deneyleri, görsel izlenimi daha yetkin bir biçimde yeniden yaratmaya yönelikti.”) (Gombrich, 2007: 427).

Yeni- İzlenimcilikle birlikte doğayı birebir yansıtma anlayışı tamamen değişmiştir. Ressamlar resimde yeni problemler üzerine düşünmeye başlamış, Cezanne Kubizm, Van Gogh Dışavurumculuk, Gauguin ise Primitizm akımlarının oluşumuna yol açmışlardır.

Cezanne İzlenimcilerin üsluplarını beğeniyor fakat; doğadan yaptıkları çalışmalarda nesnelere dış hatlarının ışıkla birlikte belirsizleşmesinden

hoşlanmıyordu. Resimlerinin açık-net ve derinlikli olmasını istiyor ama bunun yanında renklerin tüm parlaklığıyla kalmasını istiyordu (Gombrich, 2007: 543). Sanatçı bu isteğini kitabında şöyle dile getirir; renk parlaklığını feda etmeden derinlik duygusu elde etme ve derinlik duygusunu feda etmeden de düzenli bir kompozisyona ulaşma...

(“Empresyonistlerin tabloları parlak renkli ama dağınıktı. Cezanne ise dağınıklaktan nefret ediyordu. Bununla birlikte, ne hacim yanılması yaratmak için akademik çizim ve gölgeleme kurallarına, ne de uyumlu çizimler elde etmek için “iyi düzenlenmiş” manzaralara dönmek istiyordu. Rengin doğru kullanımı üzerine düşündükçe, daha acil bir sorunla karşılaştı. Cezanne’ın belirgin biçimlerin gerçek görünümünü yansıtmak gibi bir zorunluluğu yoktu. Fakat sanat, doğanın gözlemine dönünce, Ortaçağ vitrayları ve minyatürlerinin saf ve parlak renklerinin yerini, tonların yumuşak karışımları aldı. Venedik ve Hollanda ressamaları, bu tonlarla ışık ve atmosfer izlenimi vermeye çalışmışlardı. Empresyonistler ise boyaları palet üzerinde karıştırmadan, onları olduğu gibi doğrudan tuvale ufak fırça vuruşlarıyla aktarıyorlar ve böylece “açık hava” sahnelerindeki parıldayan yansımaları vermek istiyorlardı. Empresyonistlerin tabloları, onlardan önce gelen tüm ressamlarınkinden daha aydınlık tonlara sahipti. Ama bu sonuç bile Cezanne’ı tatmin etmiyordu. O, güneydeki doğaya ait olan canlı ve bozulmamış tonları istiyordu. Buna karşın, tuvalde geniş alanları saf temel renklerle boyama yöntemine geri dönmeyen, gerçeklik yanılmasını tehlikeye sokacağını gördü. Bu yolla yapılmış tablolar basık biçimlerin kompozisyonuna dönüyorlar ve derinlik izlenimi vermiyorlardı. Cezanne, bir sürü çelişki arasında sıkışıp kalmıştı sanki. Doğa karşısındaki izlenimlerine sadık kalma dileği –kendi ifadesiyle- “Empresyonizmi, müzelerdeki sanat gibi, daha sağlam ve kalıcı bir şeye çevirme” arzusuyla adeta çatışıyor. Bu yüzden tuval başında hiç durmadan yeni şeyler deneyen sanatçının, zaman zaman tamamen umudunu yitirecek hale gelmesine şaşırılmaması gerek. Asıl şaşılması gereken şey ise, Cezanne’ın yapmak istediğini başarması ve tablolarında görünürde olanaksız olan bir şeyi elde etmesidir.”) (Gombrich, 2007: 539).

Cezanne, üç boyutu iki boyutlu yüzeye aktarmayı başarmıştı. Sanatçı resimde bir çok bakış noktaları uyguluyor, bu da zamanın birbirini izleyen anlarını da gözlemleyerek resimlerine aktarmasını sağlıyordu. Bu nedenle resimleri izleyende hareket duygusu uyandırır. Sanatçının bu çalışmaları Kübizme ışık tutmuştur.

Cezanne ilk çalışmalarını Romantik bir yaklaşımla siyah ve gri renklerle oluşturuyordu. Daha sonra İzlenimci sanatçı Pissarro’nun çalışmalarını

izler ve ondan İzlenimcilerin boya kullanışlarını öğrenir. Zamanla siyah ve gri renklerinin yanına İzlenimcilerin renkleri de girer ve resimlerindeki Romantik hava kaybolur. Sanatçının renk paleti 35 kadar renkten oluşuyordu. Nesnelere hacimlerini renkle vermek isteyen sanatçı yüzeylerde de bir renk dokusu oluşturmayı amaçlıyordu. Renklerinde çok saf renkler kullanmasına rağmen düzeni ve uyumu bozan hiçbir renk göze çarpmaz. Natürmortlarında kullandığı örtüler beyaz olmasına rağmen, beyaz etkisini renklerin sıcak-soğuk etkisiyle verir (Turani, 2007: 545).

“Elmalar ve Portakallar” adlı eserinde Cezanne’nin kompozisyon düzeni ve renk kullanımı, Johannes Itten’in sözleriyle daha net bir biçimde anlaşılacaktır:

(“Elmalar ve Portakallar adlı natürmort çalışmasında renk çemberinin aşağı yukarı bütün hueelerini kullanmıştır. Bununla da yetinmeyerek, renkleri tamamlayıcı (complamenter) bir uyum içinde yerleştirmiştir. (Kırmızı-yeşil, sarı-mor, mavi-turuncu) Kırmızı-yeşil temalar koyuluklar içinde ve bir kumaş (örtü) formunu oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Meyvelerdeki turuncu renkler, tabakların gölgelerindeki mavilerle bir zıtlık oluşturur. Bu şekilde dört temel renk birbirinden farklı yönlerde gelişen yüzeysel hacimlerle tuval yüzeyine yayılır. 3. tamamlayıcı çift yani, sarı-mor diğer iki renk çiftine oranla daha az kullanılmıştır. Elmaların biçimlendirilmesinde sarılar elmalara düşen ışık durumunu ortaya koymaktadır. Morlar kompozisyonun resimsel değerlerini zenginleştirirler. Resim yüzeyinde yer alan her renk (hue) çok net ve belirgindir. Bu renkler çok az öldürülmüş tonlarıyla, çok ince nüans (tint) ve gölgeleriyle birlikte tablonun resimsel zenginliğini oluşturmaktadır. Cezanne renklerin parlaklık derecelerini kaybetmek için o rengin tamamlayıcısını kullanmıştır. Bu yöntemle özellikle söz konusu olan tablonun koyu bölümlerinde görüldüğü gibi karışım renklerinin zengin kromatik güçlülüğünü elde etmiştir. Cezanne renk kontrastlığının yanında kompozisyonun etkinliğini arttırmak için siyah-beyaz zıtlığı da kullanmıştır. Bu tabloda açık renkler (örtü, vazo ve tabaklar) resmin diğer bölümlerindeki koyuluklarla bir zıtlık oluşturmuştur. Renkleri bu iki plan içinde yani, tablonun büyük bir bölümü açık, büyük bir bölümü koyu olacak şekilde kullanan sanatçı, her iki bölümde de zengin renk varyasyonlarına gitmiş ve dolayısıyla renk zenginliğini iki katına çıkarmıştır. Resmin renksel ifadesi soğuk-sıcak zıtlıklarla ortaya konulmuştur ki bu zıtlıklar, zaten biçimlerin modülasyonunda da görülmektedir. Cezanne, soğuk-sıcak renkleri tuvalin tüm yüzeyine yaymıştır. Bu tür yüzeysel yaygınlığı elde etmek için, renkleri resmin her yerinde (ön ve arka planda) aynı parlaklıkta kullanmıştır. Cezanne’nin elde etmek istediği nesnel dünya gerçekliği bu tabloda soğuk-sıcak modülasyonlarla oluşturulmaktadır. Başka bir düzlemde renkler sadece gölge içinde bırakılmamış, belli ölçüde öldürülmüş soğuk-sıcak zıtlıklar içinde yan yana gelmiştir. Resimde parlaklık (satürasyon) zıtlığı etkisini yaratan olgu kuşkusuz ki renklerin bu tür saf ve karışımli kullanımıdır. Meyvelerin siyah-beyaz zıtlık

içindeki modülasyonu soğuk-sıcak antitezler ortaya koymaktadır. Açık tonlar açık, koyu tonlar ise koyu yüzeylerle karışmaktadır. Şekil 4'te görülen şema, resmin çarpıcı görünüşünü yani; yüzeyin bölünmesi, uzamsal yönler, form kontrastları ve onların yüzey üzerine dağılımını ortaya koymaktadır. Vurgu noktaları ve çizgiler arasındaki ilişkiler dikey, yatay ve diyagonal çizgilerle verilmiştir. Resmin orta bölümündeki çıkıntıyı oluşturan çizgiler sanki tablonun arka düzlemine doğru bir perspektif oluşturuyorlarmış gibi gözden kaçıp uzaklaşırlar ve birleşirler. Bu belirsiz iki yön iki karşıt üçgenle ortaya konulmuştur. İzleyicinin konuyu algılamasında esas olan bu üçgenlerdir; bir bakıma izleyici tablonun orta üst bölümünde yer alan natüremort öğelerinin oluşturduğu bu üçgenlere bakmak ve onları izlemek zorunda kalmaktadır.”) (İtten, 1954: 173-174, Aktaran, Yazıcıoğlu, 1990: 385).



**Resim 4.71.** Paul Cezanne, “Elmalar ve Portakallar”, 1895.

**Kaynak:**<http://www.gardenofpraise.com/art47.htm>

(“1885-1895 arası onun en olgun dönemi olur. Geometrik kuruluş, koni, silindir, küre gibi geometrik biçimlere dönüştürme fikri bir parça daha gelişmiştir. Bütün biçimler açıktır... “Kırmızı Yelekli Çocuk”, “Banyo Yapan Erkekler”, “Banyo Yapan Kadınlar” onun “modulation candencee” adını verdiği bir yüzeyin anlatımındaki sıcak-soğuk renk sıralanmasını bütün açıklığıyla gösterirler. “Marsilya Körfezi” ve “Saint Victoire” dağı gösteren eserleri hep bu devrede yaptığı 250 eserin içinde yer alır. Eserlerinin yapımında yeni prensipler bulur. Ve problemini çözmek için ortaya koyduğu prensiplerin yarımın resminin yapılmasında önemli esaslar olacağına inanır. Doğa öğelerinin, resim yüzeyinin düzeni için bir araç olduğunu söyler ve doğayı, sanatçının bir lügat gibi müracaat edeceği kitap olarak görür. Doğa unsurlarını, resmin yüzey düzeni için değiştirir. Fırça darbelerini yukardan aşağı ve yatay olarak sürer. Peyzajlarında ya da natüremortlarında uzaktaki bir dağ ile yakındaki bir ağacın renk şiddetleri arasında değişiklik yapmaz. Yukarı aşağı,

sağdan sola renkler, bir hacim etrafında toplanmaz. Hacimler parça parça ve yan yana tek tek çıkıntılı yüzeyler halindedir. Natürmortları da ilginçleşir. Bilimsel Perspektif, eserlerinde tamamen kaybolmuş haldedir. Rönesans'ın getirdiği perspektif esasen böylece tarihe karışmıştır. Ayrıca ilk kez siyah-beyaz değerlerle yapılmış olan hacim yerine, renklerin frekanslarına, ahenkli geçiş (modulation cadence)'e dayanan bir hacim ilk kez tarihte yeni bir aşamada görülür. Eserlerinde nesnelere yapısal düzeni söz konusu olunca, nesnelere görüntü izlenimine dayanan eserlerin anlayışı, yerini Cezanne'nin bir çeşit soyutlamasına bırakır.” (Turani, 2007: 547-48).

Sanatçının kendine özgü renk kullanımı, Sadettin Çağlarca'nın Cezanne'nin “Kayalıklı Manzara” adlı eseri üzerinde yaptığı renk çözümlenmeleriyle daha net anlaşılır:

“Cezanne bu tablosunda hiçbir rengi beyazla açarak onu ışıklı ve aynı rengin bir tarafını siyahla koyulaştırarak onu koyu ışiksiz gösterme yoluna girmemiştir. Tablonun rölyeflendirme işini yanyana düşen kontrst renklerin açık-koyu (sıcak-soğuk) etkilerinden faydalanarak halletmiştir.

Tablonun renk zenginliği esas iki kontrast renk arasındaki modülasyonlarla meydana getirilmiştir.

Modülasyonun bütün sırrı “Disonans” bir renkten başlayarak o rengin en açık ve en koyu valörlerine gidilir. Sonra ya bu rengin bir nüansı veya kontrastı rengin yanına konularak bir pasaj ton ile diğerlerine geçilir. Yahut bir renkten kromatik ışık sırasına göre diğer renklere atlaya atlaya geçilir.

Sezan'ın kayalıklı manzarasında, Sezan sıcak ve soğuk renklerle sarp kayalıkların ve evlerin hacimlerini nasıl meydana çıkardığı görülmektedir. Bütün bu mazaranın kabarık halini meydana getiren koyu-açık etkiler renklerin sıcak-soğuk kontrastlarıyla verilmiştir. Manzaradaki kitleler (Mas) uyumlu olarak düzenlenmiş ve alanlar çeşitli şekilleri ve renkleriyle gösterilmiştir.

Arka planda tarlalar müzik gibi işlenmiş, piramit şeklinde kırmızı çatılar ve hareketli yaraklar eğri büğrü kitleli kayaların aynı valörlerine konulmuştur. Bu tablo aydınlık, parlak, abidevi iyi incelenmiş kromatik bir gamı göstermektedir. Mavi-turuncu (sıcak-soğuk, koyu-açık) kontrastlarıyla çalışırken modülasyonlarla ara renklere geçtiğini ve tablonun renk zenginliğini arttırdığı görülmektedir. Renklerin bu şiddeti ve zenginliği köy manzarasının saf atmosferi ile nasıl yıkandığını ve kaynaştığını gösterir. Bu köy manzarası Sezan'ın Jenisinin karakterini gösteren tablolardan biridir.” (Çağlarca, 1993:113).





**Resim 4.72.** Paul Cezanne, “Kayalıklı Manzara”, 1886-90.

**Kaynak:**<http://www.fotosimágenes.org/paul-cezanne>

Rengin nesneden bağımsız kullanımı Van Gogh’la devam eder. Van Gogh için renk çizgi ve ifade ögesidir. Rengin derinlik etkisinden çok çizim gücünden faydalanıyordu. O Cezanne gibi doğa görüntülerinin gerçek biçimiyle ilgilenmez, nesnelere duygularını yansıtmak için bir araç olarak kullanırdı. Bunu da kendine özgü renk paletiyle yapardı. Kardeşi Teo’ya yazdığı mektuplar bu anlamda bize ışık tutar:

(“ressam doğadaki renklerden değil de, paletin üstündeki renklerden başlamalı işe. Yani, demek istiyorum ki, kişi resim yapmak istiyorsa, örneğin bir insan başı, önündeki gerçekliği dikkatle inceledikten, gözledikten sonra, şöyle düşünebilir: bu başta, kırmızı kahverengi, mor ve sarının-hepsi de kırık-bir uyumu var, öyleyse paletime sarı ve mor ve kırmızı kahverengi sıkacağım ve bu renkler birbirlerini kıracaklar. Doğadan alıkoymadığım şey tonları yerleştirmekte belirli bir sıra, belirli bir doğruluk; doğayı inceliyorum ki saçma –sapan şeyler yapmayayım, akli başında kalabileyim... Öte yandan, kullandığım renk doğadakinin aynıymış, değilmiş bu beni çok ilgilendirmiyor tuvalimde güzel durduktan- doğada olduğu kadar güzel durduktan – sonra...”)

( Gogh, 1985.155-56).

Toplumsal sorunlara duyarlı olan sanatçı yoksul insanlarla ilgileniyor ve onlarla diyaloga geçmeye çalışıyordu. Çalışmalarının bazılarını bu insanların hayatlarından sahneler oluşturur. İlk dönemlerde yoğun olarak

işçilerin zor yaşam koşullarını resimleyen sanatçı zamanla kendi desenlerini yapmaya başladı. Bu çalışmalarından “Patates Yiyenler” adlı çalışması o dönem eserleri arasında en fazla sözü edilen çalışmasıdır. Karanlık renklerin hakim olduğu resimde, kahverengi köylülerin toprağa bağlılıklarının simgesidir. Figürleri soyulmamış tozlu patates ve toprağın rengine bürünmüş gibidir. Bu yönüyle Van Gogh hayranı olduğu Millet’den etkilenmiş olmalı. Çünkü kardeşine yazdığı bir mektubunda şu sözleri sarf eder:

(“Millet’nin figürleri hakkında söylenen şu söz ne tipik: “Onun köylüsü, sürdüğü toprağın boyasıyla boyanmış gibidir!” Ne açık-seçik ve doğru!”) (Gogh, 1985:142).



**Resim 4. 73.** Vincent Van Gogh, “Patates Yiyenler”, 1885.

**Kaynak:** <http://dm-fa.org/impressionism/gogh.html>

Van Gogh, bir dönem Anvers’de kalmış ve burada gördüğü Japon baskılarına hayran olmuştu. Bu baskılar onun renklerinin ve biçimlerinin daha da özgünleşmesini sağladı. Daha önce Parise gittiğinde de Hollanda manzaralarındaki o karanlık ve hüznü üslubu izlenimciliğin etkisiyle parlak bir dönüşüm geçirmişti. Sanatçının daha önce Delacroix’nın renk kuramı hakkındaki düşünceleri, Seurat’nın ve Signac’ın yeni izlenimciliği ile birleşerek resimlerinde bölmeçi fırça darbeleriyle kendini gösterdi (Thema Larousse, 1994: 294).

Paris Van Gogh'un hayatında dönüm noktasıdır, sanatçı güney ışığının parlaklığına hayran olmuş renk paletini gitgide açmıştı. Renkleri artık daha saf ve daha parlak kullanıyor, ana renkleri karşıt renkleriyle kullanmaya özen gösteriyordu. Zamanla Paris'in hareketli ve gürültülü hayatından bıkan Van Gogh Fransa'nın güneyindeki Arles kasabasına yerleşir. Gauguin'in resimleri ve Japon baskıları sanatçıyı etkilemiş ve çalışmalarında daha kalın konturlu ve renkli alanlara yer vermeye başlamıştı. Sarı Ev'inde sıcak güneşin altında geniş fırça vuruşlarıyla kendinden geçmiş bir şekilde tuvale capcanlı renkler atıyordu. Sanatçı resmettiği figürlerin ruh hallerini ve karakterlerini yansıtmaya çalışırken figürlerini ve mekanı kimi zaman deforme ederken kimi zaman da abartıya kaçardı. O dönemde bu tür çalışmalar elbette pek çok kişi tarafından gülünç ve abartılı bulunmuştur. Kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarında sanatçı resimlerinde yakalamaya çalıştığı şeyi ve bu resimlerine insanların vereceği tepkiyi şu sözlerle dile getiriyordu:

“Bir sanatçı arkadaşımın yağlıboya portresini yapmak istiyorum. Büyük düşleri olan, bir bülbül nasıl ötüyorsa öyle çalışan biri bu, tabiatı öyle çünkü. Sarışın bir adam olacak. Onu nasıl takdir ettiğimi, nasıl sevdiğimi de göstermek istiyorum resimde. Böylece, başta, onu olduğu gibi, görünüşüne elimden geldiğince sadık kalarak resmederim. Ama tablo daha bitmedi. Bitirmek için renklendirmede keyfi davranacağım. Saçlarının sarışınlığını abartacağım; turuncu tonlara, krom sarısına, limon sarısına kaçacağım.

Başın gerisine gelince, külüstür odanın bildiğimiz duvarı yerine sonsuzluğu koyacağım: oluşturabileceğim en zengin, en yoğun maviden dümdüz bir geri plan... Böylece, derin mavi geri planın üstünde parlayan ışıltılı baş, birden esrarlı bir görünüm alacak-tıpkı masmavi gökyüzünün derinliğinden çıkmış bir yıldız gibi...

Köylünün portresini yaparken de bu biçimde çalıştım, ama bu kez sonsuzluğun içinde bir solgun yıldızın esrarlı parıltısını vermek istemiyordum. Bunun yerine, resmini yaptığım adamı, güneyin tam kalbinde, ekin biçme zamanının en civcivli olduğu dönemin korkunç sıcağında gözümün önüne getirdim. O şimşek parlamalarına benzeyen, kızgın demir kadar canlı turuncu renklerin, gölgeler arasında ışıldayan yılanmış altın tonlarının nedeni bu işte. Ah, yavrum, ah... cici insanlar bu abartmaları yalnızca bir karikatür gibi görecekler ne yazık ki...” (Gogh, 1985: 189).

Sanatçı Arles'teki evine Gauguin'ni beraber çalışmaları için davet etmişti. Fakat iki sanatçının arasındaki bir münakaşadan sonra Van Gogh sinir nöbeti geçirir ve kulağını keser. Bu olaydan sonra kendi isteğiyle Arles'te bir

akıl hastanesine yatan Van Gogh burada odasının penceresinden pek çok resim yapma fırsatı buldu. Zaman zaman yaşadığı depresyonlar onu resim yapmaktan alıkoyamıyordu. Bu dönemde ünlü ayçiçeklerini, servi ağaçlarını, ev içi görüntülerinin resimlerini yapmıştır.



**Resim 4. 74.** Vincent Van Gogh, “Yıldızlı Gece” 1889.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

Van Gogh resimlerinden para kazanamamış yaşadığı dönemde sadece “Kırmızı Üzüm Bağı” adlı tablosunu satabilmiştir. Bu zorlu yaşantısına rağmen resim yapma tutkusunu hiçbir zaman kaybetmiyor, hep yeni resimsel sorunlar üzerinde düşünüyor yeni yöntemler geliştiriyordu. Renklerin kimyası üzerine düşünüyor ve onları yeniden keşfediyordu. Sanatçı renkleri üzerine çözümlerini şu sözleriyle ifade eder:

“Aslında kesin, mutlak siyah yok. Ama beyaz gibi siyah da hemen hemen her rengin içinde var ve sonsuz gri çeşitleri oluşturuyor-hepsi de ton ve güç bakımından birbirinden değişik. Öyle ki, doğada bu ton ve koyuluklardan başka bir şey görmüyor insan gerçekte. Yalnızca üç tane temel renk var: kırmızı, sarı, mavi; “karışımlar” ise turuncu, yeşil ve mor. Ama bunlar siyah, biraz da beyaz eklenince sonsuz gri çeşitleri elde edilebiliyor: kızıl gri, sarımsı gri, mavimsi gri, yeşilimsi gri, turuncumsu gri, leylağimsi gri. Kaç tane

yeşilimsi gri olduğunu, örneğin, söylemek olanaksız. Oysa tüm renkler kimyası bu birkaç basit kuraldan daha karmaşık değil. Ve bunu açık seçik kavramış olmak, yetmişten fazla boya tüpüne sahip olmaktan daha değerli-çünkü bu üç temel renk ve siyah ve beyazla yetmişten fazla renk çeşidi ve ton elde edebilirsin. Renkten anlamak demek, doğada gördüğün bir rengi hemen irdelemesini bilmek, örneğe, “bu yeşilimsi gri, sarı, siyah ve maviden oluşmuştur” diyebilmek demektir. Bir başka deyişle, doğadaki grileri kendi paletinde yakalamasını bilen bilir...” (Gogh, 1985:77).

Van Gogh 1890’da akıl hastanesinden çıkmış ve sanatsever bir doktorun yanına yerleşmiştir. Tüm tedavilere rağmen iyileşemeyen sanatçı burada hayatının son iki ayını geçirmiş ve bu kısacık zamana tam 70 resim sığdırmıştı. Bu dönemde yaptığı manzaralar önceki eserlerinden çok daha duygu yüklüdür. Umutsuzluklarını, iç çatışmalarını, özlemlerini tüm çıplaklığıyla bu resimlerinde kullandığı o hırçın fırça vuruşları ve kasvetli renkleriyle gözler önüne serer. Özellikle son yılında yaptığı “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar” adlı eseri bu anlamda dikkat çekicidir. Van Gogh 27 Temmuz 1890’da bir tüfekle kendisini vurmuş ve hayata veda etmiştir.



**Resim 4. 75.** Vincent Van Gogh, “Buğday Tarlası ve Kuzgunlar” 1890.

**Kaynak:**<http://www.artrenewal.org>

İzlenimcilerin doğaya tamamen bağlı resimlerine karşı olan Cezanne ve Van Gogh gibi Gauguin de resimlerin birebir doğadan yapılmasına karşıdır. O da resim sanatının nesnelere bağımsız, bir ifade değerinin olması gerektiğine inanıyor ve duyguların renkle ifade gücünden faydalanarak resimlerini yapıyordu. Gauguin’in bu inançla yaptığı resimlerinde kullandığı güçlü

renkleri ve nesnelerin biçimlerinde soyutlamaya gitmesi Sembolizmin önünü açmıştır. Genç sanatçılar Gauguin'nin izinden gitmiş ve resim sanatı Ekspresyonizm ve Fovizme doğru yol almış ve modern sanatın önü açılmıştır.

Gauguin bir banka müdürüydü. O da Van Gogh gibi Paris'in o hareketli, yapmacık hayat tarzından bunalmıştı. Avrupa'nın uygarlık anlayışının gerektirdiği onca bilgi ve zekanın insanı saf ve yoğun duygulardan uzaklaştırdığını düşünüyor, saflığın ve ilkelliğin bir yerlerde hala yaşadığına inanıyordu. Bu inançla Avrupa'dan ayrılarak Güney Denizi Adaları'ndan biri olan Tahiti adasına gider. Burada gerçekten de hayal ettiği o hala saf ve ilkel kalan insanlarla karşılaşır. Sanatçı burada kaldığı sürece o insanlarla birlikte yaşar, onları gözlemler ve resim sanatını kendi duyuş ve düşüncesiyle yeniden oluşturur. Turani'nin Gauguin'in yeni üslubuna dair şu sözleri bizi aydınlatır:

(“1887’de Monet ve Pissarro’nun izlenimci doğa görüşünü tamamen terk etmiştir. Artık kendi “sentez”ini açıklar. Ara değerlerin olmaması, renklerin saf olarak yüzeyler halinde sürülmesi ve her renk alanının çevre çizgileri ile sınırlanması, perspektif ve hava perspektifinden kaçınılmasını gerektirir. Saf renklerin kullanılması, ara tonlara müsaade ettirmez. Dolayısıyla saf renkler, dekoratif yüzeysel bir çalışmaya sürükler. Bu büyük sadeleştirme, sanatçıyı doğa karşısında kendi iç dünyasına götürür... Gauguin, Ekspresyonistlerden aldığı paleti, uçucu hava olaylarını tespit için kullanmadı. O, Cezanne gibi bu paletle başka renkleri de kattı. Böylece Gauguin'in doğada kendi düşüncelerine uygun parçalar aradığını ve bunları da yeni bir estetik ile ifade etmek istediğini anlıyoruz. Bu bakımdan onu, ekspresyonizmin öncüsü olarak kabul etmeleri isabetsiz olmamıştır. Yani onun için görüntü dünyası değil, iç dünyası önemli olmuştur ve gene görüntü dünyası, ona bilimsel bir analiz için malzeme değil, sanatı için bir çıkış noktası oluşturmuştur. “Vaazdan Sonra Hayal” adlı eserinde, alanı kırmızı boyuyordu. Bu da Yakup’un melekle olan mücadelesinin hayalde cereyan ettiğini gösteriyordu. Bu eseri izleyen zaman içinde Gauguin, eserinde her türlü gerçekçiliğe son verdi. Renkleri artık bir derinlik anlatımı için değil, yüzeysel bir anlatım için kullanıyordu. Modle yoktu. Renkler objelerin renkleri değildi. Yalnız nesnelere belli eden çevre çizgileri vardı. Oylum duygusu, hava perspektifi denilen renklerin yan yana yarattıkları derinlik ile de belli edilmiyordu. Demek ki Gauguin, resmi eski Mısırlıların freskleri gibi yüzeyde bir anlatıma doğru götürüyordu.”) (Turani, 2007: 544-45).



**Resim 4. 76.**Paul Gauguin, “Vaazdan Sonra Hayal”, 1888.

**Kaynak:**<http://www.neolsunki.com/329-Paul-Gauguin.html>

Gauguin'in bu resim anlayışı genç sanatçıları etkiliyor ve sanatçılar onun izinden gidiyorlardı ona katılan bu sanatçılar arasında Paul Serusier ve Emile Bernard da vardı. “Pont-Avon Okulu” olarak adlandırılacak olan bu sanatçılar için resim renklerle anlam buluyordu. Ortaçağ'ın vitray sanatında olduğu gibi resimlerin çevresi kalın konturlarla çerçevenir. Bernard geliştirdiği bu tarza “renkli alan ressamlığı” adını vermiştir. Gauguin'in son dönemde Tahiti'de yaptığı resimlerinde de birbirinden net biçimde ayrılan uyumlu veya tamamlayıcı tonlarla yapılmış resimler görülür. Gauguin'in betimlediği resimlerde nesnelere fiziksel anlamlarının ötesinde birer sembolik anlam taşırlar. “Arearea” adlı resminde sanatçı iki figürden birinin elbisesinde kullandığı beyazla onun bakire olduğunu göstermek ister. Köpek için kullandığı kırmızı renk de sanatçının erkek cinselliğini simgelemek için kullandığı renktir (Krausse, 2005: 81).



**Resim 4. 77.**Paul Gauguin, “Arearea”, 1892.

**Kaynak:** [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_Gauguin\\_006.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin_006.jpg)

19. yüzyıl sonunda artık resim tamamen sanatçıların kendi duygu ve düşüncelerinin yönlendirmesiyle şekilleniyor ve farklı farklı üsluplar geliyordu. Bu sanatçılar arasında Henri Rousseau, James Ensor, Edvard Munch gibi sanatçılar da vardır.

Bu sanatçılar da Gauguin gibi eserlerine derin anlamlar yüklemeleriyle simgeci bir anlayış sergilemişlerdir. Dönemin edebiyatçıları doğalcı sanatta ruhsal derinlik olmamasını eleştiriyorlardı. Bu sesler elbette resim sanatı dünyasında da karşılık buluyor, ressamlar da resimlerin ruhsal derinliği yanında bir düşünce taşıması gerektiği fikrinde birleşiyorlardı. Bu düşüncelerle ortaya koydukları sanat simgecilik adıyla çağrılır. Simgeciler, tuvallerine tüm duygularını; korkularını, hayallerini, fantezilerini aktarıyorlardı. Tabii bunları gerçekleştirmek için de renk en belirleyici öge oluyordu.

Sanat akımları içinde renk denince ilk akla gelen sanat akımı Fovizm'dir. Fovist sanatçılar için renk vazgeçilmez elemandır. Turani'nin kitabında yer verdiği Derrain'in şu sözleri rengin onlar için önemini gösterir: “Renkler bizim için dinamit lokumlarıydılar, biz resme derhal renk ile başlıyorduk.” Fovistler için doğa ve nesnelere onların düşüncelerini hayata geçirmek için birer araçtır. Nesnelere biçimlerini bozuyor, kompozisyonları



için uygun hale getiriyorlardı. Resimlerinde rengi derinlik elde etmek için de kullanmıyorlar, renk onların resimlerinde en güçlü etkiyi uyandırmak için kendi kendine yetiyordu.

Fovların öncülerinden olan Henri Matisse, (“bütün Fov’lar gibi yoğunlaştırılmış renkleri seviyor ve çeşitli renk değerlerini öylesine dengeye getiriyordu ki, hiçbir renk değeri diğerine zarar vermiyordu. Bu değerlerin birbirleriyle çarpışmaları değil; aksine birbirleriyle karşılıklı olarak anlaşmaları gerekiyordu. Matisse’in fantezisi tükenecek çapta değildi. Renk duygusu ise, son derece gelişmişti. Yoğunlaştırılmış renge tahammül edemeyen biçim ve derinlik ortadan kaldırılmıştı. Bu nedenle Matisse’in resimleri “duvarda” bir delik izlenimi vermezler. Onca önemli olan yalnız kendine özgü bir organizması olan resimdir.”) (Turani, 2007: 567-68).

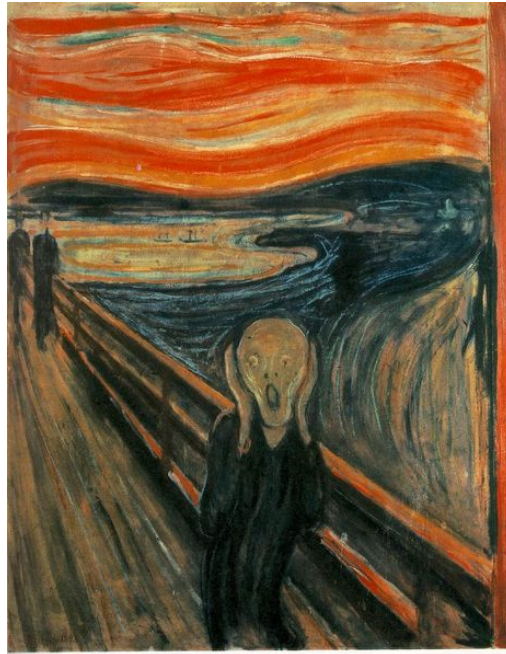
Matisse de Cezanne gibi rengi bağımsız bir öge olarak düşünmüş, İzlenimcilerin doğayı yeniden ele almalarına karşı çıkmıştır. Onun resimlerinde doğa resmin kendi düzeni içinde temsil edilir. Ele aldığı konulara yüzeysel yaklaşırken üslubuyla resimlerine mekan duygusunu da ustaca aktarır. Renklerini yan yana getirirken sıcaklık-soğukluk kontrastlarını öyle iyi ayarlar ki derinlik ve hacim etkisi kendiliğinden oluşur. Hacimli motiflerin etrafından geçtiği kalın kontürlerle kendine özgü renk alanlarını ortaya çıkarır. Matisse, ince renk nüanslarını ya da birbirini tamamlayan kontrast renkleri yan yana koyarak eserlerinde “içten dışa” ışıldayan resimler yaratmıştır. Eserleri canlı birer varlık gibidirler. Ne gerçeği olduğu gibi yansıtırlar ne de içerdikleri simgelerle hayali dünyalara uzanırlar. Biçim, içerik ve renk birbirlerine öylesine bağlıdır ki ayrılmaları imkansızdır (Krausse,2005: 85).

#### **4.12.Dışavurumculuktan Gerçeküstücülüğe**

Modern sanat akımlarının, akademik-gerçekçilik ve ışık-gölge biçimlemesine tamamen son vermesi 20. yüzyılın dönüm noktasını oluşturur. Bu dönüm noktası bir renk patlamasıyla kendini gösterir. Bu patlamaya biçimlerin bozulması eşlik eder. Biçimler artık işlenen konun gerektirdiği zorunluluktan tamamen kurtulup ressamın duygularını tüm gücüyle ifade etmeye başlar. Tüm bu eğilimler Dışavurumculuk adı altında birleşir. Dışavurumcu sanatçılar doğadan tamamen bağımsız resimler kurguluyor,

resimlerini kendi iç dünyalarında oluşturuyor ve tuvallerine aktarıyorlardı. Bu sanat kişinin ruhsal durumu, içgüdüleriyle oluştuğu için pek çok Dışavurumcu sanatçı ortaya çıkmıştır. Bu sanatçıların resimleri bazen neşeli bazen hırçın veya sakin, ama çoğunlukla sinirli ve hüzünlüdür. Renkleri son derece yoğunlaştırılmış koyu siyah ve koyu kahverengi, sarı, mor, kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur. Edvard Munch Dışavurumcu sanatçılar arasında en dikkat çekici isimlerindendir. Sanatçının sanatsal görüşü ve “Çığlık” adlı eserini Krausse şu şekilde yorumlamıştır:

(“Norveçli Edvard Munch da Van Gogh gibi, bireyin ruhen parçalandığı bir dünyadaki “modern ruhsal yaşamı” yansıtmayı amaçlıyordu. Olağanüstü etkileyici resimleriyle insanın sefaletini ve korkularını, aşkı, hastalığı, kıskançlığı ve ölümü betimler. Fırçasını aceleci bir üslupla tuvale dokunduran ressam, ölgün donuk renklerle parlak, canlı renkler arasında dolaysız geçişler yaparak genel olarak insanoğlunun ve ruhsal problemlerle boğuştuğundan özelde kendisinin uğraşıp durduğu manevi sorunları anlatmaya çalışmıştır. Çığlık resminde kullanılan renkler ve formlar, resmin içeriğini geçekten de güçlendirmiştir. Zemin ayakların altından kaymakta, çığlığın yankısı yeri göğü titretmektedir.”) (Krausse, 2005: 82).



**Resim 4. 78.** Edvar Munch, “Çığlık”, 1893.

**Kaynak:** [http://baraujo.blogspot.com/2007\\_03\\_01\\_archive.html](http://baraujo.blogspot.com/2007_03_01_archive.html)

20. yüzyıl bilim alanında pek çok yenilikler getirmiştir. Sanayi ve teknoloji alanında yeni icatlar yapılıyor, sosyal bilimler ve fen alanlarında gelişmeler oluyor, Albert Einstein Görecelik, Sigmund Freud psikanaliz Kuramını ortaya atıyordu. Tüm bu gelişmeler insanlığı artık daha soyut düşünmeye itiyordu. Görünenin gerçekliği sorgulanıyor, asıl gerçekliğin gözle görünenden daha derinlerde yattığına inanılıyordu. Bu düşünceler, İzlenimcilerin “an” ı yakalamaya çalıştıkları resim tarzına tamamen ters düşüyor, yüzeysel gerçekçilik genç sanatçıları tatmin etmiyor, gerçekliğin ardındaki şeyleri görmek istiyorlardı. Bu amaçlarına ulaşmak için de yeni sanat anlayışları arayışına girdiler. Van Gogh ve Gauguin’den esinlenen gençler yapacakları duygu yüklü resimlerle insanları derinden etkileyerek medeniyet adı altındaki yeni gelişmelerin onların asıl ihtiyaçlarını görmelerini engellediğini onlara göstermek istiyorlardı. Amaçlarına ulaşmak için “Brücke” (Köprü) adında bir grup kuran bu genç sanatçılar varlıklarını sekiz yıl kadar sürdürebilmiştir. Bu grup, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff ve Fritz Bley gib sanatçılardan oluşmuştur.

“Brücke akımı sanatçılarının en önemli özelliği dar bir estetik repertuar ile özüne indirgenmiş biçimler, deforme vücutlar ve perspektif kurallarına aykırı betimlenmiş mekanlardır. Geniş bir fırçayla tuvale cömertçe sürülen parlak, doymuş renk alanları ve onları çevreleyen sert “kontur çizgileri” resimlere linolyum baskıyı andıran kaba-saba bir karakter verir. Brücke’nin Dışavurumcu ressamı yoğunluk etkisini arttırmak için rengin canlılığını artıran tamamlayıcı kontrastlar kullanmayı yeğlemişlerdir. Büyük bir tutkuyla yaptıkları rengarenk resimlerde boyanın kendisine yeni duygular yüklemeye çalışmışlardı. Fovistlerdeki gibi sadece renk ve biçim üzerine kurulmuş görünen ve resmin iç ilişkilerine dayanan kompozisyonlarında renk çok önemlidir.

Bu topluluğun en ünlü ismi olan Ernst Ludwig Kirchner, Berlin’deki Sokak Sahnesi’inde şehrin nabzını asabi, hızlı fırça darbeleriyle yakalamaya çalışır. Derinliği olmayan bir sokağın ortasında insanlar balık istifi gibi yan yana dizilmiş yürümektedirler...Soğuk mavi renk tonları onları bizden uzaklaştırır. Hızlı yaşam, tempo, fazlasıyla kalabalık kaldırımlar, itiş kakış ve soğuk mimikler, insanın ayaklarını yerden kesen kitleler resmin diline tercüme edilmiştir.” (Krausse, 2005: 87-88).

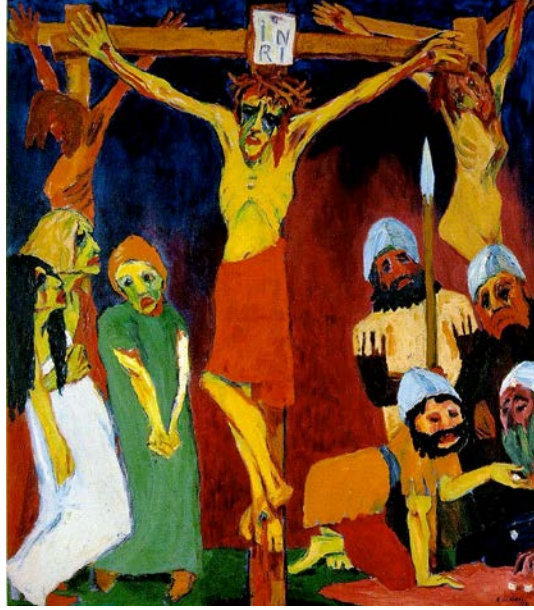


**Resim 4. 79.** Ernst Ludwing Kirchner, “Sokak Sahnesi”, 1913.

**Kaynak:** <http://theartcritic.tumblr.com/page/2>

Köprü grubuna kısa bir süreliğine katılan sanatçılardan biri de Kuzey Almanya sanatçısı Emile Nolde'dur. Sanatçı İncil'den aldığı konuları kendi renkleriyle biçimlendirerek coşkulu bir anlatım gücüyle tuvaline aktarır. Nolde'un renkleri tamamlayıcı renklerin uyumuyla biraraya gelir. Kullandığı parlak sarılar, maviler, kırmızılar ve yeşillerle tanık olduğu savaş ve bunalım ortamının atmosferini izleyene hissettirir. Nolde bu baskıcı, gerilimli ortamın uyandırdığı ruhsal bunalımların etkisiyle fırçasına aldığı saf ve yoğun renkleri hırçın ve yırtıcı bir biçimde kullanmıştır. Nolde'un resimleri de diğer grup arkadaşlarında olduğu gibi derinlik etkisinden yoksundur. Fakat bunun yanında anlatımı renklerin diliyle yalın ve güçlüdür. Sanatçının “İsa'nın Yaşamı” adlı eserini Lynton şöyle yorumluyor:

“Çarpıcı renkleri, ürkütücü figürleri, sıkışık ve havasız uyumsuzluğu ancak biçimdeki simetriyle dengelenen bu kompozisyon, bakanlar üzerindeki tedirgin edici etkisini bugün de sürdürmektedir. Yararlandığı üslup özellikleri bu yapıtın ilkel sanattan çok, son dönem Ortaçağ Alman Sanatının bir uzantısı olduğu izlenimi yaratıyor. Nolde, dinine bağlı bir Hıristiyan değildi; onun aradığı sadece manevi bir coşkuydu.” (Lynton, 2009: 42).



**Resim 4. 80.** Emile Nolde, “İsa'nın Yaşamı”, 1911-12.

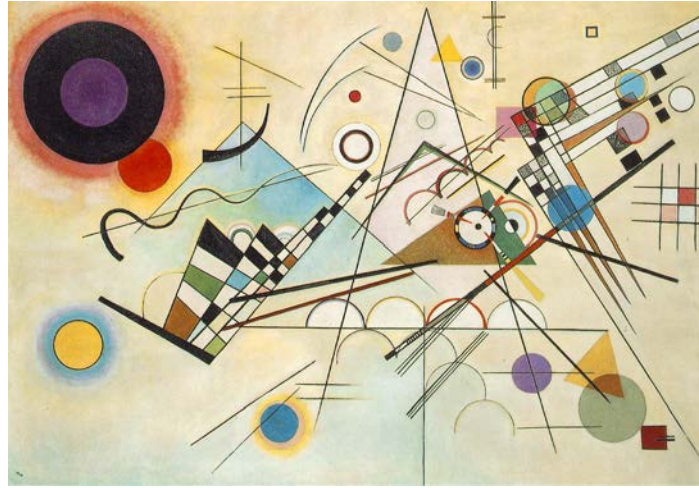
**Kaynak:** <http://www.wikipaintings.org/en/emil-nolde/crucifixion>

Bu topluluktan sonra 1911’de Kandinsky Frans Marc’la birlikte “Mavi Atlı” sanatçı topluluğunu kurdu. Bu sanatçıların amacı da sanat eserlerini gerçeğin yansıtılması için bir araç olmaktan çıkarmaktı. Öyle resimler yapmalıydılar ki izleyici bu resimlerle iletişim kurabilmeli onda kendi duygularını bulabilmeliydi. Kandinsky müziği bu anlayışta eserler verebilmek için örnek almıştı. Renkleri seslere benzetiyor, renklerin birleşerek ritim oluşturacağına inanıyor, izleyicinin bu resimlerde armoniyi sezineyeceğini düşünüyordu. Soyut sanatın öncüsü olarak kabul edilen Kandinsky’nin ilk resimleri izlenimcilerin etkisiyle sadece rengin etki gücünden yararlanarak yaptığı figür çalışmalardan oluşur. Sanatçı özlem duyduğu ruha seslenen resimler yapma arayışlarındayken Monet’nin bir resminin onu nasıl uyandırdığını şu sözleriyle anlatmıştır:

“Böylece, birdenbire ilk kez farklı bir tabloyla karşılaşıyordum. Beni şaşırtarak ve allak bullak ederek dikkatimi onun üzerinde yoğunlaştırmama yol açmıştı tablo. Resim silinmez bir etkiyle belleğime işlemişti. Hiç beklenmedik bir anda üstelik... En Küçük ayrıntılarda, renklerin dalga dalga gözümün önünde yayıldığını görüyordum. O zamana kadar benden gizlenmiş ve düşlerime sokulmuş olan paletin kuşku götürmez gücünden başka bir şey değildi bu.” (Goldberg, 2006: 32).

Bu tablo Monet'nin "Saman Yığılıları" adlı tablosuydu. Sanatçı önceleri tabloda neyin betimlendiğini anlamamıştı. Resimdeki motif yavaş yavaş belirmiş ve resim sanatçının belleğinde yer etmişti. Bu etkilenmeyle Kandinsky o zamana kadar kullanmadığı motifi resimlerinde kullanmaya başlar. Motiflerini, açık-koyu ve tamamlayıcı renklerin yardımıyla oluşturur ve resimlerinde ritim ve melodi duygusu uyandırır. Kandinsky her bir rengin kendi anlamı olduğunu ve renklerin insan psikolojini etkileyerek yanılısama etkisi uyandırdığını düşünür.

("Kandinsky, yirminci yüzyılın başında ilk soyut resim örnekleriyle iç dünyanın resmine katabileceklerini ispatlarcasına özgürlüğün tadını çıkarmıştı, O'na göre, sesler, şekiller ve renkler öznel anlatımlar için vazgeçilmezdi. Çünkü, onlar sanatçılara sonsuz kullanım olanağı sunarlardı. Bu konudaki en duyarlı açıklaması 'sesin görünebilir', 'rengin işitilebilir' olduğudur... Kandinsky'e göre içsel tını, renk ve zorunlu olarak biçimlerde aranmalıdır. Müzikte sesin nesnesiz titreşiminde, edebiyatta ise sözcüğün içsel anlamında gizlidir.") (Bulut, Ü. 2003: 102).



**Resim 4. 81.** Wassily Kandinsky, "Kompozisyon", 1923.

**Kaynak:**<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/>

Resimde soyutlamaya giden bir diğer isim de Paul Klee'dir. Sanatçı resimleriyle, politikanın iki yüzünlüğüne, savaşa ve sosyal adaletsizliğe bir karşı duruş sergiler. Doğal görüntülerden uzak çalışmalarını, çizgi ve renkle

özgürce şekillendirir. Savaşın kötü atmosferini uzaklaştırmak için savaşı anlatırken olayları soyutlayarak anlatma yoluna gider. Bulut, Klee'nin bu anlayışını şu sözlerle bizlere aktarır:

“Klee, bu yıllarda kullandığı çizim defterinde, ölümü yeni biçimler ve işaretlerle yorumlarken, kişisel ve evrensel senteze varmak üzere çalışmıştır. Bu resimlerde bombaları ifade eden koyu daireler veya trajediyi anlatan karartılmış yıldızlar görülür. Ayrıca sivri şekiller, diagonaller ve dikey çizgilerle, gerilim duygusunu arttırmaktadır. "Yıkım ve Umut"adlı litografisinde de daireler, üçgenler, yıldızlar, köşeli çizgiler, yaşayan biçimler olarak karşımıza çıkarlar. Yaşanan felâketlerin yorumu olan bu kompozisyonda kahverengi, açık mavi, sarı ve yeşilin uyumu görülür.” ( Bulut, Ü. 2003: 105).

Paul Klee'nin çalışmalarına yön veren en önemli öge renktir. Klee'nin kitabında yer verdiği renklerle ilgili şu sözleri dikkat çekicidir:

“(Ve renk kompozisyonu anlam değişimi için ne büyük imkanlar sunar.

Ton değeri olarak renk; örneğin kırmızı içinde kırmızı, yani bir kesiklikten ya genişçe yayılmış ya da alanı sınırlı bir kırmızı aşırılığına doğru tüm dağılım. Sonra sarıda aynısı (oldukça farklı bir şey). Mavide aynısı- ne kontrast!

Ya da taban tabana zıt renkler- yani kırmızıdan yeşile, sarıdan mora, maviden turuncuya değişmeler.

Olağanüstü büyük anlam parçaları.

Ya da gri merkeze dokunmayan, fakat daha sıcak veya daha soğuk bir gri bölgesinde karşılaşan kırılganlığın doğrultusunda veya tüm çevre üzerinde uzak düşmüş renk değişimleri.

En küçük koyuluktan ışıldayan renk senfonisine doğru ne muhteşem değişimler. Anlam boyutunda ne güzel perspektifler!” (Klee, 2007: 39).

Ağırlıklı olarak soyut çalışmalar yapan Klee, “Fire in the Evening” adlı çalışmasında yine rengin olanaklarından faydalanmıştır. Çalışmada ilk göze çarpan renk kırmızıdır. Kırmızı renk diğer renklerden daha küçük alan kaplamasına rağmen diğerlerini geri plana itmiştir. Bu etki kırmızının diğer renklere göre daha sıcak ve saf olmasından kaynaklanmıştır. Diğer renklerin daha mat ve koyu kullanılması kırmızının gücünü arttırmıştır. Sırasıyla mavi ve mor kendini gösterir. Renkler daha saf değerleriyle ya da ışık alma derecelerine

bağlı olarak göze çarpar. Sanatçı resimde renklerin nicelik, nitelik ve kontrastlık özelliğinden yararlanarak dengeyi sağlamıştır.



**Resim 4. 82.** Paul Klee, “Fire in the Evening”, 1929.

**Kaynak:** [http://www.paintingmania.com/fire-evening-115\\_19893.html](http://www.paintingmania.com/fire-evening-115_19893.html)

Klee her geçen gün resme daha da fazla önem veriyor, resmin özünün renk olduğuna inanıyor, bu yüzden de renkle ilgili tüm incelikleri bilmek istiyordu. 1910’ da günlüğüne şu sözleri yazmıştı: “Bir gün suluboya kutumdaki renkleri kullanarak içimden doğma renkler çıkarmayı başarmak zorundayım.” Bu özlemine Kuzey Afrika’ya yaptığı gezide kavuştuğunu hissetmiştir. O sırada otuz beş yaşında olan sanatçı, araya savaş girdiği için kendini tam anlamıyla resme verememişti. Fakat 1918’den ölümüne (1940) kadar kendini tümüyle resme adanmış ve geride sayısız eser bırakmıştır (Lynton, 2009: 220).

Süprematizm akımının öncüsü olan Kasimir Malevich, nesneyi tamamen yok sayarak “hiçlik” e ulaşmak istemişti. Hiçliğe giden yolda tamamen duygularıyla hareket ederken rengi göz ardı etmez. Resimlerini amacı



doğrultusunda tamamen boşaltan Malevich, beyaza boyadığı tuval üzerine tek bir siyah kare koyarak algının farklı yönlerine gitmesini engellemek istemiştir. Siya renk onun için saf duyguların simgesidir. Resimleri hiçbir nesneye yer vermese bile dışavurumcu bir yanı vardır.

20. yüzyıl Dışavurumcu sanattan soyut sanata doğru yol almıştı. Fakat bu sanat anlayışlarında sadece duygu ve coşkularla resimler yapılıyordu. yalnızca duyguyla yetinmeyen genç sanatçılar akılcılığa dayanan sanat arayışlarıyla “Kübizmi” in alt yapısını oluşturmaya başlamışlardı bile. Kübist sanatçılar da doğayı ele alıyor, fakat onlar Cezanne’ın öğrettiği gibi doğal yapıyı bozmadan öze inmeyi hedeflemişlerdi. Cezanne’ın doğada her şeyin küre ve koniden oluştuğu düşüncesini benimsemiş ve bu düşünceyi ileriye taşımaya karar vermişlerdi. Kübizmin öncüleri Pablo Picasso ve Georges Braque olmuştur.

Picasso ilk dönemlerinde İzlenimci sanatçıların etkisinde resimler yapmıştır. Konularını yoksul ve evsiz insanların yaşamından aldığı sahneler oluşturuyordu. Resimlerini az renklerle ve yüzeysel olarak çalışıyordu. Picasso’nun bu ilk dönem çalışmalarına soğuk mavi ve yeşiller hakimdir. Bu nedenle sanatçının bu dönemi “Mavi Dönem” adıyla anılır. Sanatçı bir dönemde Paris’in hareketli yaşamından (tiyatro ve sirk) konulara ağırlık vermişti. Bu resimleri de genellikle pembe renkten oluştuğu için bu döneme de “Pembe Dönem” adı verilmiştir. Picasso renge ne Fovistler ne de İzlenimcilerin verdiği değeri vermiştir. Resimleri genellikle tek rengin hakimiyetindedir.



**Resim 4. 83.** Pablo Picasso, “Trajedi”, (Mavi Dönem) 1903.

**Kaynak:**[http://resistenciarealista.blogspot.com/2012\\_09\\_01\\_archive.html](http://resistenciarealista.blogspot.com/2012_09_01_archive.html)

Picasso pek çok sanatçı gibi resimde ifadeyi güçlendirme yolları arıyor, bu arayışlarla resimlerinde bölmelere parçalamalara ve deformasyona başvuruyordu. Kubist tarzın ilk hissedildiği resmi “Avignon’lu Kızlar” adlı eseri olmuştur. Afrika maskelerinin etkisinin açıkça görüldüğü resimde geometrik çözümlenmelerle yerleştirilen figürlerin ten renkleri resmin geneline hakimdir.



**Resim 4. 84.** Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907.

**Kaynak:** [http://nalanyilmaz.blogspot.com/2008\\_10\\_01\\_archive.html](http://nalanyilmaz.blogspot.com/2008_10_01_archive.html)

Picasso sanatçının sosyal sorunlara duyarlı olması gerektiğine inanıyor resim sanatının gerektiğinde düşmana karşı bir silah görevi bile üstlenebileceğini savunuyordu. Bu anlayışıyla ünlü “Guernica” resmini yapmıştır.

İspanya'nın Guernica kasabası 1937'de faşist Franko ve onu destekleyen Almanya tarafından bombalanmış ve kısa bir süre içinde yerle bir edilmişti. Picasso bu vahşete seyirci kalmamış yaptığı bu eserle savaşın korkunç yüzünü tüm nefretiyle betimlemiştir. Sanatçı resmi tamamen siyah-beyaz renklerin hakimiyetiyle yaparak savaşın acı ve nefret dolu atmosferini simgelemiştir. Renksizlik yaşamın sona ermesiyle özdeşleştirilmiştir. Lynton bu eserle ilgili şu sözleri sarf eder:

(“Picasso bir duvar resminin geniş çerçevesi içinde, birtakım eylemleri ve simgeleri anıtsal bir düzenlemeyle bir araya getirdi. Resimdeki simgecilik açık olmamakla birlikte, figürlerin ne yaptığını, örneğin, atın acı çektiğini, boğanın kötü olduğunu çıkarabiliriz. Nerdeyse siyah- beyaz olan bu resim (bir serginin ortasında çok etkili bir renk tutumluluğuydu bu ), hava-sız ve mekan-sızdır. Elektrik ışığı, gaz lambası ve yangın, resme hemen hemen hiç ışık vermez gibidir.”) (Lynton, 2009: 189).

Picasso Guernica'nın yayınlanan fotoğraflarını görmüştü. Resimlerin onda yarattığı tüm duyguları bu resimle adeta kusar. Resmin ortasına, yerde sürünen bir atın doğrulmak için çırpınışı, sol tarafına İspanya'yı ve aynı zamanda merhametsizliği ve hoyratlığı simgeleyen boğa kafası onun altına ölü çocuğunu kucağında tutarak feryat eden bir anne yerleştirilmiştir. Tablonun sağında kollarını yukarı doğru uzatmış bir kadın figürü tanrıdan yardım ister gibi başını yukarı doğru uzatarak haykırmaktadır. Tüm bu kasvetli ve karanlık sahnelerin ortasında bir kadın elindeki bir lambayla aydınlığı getirmek ister gibidir. Orta bölümde üçgen formun içine yerleştirilmiş elinde kılıcıyla atın altında kalmış bir adam ve başını lambaya doğru kaldırarak lambadan yansıyan aydınlığın tüm bu acıyı sona erdireceği ümidi içinde bir genç kız...

(“Guernica bombardımanı güne gündüz meydana gelmiştir. Oysa burada sahneyi aydınlatan gün ışığı değil, bir elektrik ampulünün kör ışığıdır. Işığın yetersizliği dehşet duygusunu artırmaktadır. Yapaylığı ve renkleri yok edici yanıyla da, tablodaki siyahların, beyazların, grilerin varlığının nedenini açıklamaktadır; bunlar Picasso tarafından bir çırpıda seçilivermiş renklerdir. Sanatçı yaratımının son evrelerinde tuvale önce iki, sonra tek bir kocaman kırmızı bir gözyaşı katacak, akan kanı göstermek için kanın kendisini koymaya gerek olmadığına karar verecektir.”) (Thema Larousse, 1993: 319).



**Resim 4. 85.** Pablo Picasso, “Guernica”, 1937.

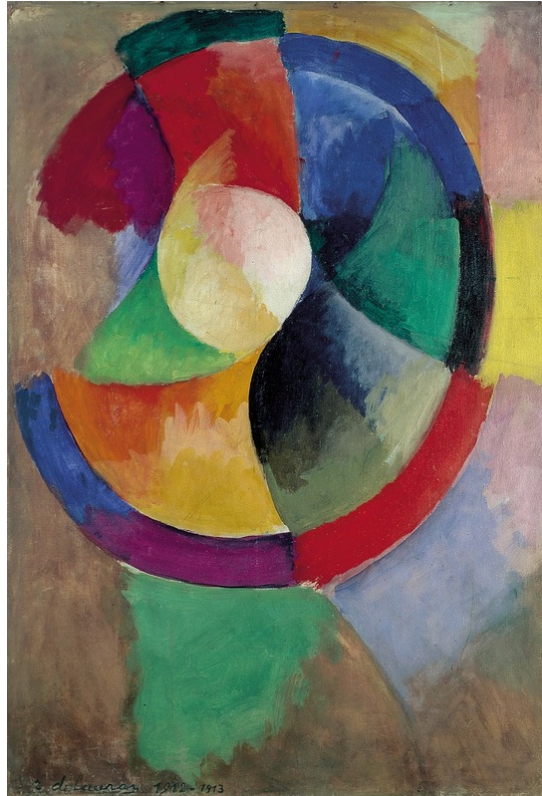
**Kaynak:**<http://www.pablopicasso.org/guernica.jsp>

Picasso, bitmek tükenmek bilmeyen enerjisi ve sanatsal merak duygusuyla 1930'larda gerçeküstücülüğe yaklaşmış fakat tam olarak bağlanmadan içgüdülerine dayanan bir tarz geliştirerek; kendini biçimleri

parçalamaya, çarpıtmaya, kübizmin dışavurumcu ve gerçeküstücülüğe yakın bir ifade biçimine vermiştir.

Kübizmin yaygınlık gösterdiği sırada İtalya’da Kübizmle pek çok açıdan benzerlik gösteren bir sanat anlayışı ortaya çıkar. Fütürizm adı verilen bu akımın sanatçıları art arda geçen zamanı bir ”an” olarak tuvallerine aktarmak istiyorlardı. Bu amaçlarına ulaşmak için fotoğraftan yararlanıyorlardı. Birkaç kez üste çekilmiş bir görüntüyü üst üste bindirerek resimlemeye çalışıyorlar, izleyiciye göz önünden saniye hızıyla geçen görüntüleri göstermeyi amaçlıyorlardı. Fütüristler sadece zamanı ve hızı yakalama isteğiyle yetinmemiş ses ve gürültüyü de resimlerine sokmak istemişlerdir.

Kübistlerden ve Fütüristlerden esinlenen Robert Delaunay ve karısı Sonia, hareketin resimle ifade edilmesiyle ilgilenmiş ve parlak renklerle resmettikleri daireler ve çemberlerle, ışıkla hareketi çağrıştırmayı başarmışlardır. Sadece renk ve dönen kompozisyonlar bu sonuca ulaşmalarını sağlamıştır.



**Resim 4. 86.** Robert Delaunay, “Dairesel Formlar”, 1912-13.

**Kaynak:** <http://www.karmasanat.com/d-on-asya-uygarliklari>

Kübizmin etkisiyle oluşan diğer bir sanat anlayışı da Neo-Plastisizm'dir. Bu sanat akımı, dikey ve yatay çizgilerin dengelerini ararken, ana renkler olan sarı, kırmızı ve maviyi kullanır. Bu akımın öncüsü Piet Mondrian'dır. Mondrian önceleri konularını doğadan aldığı kübist tarzda resimler yapıyordu. İlerleyen dönemlerde doğayı resminden tamamen atmayı amaçlayarak yeni arayışlara girmiştir. Sanat'ın doğaya egemen olması gerekir diyen sanatçının 1917'de bu konudaki görüşlerini yazdığı bir yazısına Turani kitabında yer vermiştir. Mondrian amacını şu sözlerle açıklar:

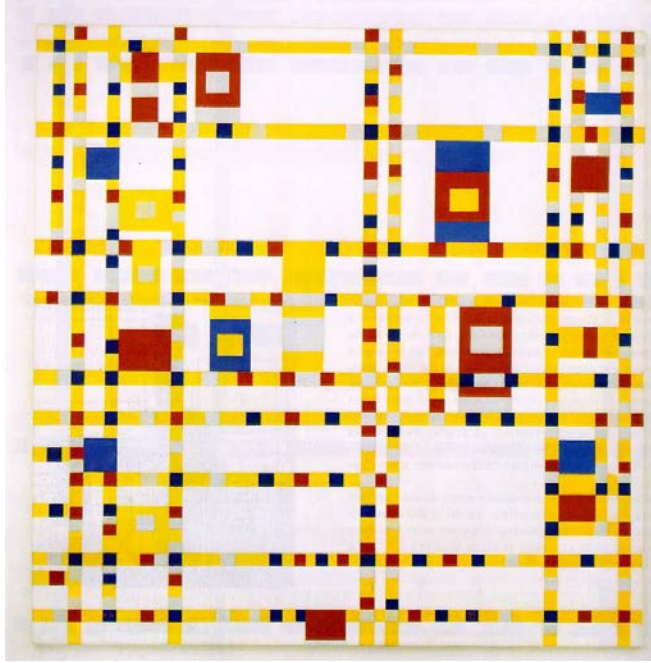
“Artistlerle ilgili kültürde, gittikçe beliren ve kesinleşen yasalar, doğanın gizli yasalarıdır ve sanatın kendilerine özgü tarzları ile devam ederler. Bu yasaların, doğanın yüzeysel görünüşünde az çok saklı olduklarını burada belirtmek gereklidir. Bunun için soyut sanat, eşyaların doğal tasvirine zıt olur, fakat genel olarak iddia edildiği gibi, doğaya zıt değildir. Bu sanat, insanın ham, ilkel ve hayvansal doğasına tezat halinde bulunur. Fakat o, gerçek insan yapısı ile aynı şeydir. Eşyanın yapısını değiştiren yasa, büyük bir öneme sahiptir. Resim yaparken, mümkün olduğu kadar saf olan ilkel renkler, doğal renklerin soyutlaştırılmasını gerçekleştirirler. Objeye bağlı olmayan sanat gösteriyor ki, ne bizim tasarladığımız gibi bir dış görünüşün ifadesidir, ne de bizim yaşadığımız yaşamın ifadesidir. Sanat daha çok tam gerçeğin ve gerçek hayatın tayin edilmeyen, fakat plastik sanatlarda gerçekleştirilebilen ifadesidir. Bundan dolayı, bizim iki çeşit gerçeği birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Birincisi, kişisel bir özelliği olan gerçek, diğeri evrensel olan gerçektir.

Benim, resimde değiştirmeye zorunlu olduğum ilk şey renkti. Saf renk lehine olarak doğa rengine son verdim. Doğa renginin tuval üzerinde gösterilemeyeceğini hissetmeye başladım. İç güdüsel olarak duymaya başladığım şey, resmin doğa güzelliklerini anlatabilmesi için, yeni bir yol bulmanın zorunlu olduğu idi... Benim için iki şeyi kavradığım problem aydınlanmış. Birincisi: Tasvir eden sanatta, gerçeğin, yalnız renk ve biçimin dinamik hareketlerinin dengesi ile anlatılabileceği; ikincisi: saf araçların, amaca ulaşmak için en etkili yolu garanti ettiği... Gittikçe, kompozisyonun sonunda bütün eğik çizgileri, dikey ve yatay hatlardan ibaret kalıncaya kadar çıkardım. Bu yatay ve dikey çizgiler, birbirinden ayrık ve serbest haç şekilleri meydana getirdiler. Denizi, göğü ve yıldızları gözlemleyerek, bunların fonksiyonlarını, birbirini kesen birçok dikey ve yatay çizgilerle biçimlendirmeyi denedim... Bu anda gerçeğin biçim ve oylum olduğunu anladım. Doğa oylumda biçimler meydana getirir. Gerçekte her şey oylumdur...

Bu prensipler benim çalışmalarım ile geliştiler. İlk resimlerimde oylum daima arka planda idi. Biçimleri belirlemeye başladım: Dikeyler ve yataylar dörtgen oldular. Daha hala bunlar bir arka plana karşın dağıntık biçimler halinde görünüyorlardı ve renkleri hala kirliydi.

Resimde birliğin eksikliğini anladığımdan dörtgenleri birleştirdim: Oylum beyaz, siyah ya da gri; biçim kırmızı, mavi ya da sarı oldu...” (Turani, 2007: 603-604).

Mondrian'ın yazılarından da anlaşılacağı gibi arayışlarında ona yardımcı olan unsurların en önemlileri renk olmuştur.



**Resim 4. 87.** Piet Mondrian, “Broadway Boogie-Woogie”, 1942-43.

**Kaynak:** <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/>

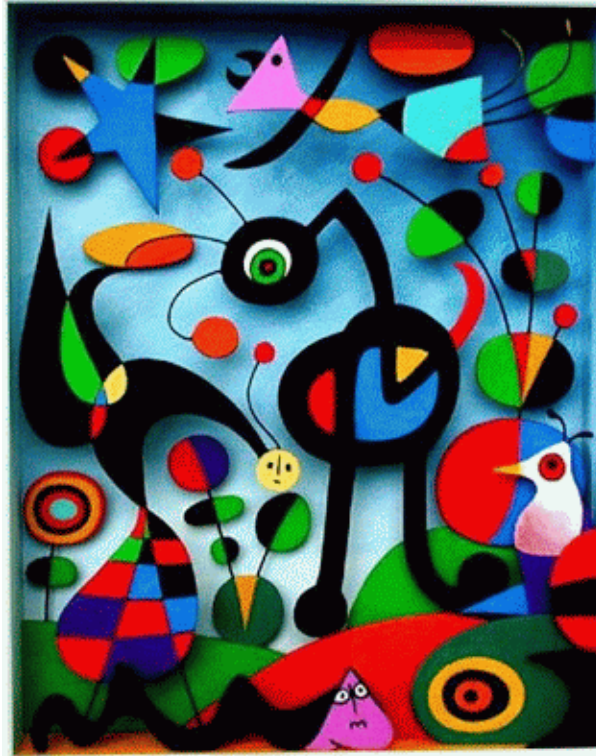
20. yüzyıl başlarında Almanya’da bazı genç sanatçılar gelişen tüm sanat akımlarına karşı çıkmış her türlü kültürel ve sanatsal değeri sorgulamaya başlamıştı. Bu değerleri yaptıkları çeşitli çalışmalarla ters yüz edecek biçimde saçmalıştırarak insanları düşünceye sevk etmeyi amaçlamışlardı. Dadaizm adı verilen bu yeni yaklaşımın akıldışılık, mantıksızlık gibi ilkeleri Fransa’da bazı sanatçılar için yeni denemeler yapma fırsatı oldu. Bu sanatçılar Sigmund Freud’un psikanaliz kuramından da oldukça etkilenmişti. Freud rüyaların bilinçaltımızın derinliklerinde gizlenen güçler tarafından belirlendiğini ileri sürmüştü. Genç sanatçılar artık rüyalarla ilgileniyor ve bilinçaltında saklı olan görüntüleri tuvallerine yansıtmak istiyorlardı. Gerçeküstücülük olarak adlandırılan bu akımın sanatçıları Salvador Dali, Marks Ernst, Joan Miro ve Rene Magritte’dir.

Gerçeküstücü sanatçılar rengi çok parlak ve temiz kullanırken güçlü kontrastlardan faydalanmışlardır. Salvador Dali’nin resimlerinde yer verdiği her bir nesnenin aynı anda pek çok şeyi betimlediğini görürüz. Sanatçı renkten,

biçimleri bölümlere ayırarak yanılısama yaratmak için faydalanmıştır. Gerçeküstücü sanatçılar içinde Joan Miro rengi kendine özgü kullanımıyla dikkat çeker. Onun resimleri diğer Gerçeküstücü sanatçılarda olduğu gibi sansasyonel ve acayip resimler değildirler. Buna rağmen resimleri tüm dünyada ilgi görmüştür. Sanatçının resimlerini Turani şöyle yorumlar:

“Acaba Miro’nun eserinin hangi büyüleyici niteliği vardır? Bu sihir gücünü biçimden mi alır? Fakat Miro’nun eserinde hemen hemen hiçbir biçim yoktur. Ancak öğeler vardır. Bunlar embriyoları, çocukların duvarlara karaladıkları tebeşir resimlere akraba olan ilkel tasvirleri, tarihten önceki çağlarda insanların mağara duvarlarına çizdikleri biçimleri anımsatan desenlerdir.

İnsanı bu kadar çeken sır renklerde midir? Maurice Raynal bu konuda evet diyor. Miro, Fovlar’ın Matisse ile birlikte terk ettikleri renkli lirizmi tekrar ele almıştır. Fakat Miro’nun paleti basittir. Birkaç temel renk, mavi, ateş kırmızısı, sarı, yeşil, siyah onun çalışmalarında yer alıp gayet tutumlu olarak kullanılmıştır.” (Turani, 2007: 615).



**Resim 4. 88.** Joan Miro, “Bahçe”, 1934.

**Kaynak:**<http://www.artplusstudio.com/our-classes.html>



#### 4.13. 1940' tan günümüze

İkinci Dünya Savaşı Avrupa'nın neredeyse tamamını etkilemiş ve mevcut sanatı bitme noktasına getirmişti. O dönemlerde yaygınlık gösteren soyut sanat çok sınırlı bir konumdaydı. Mondrian Paris'te gözlerden uzak yaşarken Kandinsky yaşama gözlerini yummuştu. Savaşın yarattığı felaket ortamından kaçan pek çok aydın ve sanatçı ABD'ye göç etmişti. Bu göçler ABD'nin sanat alanında adını duyurmasında etkili olmuştur. Soyut dışavurumculuk ve eylem resmi soyut sanat bünyesinde gelişme gösteriyordu. Eylem resmini benimseyenler kısa zamanda adlarını uluslararası alanda duyurmayı başardı. Arshlie Gorky, Cezanne ve Picasso'dan yola çıkmış ve kendi iç sıkıntıları ve korkularıyla yoğurduğu "Soyut Gerçeküstücülüğü" işledi. William De Kooning dışavurumcu anlayışını sürdürerek ününü borçlu olduğu figüratif sanatla soyutlama arasında bir yerde, zarif renk anlayışıyla resimler üretti. Sanatçı boyaları kalın fırçalarla ve geniş hareketlerle tuvaline aktarır. Kullandığı parlak renklerle resimlerine canlılık katar (Thema Larousse, 1993: 320).

Amerikalı sanatçı Jackson Pollock yeni bir yöntem geliştirmişti. Önceden hiçbir hazırlık ve taslak yapmadan, boyanın fırçadan damlatılmasıyla o anda içinden geldiği gibi resimler yapıyordu. Resim artık bir hayal ürünü olmaktan çok bir eylem göstergesi olarak algılanmaya başlar. Krausse'ın, Pollock'la ve soyut sanatçılarla ilgili yorumları aydınlatıcıdır:

("Resim yapmak onun gözünde hakiki bir eylemdi; sarhoş gibi bir kafayla ve trans halinde gerçekleştirilen bir eylem. Nihai ürünün nasıl olacağını bilmek imkansızdı. Pollock resimlerine hep sonradan isim bulurdu; "Drpping" yani "damlatma" yoluyla çıkarttığı iş ona ne çağrıştırıyorsa ona göre bir isim. Çoğunlukla bu ya bir numara olurdu, ya da resmi yaptığı günün tarihi. Bazen seyirciyi çağrışımlarında tamamen serbest bırakmak için resmi isimsiz de bırakabilirdi.

Soyut ressamlar kimseye bir şey açıklamak niyetinde olmamışlardır. İzleyici ikinci bir sanatçı gibi resmi anlamak, yorumlamak zorundadır. Böylece "kendi" özel resmini oluşturacaktır. Boyanmış tuval sadece bir dürtüden, bir çıkış noktasından ibarettir. Böylece yaratıcı bir anlamlandırma sürecine davet çıkaran resim elbette daima güncel kalacak, hiç eskimeyecektir; çünkü izleyici her bakışında ve yorumunda yeniden doğar. Ancak, izleyici üzerindeki renkleri

ve şekilleri anlamlandırmadığında, tuval gözümüze pekala kısmen boyanmış bir bez parçası gibi de görünebilir.

Soyut Dışavurumcuların çoğu, resimlerinin gerçeğe yakınlığını daha da vurgulayabilmek için eseri çevresinden yalıtıma yarayan kalın çerçevelerden kaçınmışlardı. Pollock'un "All-over-painting" resmi, yani boyaları tuvaline herhangi bir odak saptamadan en kenar noktasına kadar akıtması, sanki bu renk izleri tuval bitmeseydi sonsuza kadar böyle sürüp gidecekti izlenimi bırakır.") (Krausse, 2005: 109).

Sanat akımları, genellikle biri gelişme gösterirken bir diğeri veya birkaçı aynı anda gelişme gösterir. Soyut dışavurumculuk sürerken bir taraftan da Geometrik Soyutlamacı sanat anlayışı da ortaya çıkar. Bu anlayışı benimseyen sanatçılar resimlerini tamamen renkli geometrik alanlarla oluştuyordu. Resimler artık figürden tamamen arınmıştı ve izleyiciye renklerden başka hiçbir şey çağrıştırmıyordu. Geometrik Soyutlamacı ressamlardan olan Barnett Newman, Mark Rothko ve Ad Reinhardt, izleyicide meditasyon çağrışımlar uyandıran resimler yapmayı amaçlamışlardır. Newman devasa resimlerini tamamen renklerle kaplar. Resimlere bir süre bakıldığında renkler, gözü rahatsız edici bir biçimde gözün önünden hızla geçiyormuş gibi algılanır.

Renk Rothko için tek başına bir ifade aracıdır. Resimlerinde biçim kaygısı gütmeyen sanatçı, Gauguin'nin "bir litre mavi bir gram maviden daha mavidir" sözünü kendine rehber olarak almış gibidir. Rothko'nun sanatında rengin rolünü Bedri Rahmi Eyübolğlu şu sözlerle ifade eder:

("Rothko'nun rengi değerlendirmesi, Kristof Kolomb'un yumurtayı oturtması kadar sade bir gerçeğe dayanıyor. Dilediği rengi değerlendirmek istediği zaman, insan boyundan büyük satırları boyuyor. Üç-dört metre kareden küçük bir tek resmini görmedim. Üç metre uzunluğunda, iki metre genişliğindeki bir tablosunda herhangi bir renk, koyuluk değiştirmeden, dört metre kareyi kaplayabiliyor. Şimdi, başından bugüne kadar, bütün sevdiğiniz ünlü ressamları göz önüne getirin. Bunlar arasında, dört metre kare kaplayan bir kobalt mavisini, bir vermiyon kırmızısı veya benzeri bir renk hatırlıyormusunuz? Tekrar ediyorum öyle bir dört metre kare renk ki içerisinde, ne ufak bir çizgi, ne ufak bir benek, ne en belirsiz bir karaltı. Sıvama bir tek renk değil Rothko'nun rengi...Çin yahut İznik çinilerindeki gibi iç içe gizli renkleri var. Büyük bir dikkatle bunları ayrı koyulukta ayarlamasını biliyor. Altı metre kare toplayan bir resimde, dört metre kare toplayan sarının yanı başında bir gri ile bir mor uzanıyor. Bazı resimlerinde adlandıramayacağımız bir renk, beş on santimlik bir bordür halinde konuyu çevreliyor. Sarı olmasına,

sarı diyoruz bakarken. Ama ne sarısı bu? Adlandırmak imkansız. Dikkatle baktığımız zaman, sarı bazen koyu, bazen açık mor bir zeminin üzrinden geçiyor. Bazen kalın, bazen sulu, üstteki boya, alttakiyle acayip bir komşuluk kuruyor. Yer yer boyanın şeffaflığından bir seramik ustasıgibi faydalaniyor. Renk öylesine değerleniyor ki, duvarda. Beş-on dakika baktıktan sonra, yudumladığımız havaya karıştığını sanıyorsunuz. İşte size öyle tuhaf bir sarı ki, bu ne tarla ne tohum...” (Eyüboğlu, 2010: 30).



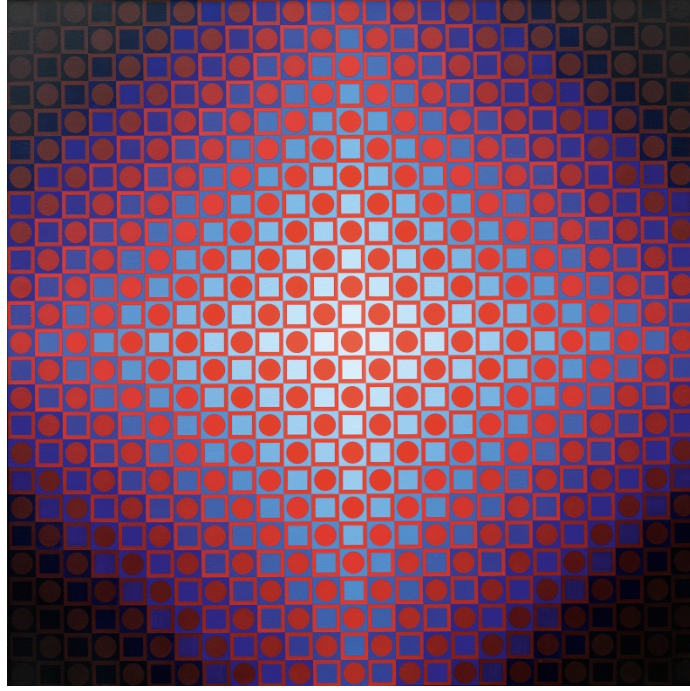
**Resim 4. 89.** Mark Rothko, “Toprak ve Yeşil”, 1955.

**Kaynak:**[http://en.wikipedia.org/wiki/Mark\\_Rothko](http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Rothko)

(“Yeni Kontrüktivizm akımının ressamaları için renk efektleri, Newman veya Rothko’ya kıyasla metafizik gizemlerle ilgili değildir; renk, insanın değişik etkilerini deneylerle saptayabileceği bir fizik fenomeninden ibarettir. Bu sanatçılara göre, bir sanat eseri soyutlama yöntemiyle değil, somut resim öğeleri olarak alanın, çizginin, hacmin, mekanın ve rengin doğru kullanımıyla meydana gelir. Bu yüzden, tek nesnesi renk olan kendi resimleri figüratif olmamasına rağmen gayet somuttur...”

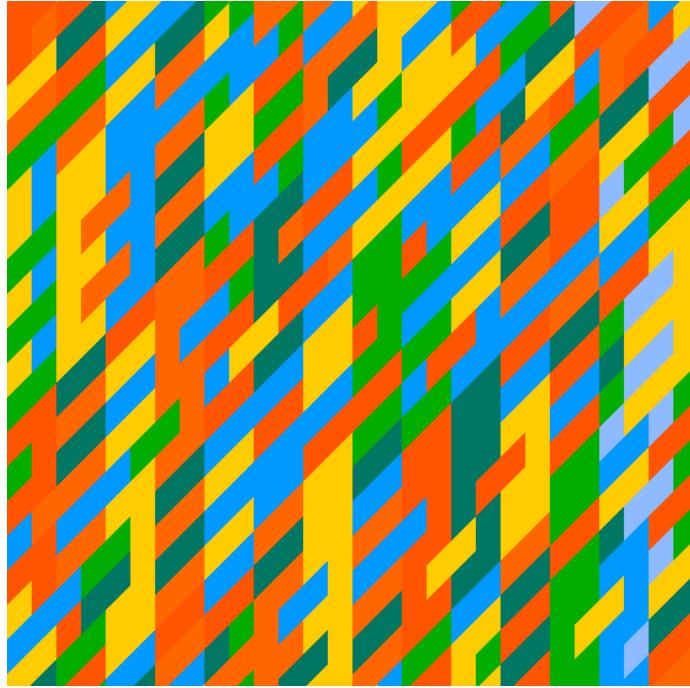
Renklerle biçimlerin insan üzerindeki etkisini irdeleyen başka bir akım da “Op Art”tır (“Optical Art”, yani “Optik Sanat”). Op Art ressamlarının göz önünde uçuşmaya ve dansetmeye başlayan resimleri 1950’lerin ve 60’ların iç dekorasyon ve dizayn dünyasında oldukça etkili oldular. Op Art’ın babası ve en önemli temsilcisi Victor Vasarely’dir. Daha 1930’larda optik yanılsamalar üzerine çalışmalarda bulunan sanatçı, İzlenimciler gibi görme olgusunun doğasıyla ilgileniyordu. Kadın ressam Bridget Riley aynı sorunsaldan hareketle durağan resmin içinde hareket yaratmakla uğraştı. Fransız Noktacıları Seurat ve Signac’la yoğun bir biçimde ilgilendikten sonra zıt ve uyumlu renklerin gözde ne tür hareketlilikler yarattığını keşfetti. “Bant Resimler”inde gayet ince hesaplanmış renk ve biçim tezatları resmin yüzeyini hareketlendirir, gözde

kalıcı imajlar ve hareketler yaratır. Karşımıza şaşırtıcı, yanıp sönücü mekanlar ve etkili hareketler çıkar.“) (Krausse, 2005: 111).



**Resim 4. 90.** Victor Vasarely, “Boglar II”, 1966.

**Kaynak:**<http://funstuffcafe.com/victor-vasarely>



**Resim 4. 91.** Bridget Riley, “Ease”, 1987.

**Kaynak:**[http://nadav.harel.org.il/Bridget\\_Riley/](http://nadav.harel.org.il/Bridget_Riley/)

Rengin kendine has değeriyle ilgili araştırmalar daha 1930'larda başlamış, De Stijl akımı sanatçısı olan Doesburg temel sanat ilkeleri ortaya koymuştu. Daha sonra bu ilkelerin kuramlaştırılmasında Josef Albers de etkin rol oynamıştır. Albers renklerin karakterlerini ve birbirleriyle ilişkilerini irdelediği "Kareye Övgü" adlı resminin pek çok çeşitlemesini yapmıştır. Sanatçı rengi biçime eşlik eden bir unsur olarak kabul etmez. O rengi sanatsal çabanın asıl amacı olarak görür. Albersle bağımsızlaşan renkler birbirleriyle etkileşime girer. O bu etkileşimler esnasında rengin kendi değerini koruduğunu düşünür. Albers, "Renk", der, "tıpkı insan gibi iki şekilde hareket eder: Önce kendini gerçekteşirmeye çalışır, sonra da başkalarıyla ilişkiye girer." (Krausse, 2005: 111)."

Renk, Frank Stella, Kenneth Noland ve Ellsworth Kelly gib "Sert Köşe" akımı sanatçılarının da başrolündedir. Resimlerini tamamen saf renkler oluşturur. Renk yoksa onların resimleri de yok olmuş sayılır. Stella resmin görünenden başka hiçbir şeye atıfta bulunmasını istemez. Görünenin arkasında gizlenmiş başka anlamlar aramanın faydasızlığına inan Stella, resimlerinde parlak boya larla sade geometrik biçimler meydana getirir. Böylece resimleri izleyici tarafından doğrudan algılanabilir hale gelir.



**Resim 4. 92.** Frank Stella, "Moultonville II", 1966.

**Kaynak:** <http://poulwebb.blogspot.com/2011/08/frank-stella-part-1.html>

Yves Klein kendine özgü mavi rengi ve yaptığı olağandışı resim tarzıyla sanat tarihinde yerini almıştır. Sanatçı sadece mavi renk kullanarak sayısız resim yapmıştır. Mavi renk sanat tarihinde aşkınlığın rengi, Romantizmden bu yana da sonsuzluk özleminin rengi olmuştur. Klein çıplak kadın vücutlarını tamamen mavi boyayla boyuyor, yere serdiği dev boyutlu tuvalerin üzerinde çeşitli şekillerde döndürerek tamamen rastlantısal görüntüler oluşturuyordu.



**Resim 4. 93.** Yves Klein, “Antropometrie”, 1960.

**Kaynak:**<http://picasaweb.google.com/sztukawspolczesna/YvesKlein>

II. Dünya savaşından sonra gelişen sanayi ve teknolojiyle birlikte üretimin artması, tüketimi artırmak için çeşitli yollara başvurmayı gerektirmiştir. Tüketimi cazip hale getirmek için reklamlar, renkli afişler, resimli dergiler hatta romanlar kullanılmaya başlanmıştır. Tüm bunların sonucunda yeni bir tüketim kültürü doğmuştur. Hızlı ve bilinçsiz tüketim, sanat dünyasında da yankı bulmuş ve Pop Art akımıyla kendini göstermiştir. Pop Art sanatında gündelik yaşam gereçleri, yiyecek paketleri, çizgi roman resimleri, pop starlar, sinema kahramanları, reklam araçları vb. nesnelere

resimlere konu olmuştur. Bu akımın önde gelen sanatçıları; Richard Hamilton, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenbourg, Keith Haring'dir.

(“Pop Art'ta ışık, renk ve biçim o güne kadar olduğundan daha da popüler hale gelmiştir. Gündelik yaşam içerisinde en bilindik nesnelere sanat yapıtı olarak sunan Pop Art, ışık kaynaklarını plastik nesnelere olarak kullanmıştır. Görsel kitleiletişim araçlarının bugünkü cazibesini sağlayan ışık ve renk estetiği, çıkış noktasını bu akımdan almıştır. Bu nedenle Pop Art, görsel iletişim araçlarına söyleyecekleri sözü, ışık ve renkle en etkili biçimde ifade edebilme olanağı sunmuştur.”) (Per, 2012. 118).



**Resim 4. 94.** Andy Warhol, “Marilyn”, 1950.

**Kaynak:** <http://www.strikingly.com/edar308mg#4>

70'li yılların sonunda genç ressamlar son dönemlerde ortaya çıkan pek çok sanat akımına karşı çıkar. Özellikle kavramsal sanat ve onun takipçilerinin neden olduğu bir sanatsal kirlilik meydana gelmiştir. Her fikri olan kendini sanatçı sanıyor ve ortaya niteliksiz ürünler çıkarıyordu. Tüm bunlar, sanat dünyasında bir bıkkınlık yaratmıştı. Genç sanatçılar duygularını daha anlaşılır yollarla ifade etme özlemi duymuşlar ve yeniden tuval resmine dönerek tüm duygularını adeta boya ile yoğurarak içlerinden geldiği gibi tuvale aktarmaya başlamışlardı. Bu anlayış Yeni-Dışavurumcu sanat olarak adlandırılmıştır.

Yeni-Dışavurumcu sanatçıların yeniden tuval resmine dönmeleri, eskiye geri dönüş olarak görülmüş ve sanatçılar eleştirilere maruz kalmıştı. Fakat tüm bu olumsuz eleştirilerin yanında, 80'li yılların sanatsal oluşumundaki duygusallıktan tamamen arınmış tutarsız düşüncelerine karşı sanatın tepkisiz kalamayacağı görüşü de vardı. Yeni-Dışavurumcu sanatçılar, eskiye geri dönüşü kabul etmiyor, eskinin sanat anlayışını yepyeni bir biçimde yeniden ele alarak sanatı daha anlaşılır hale getirmek istediklerini savunuyordu.

Bu sanatçılardan Kiefer, resimlerini boyanın yanında gündelik hayata ait çeşitli malzemeler (saman, kurşun, kil vb.) kullanarak oluştururken, resimleriyle savaş anılarına atıfta bulunur; Alman ressam Georg Baselitz, figürlerini tuvaline tepetaklak çizerken rengi temel ifade aracı olarak kullanır. Boyanın algılanabilirliğini arttırmak için kalın fırçaları geniş hareketlerle kullanır; Jiri Georg Dokoupil, figürlerinin ruhsal bozukluğunu renk zıtlıklarıyla gösterir. Nitekim, karanlık-aydınlık zıtlığı üzerine kurguladığı “Esther” adlı resminde, figürün ruhsal durumu çürümüş bir gri renkle betimlenmiştir; Helmut Middendorf, toplumun modern dünya karşısında düştüğü güç durumu konu alan resimler yapar. Mavi ve siyah renklerin hakim olduğu “Uçak Düşü” adlı resminde, turuncu renk, teknolojik gelişmeler içinde boğulan insanlar gibi siyah ve maviler içinde ölüm-kalım mücadelesi veriyor gibidir.



**Resim 4. 95.** Anselm Kiefer, “Kızıl Deniz”, 1984-85.

**Kaynak:** <http://www.siu.edu/~ejoy/KiernanBarcilonText.htm>





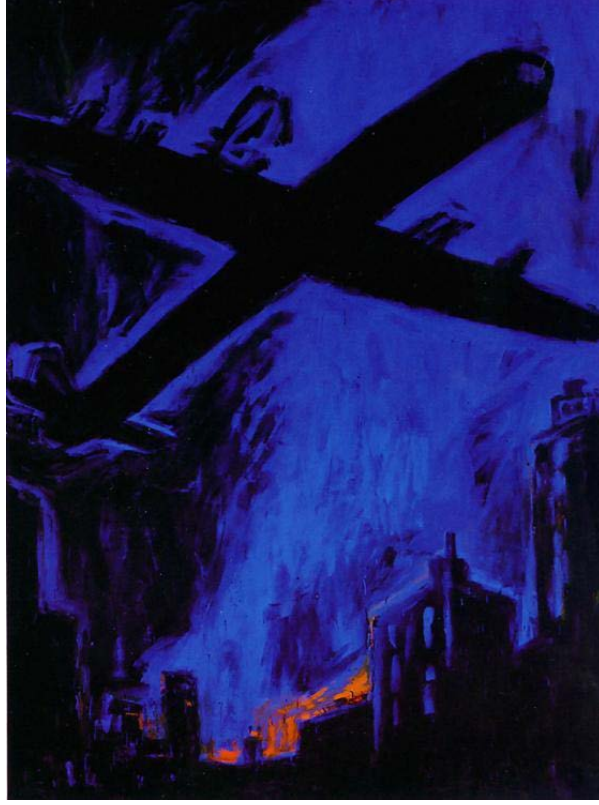
**Resim 4. 96.** Georg-Baselitz, "Orange Eater", 1982.

**Kaynak:** <http://art-maniac.over-blog.com/tag/B.M.C./4>



**Resim 4. 97.** Jiri Georg Dokoupil, "Esther", 1983.

**Kaynak:** <http://art.findartinfo.com/art.asp?i=17&p=4&old=1>



**Resim 4. 98.** Helmut Middendorf, “Uçak Düşü”, 1982.

**Kaynak:**<http://www.mhysw.com/article.asp?id=1652440>

Günümüzde artık resim sanatı sınırları tamamen aşmış bir çeşitlilikle varlığını sürdürmeye devam ediyor. Ne kadar farklı sanat anlayışları çıkarsa çıksın, renk, her durumda duyguların ifadesinde vazgeçilmez bir unsur olarak kalacaktır.

## SONUÇ

### 5.1. Özet

Resim sanatıyla mağara duvarlarında hayat bulan renk, mağaradan dış dünyaya, kaya duvarlarına taşınmış, oradan da çeşitli toplumların eserleriyle, varlık gösterdikleri tüm yeryüzüne yayılmış ve her dönemde farklı anlamlara bürünerek günümüze kadar ulaşmıştır. Mağara adamının fırçasında yaşam rengi olan kırmızı, Mısırlı sanatçının temel rengi olmuştur. Antik Dönemde soyluluk ve asalet rengi olan mor, Hristiyanlıkta yas rengidir. Ortaçağda lacivert tanrısal bir anlam yüklenerek kutsal figürlerde tercih edilmiş; sarı, tanrı

ile kulları arasında bir köprü görevi gördüğünden fonda vazgeçilmez renk olarak kullanılmıştır.

Rönesans'ın bilimsel buluşlarıyla sırlarını açığa çıkaran rengin maddesi, ışık – gölge oyunlarına olanak sağlayarak hacim ve perspektif duygusu yaratmıştır. Barok'la renk nesneden bağımsız kullanılarak rahat bir nefes alırken, Romantizm'le görünenin ötesine tercüman olmuştur. İzlenimci ressamın ışığı olan renk, Dışavurumcu ressamın iç dünyasına ışık tutarken, modern sanatın yolunu aydınlatmıştır; Modern sanatla parçalanmış objeyle birlikte resme derinlik katmış, soyut resmin anlatım aracı olmuştur.

Görüldüğü gibi insanlık tarihiyle varlık gösteren renk, asırlar öncesinde nesneye ve düşünceye göre şekillenirken, toplumların sosyal ve bilimsel gelişimiyle birlikte değişim göstererek, günümüze ulaşmıştır. Bugünün sanat anlayışında renkler daha çok soyut resimlerin biçimsel ögesi olarak karşımıza çıkarken her zaman olduğu gibi duygu dünyamıza sesleniyor ve seslenmeye de devam edecektir.

## 5. 2. Çalışmanın Literatüre Katkısı

Çalışmada resim sanatında renk olgusuna geniş bir çerçeveden bakılmıştır. İlk çağlardaki mağara döneminden günümüze kadar ortaya çıkan sanat akımları ve eserleri incelenmiş, dönemin önde gelen sanatçıları ve eserleri üzerinde durulmuştur. Çalışma sanat tarihi alanında, gerek resim sanatı, gerekse diğer görsel sanat alanlarında renk veya herhangi bir sanatçı hakkında araştırma yapmak isteyenler için kaynak teşkil edecektir.

## 5.3. Araştırma Kısıtları

Araştırma konusu olan renk kavramı, Görsel Sanat dallarından olan resim sanatı içinde ele alınmıştır. Rengin ilkel dönemden başlanarak günümüze kadar ortaya çıkan sanat anlayışlarıyla birlikte geçirdiği gelişim ve değişimi incelenirken, araştırma dönemin sanat akımları ve bu akımın önde gelen sanatçılarının eserleriyle sınırlı tutulmuştur. Eserler, orijinallerine ulaşma imkanı bulunamadığından, yalnızca kitap veya internet kaynakları aracılığıyla incelenebilmiştir.

#### 5.4. Geleceğe Yönelik Çalışma Alanları

Akademik eğitimim resim ve grafik tasarım alanında gerçekleşmiştir. Gelecekte de bu iki alanın ortak konuları üzerine çalışmam, verimin üst düzeye çıkmasına katkı sağlayacaktır.

### KAYNAKÇA

#### KİTAPLAR

Anderson, M. (1991). Renklerle Tedavi. A. Küçükatalon (çev.). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Ana Britannica. (1987), 5.Cilt, İstanbul: Ana Yayınları.

AKKAYA, T.(2000). Ortodoks İkonaları. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Aydın, E. D. (2008). Görsel İletişim Tasarımı Temel Ders Notları. İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.

Aykut, M. (1973). Renk Üstüne. Ankara Sanat Dergisi. 7.83, 10.

Beksaç, E. Akkaya, T. (1990). Kaynak ve Kökleriye Avrupa Resim Sanatı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Brinkmann,V. (2006). Renkli Tanrılar, İstanbul: Ege Yayınları.

Bulut, Ü. (2003) Avrupa Resminde Üslûp ve Anlam İlişkisi, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Çağlarca, S. (1993). Renk ve Armoni Kuralları. 5. Baskı. İstanbul. İnkılap Yayınevi.

ÇİĞ, M. İ. (2008).Bereket Kültü ve Mabet Fahişeliği.5. Basım. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Deliduman, C. , İstifoğlu O. ( 2006). Temel Sanat Eğitimi. Ankara: Gerhun Yayıncılık.

Durmuş, A. (2006), Resim Neyi Anlatır, İstanbul: İstiklal Kitabevi Yayınları.

Eco, U. (1999). Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, A,Kemal (çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Epikman, R. (1951).Rubens'in Sanatı, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Ersoy, N. (2007). Semboller ve Yorumları. 3. Baskı. İstanbul: Dönence
- Fischer, E. (1993). Sanatın Gerekliliği. Ç. Cevat (çev.) 7. Baskı. Ankara: Verso Yayıncılık.
- Gerez, J. H. (1981). Renklerin Dili. Ankara Sanat Dergisi. 15. 179, 20.
- Gogh, V. V. (1996). Theo'ya Mektuplar. . K. Pınar (çev.) 2. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gombrich, E. H.(2007).Sanatın Öyküsü, E, Erol ve E, Ömer.(çev.)5.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökaydın, N. (1989). Eğitimde Tasarım ve Görsel Algı. İstanbul: Sedir Yayınevi.
- Guineau, B. , Delamare, F. (2007). Renkler ve Malzemeleri. T. Orçun (çev.). 1.Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HAUSER, A. (1995).Sanatın Toplumsal Tarihi, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Holtzschue, L. (2009). Rengi Anlamak. A. Fuat (çev.). 1. Baskı. İzmir: Duvar Yayınları.
- Işingör, M. , Eti, E. , Ashier, M. (1986). Temel Sanat Eğitimi Resim Teknikleri Grafik Resim. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kanat, A. (2003). Renk ve Duyu Psikolojisi. 2. Basım. İzmir: İlya Yayınları.
- Kandinsky, W: (2005) Sanatta Ruhsallık Üzerine, G, Ekinci (çev.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Klee, P. (2007). Modern Sanat Üzerine, 3. Basım, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Krausse, A. C. (2005), Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, D, Zaptcıoğlu (çev). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- MEGEP (2007). Grafik ve Fotoğraf Renk. Ankara: MEB Yayınları.
- Nissen, H. J. (2004). Ana Hatlarıyla Mezopotamya. Z. Zühre, İ. (çev.). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Parramon, J.M. (1992). Resimde Renk ve Uygulanışı. E. Erol (çev.). 1. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Söğüt, B. (t.y.). İnorganik Pigmentler. Boya Ve Kimyevi Maddeler Sanayi Tic. Ltd. Şti. İstanbul.
- Südor, G. (2006). Temel Sanat Eğitimi. İstanbul: Tiglat Yayınevi.

- Sinemoğlu, N. (1984).Tarih Öncesinden Bizans'a Sanat Tarihi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Tansuğ, S. (2006). Resim Sanatının Tarihi. 6. Basım. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Temizsoylu, N. (1987). Renk ve Resimde Kullanımı.Eskişehir.
- Thema Larousse. (1994). İstanbul: Milliyet yayınları.
- Turani, A. (2007). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Uçar, T. F. ( 2004) Semboller ve Görsel İletişim (1), İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Wölfflin, H. ( 2000) Sanat Tarihinin Temel Kavramları, 5.Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wundram, M. (2008). 15 ve 16. yüzyıllarda Avrupa Resmi. İstanbul: Tascen/Remzi Kitabevi.
- YAMAN, İ. , SUNGUR, S. , ÖZER, C. (2012). Sanat Tarihi 12. Sınıf Ders Kitabı. 4. Baskı. Ankara: MEB Yayınları.

## **BİLDİRİ VE MAKALELER**

- Eroğlu, Ö. (1996). Ortaçağ ve Rönesans Resim Sanatı. Mozaik Dergisi. 1.6.
- Eyüboğlu, B. R. (Nisan 2010) "Resmin Dört Temel Direği: Renk- Leke- Benek-Çizgi" Güzel Sanatlar Dergisi. 37, 32.
- Goldberg, I. (2006). Kandinsky, K, Özsezgin (çev.) Artist Dergisi. 32.
- Küçükerdoğan, R. (2011). Tasarımda Renkler, Renklerin Dili ve Kurum Kimliğine Yansımaları. Görsel İletişim Kültür Dergisi. 42, 68.
- Renklerden Nasıl Etkileniriz. (2008). İçmimari Tasarım ve Yaşam Kültür Dergisi. 10.3, 92.
- Ölmez, F.N. (2003). Tekstillerde Renkler Üzerine Simgesel ve Alegorik Bir Değerlendirme.Türk Sanatları Araştırmaları Dergisi. 1.1, 20.
- Samurçay, N. (2005). Renkler ve Kişilik Yapısı. Artist Dergisi. 7.58, 32.
- Seyidov, M. (1988). Gök, Ak ve Kara Renklerin Eski İnançlarla Alakası. Y, Orhan (çev.). Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi. 52, 36.
- Per, M. (2012) .Resim Sanatında Rengin Tarihsel Süreçte İncelenmesi. İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi. 2.4, 118.

Yılmaz, İ. (2002). Renk Sistemleri, Renk Uzayları ve Dönüşümler. Selçuk Üniversitesi Jeodezi ve Fotogrametri Mühendisliği Öğretiminde 30. Yıl Sempozyumu. Konya: Selçuk Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Jeodezi ve Fotogrametri Mühendisliği Bölümü, 341.

## TEZLER

Albers, J. (1980). Interaction of Color. London: Yale University Press. s.

68'den Yıldırım, C. Başlangıcından İzlenimcilik'e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı, Yüksek Lisans Eser Metni. (Mayıs 2009), s. 36. (Söz Konusu Bilgiyi Yıldırım, Albers'in kitabından aktarmaktadır).

Behbahani, N. S. (2011). Theoretical Review on Color in Interior Space: An Experimental Assessment of Iranian Houses. Yüksek Lisans Eser Metni. Gazimagusa: Eastern Mediterranean Üniversitesi.

Coşkun, N. (2006). Resim Sanatında Renk – Özbağlantıları. Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çakır, İ. H. (2011). Arkaik Dönem Yunan Seramiklerinin İncelenmesi ve Günümüz Yorumlamaları. Yüksek Lisans Eser Metni Afyon: Kocatepe Üniversitesi.

Itten, J. (1954). The Art Of Color [Renk Sanatı], Van Nostrand Reinhold, s.385'ten Yazıcıoğlu, İ. Renk Teorileri ile İlgili Tarihsel Bir İnceleme, Yüksek Lisans Eser Metni. (1990), s.173-174. (Söz Konusu Bilgiyi Yazıcıoğlu, Itte'nin kitabından aktarmaktadır).

Lowry, B. (1972). Sanatı Görmek. Y. Necla ve G. Zahir. (çev). Birinci Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. s. 33'ten Coşkun, N. Resim Sanatında Renk- Öz Bağlantıları, Sanatta Yeterlilik Tezi. (2006), s. 54-61. (Söz Konusu Bilgiyi Coşkun, Lowry'nin kitabından aktarmaktadır).

Mellaart, J. (1960). Excavations at Hacilar, Fourth Preliminary Report. Anatolian Studies XI, 1961. s.101 den Mijde, Y. Anadolu'da Neolitik Dönem Sanatı ve Merkezleri. Yüksek Lisans Eser Metni. (Ankara 2008), s. 79. (Söz Konusu Bilgiyi Yıldırım, Mellaart'ın kitabından aktarmaktadır).

Yıldırım, C. (2009). Başlangıcından İzlenimcilik'e Kadar Resimde Rengin Simgesel Kullanımı, Yüksek Lisans Eser Metni. İstanbul: MSGÜS.

Yıldırım, M. Anadolu'da Neolitik Dönem Sanatı ve Merkezleri. Yüksek Lisans Eser Metni. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Akkaya, T. (t.y). Jacques Louis David Ve Horatius Kardeşlerin Yemini.  
<http://www.sanatvebilgi.com> ( Eylül 2005 ).

Basic Color Theory by Kandinsky. (t.y.).  
<http://www.shotaddict.com/wordpress/2007/03/26/3070.html>  
( 1 Temmuz 2013).

Boddy-Evans, A. (t.y.). Colors of Ancient Egypt.  
<http://africanhistory.about.com/od/egyptology/ss/EgyptColour.htm>  
(5 Temmuz 2013).

Boya Nedir, Bileşenleri Nelerdir? (t.y.)  
<http://www.dekorasyonhane.com/boya-nedir-bilesenleri-nelerdir.html>  
( 1 Temmuz 2013).

Cmyk-rgb. (2012).  
[http://www.grafikerler.org/grafiker-ve-grafik-ile-ilgili-tanimlar/35298-cmyk-rgb-\(nedir.html](http://www.grafikerler.org/grafiker-ve-grafik-ile-ilgili-tanimlar/35298-cmyk-rgb-(nedir.html) ( 6 Haziran 2013).

Frigya Sanatı (2012).<http://www.kulturelbellek.com/frigya-sanati/>  
(5 Temmuz 2013).

Josef, A. (2011). Color Theory.  
<http://www.studyarthistory.com/josef-albers---color-theory-255.php>  
( 15 Haziran 2013).

Mısır Sanatı-Eski Mısır Uygarlığı. (t.y.).  
<http://www.gorselsanatlar.50megs.com/rbilgi/misirsanati.htm>  
( 5 Temmuz 2013).

Osborne, R. (2006). Thoughts on the Teaching of Colour Theory.<http://www.coloracademy.co.uk/ColorAcademy%202006/subjects/education/education1.htm> (30 Haziran 2013).

Pigment (2013). <http://tr.wikipedia.org/wiki/Pigment> (2 Temmuz 2013).

Renk Teorileri. ( 2008). <http://www.grafikerler.net/renk-teorileri-t18634.html>  
( 5 Haziran 2013).

Seçkin, Y. Savacı, F. A. (t.y.) Goethe'nin Yaşamsal Dialektiğinin Renksel ve Formsal Morfolojisine Bir Yaklaşım  
[www.iyte.edu.tr/~acarsavaci/GOETHE.doc](http://www.iyte.edu.tr/~acarsavaci/GOETHE.doc) ( 10 Haziran 2013).

Şener, E. (2012). Anlamlar ve Semboller, Renkler ve Anlamları.  
<http://www.yasaminrenkleri.com/anlamlar-ve-semboller/her-yonu-ile-sari.html> ( 10 Haziran 2013).

Üst Paleolitik Dönemde Boyama Teknolojisi (2013).



<http://www.anlasana.com/egitim/ust-paleolitik-donemde-boya-teknolojisi.html> ( 3 Temmuz 2013).

Zeugmanın Tarihi. (t.y). <http://gutat.gantep.edu.tr/zeugma3.htm>  
(Temmuz 2013).

## **RENGİN KOMPOZİSYONLARIMA YANSIMASI**

Renk, çağlardır insanoğlunun duygularını ve düşüncelerini ifade edebileceği en temel araç olmuştur. İlk ressam olan mağara insanının, duygu ve düşüncelerine hayat veren renk, günümüze kadar pek çok ressamın fırçasında farklı duygulara hayat vermeye devam etmiştir.

Rengin kullanımı ve ifade biçimi her sanatçının kendi duyuş ve görüşü paralelinde gelişim göstererek eserine yansır.

Aşağıda yer verilen resimler, renk, biçim ve formun duygu dünyamda şekillenerek kompozisyonlarıma yansıma biçimine örnek teşkil etmektedir.



**Resim 5. 1.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 2.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 3.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 4.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 5.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 6.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.

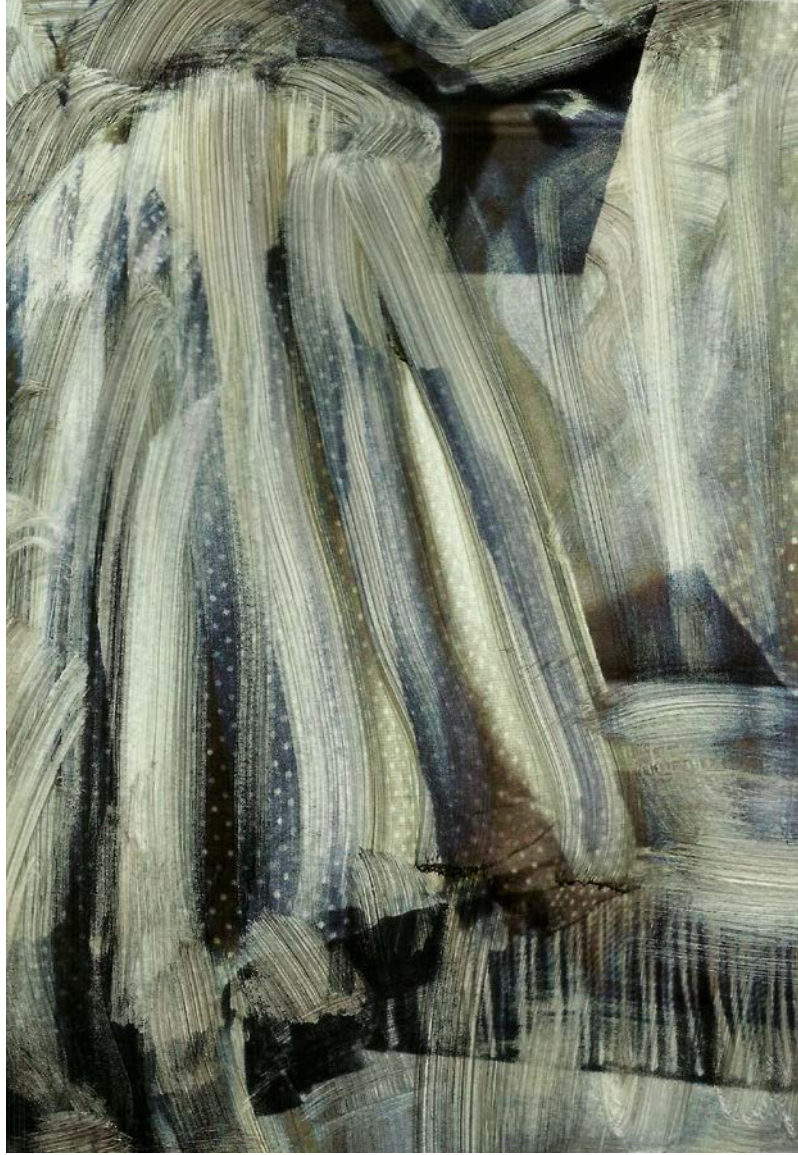


**Resim 5. 7.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.





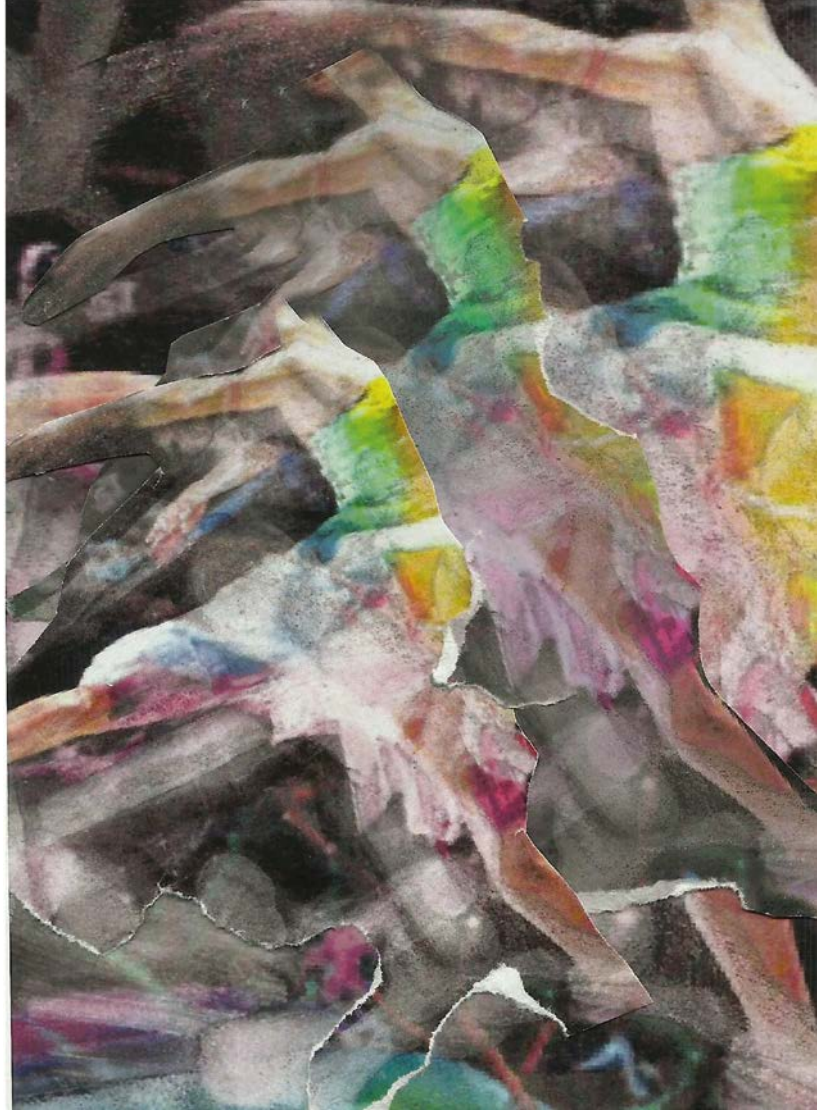
**Resim 5. 8.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



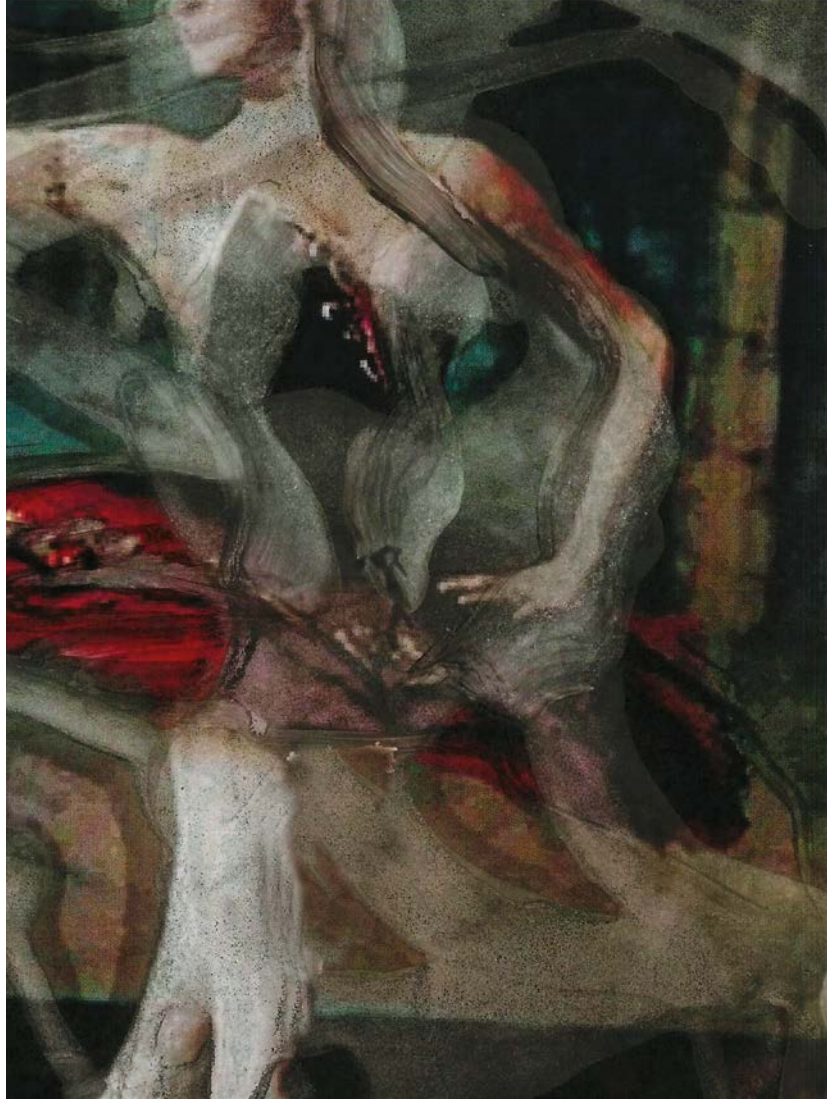
**Resim 5. 9.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 10.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 11.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 12.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 13.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 14.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.

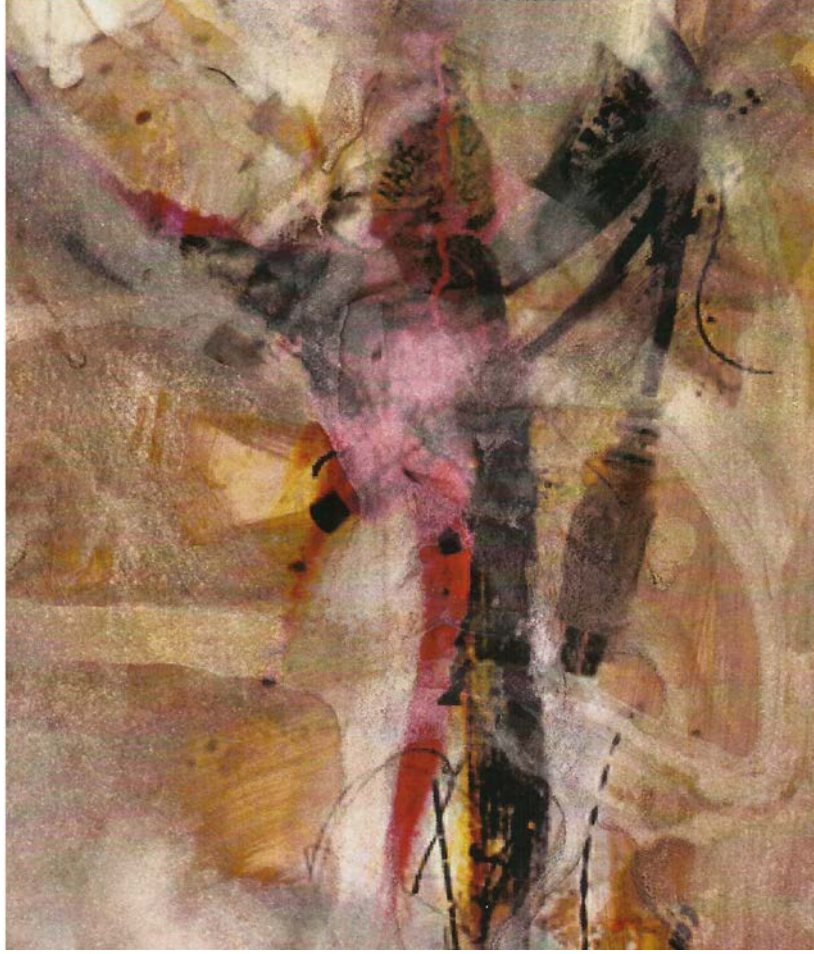


**Resim 5. 15.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.

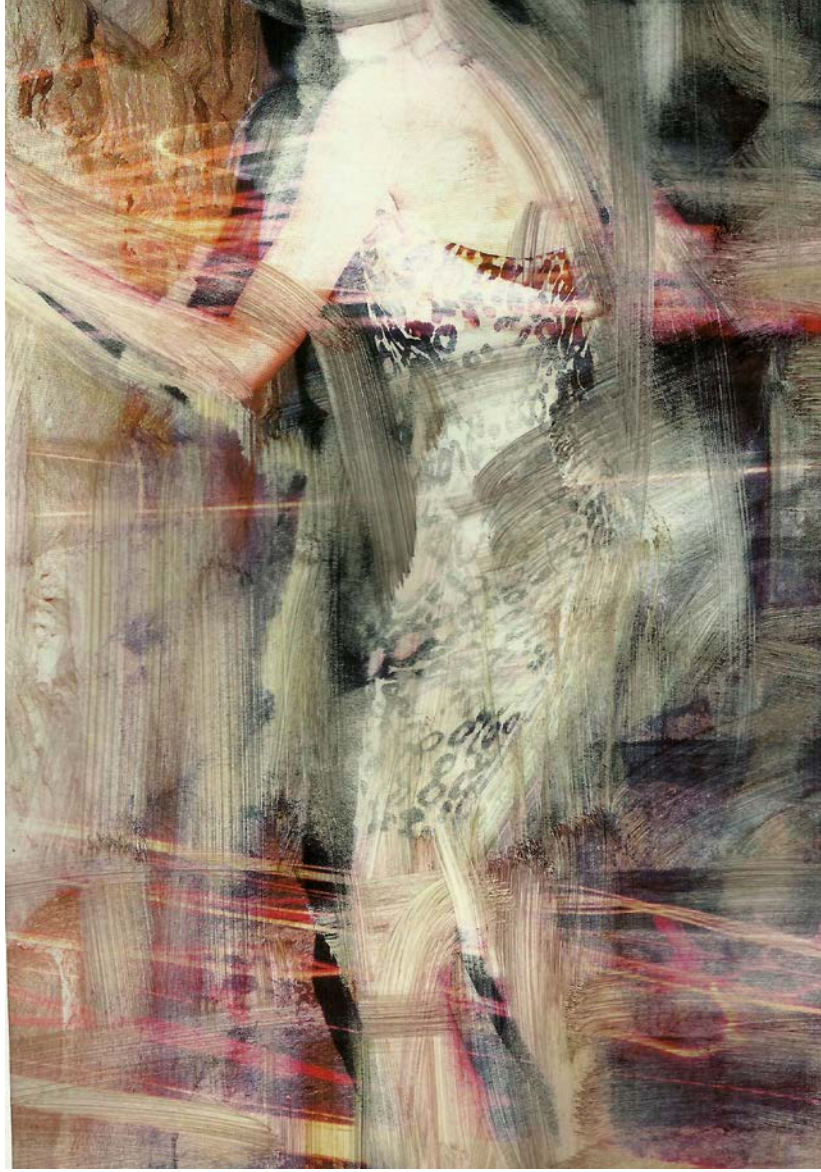




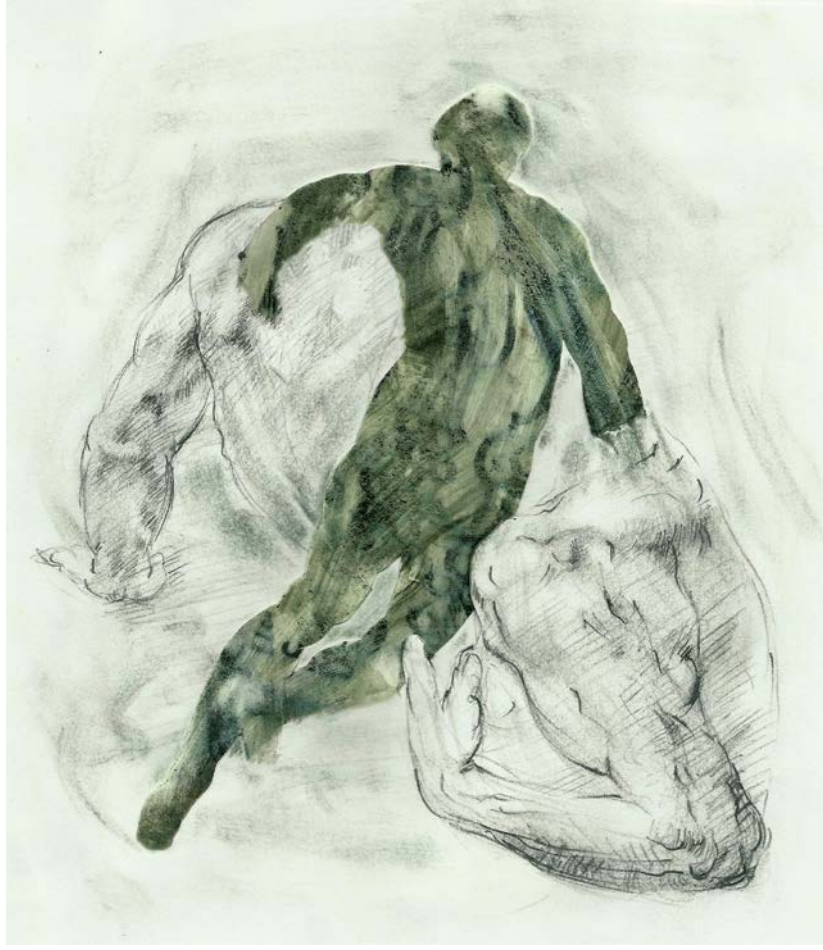
**Resim 5. 16.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 17.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



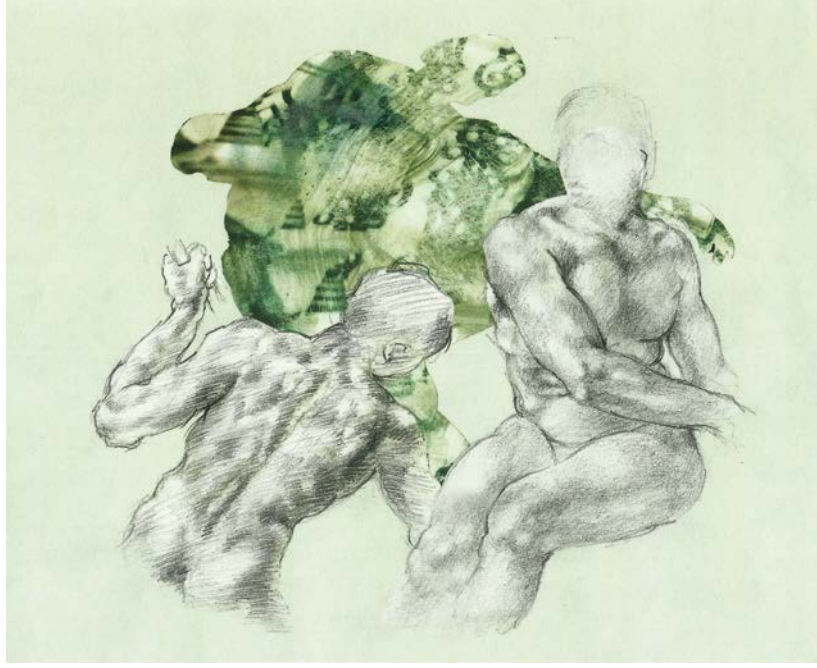
**Resim 5. 18.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



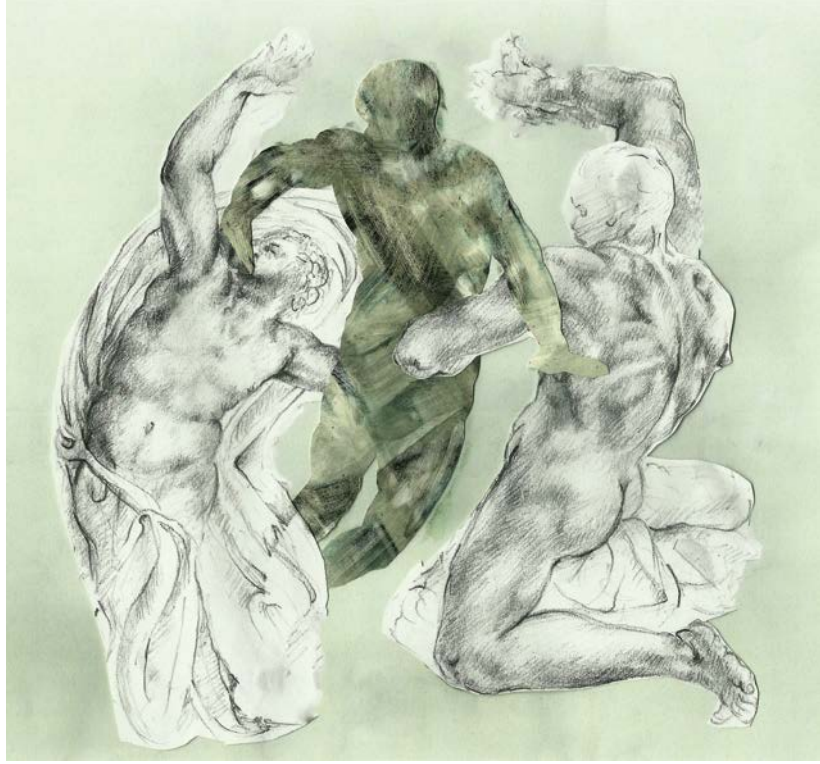
**Resim 5. 19.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 20.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 21.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 22.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 23.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.

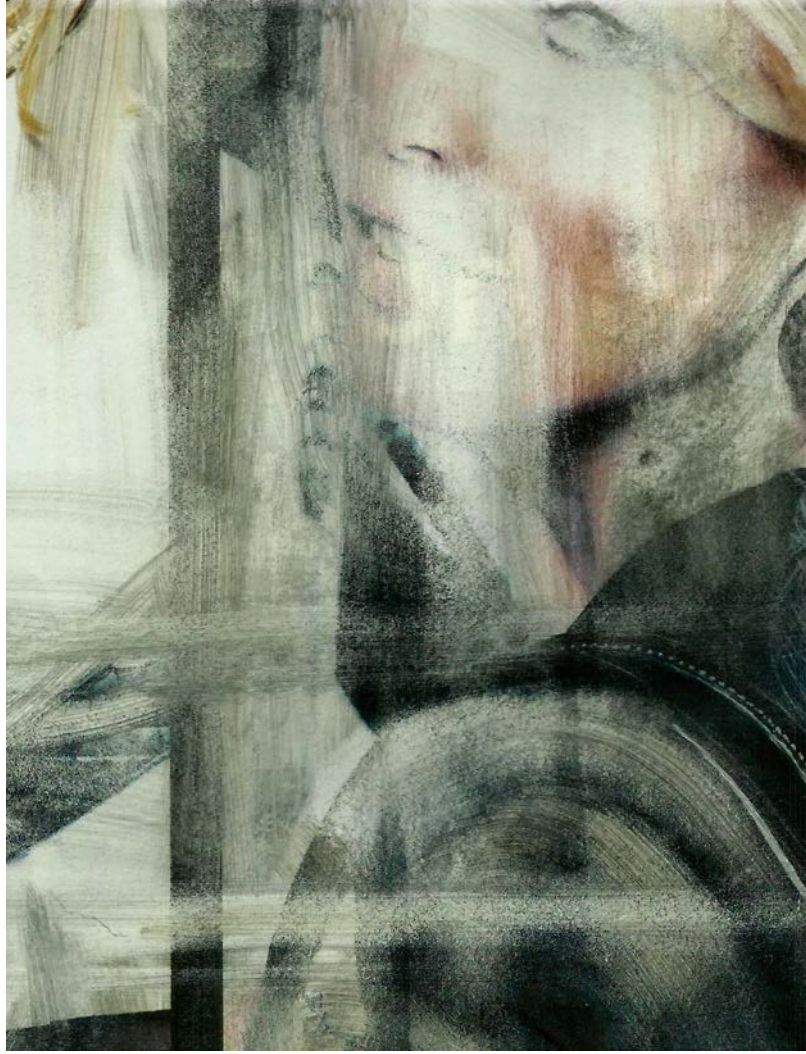




**Resim 5. 24.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 25.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



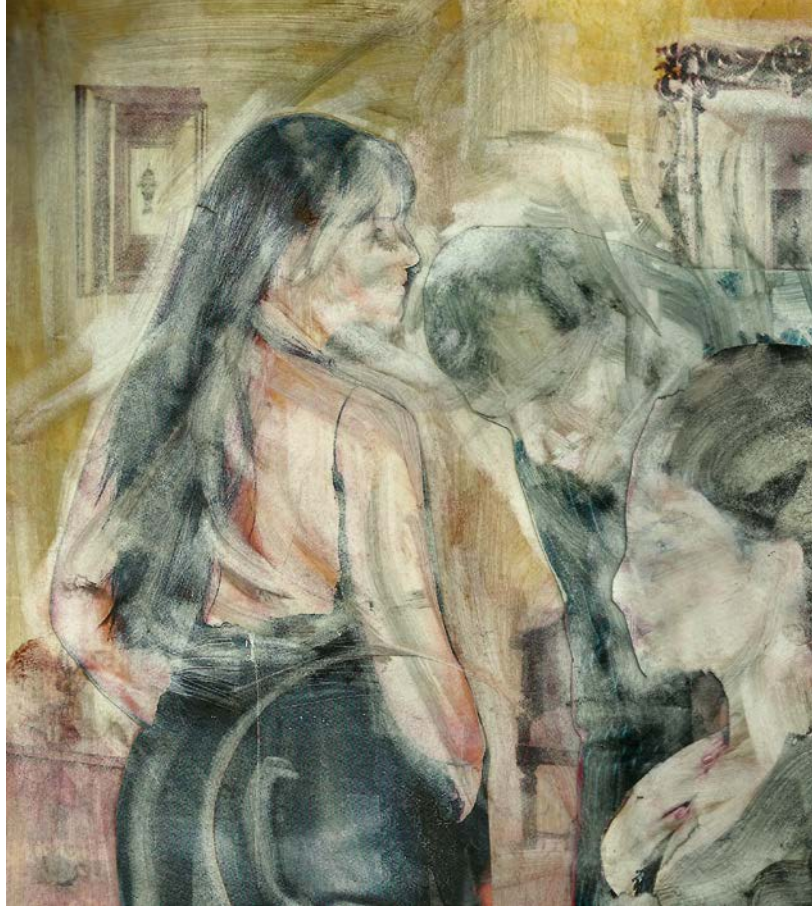
**Resim 5. 26.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 27.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 28.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 29.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 30.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 31.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.





**Resim 5. 32.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.



**Resim 5. 33.** Kompozisyon 1, 2013. k.ü.k.t.

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

ADI VE SOYADI : Birgül ESER

DOĞUM YERİ VE TARİHİ : Diyarbakır 03/02/1974

MEDENİ HALİ : Bekar

E-MAIL : [aleimisema@hotmail.com](mailto:aleimisema@hotmail.com)

ADRES (EV) : Halide Edip Adıvar Mah. 85/6 Şişli/İstanbul

ADRES (İŞ) : 19 Mayıs Mahallesi Gazi Berkay Sokak No: 4  
Şişli / İstanbul

TELEFON (EV/CEP) : 0 543 242 84 71

(İŞ) : 0 212 248 36 45

### EĞİTİM DURUMU

YÜKSEK LİSANS  
2013-2014 : Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım  
Ana Sanat Dalı

LİSANS  
2005- 2009 : Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi  
Resim-İş Eğitimi Bölümü

Orta ve Lise  
1999 – 2004 : Açıköğretim / Ankara

İlkokul  
1982 – 1986 : Faik Ali İlkokulu / Diyarbakır

YABANCI DİL : İngilizce – İyi

### İŞ TECRÜBESİ

2010- 2013 : Akşemsettin İlköğretim Okulu / Küçükçekmece  
İstanbul, Görsel Sanatlar Öğretmeni

2013- : 19 Mayıs Ortaokulu Şişli / İstanbul,  
Görsel Sanatlar Öğretmeni